Nota Explicativa

Apesar de constar na folha de rosto a informação “VERSÃO ORIGINAL”, trata-se de uma versão corrigida.

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

KELLY MENDES LIMA

RUI KNOPFLI E MANUEL ALEGRE: DE EXÍLIOS E INSÍLIOS, A POESIA

São Paulo
2017

KELLY MENDES LIMA

RUI KNOPFLI E MANUEL ALEGRE:
DE EXÍLIOS E INSÍLIOS, A POESIA

VERSÃO ORIGINAL

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

São Paulo

2017

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

Lima, Kelly Mendes
L732r Rui Knopfli e Manuel Alegre: de exílios e insílios, a Poesia / Kelly Mendes Lima ; orientador Mário César Lugarinho. - São Paulo, 2017.
170 f.

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.

1. Literatura Comparada. 2. Literatura Moçambicana. 3. Literatura Portuguesa. 4. Poesia. 5. Exílio. I. Lugarinho, Mário César, orient. II. Título.

LIMA, K. M. **Rui Knopfli e Manuel Alegre:** de exílios e insílios, a Poesia. 2017. 170 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao Clovito

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mário César Lugarinho, por todo o processo de orientação, com acompanhamentos, suportes, sugestões, leituras, críticas, livros – e também humanidade.

Ao Clóvis, pelo companheirismo e pela compreensão, pelos livros, pelas sugestões e revisões, pela partilha da ansiedade, das tristezas e das alegrias, da vida e das mortes.

À Profa. Dra. Daviane Moreira e Silva e ao Prof. Dr. Silvio Ruiz Paradiso, pelas ricas observações e contribuições na banca de qualificação, em maio de 2016.

Ao Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, por gentilmente ter cedido exemplar de sua obra *A herança invisível*, utilizada em nossa pesquisa, e também pelas dicas e sugestões de análise e leitura.

Aos colegas da pós, pelas ideias e materiais trocados.

Ao meu irmão, pela fraternidade.

Aos meus pais, pela base.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), pelo apoio para que o último ano fosse menos pesado e eu pudesse concluir a tese no tempo pretendido.

Aos amigos e colegas do IFSP, pelos comentários, leituras, discussões, trocas e torcida.

Aos alunos queridos, com suas dúvidas e observações, que nos fazem muitas vezes pensar por outros caminhos.

À Capes, pela bolsa oportunizada ainda no primeiro ano do Doutorado (2014, de maio a julho).

Aos coordenadores, diretora e colegas do Complexo Educacional FMU/Fiaam, que se predispuseram ao diálogo e a trocas de textos.

Aos bibliotecários da Florestan Fernandes, da Mário de Andrade e do Centro Cultural São Paulo, que, por várias vezes, me ajudaram, para além de suas atribuições de

trabalho, com livros raros do acervo ou com a localização e/ou trânsito de obras entre unidades.

Por fim, registro que, embora muitas pessoas perpassem, de alguma forma, ainda que com diferentes intensidades, a tese ora apresentada, responsabilizo-me individualmente por toda e qualquer falha.

Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.
Entender é uma criação, meu único modo.
(Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*)

O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe.
(Murilo Mendes, "Abstração")

RESUMO

LIMA, Kelly Mendes. **Rui Knopfli e Manuel Alegre**: de exílios e insílios, a Poesia. 2017. 170 f. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A tese apresenta um estudo comparativo entre a obra poética do moçambicano Rui Knopfli (1932-1997) e a do português Manuel Alegre (1936-) a partir do conceito de "escrita de si" (M. Foucault, 1983). Acompanha e reflete sobre o percurso literário de ambos os autores, estabelecendo relações com suas experiências de conhecimento público e suas concepções quanto à literatura, política e pátria. Em suma, os sujeitos poéticos de Knopfli e Alegre, tais quais aqueles sujeitos históricos, manifestam-se como descentrados em relação a quaisquer discursos "oficiais", seja o mais restrito das Academias e da Crítica Literária, seja o mais amplo do Estado Novo português – e mesmo o de grupos políticos contrários a este, incluindo, no caso do escritor africano, o da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). São, portanto, vozes "deslocadas", de um eu "insilado". Todavia, tal sentido não se restringe ao figurativo: ambos os literatos, em sua realidade objetiva, ainda que em momentos alternados, foram marcados pela saída, traumática e por motivos políticos, de seu local original, de seu espaço, de sua pátria; conheceram de fato o exílio físico e, igualmente, transformaram tal experiência em matéria poética. Ao longo de seus percursos, sempre sob a sina de deslocados ou descentrados, a poesia de ambos revela-se igualmente ativa e repleta de caminhos e descaminhos bastante próximos – e, se a História e o mundo sensível vão ganhando ares de desilusão para aqueles homens, o discurso poético mostra-se como mais do que um meio para se denunciarem esteticamente a ditadura e a colonização portuguesas e a dor e o sofrimento dos envolvidos nas guerras coloniais/independentistas. A Poesia é também o espaço, processo e resultado *para* e *de* uma reflexão por parte do ser, constituindo essa sua discursivização como uma "escrita de si". Ademais, a Poesia, que por fim se torna a Pátria possível, ultrapassa os limites político-geográficos do território onde se encontram ou gostariam de se encontrar e, até mesmo e acima de tudo, os da morte, o exílio derradeiro da vida, sempre à espreita e que se (pré-)sente cada vez mais com a passagem do tempo.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Literatura Moçambicana. Literatura Portuguesa. Poesia. Exílio.

ABSTRACT

LIMA, Kelly Mendes. **Rui Knopfli and Manuel Alegre**: from exiles and inner exiles, the Poetry. 2017. 170 p. Thesis (Doctorate in Languages - Portuguese-Speaking Literatures Comparative Studies) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The thesis presents a comparative study between the poetic work of the Mozambican Rui Knopfli (1932-1997) and that one of the Portuguese Manuel Alegre (1936-) from the concept of "self writing" (M. Foucault, 1983). It accompanies and reflects on the literary course of both authors, establishing relations with their experiences of public knowledge and their conceptions regarding literature, politics and homeland. In short, their poetic subjects, just like those historical subjects, are decentered in relation to any "official" discourse, whether the narrowest of the Academies and the Literary Criticism, or the broadest of the Portuguese Estado Novo – and even that one of political groups opposed to it, including, in the case of the African writer, the one coming from the Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). They are therefore "displaced" voices, from an I in inner exile. However, this sense is not restricted to the figurative: both in their objective reality, even in alternated moments, were marked by the exit, traumatic and for political reasons, from their original place, from their space, from their homeland; they did indeed know the physical exile and, likewise, transformed this experience into poetic matter. Throughout their journeys, always under the sign of displaced or decentralized, the poetry of both is equally active and full of paths and misfortunes quite close – and if History and the sensitive world are gaining airs of disillusionment for those men, the poetic discourse shows that it can be beyond the means to denounce aesthetically the Portuguese dictatorship and colonization and the pain and suffering of those involved in the colonial / independence wars. Poetry is also the space, process and result *for* and *of* a reflection on the part of the being, constituting this discursivization like a "self writing". In addition, Poetry, which finally becomes the possible homeland, goes beyond the political-geographical limits of the territory where they are or would like to be and even and above all the limits of death, the ultimate exile of life, always on the look-out and that can be felt more and more as time goes by.

Keywords: Comparative Literature. Mozambican Literature. Portuguese Literature. Poetry. Exile.

LISTA DE ABREVIATURAS

AN	*Alentejo e Ninguém*
AT	*Atlântico*
BA	*Babilónia*
BC	*Um Barco para Ítaca*
C	*Che*
CA	*O Corpo de Atena*
CAM	*Coisa Amar*
CHA	*Chegar Aqui*
CNV	*Coimbra nunca Vista*
CP	*Com que Pena*
DN	*Doze Naus*
EA	*O Escriba Acocorado*
IP	*A Ilha de Próspero*
LE	*Letras*
LPE	*Livro do Português Errante*
MA	*Máquina de Areia*
MC	*O Monhé das Cobras*
MVS	*Mangas Verdes com Sal*
OCA	*O Canto e as Armas*
PC	*Praça da Canção*
PO	*O País dos Outros*
RS	*Reino Submarino*
SOB	*Sonetos do Obscuro Quê*
ST	*Sete Partidas*
SSUQ	*Sete Sonetos e Um Quarto*
ST	*Senhora das Tempestades*
VB	*Vésperas da Batalha*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. **EXPERIÊNCIAS SÓCIO-HISTÓRICO-POLÍTICAS E A ESCRITA DE SI** 18

2. **RUI KNOPFLI: O POETA E SEU (NÃO-)LUGAR**
   2.1 - **O poeta e contendores** 30
   2.2 - **O poeta e partidários** 37
   2.3 - **O poeta e a literatura** 40
   2.4 – **Linhas de leitura** 46
      2.4.1 - Enfrentamento dos discursos "oficiais" 47
      2.4.2 - Deslocamentos 56
         2.4.2.1 - Deslocamento político 56
         2.4.2.2 - Deslocamento político e espacial 61
         2.4.2.3 - Deslocamento corporal 68
         2.4.2.4 - Deslocamento emocional 78

3. **MANUEL ALEGRE: O POETA E SEU (NÃO-)LUGAR**
   3.1 - **O poeta e a crítica** 86
   3.2 - **Linhas de leitura** 89
      3.2.1 - Enfrentamento do discurso "oficial" 89
      3.2.2 - Deslocamentos 100
         3.2.2.1 - Deslocamento espacial 100
         3.2.2.2 - Deslocamento emocional 105
         3.2.2.3 - Deslocamento político 109
         3.2.2.4 - Deslocamento político e emocional 115

4. **DE EXÍLIOS E INSÍLIOS** **140**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **155**

REFERÊNCIAS **159**

INTRODUÇÃO

A história de Portugal do século XX é bastante conturbada, incluindo ditadura e lutas por liberdade, assim como colonialismo e Guerra Colonial. Se não bastassem as "questões internas", o país ainda se colocava na contramão do mundo: enquanto as antigas potências reviam – ainda que muitas à sua revelia – suas "possessões ultramarinas" e lhes concediam independência, o Estado Novo português teimava em ignorar sua barbaridade sob o véu do pretenso papel "salvador" quinhentista.

Do outro lado do mar, "seus" territórios africanos (conforme resultado da Conferência de Berlim, de 1884) organizavam-se, cada vez mais articuladamente, contra o centro de poder, forasteiro e autoritário. Tardou um pouco, mas enfim em fevereiro de 1961 estoura, em Angola (e depois se dissemina pelos demais espaços de colonização portuguesa), a revolta armada, que passa então, por um lado, a juntar-se à pressão europeia e, por outro, a imiscuir-se a uma outra forma de luta: a das letras.

O discurso é inicialmente por meio de jornais, em geral clandestinos, com textos literários ou não; depois, como que em processo de depuração e autonomia, ramifica-se em discurso literário e por meio de livros (manuscritos, fotocopiados etc.), também em geral clandestinos. Assim, com o tempo, a literatura em língua portuguesa naqueles Estados nacionais ainda a se criarem e firmarem vai igualmente se desenvolvendo e se configurando. Alguns nomes dali viriam a formar o "cânone" que o Brasil hoje entende ser o desses sistemas, como António Jacinto (1924-1991), Luandino Vieira (1935-), José Craveirinha (1922-2003) e Pepetela (1941-) – e, vale registrar, é por esse viés que mesmo no século XXI se costuma enxergar essa produção, hoje consolidada.

Em verdade, os africanos não foram os únicos a atuar por essa frente gráfica (e mesmo pela outra) àquela altura. Em ambos os continentes, havia lusitanos "legítimos" e "de segunda mão", assim como "naturais", escrevendo engajadamente contra a absurdidade do autodeclarado Império Português e suas facetas. Portugueses também o fizeram, a exemplo de Manuel Alegre (1936-), escritor envolvido na política, com passagem pela prisão pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) portuguesa, autoexilado (retorna após o 25 de Abril de 1974, juntamente com o colega e

futuro presidente Mário Soares), de poesias conhecidas e cantadas pelo povo e por artistas de diversos países, poesia combativa (em particular nas obras iniciais), censurada até – ao mesmo tempo em que, inicialmente, ignorada pela Academia por ver nela traços neorrealistas; ele também levará sua vida e seu contexto políticos à produção literária que faz.

Assim, percebe-se que a experiência daquela época de ditaduras e lutas independentistas foi traduzida por muitos em seus textos, como nos casos citados. Não podemos ignorar, contudo, que o momento é sentido, percebido e registrado de forma particular, o que permite diferentes formas de se encarar o acontecido, ainda que tais pessoas possam estar "do mesmo lado", contra o Portugal de então.

Explicamos: ater-se ao enfoque declaradamente militante é optar pelo "perigo da história única", já que houve, desde o primórdio, outras características, visões e realizações para a arte literária ali. Seu espaço pode não ter sido o mesmo – nem sempre dado, muitas vezes cavoucado, ainda que depois para ser apagado –, mas a produção não engajada, ao menos não aos moldes "oficiais" e declarados, teve vida.

Nesse sentido – e passadas algumas décadas e então num cenário diverso –, nos últimos anos têm sido abertos o olhar e o campo para estudos literários que observem obras que fujam àquela temática central e, por consequência, estejam fora do "cânone nacional"; trata-se, dentre outras vertentes, de se voltar ao "dizer 'eu' em África", tomando a expressão do estudioso Mário Lugarinho (2003). Exemplo de produção poética do tipo e que começa a ser deslindada é a de Rui Knopfli (Moçambique, 1932 – Portugal, 1997). "Poeta universal", de referências inúmeras, sem relações diretas com a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) ou qualquer outro movimento organizado, escrevendo em português e inglês, tem sido analisado tanto no Brasil quanto no exterior.

Ainda assim, os trabalhos sobre a poética de Knopfli costumam centrar-se no seu (aparente ou parcial) afastamento da temática nacionalista moçambicana – que lhe impusera diversas críticas e até mesmo um autoexílio na Europa. O movimento de deslocamento do "nós" para um "eu" em sua obra, no entanto, enseja outras discussões, aparentemente distantes daquela, a exemplo da questão do corpo, aspecto, pelo que pudemos esquadrinhar, ainda não analisado, a despeito de sua recorrência profícua. Em seus poemas, *grosso modo*, sua presença pode ser, por um lado, associada ao que

"individualiza" o sujeito lírico, e, por outro, justamente o que o une a outrem, por meio do toque. No entanto, há ainda que se observar uma força considerável quanto ao uso de uma linguagem algo científica (com direito a "sístoles" e "diástoles") muitas vezes desembocando no abjeto e na morte. De toda forma – e quase que como uma imprecação – há-de se assumir que esses são, verdadeira e curiosamente, caminhos idiossincráticos do poeta para revisitar o conceito de "pátria" e seus modos de assunção, mas aqui conforme sua experiência, seus valores e sua visão sobre Literatura.

Por esse caminho, e a despeito de, em princípio, não parecer haver pontos de contato deste com os demais autores citados, julgamos ser possível relacionar, por exemplo, Rui Knopfli e Manuel Alegre, cujos textos – na contramão de suas experiências objetivas – não serão tão díspares. Ao fim e ao cabo, ainda que partindo de pontos diferentes, Knopfli e Alegre aproximam-se ao longo de seus trabalhos, passando pela Revolução dos Cravos e pelas independências africanas, e chegam a conclusões muito semelhantes sobre "pátria" e, consequentemente, sua relação com a Poesia. Sempre deslocados ou descentrados, como se a História e o mundo sensível não oferecessem mais sentido a não ser como matéria poética, ambos optam, ao final, por uma "fuga" para esse tipo de texto. A Poesia, sempre implicada, ora é meio escolhido para algum grau de denúncia, ora é o que "sobra" como experiência (sócio-histórico-política, mas também pessoal), ora é o que supera limites e deslocamentos político-geográficos e, final e principalmente, a morte do sujeito. É justamente sobre esses dois poetas contemporâneos e tais aspectos que nos propomos a refletir – e os resultados estão organizados no trabalho que se segue.

Nossa hipótese, em essência, é a de que estamos diante de uma discursivização de experiências dos sujeitos na poesia, então tornada uma "escrita de si". Para apresentá-la, estruturamos a presente tese, para além desta introdução, em quatro capítulos e as considerações finais. Com eles, pretendemos, de modo geral, analisar a obra poética de Rui Knopfli e a de Manuel Alegre quanto aos temas, e em particular sua relação com a experiência histórica dos autores, além de comparar o percurso temático da poesia de ambos; especificamente, intentamos à análise das linhas estruturantes da poesia de Knopfli e Alegre, a situar a produção poética dos autores na crítica literária de seu tempo e na posterior a ele, a entender a relação dos sujeitos com seus contextos históricos, a compreender a transmutação de experiências sócio-políticas em matéria

poética deliberadamente operada pelos escritores, a discutir o conceito de "escrita de si" e sua aplicação nas produções selecionadas e a comparar os principais temas e seus (des)caminhos.

No primeiro capítulo, enfocamos o estudo sobre as relações entre experiências dos sujeitos em seus contextos sócio-histórico-políticos e o fazer literário, buscando compreendê-las sob o viés da "escrita de si", conforme pensado pelo filósofo francês Michel Foucault e exposto principalmente em texto de *Dits et Écrits* (1983). Para contribuir com a reflexão, integramos o resgate e a atualização, orquestrados pelo pesquisador brasileiro Emerson da Cruz Inácio em *A herança invisível* (2013), do conceito de "literatura viva", originalmente formulado pelo poeta português José Régio (1901-1969).

No segundo capítulo, focalizamos Rui Knopfli. Ali, analisamos suas relações com a crítica literária, por muito tempo majoritariamente contrária à sua produção, pois que vista como não detentora de uma "moçambicanidade", então entendida como necessária para aqueles anos de 1960-1970, envoltos que estavam nos processos de independência; isso ensejou que discutíssemos sobre literariedade e cânone. Essas querelas foram mesmo tratadas poeticamente pelo escritor, que fez de sua poesia (e de textos em outros gêneros textuais publicados) palco para reflexões dessa ordem – mas não só: ainda que a seu modo, um tanto sorrateiramente e mesmo em pequena quantidade, Knopfli também abordou sobre o colonialismo e a descolonização. Todavia, seu tópico central será seu sentimento de deslocado e proscrito de sua pátria, a qual, apesar de amada por ele, procuraria negar sua identidade. Em paralelo a suas experiências (incluindo o autoexílio), a consciência da aproximação do ocaso e da morte e as mudanças em seu conceito de 'pátria', sua poesia, como uma "escrita de si", igualmente sofrerá alterações. Para discutirmos tais questões, utilizamo-nos de teóricos, pesquisadores e pensadores como Alfredo Margarido e Manuel Ferreira (importantes referências que discutem as literaturas africanas de língua portuguesa e publicam contemporaneamente a Rui Knopfli), Francisco Noa e Fátima Monteiro (com, respectivamente, dissertação e tese sobre a produção do poeta em questão), José Luís Cabaço (pelas contribuições histórico-sociológicas sobre Moçambique), Mário César Lugarinho, Rita Chaves e Ana Mafalda Leite (com diversas análises publicadas sobre aspectos da poesia moçambicana e/ou knopfliana) e Roberto Reis e Idelber Avelar

(sobre literariedade e cânone); para o *corpus* de análise, servimo-nos de *Memória Consentida* – 20 anos de poesia (1982) (de *O país dos outros* a *O escriba acocorado*) e *Obra poética* (2003) (somente para *O corpo de Atena* e *O monhé das cobras*).

No terceiro capítulo, centramo-nos em Manuel Alegre. Ali, igualmente refletimos sobre suas relações com a crítica, bem menos conturbadas se comparadas às de Knopfli, porém, ainda assim necessárias à análise – inclusive, o próprio poeta também as tornará assunto de seus textos. Suas experiências quanto a seus "leitores autorizados" estarão ao lado de outras, que se impõem ainda mais ao seu fazer poético, a exemplo de lutas contra a ditadura portuguesa, sua atuação na guerra colonial, seu autoexílio e sua pátria. Este conceito em especial não será estanque: sofrerá alterações, em paralelo a outras situações concretas vividas pelo poeta, como seu "desexílio" (que Knopfli não conhecerá como experiência própria), suas decepções quanto aos rumos de Portugal pós-Revolução dos Cravos e o passar dos anos, que cada vez mais deixa a morte à espreita. Para discutirmos sobre tais questões, utilizamo-nos então como base teóricos, críticos e estudiosos como Eduardo Lourenço e Vítor Manuel Aguiar e Silva (não só dos mais importantes contribuidores para se pensar a literatura portuguesa, mas também prefaciadores de obras de Manuel Alegre), José Ribeiro Ferreira (especialista em Cultura e Literatura Clássicas, com trabalhos observando diálogos com aquelas pela produção literária portuguesa contemporânea), Mário César Lugarinho (com suas pesquisas sobre a produção alegreana, principalmente sua tese, a primeira no Brasil sobre o autor), Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi (em particular enquanto estudiosos sobre a produção literária portuguesa relativa às guerras coloniais e seus traumas) e Valério Arcary, Raquel Varela e José Rentes de Carvalho (para o contexto sócio-histórico-político do poeta, em especial a censura do Estado Novo e a Revolução dos Cravos); para o *corpus* de análise, servimo-nos da edição revista e aumentada, em dois volumes, incluindo prefácios de Eduardo Lourenço, Vítor Manuel Aguiar e Silva e Paula Morão, de *Poesia* (2009).

Por fim, no quarto e último capítulo, concentramo-nos na principal experiência compartilhada por Rui Knopfli e Manuel Alegre, tornada matéria poética e que pode servir como uma espécie de guia para uma leitura de sua obra: o exílio. Fez-se necessário, portanto, um estudo sobre a questão do desterro – para a qual nomes clássicos como Edward Said (*Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003), Paul Tabori

(*Anatomy of exile*, 1972) e Paul Ilie (*Literature and inner exile*, 1980) mostraram-se incontornáveis – e suas implicações na literatura – com a vez de, principalmente, Maria José de Queiroz (*Os males da ausência* ou A literatura do exílio, 1998) e Carlos Ascenso André (com texto em que, para tratar de dois poetas consagrados, sintetiza seus estudos sobre o exílio: "Ovídio e Camões", 2011) imporem-se como de suma importância. Como nossos autores literários em questão apresentam variações sobre suas experiências de deslocamentos, precisamos estudar não só o exílio, mas ainda outras possibilidades, como o 'insílio' e o 'desexílio', para o que foi imprescindível o trabalho de Miriam Lidia Volpe em *Geografias de exílio* (2005).

1. EXPERIÊNCIAS SÓCIO-HISTÓRICO-POLÍTICAS E A ESCRITA DE SI

Sem ter vivido o que vivi, sem ter feito o que fiz,
também não teria escrito o que escrevi
(ALEGRE, 2016)

O livro é a destilação de todas essas vivências
(KNOPFLI, 1994, p. 196)

Ler hodiernamente a obra poética do moçambicano Rui Knopfli (1932-1997) e a do português Manuel Alegre (1936-) pode causar mais do que deleite ou assombro se associado a experiências sócio-histórico-políticas de seus autores dadas a conhecimento público. Parece haver uma interessante relação entre o desenvolvimento de seus sujeitos poemáticos e o que ocorre, a partir de meados do século XX, no cenário do chamado "mundo lusófono" de então, em particular no que se aproxima mais propriamente daqueles sujeitos históricos nossos autores em questão: sua participação, direta ou indireta, intensa ou pusilânime, ou mesmo *se* existente, nas guerras coloniais e movimentos independentistas, a recepção de seus textos no meio militante, intelectual e/ou popular, sua concepção de relação (ou não) entre arte e engajamento, seus deslocamentos espaciais por motivos políticos, seu sentimento de pertencimento (ou não) a uma pátria idealizada e seus descentramentos quanto aos discursos "oficiais" então vigentes.

Para começar uma análise por esse viés, impôs-se como necessário o estudo do conceito de "escrita de si", do filósofo francês Michel Foucault, e do resgate, engendrado pelo pesquisador brasileiro Emerson da Cruz Inácio, da proposta de "literatura viva" feita pelo poeta José Régio (1901-1969). Expomos, neste primeiro capítulo, essa parte do percurso.

A "escrita de si" terá sua presença histórica e sua importância no desenvolvimento dos sujeitos trabalhadas por Foucault, em particular em texto de *Dits et Écrits*, originalmente de 1983. O filósofo francês está interessado, a princípio, em

estudar sobre "as artes de si mesmo"[1], ou "a estética da existência e o domínio de si e dos outros" na cultura greco-romana (FOUCAULT, 2004, p. 144); observa, no entanto, que para assim proceder será necessário trabalhar aquela escrita, e nas versões cotidianas de "anotação monástica das experiências espirituais", "*hupomnêmata*" e "relato epistolar".

Por esse caminho, começa por recuperar a clássica obra *Vita Antonii*, do arcebispo Atanásio (c. 296-373), então preocupado com as características de uma vida ascética. Um dos elementos indispensáveis seria o registro verbal das "ações" e dos "movimentos da alma", com o objetivo de, dentre outros, "policiá-los". A escrita cumpriria, assim, o papel de "arma no combate espiritual", já que uma de suas funções seria a de tolher, por uma vergonha da exposição, pensamentos considerados pecaminosos. Nesse sentido, Foucault encontra três marcas para essa "escrita de si": atenuação da solidão, possibilidade de se olhar/analisar o que havia sido feito ou pensado e o papel de um companheiro, que suscitaria o respeito e a vergonha – e, a partir daí, tece duas analogias, as quais têm por base relevantes sinais para o que procura: "o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário" e "o constrangimento que a presença de outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma" (FOUCAULT, 2004, p. 145).

Na sequência, tratará de textos mais antigos, a exemplo dos *hupomnêmata*, tomados enquanto "livros de vida", nos quais se anotava toda sorte de fragmentos de obras, citações, narrativas, exemplos e afins, constituindo-se como uma "memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado" (FOUCAULT, 2004, p. 147). Configuravam-se, todavia, mais do que como

---

[1] Michel Foucault, em seu projeto sobre a história da sexualidade, entende a Antiguidade (em particular os séculos I e II d.C.) como representativa para o estudo da "arte da existência" e seu desenvolvimento quanto ao "cuidado de si", incluindo questões relativas ao corpo (como saúde e prazer) e à "alma" (cf. FOUCAULT, 1985, p. 43-73). No texto "A cultura de si", publicado em *História da sexualidade 3* – O cuidado de si, explica que o preceito de ocupar-se consigo mesmo exige diferentes ferramentas e momentos para tanto, os quais não são vazios, mas "povoado[s] por exercícios, por tarefas práticas, atividades diversas. Ocupar-se de si não é uma sinecura. Existem os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos sem excesso, a satisfação, tão medida quanto possível, das necessidades. Existem as meditações, as leituras, as anotações que se toma sobre livros ou conversações ouvidas, e que mais tarde serão relidas, a rememoração das verdades que já se sabe mas de que convém apropriar-se ainda melhor" (FOUCAULT, 1985, p. 56-7).

apenas um tipo de “suporte de memória”, pois deveriam ser utilizados, com a máxima frequência possível, para “ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc.”, em suma, para “que a alma os f[izisse] não somente seus, mas si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 148).

Bastante atento, o autor antecipa um possível problema: já que essencialmente não são escritos pessoais, no sentido de próprios, autorais, como seria possível um confronto consigo mesmo por meio de discursos diversos, fragmentados e, via de regra, de outrem? Sua reflexão estará calcada em três motivos principais: 1) não seria possível ao homem compreender a tudo, incluindo a si, a partir exclusivamente de seu “próprio âmago”; a escrita dos outros poderia contribuir na procura por esse entendimento; 2) a “prática regrada e voluntária do disparate”, da heterogeneidade, permitiria diferentes possibilidades de uso conforme as circunstâncias, e 3) de toda forma, o “disparate proposital” não excluiria uma unificação, não em termos de conjunto, mas no sentido de se criar um processo do próprio eu, que então unificaria tais fragmentos pela “sua subjetivação no exercício da escrita”, numa espécie de “digestão” (algo à antropofagia modernista) resultante das leituras, ao mesmo tempo em que criaria “sua própria identidade através dessa nova coleta de coisas ditas” (FOUCAULT, 2004, p. 151-2). Em suma, “tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2004, p. 162), à maneira de um palimpsesto.

Outro texto da “escrita de si” analisado por M. Foucault será a correspondência, que eventualmente poderia conter como matéria-prima aquelas cadernetas de notas; além disso, em ambos os casos, há um processo de reflexão *no* registro e também *a partir* dele. Há, no entanto, uma diferença central, a residir no fato de que agora se trata de texto a ser enviado a outros (os quais poderão, por sua vez, estimulados pela leitura, produzir escritas para terceiros e assim sucessivamente). “Escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”, anotará Foucault (2004, p. 156), seja por meio das epístolas de auxílio, de admoestação, de condolências ou de narrativas de si.

A partir da análise desses três tipos de texto, alguns mais antigos (como os

hupomnêmata e as cartas), outro um pouco menos (no caso das anotações monásticas)[2], o filósofo concluirá que a escrita de si impactará o eu que se proponha a realizá-la, operando em sua transformação ontológica por meio de uma "meditação" associada ao exercício – como se sugere a respeito do próprio Foucault[3]. Assim, como observa a pesquisadora em Literatura Diana Irene Klinger, "Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas (...) *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo" (KLINGER, 2007, p. 25).

A nosso ver, Rui Knopfli e Manuel Alegre poderiam concordar com tal leitura. Ambos, em poemas e entrevistas, trabalharão com o viés do escrever como processo para entender a si e ao mundo – por exemplo, Knopfli dirá em entrevista a Michel Laban: "*Quelle est ton idée d'un poème? Moi, je pense que, quand il y a un décalage* (...) *entre moi et la réalité*, a forma de a fechar ou de a vencer, ou de a apagar ou de a pisar, é escrever um poema" (KNOPFLI, 1998, p. 560); Alegre seguirá pelo mesmo caminho, e de forma até mais enfática e frequente, como em "Demanda, errância. Não há senão esse procurar. Na vida, na escrita" (ALEGRE, 2002, p. 18). Enfim, trata-se de um processo de construção de representações sobre a realidade, pelas quais se dão sentidos a si e ao mundo, conforme lembra a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (cf. PESAVENTO, 2013, p. 39).

---

[2] Convém referir que Foucault, neste e no texto sobre os "cuidados de si" e a capacidade de se conduzir a própria vida, analisa mudanças em torno das preocupações de si, incluindo sua questão corporal. Por exemplo, dos textos mais antigos, preocupados com o outro mas ainda focados numa constituição rica de si, passa-se a textos com viés de moral cristã, em que a culpa, derivada do pecado, vai estabelecendo rupturas inclusive na relação sujeito e corpo. (Embora fiquemos aqui com Foucault, é necessário observar que Nietzsche, ainda antes, já havia trabalhado sobre a "arte de viver" e a genealogia da moral conspurcadora, como aponta Wilhelm Schmid, 2007.) De toda forma, observara que, mesmo nos dois primeiros séculos de nossa era, já havia algum encaminhamento do império para uma austeridade quanto ao corpo, em particular quanto ao sexo (cf. FOUCAULT, 1985).

[3] Interessante observar que o intelectual parece assim operar consigo mesmo. Conforme o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior, "Sentindo-se um pária, Foucault busca, em sua obra e em suas reflexões, reconciliar-se consigo mesmo, reformular a imagem que tem de si. Quando em suas últimas obras começa a falar do cuidado de si, da escrita de si, a reivindicar que a vida deva ser esculpida como uma obra de arte, Foucault estará se remetendo a um outro tipo de pedagogia, a um outro tipo de educação: àquela exercida por si sobre si mesmo, que chamará de subjetivação, contrapondo-a à sujeição, princípio que rege a escola em nossa sociedade. Dessa experiência dolorosa nascerá o pensador da recusa, da rebelião cotidiana contra o poder, que tenta se apossar e moldar corpos e almas. Nascerá sua crítica profunda à instituição psiquiátrica, médica, jurídica, escolar, que chamará de intolerável. Ele será então um homem feliz por ter feito um trabalho de recuperação de si mesmo por meio da pesquisa, do trabalho teórico e de suas relações pessoais e políticas" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 10-1).

Por essa leitura, seria possível entender a produção poética de certa forma inconstante de ambos: estão sempre a afirmar que não produzem sob qualquer demanda externa, porém, exclusivamente conforme sintam a necessidade de refletir e/ou expressar, como um "pedido interior": "[P]asso longos períodos – as pessoas perguntam-me 'Tens escrito?' e eu respondo: 'Estou de pousio...' – como as terras que ficam esperadas para se plantarem", diz Rui Knopfli (1998, p. 560) ou "não sou daquelas pessoas que escreva por encomenda. Escrevo sobre aquilo que me apetece" (KNOPFLI, 1996, p. 54) ou, no caso de Alegre, "Acredito na inspiração. Ou, como se diz na Bíblia, no sopro que vem não se sabe de onde nem quando" (ALEGRE, 2002, p. 20). São, enfim, autores que combinam preocupação formal, "saber oficinal", técnica, lapidação do texto (uma "ginástica aplicada", KNOPFLI, 1982, p. 186) e uma fagulha motivadora pela escrita em geral associada a um "impulso de si".

Os poetas em questão tenderiam a anuir igualmente quanto à relevância dos outros para seu próprio processo de escrita/conhecimento de si. A preocupação com o público leitor em geral ou a crítica – "o detractor de meus versos", para o Rui Knopfli, ou, segundo Manuel Alegre,

> Aquele que escreve será traído
> um dia algum leitor apontará
> a palavra interdita
> e o sentido escondido no sentido.
>
> O beijo de Judas está dentro da própria escrita
> e aquele que escreve está
> perdido. De nada serve
> dizer este é o meu vinho este é o meu pão.
> O beijo de Judas vai ser dado. Quem escreve
> tem uma lança apontada ao coração
> (ALEGRE, 2009, p. 712-3 – *LPE*).

– já o denotaria, pois que conformaria sua imagem de deslocados (ambos incompreendidos e pré-definidos judicativamente como tal), mas há também o outro genealógico, o outro *hupomnêmata*, os outros dos quais se sentem devedores/tributários, que serão revisitados implícita e explicitamente, num diálogo

formativo, de leitura, releitura e atualização. Esse outro será aceito, assumido e até celebrado[4]. Seguindo Linda Hutcheon, podemos observar sua presença não como a estética romântica a via – de forma depreciativa, pois que, "periférica" e "parasítica", negaria a genialidade, marcada na individualidade –, porém, de modo a entender que a recontextualização opera uma nova forma de se ler o escrito de outrora: a intertextualidade "[a]ssinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica" (HUTCHEON, 1989, p. 128)[5].

Levar a própria experiência de leitura, tornada matéria para autorreflexão (incluindo uma atualização do lido), apresenta-se ao lado de outras experiências também convidadas para a constituição do sujeito que se escreve, a exemplo da social,

---

[4] É famosa a ideia de Rui Knopfli: afirma-se como "o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas", que rouba "aos ricos [autores clássicos] para dar a este pobre" ("Contrição"; KNOPFLI, 1982, p. 201 – *MVS*). "Roubará", assim, a inúmeros escritores, até mesmo indicando em "Notas ao texto", ao final de *O escriba acocorado*, por exemplo, suas "vítimas" e a relação com seu texto, incluindo nuances: ali, encontramos o exercício metalinguístico de autoanálise – dialogando (de modo declarado) com o argentino José Luís Borges (1899-1986) e seu célebre ensaio "Otras inquisiciones: Kafka y sus precursores" – como em: "Determina-os [os versos 3 e 32-33 de seu poema "Metamorfose"] a leitura do ensaio de Karl R. Popper, 'Of clouds and clocks', incluídos no volume 'Objective knowledge' (Oxford University Press – 1975)" (KNOPFLI, 1982, p. 388 – *EA*), "Os cães do Nilo, que bebem na corrida [versos 2-3 de "O cão do Nilo"], vêm-me directos de Sá de Miranda" ou "[os versos 21-22 e 27 do mesmo poema] [r]epresentam visível intromissão de uma das mais celebradas canções camoneanas" (KNOPFLI, 1982, p. 387 – *EA*). Sua postura intertextual explícita pode ser percebida ainda em suas epígrafes, em títulos de poemas – como quando nomeia escritores, como em "Terra de Manuel Bandeira" (*PO*), ou quando remete a textos de outrem, como em "Nunca mais é sábado" (*MVS*) ("Sábado nos musseques", de Agostinho Neto", e "Porque hoje é sábado", de Vinícius de Moraes), "O poeta é um fingidor" (*MVS*) ("Autopsicografia", de Fernando Pessoa), "Cântico negro" (*MVS*) (poema homônimo de José Régio), "Canção de Ariel" (*IP*) (*A tempestade*, de W. Shakespeare) – e em textos como "Hereditariedade" (*MVS*) (em que se coloca como "(...) um descendente / em linha sinuosa de François Villon / (…) do Bocage / (…) / de Charles Baudelaire (...)", dentre outros; KNOPFLI, 1982, p. 238 – *MVS*). Por seu turno, Manuel Alegre também apresentará explicitamente diversos autores em epígrafe (a exemplo de Dante, Camões, Octavio Paz, Guillaume Apollinaire, Virgílio, Arthur Rimbaud e Paul Éluard), no corpo de poemas (como Shelley, Mallarmé, Pound, Camões, Dante, João Cabral de Melo Neto e Homero) e em títulos – explicitamente, como "Enterro de Miguel Torga" (*DI*) ou na seção III – ALGUNS POETAS, de *Sonetos do obscuro quê*, em que cada um dos sete textos poéticos é titulado com clássicos exílicos – Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, Federico Garcia Lorca, João Cabral de Melo Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder e Fernando Pessoa; e implicitamente (por meio não dos autores em si, mas de textos seus), como em "Rafael: marinheiro de Utopia" (*DI*) (*Utopia*, de Thomas More), "Super flumina" (*OCA*) (poema homônimo de Camões, por sua vez intertextualizado com o salmo 136, iniciado por "Super flumina Babylonis") e "País de Abril" (*PC*) ("A terra desolada", de T. S. Eliot).

[5] O recurso à intertextualidade, expediente largamente utilizado por ambos, será analisado em suas produções poéticas por inúmeros pesquisadores, a exemplo de Márcia Glenadel Gnanni Ernesto em sua dissertação *Rui Knopfli: poeta de sítio algum* (2004) (em que focaliza a relação com William Shakespeare (1564-1616), notadamente quanto à peça *A tempestade*), Otavio Henrique Meloni no artigo "Intertextualidade e memória literária: a leitura como prática de memória em Rui Knopfli" (2013) e de Dina Rodrigues Macias no estudo "O intertexto camoniano na poesia de Manuel Alegre" (2008).

política, histórica – e particular. São autores que trabalham em seus textos poéticos a ditadura portuguesa, as lutas de libertação africanas, as populações e seus anseios, bem como seu próprio exílio. É o poema como "ajuste de contas" de que fala Rui Knopfli (1996, p. 63), ou, nas palavras de Alegre, para quem, "aos vinte e poucos anos" "meu poema rimou com a minha vida", "Errância histórica rimou com errância poética" (ALEGRE, 2002, p. 47) – e mais até do que algo específico para tais moçambicano e português:

> Quando menos se espera e, às vezes, sem consciência disso, a História irrompe pela linguagem, altera o ritmo, vira as metáforas do avesso. A minha geração foi ocupada pela História. A História invadiu as nossas vidas, circulou nas palavras, no ritmo, nos poemas, por vezes foi quase uma obsessão. Só muito recentemente compreendi o que Joyce quis dizer quando afirmou que a História se tinha tornado um pesadelo (ALEGRE, 2002, p. 46).

Uma certa imposição do que ocorre no cenário histórico (e suas correlações sociais e políticas) para o autor literário da época também será abordada por Knopfli, como no famoso "Ofício novo"; ali, comentará da poesia de paisagismos naturais, do "olhar cauterizado", que, então "exausta", "cansada", precisa ser repensada pois que há uma "planície morta / estendida inutilmente à fome dos homens" ou a "gente magra, escura e triste", de privações e sofrimento, enfim:

> Uma poesia exausta de pássaros
> e folhagem
> abre os olhos descamados
> para a paisagem de amarelos
> lívidos.
> No desconforto modorrento
> da tarde
> pulam insectos pardos
> ao voo sonolento.
> O olhar cauterizado
> perde-se no árido desencanto
> da planície morta
> estendida inutilmente à fome dos homens.
>
> Uma poesia cansada de aves
> de sonho
> e do brilho rútilo das imagens,
> esgarça e seca e refaz-se
> na magoada realidade de um céu

> ardendo em ferida.
> Do verso se rompe
> a arquitectura íntima
> e se ausenta a melódica
> sonoridade.
> Em silêncio, na paisagem tosca
> de gente magra e escura e triste,
> lentamente,
> aprendemos um novo ofício
> (KNOPFLI, 1982, p. 110 – *RS*).

A questão de uma "transmutação" da experiência (seja histórica, política, social ou pessoal) para o texto literário, de fato, será observada em inúmeros autores, que tomarão a vida no texto literário como tema e procedimento[6]. O pesquisador Emerson da Cruz Inácio, ao analisar a produção de Al Berto (1948-1997), também a perceberá e, em seu estudo *A herança invisível*, sua tese defendida em 2006 e publicada como livro em 2013, a articulará à concepção de "Literatura Viva", proposta originalmente por José Régio (1901-1969) no primeiro número da revista PRESENÇA (de 10 de março de 1927), passando por conceitos foucaultianos necessários para melhor viabilizar a compreensão.

A despeito de estarem distantes e entrecortados no tempo, Inácio propõe ler Al Berto na esteira de Régio, considerando como articulação operadores de Foucault oriundos de sua genealogia: a emergência e proveniência. Ambos os operadores permitem estabelecer tais relações (ainda que silenciosas, como indica o título do livro do professor) independentemente de uma linearidade (artificial, construída) da História, assim como seus estudos sobre os cuidados de si, incluindo o desenvolvimento do controle dos corpos (pela Igreja, pela Medicina...) e, então, a busca por romper com ele (libertando-se para uma ética mais significativa para o sujeito). Por esse caminho, Emerson Inácio perceberá como ocorrem uma recuperação e uma atualização deste autor por parte daquele.

---

[6] A pesquisadora Miriam Lidia Volpe, em ensaio biográfico sobre o autor uruguaio Mario Benedetti (1920-2009), lembra que, no século XX, os intelectuais, dentre eles escritores literários, "antes, durante e depois das terríveis experiências do nazismo e do fascismo, estiveram imersos em seu contexto social e político, de Antonio Machado a Thomas Mann, de Sartre a Peter Weiss, de Césare Pavese a Rafael Alberti. Nem todos militaram nas mesmas trincheiras, mas nenhum deles deixou de se pronunciar, de se comprometer, de se solidarizar. E não foram questionados ou malvistos por isso" (VOLPE, 2005, p. 70).

José Régio, no referido texto, critica o que chama de "literatura morta", associada ao "exagerado gosto da retórica", de estilo "burocrata", uma "literatura profissional" (quase a "máquina de fazer versos", de nosso Manifesto Pau-Brasil, ou o "lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. Diretor", de Manuel Bandeira), em que impera claramente uma preocupação linguística[7]. Para o também poeta, a "literatura viva", insuflada de vida pelo artista, seria superior àquela outra pois que teria "personalidade própria" um vez que (de)calcada da intimidade própria de cada indivíduo (cf. RÉGIO, 1977, p. 17)[8].

Para Inácio, trata-se não só de perceber a relação possível, desejável e/ou "natural" entre arte e biografismo, quando a realidade mais próxima do artista, seu íntimo, pode ser utilizada como "recurso mimético" (ou ainda, como Alegre coloca em discussão sobre vida e obra, biografia e ficção, "A literatura é sempre transfiguração", ALEGRE, 2002, p. 74), mas igualmente a de colocar como "a forma de existência dos indivíduos pode interferir ou determinar os discursos que produzem. O que a arte viva põe em tela é não só a esteticização da vida, mas também a vivificação da arte baseada nas experiências do indivíduo e na sua forma de se colocar no mundo" (INÁCIO, 2013, p. 21). (E no caso de Knopfli e Alegre, essa "forma de existência" implica o imperativo histórico anteriormente mencionado, sua aproximação ou distanciamento da militância no plano político, seu cotidiano, seus sofrimentos pelos diferentes deslocamentos a que são submetidos, assim como seus dramas mais pessoais – ao mesmo tempo que um tanto universais – quanto ao ocaso, à decrepitude, à morte...)

O pesquisador ainda avança: em certo sentido, o texto "vivo" permite olhar a vida também como uma manifestação artística. Assim, a experiência cotidiana se

---

[7] Em palavras regianas, "É regra geral – presto homenagem às excepções – os nossos artistas terem uma mentalidade insuficiente; uma sensibilidade por vezes intensa, mas reduzida; e uma visão unilateral da vida. Esgotados em dois ou três livros, repetem-se confrangedoramente. E o seu progresso é puramente linguístico, superficial e negativo, porque breve a língua deixa de ser um meio vivo de expressão artística. É um instrumento quase inútil, que se aperfeiçoa (?) segundo este ou aquele preconceito" (RÉGIO, 1977, p. 18).

[8] "Poemarma", texto de M. Alegre, também pode ser lido como seguindo pelo caminho de questionar um apreço desmedido pela estética e/ou por temas etéreos, distantes ou mesmo fora do alcance do poeta (e, no caso, de seu grupo) de par à renegação de conteúdos *vitais* a ele. Um trecho significativo: "Que o poema seja encontro onde era despedida. / Que participe. Comunique. E destrua / para sempre a distância entre a arte e a vida. (…) // Que seja experimentado muito mais que experimental" (ALEGRE, 2009, p. 184 – *CA*).

transformaria em "motivo para a produção da poesia e razão de sua escrita", ao mesmo tempo em que

> o corpo, lugar em que primeiro se vive, ora é o próprio organismo biológico, ora é o local dentro do qual a própria poesia reside, ou ainda aquilo que sustenta a sua existência, num processo metalinguístico constante em que corpo e escrita se confundem e se correspondem (INÁCIO, 2013, p. 22)[9]

– uma substanciação do poeta em sua própria "literatura viva".

Por esse caminho, e apesar de a relação corpo-escrita ficar mais patente quando se trata de autores como Al Berto – ou de António Botto, citado no texto em questão de José Régio, ou mesmo Marcel Proust ou André Gide, referidos pelo mesmo autor em outros ensaios, conforme observa Inácio (2013, p. 110), em que o rompimento à tradição literária, cultural e social, "a postura transgressora e balizada pela diversidade é o elemento caracterizador daquilo que é considerado vivo em arte" (INÁCIO, 2013, p. 104) –, julgamos possível pensá-la inserindo a questão da morte[10]. Afinal, se corpo e escrita se confundem[11], aquando da morte daquele, esta, embora cesse de ser produzida, poderá *sobre*vivê-lo. Assim, mais até do que certo diálogo entre a presença textual do corpo em anseio sexual até sua decadência e a passagem do tempo para seus autores, comparece a literatura como o que possibilita a permanência da presença mesmo em face de uma ausência – ou seja, uma representação, uma presentificação construída do ausente, ou mesmo uma certa imortalidade.

---

[9] Interessante observar que, como comentado anteriormente, ao estudar sobre os cuidados de si, incluindo a escrita de si no início da era cristã e ir acompanhando-a ao longo do tempo, Foucault percebeu o afastamento do corpo. Já aqui, parece-nos uma reassunção do corpo, visto em sua liberdade e em um retorno a uma relação mais "pacífica" de sujeito-corpo – em consonância com uma "ousadia" de poetas como Al Berto, que se fizeram, enquanto sujeito e enquanto artista, enquanto sujeito homossexual e enquanto artista que leva o homoerotismo e a homossexualidade para o texto, vanguardas/renovadores culturais.

[10] O pesquisador Emerson da Cruz Inácio chega a registrar que há um "gesto metalinguístico" em Al Berto "relacionado à própria existência como sujeito: escreve para manter-se vivo ou para que a sua escrita sobreviva à morte do autor" (INÁCIO, 2013, p. 133); no entanto, não é a ênfase do trabalho, até por não ser, ao que consta, a de seu autor literário em estudo.

[11] Observa ainda Inácio: "A respeito da 'Literatura Viva', afirma Régio no artigo homônimo: 'Eis como tudo se reduz a pouco: 'Literatura Viva' é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria'. Em outras palavras: a mímesis de si mesmo, da vida do artista, faz da obra uma representação disso e, por isso, ela ganha existência independente do artista, ainda que dele seja reflexo imediato" (INÁCIO, 2013, p. 118).

Torna-se difícil não nos lembrarmos de Michel Foucault quando, em "O que é um autor?", rememora que o parentesco da escrita com a morte é assaz antigo. O filósofo recupera, por exemplo, a epopeia grega, destinada à perpetuação da imortalidade do herói, ou *As mil e uma noites*, em que se narra para afastar a morte; afirma ser a narrativa ou escrita como estabelecida "para exorcizar a morte" (cf. FOUCAULT, 2001). É fato que seu encaminhamento ocorre no sentido de discutir a instauração do leitor como o parâmetro para a leitura em paralelo à morte do autor, conforme pensado por Roland Barthes, colocando que a relação da escrita com a morte teria deixado de ser daquela forma e transformado-se numa outra, naquele momento, na anulação do autor empírico, então alijado do texto; porém, igualmente é fato que tem havido uma reassunção de um eu autorreferencial (claro está, ainda que uma "versão" sua, uma de suas construções discursivas), e não somente na Literatura[12] – outras artes, como as Visuais (a título de exemplo, conferir TVARDOVSKAS, 2010), e mesmo em áreas como Educação (conforme observa Demerval Saviani, 2008) e Antropologia (cf. KLINGER, 2007, DURHAM, 1986) e as Ciências de um modo geral, em decorrência da superação de uma neutralidade positivista ou mesmo de revisões e de avanços quanto a conceitos estruturalistas.

A presença do sujeito (autorizada até por esse seu "retorno" às produções humanas) está posta em nossos autores em questão, os quais colocam a escrita literária ora como uma construção reflexiva de si (enquanto sujeito que se olha e/ou enquanto

---

[12] A propósito, uma "escrita de si" tem sido recuperada, difundida e atualizada ao longo do tempo, e hoje claramente alguns gêneros podem ser a ela integrados, a exemplo de diários, *blogs*, autobiografias ou autoficções. De modo geral, a expressão passa a se referir à inserção de um "eu" no texto (mais próximo ou pretensamente "colado" a um sujeito "real"), podendo ser voltada a si mesmo (como no caso de um diário íntimo), para si e para outros (como no caso de um *blog*) ou exclusivamente para outros, se pensarmos em publicações destinadas para o ávido mercado de consumo permeado por um voyerismo de celebridades e uma sensação de aproximação intersubjetiva, muitas vezes apenas com seu nome na capa do livro porém de redação por "escritores-fantasmas" (como a biografia, vendida como "auto", da acompanhante de luxo brasileira Bruna Surfistinha ou a do cantor britânico Ozzy Osbourne – respectivamente, *O doce veneno do escorpião*, de 2005, e *Eu sou Ozzy*, de 2010). A presença ou a preocupação com um processo de "meditação" ou formação sobre/de si já não parece necessariamente ser ponto fulcral; no entanto, a discussão, até a partir do próprio Foucault, concatena um outro aspecto consideravelmente profícuo: o "eu" que se a/enuncia e a produção de um certo invólucro discursivo de si. O mercado soube contribuir para o "retorno do autor", na medida em que o entendeu como fonte de consumo em si, assim como coadjuvante no processo de criação de imagens de outras pessoas-produtos. Para Klinger, na lógica da cultura de massas, o autor passa a ser cada vez mais percebido, ao mesmo tempo em que se aprende na mesma proporção sobre sua atuação como sujeito midiático (cf. KLINGER, 2007, p. 35).

sujeito que sabe que é olhado, criando(-se) imagem(ns) de si e do mundo, para si e/ou para outros), incluindo sua relação com a morte física do sujeito que ronda, ora como um anseio (ou uma aparência de anseio), narcísico até, de ludibriá-la. Parece-nos que em Rui Knopfli e Manuel Alegre ambas encontram-se presentes.

2. RUI KNOPFLI: O POETA E SEU (NÃO-)LUGAR

2.1 - O poeta e contendores

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo,
mas africano sou.
(KNOPFLI, 1982, p. 59 – *PO*)

Ao seu tempo, Rui Knopfli (1932-1997) foi figura recorrente na cena literária moçambicana. Seus poemas, ensaios e traduções constavam de diversos jornais e revistas; ademais – e o que nos interessa mais de perto neste momento –, seu nome estava presente em significativo contingente de críticas, a exemplo da verdadeira querela travada entre o poeta e o estudioso português Alfredo Margarido (1928-2010). Comecemos por esse caso.

Margarido, também poeta, além de militante (inclusive com algumas prisões no currículo), esteve ligado à famosa Casa dos Estudantes do Império (CEI) e a seu boletim *Mensagem*, bem como a antologias organizadas e prefaciadas então por si sob a chancela da CEI. Dentre estas, destacamos *Poetas de Moçambique*, de 1962, com produções de diversos autores, tais como José Craveirinha (1922-2003), Noémia de Sousa (1926-2003), Sérgio Vieira (1941-2013) e Rui Knopfli.

No preâmbulo ao volume, o ensaísta português justifica a seleção feita e, com isso, procura expor o que entende ser a identidade (ainda em construção) da poesia moçambicana. O texto – de caráter histórico-materialista, entendendo a literatura, na superestrutura, então como um certo reflexo das relações socioeconômicas – deixa entrever sua tese já na primeira linha, quando da afirmação peremptória de que "não há duas maneiras de encarar a poesia moçambicana" (MARGARIDO, 1980, p.479).

Será este o viés da exposição de Margarido: a despeito até mesmo das "formas

poéticas tradicionais", que já estariam imbuídas das formas da lógica capitalista-imperialista via colonização (pois que estas haviam modificado a antiga estrutura dos quadros sociais), a única forma de se ver a poesia moçambicana seria "considerar apenas a poesia e os poetas que, exprimindo as exigências próprias dos homens, procuram demonstrar (e realizar) a sua qualidade humana" (MARGARIDO, 1980, p.479). Explica-nos:

> Quais os poemas que consideramos nesta antologia? Pois aqueles que exprimem a soma de exigências próprias dos homens, aqueles que reivindicam a sua qualidade humana. Neste caso a poesia é a expressão directa da necessidade, recusando-se a ser apenas a mera projecção de formas idealistas. O choque entre as formas poéticas existentes em Moçambique ganha assim o seu contorno peculiar, pois aquelas que se acantonam nas zonas idealistas de conhecimento, quer dizer, aquelas que consideram, quando muito, uma metafísica da acção, opõem-se àquelas que mergulham as suas raízes na consciência prática da praxis. Ora, o que se procura é uma poesia que assente não só na realidade própria do poeta, mas que considere a exigência crítica que procura estruturar-se na praxis humana (MARGARIDO, 1980, p. 479).

Dessa forma, o pesquisador valoriza um determinado tipo de poeta, a saber, aquele que conhece e trata dos problemas sociais e, mais especificamente, da iniquidade quando se comparam pretos e brancos. Assim, são apontados autores como Craveirinha e Noémia de Sousa, de valor estético hoje inquestionável, mas que estão ali, parece, mais por representarem a literatura da experiência e do combate.

Os poemas daqueles que não apresentam tais características – seja por seu poeta não ser efetivamente negro (nem conseguir empatia nesse sentido), seja por não abordar a exploração centrada na cor – até aparecem; no entanto, recebem ressalvas, uma vez que Margarido não vê nos autores brancos de Moçambique algo presente nos de Angola, já que a "poesia angolana 'branca' assume como sua a práxis do homem de cor (António Jacinto, António Cardoso, Luandino Vieira)" (MARGARIDO, 1980, p. 480), ao passo que a moçambicana se situaria apenas do ponto de vista do "observador", de uma "panorâmica" do homem moçambicano.

Margarido prossegue com o que considera o aprofundamento do problema: se não bastasse aquele distanciamento, muitos autores partem para uma "poesia lírica, de raiz essencialista, que voluntariamente se divorcia dos problemas imediatos (...) [e]

reveste-se de um caráter acentuadamente não-humano" (MARGARIDO, 1980, p. 480). Em geral, seria uma produção de "europeus de segunda mão", i.e., brancos nascidos no continente africano, ainda orientados quanto à temática e à estilística para uma cultura do regime.

Para ele, dificilmente uma poesia branca, em Moçambique, conseguiria sair do "enquadramento paisagístico que vai do embondeiro à casa maticada, e desta à figura falsamente humana" (MARGARIDO, 1980, p. 481), pois que haveria uma relação simbiótica entre as diversas formas de alienação daquela sociedade e o elemento *cor*. Para corroborar sua afirmação, passa a analisar algumas estruturas socioeconômicas, a exemplo da concentração dos diferentes grupos conforme regiões (população letrada mais às zonas costeiras), da distribuição da população trabalhadora ativa quanto aos tipos (como a de subsistência) e setores da economia e suas desigualdades salariais. Assim, procura demonstrar a relação direta entre tais estruturas e a oposição brancos/negros na sociedade moçambicana, o que, a seu ver, não deixaria espaço ali para quaisquer solidariedades coloridas e afins.

Num movimento textual de "vai-e-vem", Margarido volta a observar como a poesia preta ou mestiça seria a legítima, pois que seria a única a tornar "mais evidente a contradição existente entre os fins dos indivíduos e os resultados por eles conseguidos" (MARGARIDO, 1980, p. 484), haja vista que conheceria tais problemas. Exemplifica como a poesia de Craveirinha, de Rui Nogar e de Noémia de Sousa serviria para expor, quer em nível temático, quer em nível linguístico (como o uso de uma fonética ou sintaxe mais próxima aos usos moçambicanos negros), a tensão das relações sociais.

Na sequência, Margarido questiona-se quanto à reação possível do poeta luso-descendente perante tal conjunto de circunstâncias, ao que coloca como saída duas possibilidades, uma disfórica e a outra eufórica.

A primeira estaria em aquele sujeito reconhecer que ter nascido em Moçambique deveria implicar em algo, deveria transformá-lo de alguma forma, mas que efetivamente não se deslinda da alienação própria do grupo (e aqui exemplifica com Rui Knopfli e seu poema "Naturalidade"[13], de *O país dos outros* (1959), em que enxerga a tentativa

---

[13] "Naturalidade // Europeu, me dizem. / Eivam-me de literatura e doutrina / europeias / e europeu me

knopfliana – fracassada, a seu ver – de se desvencilhar do epíteto "europeu"). O poeta desse grupo muitas vezes até tentaria uma aproximação e/ou participação no drama negro, mas não saberia sequer como operacionalizar suas intenções (a exemplo de Fernando Couto e Artur Costa). Nesse rol, cita outros poetas que não conseguiram, a despeito de tentativas, encarnar de fato a práxis, como Jorge Vila e Orlando Mendes, em geral pela falta de consciência, ou por uma aparente consciência, mas sem descer

> ao conhecimento das próprias coisas que estruturam a alienação. O poeta caminha aos apalpões (...), mas não consegue furtar-se a uma discreta náusea perante um mundo a que não consegue aceder inteiramente. A libertação dos preconceitos revela-se então muito difícil e, consequentemente, o poeta não consegue assumir a singularidade da sociedade para a ultrapassar objectivamente, pois esta ultrapassagem é uma tarefa positiva que não pode deixar-se embaraçar por formas idealistas, formalmente abstractas, despegadas de um conjunto de problemas práticos (MARGARIDO, 1980, p. 499-500).

A segunda saída seria reconhecer as diferenças, porém, adotando uma postura de libertação da ideologia colonial com a coadunação da práxis negra (em que insere raros poetas, como Fernando Ganhão e Sérgio Vieira) – e esses poderiam ser chamados efetivamente de poetas moçambicanos. Assim, essa categoria abarcaria aqueles que, *grosso modo*, tratam para além do espaço africano, tratam daquilo que atinge diretamente o ser humano: a opressão da colonização e as formas de resistência, por exemplo, e – importante referir – que o faça de modo declarado[14].

---

chamam. // Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum / pensamento europeu. / É provável ... Não. É certo, / mas africano sou. // Pulsa-me o coração ao ritmo dolente / desta luz e deste quebranto. // Trago no sangue uma amplidão / de coordenadas geográficas e mar Índico. / Rosas não me dizem nada, / caso-me mais à agrura das micaias / e ao silêncio longo e roxo das tardes / com gritos de aves estranhas. // Chamais-me europeu? Pronto, calo-me. Mas dentro de mim há savanas de aridez / e planuras sem fim / com longos rios langues e sinuosos, / uma fita de fumo vertical, / um negro e uma viola estalando" (KNOPFLI, 1982, p. 59 – *PO*).

[14] Ser ou não ser explícito, aliás, é um aspecto usado por A. Margarido para comparar – e diferenciar – Ganhão e Knopfli, pois que aquele teria a qualidade da "clareza", e este não. Diz-nos: "Não há dúvida que Fernando Ganhão sente o mundo *menos veladamente*, por via duma participação mais directa, na medida em que toma partido através de descrições concretas [ou seja, menos idealistas, menos essencialistas] que objectivam os elementos do quotidiano. Surpreender a totalidade dos homens na função objectiva do seu trabalho, medir o alcance da sua alienação, é a preocupação primeira de Ganhão, pois o que nos pretende evidenciar é a existência duma contradição absoluta entre o mundo dos produtos e o mundo dos produtores. Buscando elementos que definem o quadro das relações

Assim, Alfredo Margarido demonstra como sua visão do que deveria ser uma literatura moçambicana está, por um lado, associada ao que entende como ser moçambicano (negro ou mestiço, talvez branco, desde que de práxis negra) e, por outro, calcada em seu conteúdo abordado, com as problemáticas daquela nação em formação. Ou seja, para ele, e assim o efetivamente expressa, há aí uma função didática – e qualquer produção que fuja dessa linha prejudicaria a identidade literária de Moçambique.

Rui Knopfli, em junho de 1963, publicará o artigo "Artes e Letras", em *A voz de Moçambique*, contestando essa definição [15] – também motivado por um certo ressentimento, conforme bacoreja Russell G. Hamilton (cf. 1981), pela parte que lhe coubera, pois A. Margarido, ainda que o tenha em um ponto aproximado de Fernando Ganhão (exceção de poeta branco moçambicano em que enxerga a práxis pregada), o coloca como um "europeu nascido em Moçambique" (MARGARIDO, 1980, p. 490).

A contestação knopfliana em parte dirigia-se ao que entendia como uma estreiteza na visão reduzida de Margarido, já que, quanto ao que seria a poesia moçambicana, afirma: "Sim, ela é a força pujante duma negritude que se define e afirma, mas é também tudo o mais que gira, se afasta e se aproxima, em torno desse núcleo" (KNOPFLI *apud* MARGARIDO, 1980, p. 509). Em suma, o poeta não entende a heterogeneidade como algo prejudicial ou negativo; pelo contrário, entende esse traço como sadio e constitutivo daquela produção desde seu início.

Motivado pela crítica de Rui Knopfli, Alfredo Margarido volta a abordar a temática, aumentando o tom, em "A poesia moçambicana e os críticos de óculos"; desta vez refere-se ao poeta de modo nem um pouco lisonjeiro, até mesmo escolhendo e

---

entre o grupo reduzido dos empresários e o grupo mais vasto dos trabalhadores, Fernando Ganhão mostra-nos que tudo pode ser medido por via do preço corrente, quer se trate de produtos (objectos, utensílios), quer se trate de pessoas, transformadas, no mercado do trabalho, em coisas, em objectos, também" (MARGARIDO, 1980, p. 492, grifos nossos).

[15] As críticas de ambos contabilizarão ao menos seis artigos, três de cada autor. Após este de Rui Knopfli, haverá "Ainda o diletante Alfredo Margarido" (em *A tribuna*) e "Uma nova teoria racista da poesia" (*A voz de Moçambique*), alternando com os de Margarido, "Do poeta Knopfli à cultura moçambicana" (*Mensagem*, junho de 1963) e "Outra vez o poeta". Há ainda "Nota muito sumária a propósito da Poesia de Moçambique", de Eugénio Lisboa, que o teria escrito a pedido de Knopfli, e figurou como prefácio ao *Mangas Verdes com Sal* deste, como uma réplica a Margarido. Ressaltamos que alguns desses textos, principalmente de Knopfli, são aqui referidos a partir de comentadores, já que não foi possível obter acesso direto a eles.

citando poemas de forma denotativa, sem entender nem permitir qualquer interpretação – possível – de ironia e (auto)crítica[16] (ainda que os problemas étnico-sociais que apresenta sejam obviamente legítimos – disso seria impossível discordar). Além disso, volta a reafirmar, e de forma ainda mais intensa, a centralidade da questão negra.

Outro teórico muito próximo dessa proposta é Russel G. Hamilton, que se utiliza inclusive de mesmos argumentos e poemas de Knopfli comentados por Margarido... De qualquer forma, apresenta um avanço, pois procura inserir a disputa num quadro mais amplo de tensão rácico-social.

Conforme expõe em seu famoso estudo "A literatura aculturada no Mar Índico" (1981), Moçambique, dentre as colônias portuguesas, seria um caso particular devido a inúmeros fatores, dentre os quais destaca o período sob a administração da Índia Portuguesa, a influência de territórios vizinhos anglófonos (a África do Sul e as então duas Rodésias) e, principalmente e em parte derivado dessa conjuntura, uma falta de "camaradagem" entre as diferentes "raças".

De modo oposto ao que acontecia em Angola, por exemplo, os grupos literários em Moçambique eram fortemente marcados pelo fator *cor* (brancos, negros e mestiços), cada qual excluindo – com a chancela do regime – qualquer diferente. Até mesmo as publicações eram de colaboração restrita a seus associados. Só haveria alguma integração em meados da década de 1960, quando se começam a desenhar as forças do

---

[16] Entre referências a textos críticos e poéticos de Rui Knopfli, Alfredo Margarido escreve: "É que, logo no período seguinte, nos vemos chegados a uma encruzilhada difícil: 'no fervilhar deste cadinho é que ela (a poesia moçambicana) irá ganhar no futuro sua carta de alforria, mulata altiva de compleição sadia'. Mas, para entendermos o que significa esta 'mulatagem' teremos de referir-nos a um poema de Rui Knopfli em que a génese do mulato é assim descrita: 'Um ventre negro de mulher / arfando, a meu lado arfando, / o cansaço, o espasmo / e o sono. / Nada mais. / Amanhã parto. E esqueço-te. / Depressa te esqueço. / E teu ventre?' Quer dizer que, neste caso, o mulato é o produto de relações sexuais acidentais, despojadas de qualquer prazer, sem nenhum significado imediato ou mediato para o parceiro branco. Mas, para a mulher negra e para o seu filho, mulato a haver, tudo se revela cheio de significado, e não serão as meras palavras líricas que poderão encontrar para a situação humana uma qualquer solução. É no mundo da práxis constituída que esse mulato há-de inserir-se, naturalmente. Será a sua força de trabalho que ele há-de ir vender no mercado do trabalho. E quem serão os compradores dessa força? Quem há-de aproveitar a mais-valia desse trabalho, quem há-de, com usura, gastar esse mulato? Parece-nos que a resposta é evidente e que não será a existência de uma poesia moçambicana mais ou menos lírica que poderá riscar do quadro dos problemas sociais este problema do mulato" (MARGARIDO, 1980, p. 504).

nacionalismo (e daí o papel crucial de Samora Machel[17]).

É na esteira da forte segregação racial, da falta de empatia pelo negro oprimido pelas estruturas colonialistas (tão bem analisadas, ainda que no contexto francófono, por Albert Memmi e Frantz Fanon) que Hamilton coloca a discussão Margarido-Knopfli. Afirma-nos que

> o nativismo, a ânsia e a pose defensiva resultaram, no início dos anos 60, numa polémica que, embora limitada publicamente a poucos indivíduos, revela até que ponto a cena literária em Moçambique carecia duma orientação nitidamente consistente com as aspirações reivindicatórias e nacionalistas dos intelectuais mais consciencializados (HAMILTON, 1981, p. 16).

Isto é, novamente a necessidade do engajamento e a premência por uma unidade literária.

A estudiosa portuguesa Fátima Mendonça também se acercará da problemática. No caso, em comunicação de 1984 e, em 2002, em artigo publicado na revista Via Atlântica, da Universidade de São Paulo. Em ambos, seu objetivo foi tratar do conceito de nação comparando três poetas, a saber, José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira (que chegou a ser secretário de Samora Machel e sempre esteve associado à militância pela Frente de Libertação de Moçambique – Frelimo)[18]. Pela proposta, já é possível antever sua discussão: Craveirinha e Vieira de um lado, Knopfli de outro – e de fato

---

[17] Samora Machel (1933-1986), moçambicano, integrante da Frelimo desde 1963, teve cargos de destaque na Frente e, em 1970, torna-se seu presidente; ocupou também a presidência de seu país logo após a independência (1975). José Luís Cabaço destaca, em seu importante estudo *Moçambique*: identidades, colonialismo e libertação (2009), que S. Machel clamava para que, no processo de libertação, incluíssem-se questões culturais, e todo e qualquer traço opressor ou discriminatório deveria ser abolido: "Arrancar de nós a ideologia e cultura exploradora para assumirmos e vivermos, no detalhe do quotidiano, a ideologia e cultura requeridas pela revolução, constitui a essência do combate pela criação do homem novo" (MACHEL *apud* CABAÇO, 2009, p. 304); além disso, "Criar uma atitude de solidariedade entre os homens capaz de desenvolver o trabalho colectivo pressupõe a eliminação do individualismo. Desenvolver uma moral sã e revolucionária que promova a libertação da mulher, a criação de gerações com um sentido de responsabilidade, exige a destruição das ideias e gostos corruptos herdados. Para implantar as bases de uma economia próspera e avançada é necessário que a ciência vença a superstição. Unir os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação" (MACHEL *apud* CABAÇO, 2009, p. 300).

[18] Knopfli, em entrevista de 1996, critica a produção vieirense justamente por ver nela exclusivamente uma base engajada.

assim será, com direito à afirmação final de seu texto "Porque a história da literatura moçambicana é também a história da sua revolução" (MENDONÇA, 2002, p. 65).

A pesquisadora igualmente se debruça sobre o "Europeu me dizem..." e o que considera a tentativa fracassada de rechaço dessa identidade por parte de Rui Knopfli Indica que a "tendência esteticista" do autor "não remete para uma gratuidade de discurso", pois que, a despeito de algumas falas e poemas, "Knopfli assume – e em nossa opinião é essa a espinha dorsal da sua poesia – a consciência do próprio opressor, reproduzindo-a, tentando denunciá-la e denunciando-se masoquisticamente" (MENDONÇA, 2002, p. 58-9).

De qualquer forma, houve quem visse Rui Knopfli de outra maneira (ou *também* de outra maneira, ambivalentemente), como veremos a seguir.

2.2 - O poeta e partidários

(...) Confundo as poucas sílabas
do meu nome. Pouco importa: o que havia a dizer
eu o disse com frontal clareza.
(KNOPFLI, 1982, p. 384 – *EA*)

A problemática de ser ou não moçambicano, de fazer ou não poesia moçambicana, implicou em Knopfli, mesmo após sua morte, ter um lugar dúbio na história oficial das literaturas (se figuraria na de Moçambique e/ou na de Portugal), mostrando que "The interesting part of the Knopfli debate is the manner in which a writer's nationality can be determined by his or her critical readership (...). [I]n many ways, writers are captives of their readers" (ROTHWELL, 2010, p.26), no caso, de leitores como Margarido. Ainda assim, é fato que houve quem o defendesse como o que declarava: um poeta africano sim, ainda que sua temática ou estilística divergisse da tônica.

Um de seus partidários foi Manuel Ferreira, em seu livro *Literaturas africanas de expressão portuguesa II*.

Ali, na parte destinada à poesia de Moçambique, Ferreira traça o percurso de seu desenvolvimento – e se, por um lado, trata de uma poesia revolucionária e de Noémia de Sousa e Craveirinha como os poetas mais representativos do país, por outro, oferece espaço para poéticas que se distanciem dessa seara, e não só a Knopfli, mas também, por exemplo, a Alberto Lacerda (1928-2007), cuja lírica, afirma, "nada tem a ver com o dramático trajecto histórico do povo moçambicano", o que de qualquer forma "não invalida de modo nenhum a excelência estética" (FERREIRA, 1977, p. 69) nem entrar no rol de Moçambique[19].

"A grande revelação deste período vem com Rui Knopfli" (FERREIRA, 1977, p. 84) é como o literato em questão é introduzido pelo ensaísta português, que prossegue desfiando alguns elogios, como em "poeta de largos recursos, acentuados de livro para livro", além de atribuir importância aos cadernos *Caliban*, sob responsabilidade de Knopfli e Grabato Dias.

Ainda assim, vale registrar que Ferreira o percebe num certo interregno, o qual, todavia, parece-nos mais apurado que o de Margarido e Hamilton:

> acontece também que a sua poesia cada vez mais é presa desta condição bipolar do poeta. Europeu de sangue e cultura, africano de nascimento, Rui Knopfli, hoje vivendo em Inglaterra, parece ter tido dificuldade em resolver esta contradição aparente. Mas injusto seria não sublinhar o apelo que as forças incontidas da 'minha [sua] terra' nele pulsam com frequência e porventura o seu belíssimo e longo poema 'Hidrografia' regista o momento da plenitude de identificação do poeta com a África (FERREIRA, 1977, p. 85).

Em verdade, o próprio Knopfli, tanto em poemas quanto em comentários extraliterários, afirmava-se como ser híbrido[20]; de ascendência europeia e amante da

---

[19] É fato que Margarido também não negara completamente um espaço aos "europeus de segunda classe", no entanto, cabe reforçar, via-os com ressalvas e como deturpadores do que deveria ser, a seu ver, a literatura moçambicana.

[20] Usamos o termo "hibridismo" e correlatos por força da própria fala de Rui Knopfli e igualmente da de discurso teórico. No entanto, ressaltamos que – e o fazemos com a imagem da pesquisadora e professora Inocência Mata em mente –, embora o termo esteja mais associado ao conceito pós-colonial (sujeitos e sociedades híbridos devido ao contato com a cultura do colonizador), o entendemos aqui para além desse viés, já que contatos e antropofagias culturais já ocorriam antes mesmo da expansão ultramarina. Knopfli, a propósito, ainda assim não só estava ciente disso, como também o expressa em

anglo-saxonia, nascido em África, nunca negou ambas as culturas. E Manuel Ferreira, ao selecionar poemas de R. Knopfli para a coletânea *50 poetas africanos*, não se furtou a essa característica knopfliana, inserindo ali não apenas poemas com referências ao continente africano (até poderia fazê-lo, pois material havia), mas também àquela cultura e às mesclas, como em "Auto-retrato" ("Do português tenho a nostalgia lírica / de coisas passadistas, de um infância / amortalhada entre loucos girassóis e folguedos; / a ardência árabe dos olhos (...) Do suíço tenho, herdados de meu bisavô, / um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome") ou, ainda, ao seu entre-lugar ou lugar à margem em "Cântico negro" ("I am really the Underground") (KNOPFLI *apud* FERREIRA, 1989, p. 384-5)[21].

Já a pesquisadora Fátima Monteiro, em sua tese *A poética pós-colonial de Rui Knopfli*, posteriormente publicada como livro sob o título *O país dos outros:* a poesia de Rui Knopfli (2003), concorda apenas em partes com Manuel Ferreira. Para ela, o poeta moçambicano estaria para além de crítico africanista, como Ferreira o percebe; Monteiro enxerga na poesia knopfliana o que nomeia como "nacionalismo submerso", presente principalmente em *O país dos outros* até *Mangas verdes com sal* (ao que, seguindo a linha de raciocínio, incluiríamos *A ilha de Próspero*, conforme pretendemos demonstrar adiante).

A leitura de Monteiro parte de um referencial pós-colonial, principalmente quanto ao questionamento, à reelaboração do discurso sobre si outrora feito (e ainda em vigência) alheiamente pela colonização. Nesse sentido, a pesquisadora demonstra como em muitos poemas é possível perceber a postura de um sujeito poético preocupado em mostrar um outro viés dos africanos e do sistema que lhes subjuga, ou seja, argumenta que não apenas Knopfli coloca-se junto àqueles grupos – inclusive aos negros – como também questiona com uma ideologia anticolonial (de par com a certeza do fim do regime, em uma espécie de "premonição sobre a descolonização"), na medida em que "propõe-se, antes de mais, rever de modo crítico e lucidamente distanciado o

---

poemas, principalmente, a nosso ver, em *A Ilha de Próspero*, como pretendemos expor à frente.

[21] A seleção de *50 poetas africanos* chegou a receber críticas por parte de Pires Laranjeira, no entanto, favoráveis à poética de Rui Knopfli. Para o estudioso português, "no caso moçambicano, não se compreende que poetas da envergadura de Craveirinha e de Knopfli (com uma qualidade e uma capacidade de gerarem forças de influência) tenham direito ao mesmo número de poemas de tantos outros" (LARANJEIRA, 1992a, p.408).

discurso histórico e cultural do colonizador, subvertendo esse discurso no processo" (MONTEIRO, 2003, p. 78). Como exemplos, cita, dentre outros, poemas de traços épicos, como "Festa"[22] e "Dawn"[23], de *O país dos outros*.

2.3 - O poeta e a literatura

Palavras imperfeitas
que se esgueiram
e sobem à tona
e penetram doloridas
nos espaços oxigenados.
(KNOPFLI, 1982, p. 107 – *RS*)

Knopfli está ciente de seu lugar à margem, motivado em especial pela sua poesia de influências inúmeras (principalmente anglo-saxônica) e temática variada. Trata da questão em poemas, entrevistas e artigos, em geral procurando mostrar o equívoco do olhar redutor ali repousado.

Sua argumentação traz interessantes pontos, a exemplo da exposta em "O denominador comum" (1989), em que chama à atenção "a querela gratuita da nacionalidade literária" e uma inconsistência: como exigir uma moçambicanidade ainda quando nem sequer havia uma nação desenhada? (Lembremo-nos: ao contrário de lugares ex-colônias como a Índia inglesa, os atuais Estados nacionais, no caso, africanos

---

[22] "Festa // Quando romper a manhã… // Não, / nada de estandartes desfraldados, / bandeiras a baloiçar-se ao vento. / Nem gritos, nem manifestações, / nem *meetings* no bulício da praça. / Tão pouco a embriaguez desvairada, / a louca conquista da rua. // Quando romper a manhã, / saibamos erguer a fronte / ao sol puro. / Em silêncio olhar de frente, / na curva do horizonte, / o novo sol nascente. / Saibamos recolher-nos / e, por um longo momento, / pesar, / respirar, / captar as múltiplas vivências / da tranquila alegria / que irá brotar ininterrupta, // quando romper a manhã" (KNOPFLI, 1982, p. 97 – *PO*).

[23] "Dawn // Agónica noite estremece / e despedaça-se / lá fora em chuva / nas vidraças. / Das sombras, das solidões / dos recantos recônditos / da noite e da chuva / saem homens. / Pela crosta da terra passa / um frémito de arrepio. / Chove. / Chove em África. / É noite. / É noite em África. / Mão desmedida ergue-se / no bréu, / corpo da terra que as águas / fecundam, impregnam. / Silêncios, hesitações, / sono de séculos, jugos, / racham em surdina. / Jogamos *bridge* na tepidez / do *living*, / reclinamo-nos na morna / penumbra erótica / dos cinemas, / ou dormimos em calma / digestão. / Para lá / da noite angustiada / monótono acalanto ergue / a voz. / No inescrutável, nas sombras, / nos recantos recônditos de agónica noite / África desperta..." (KNOPFLI, 1982, p. 85 – *PO*).

foram demarcados de forma completamente aleatória quanto às divisões anteriores existentes entre grupos étnico-linguísticos.) E, mesmo com seu desenvolvimento, seria possível aplicá-la (ou exigi-la) anacronicamente ou ignorar, como coloca Knopfli, "o meu passado e a minha experiência, anteriores ao conceito de nacionalismo, só tardiamente adquirido" (KNOPFLI, 1989, p. 106)?

Em outro texto, um da participação na diatribe-Margarido, sistematiza o que considera os cinco pontos da discussão:

> 1) Que se tem dado demasiada importância aos Poetas e à poesia moçambicana, fenómenos incipientes no seu conjunto; 2) Que as antologias (ver a de A. Margarido) e certos críticos se limitam, com esquematismo unilateral e deformador (amputador), a situá-la (a Poesia) apenas em relação directa com uma problemática do homem negro; 3) Que a Poesia (de Moçambique ou de outro lado qualquer) sendo, antes de tudo, um fenómeno estético específico, deveria começar por ser abordada nessa sua essencialidade: a de ser Poesia, antes de ser qualquer coisa mais; 4) Que a chamada Poesia de Moçambique só se poderá definir, honesta e concretamente, a partir de todos os caminhos concorrentes e diversificados que lhe compõem o rosto assimétrico, incluindo, portanto e destacadamente, o contido em 2, que é onde param, alienatoriamente, os Margaridos; 5) Todos os demais considerandos – mesmo os de caráter especulativo – se bordavam e desenvolviam em torno dos temas basilares que acabo de discriminar (KNOPFLI *apud* HAMILTON, 1981, p. 17).

Ao fim e ao cabo, o que está em causa é o conceito de literatura: Arte ou Ação?[24] Poesia de qualidade porque trabalhada do ponto de vista estilístico-temático ou porque, engajada, discute e atua no presente-real?[25] Por consequência, podemos inserir: qual

---

[24] Acerca da discussão entre Rui Knopfli e Margarido, Rui Nogar resume: "Quase que era o problema da arte pela arte e a arte social" (NOGAR, 1994, p. 166). Por sua vez, Francisco Noa pondera: "a poesia de Rui Knopfli parece querer proclamar que o que importa não é o que faz com que a literatura moçambicana seja moçambicana, mas o que faz com que essa mesma literatura seja literatura" (NOA, 1997, p. 105).

[25] Francisco Noa refere que essa discussão tomaria vulto ainda maior na sequência da independência do país (25 de junho de 1975) até meados da década de 1980, quando, em jornais e páginas culturais, "calorosamente se opunham os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada [incentivada pelo governo da Frelimo] e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos" (NOA, 2008, p. 41). Será principalmente a partir de 1984 apenas, com o lançamento da revista *Charrua* (de fundação coletiva dos escritores Ungulani Ba Ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, Eduardo White e Tomás Vimaró e do artista plástico Ídasse Tembe) que haverá de fato uma ampliação temática, inclusive questionadora dos poderes instituídos, na literatura moçambicana em português –o que Noa definirá como "a viragem da consolidação" (NOA, 2008, p. 41).

dessas literaturas é "digna" de ser considerada *a* Literatura e deve gerar o padrão de obra a entrar na seleção máxima, isto é, naquele cânone? (Ou ainda: por que encontrar *a* Literatura?)

A resposta necessariamente implica um viés ideológico. No caso, Knopfli e seus contendores jamais chegariam a um acordo, haja vista que partem de premissas distintas e lugares de fala idem. Observemos quais sejam.

Envolvendo a contenda, obviamente temos o contexto de colonização, o qual, como o próprio Knopfli e outros "previram"[26], viria a ruir, ainda que para tanto fossem necessários esforços desmedidos. Como sabido, as literaturas africanas de língua portuguesa foram importante instrumento desse combate, propagando ideologias independentistas com tudo o que isso implica (autoafirmação, consciencialização, exortação...) – e não à toa que se relacionarão ainda dois aspectos: a presença significativa de antigos militantes nos futuros novos quadros governamentais e na literatura (como Sérgio Vieira, em Moçambique, ou Agostinho Neto e Pepetela, em Angola) e o endosso oficial às práticas e publicações literárias, do que é sintomático que a primeira publicação da Frelimo, pelo Departamento de Educação e Cultura, tenha sido o volume inaugural de *Poesia de combate*, de 1972. A título de exemplo do que ocorreu em outra ex-colônia, Angola, podemos citar a criação, no mesmo ano da independência do país (1975), da União dos Escritores Angolanos (UEA), em cujo documento fundacional está sua divisa:

> A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano (UEA *apud* CHAVES, 1999, p. 32).

De volta a Moçambique, inúmeros estudos demonstram como estavam imbricados jornalismo, literatura e anticolonialismo, a exemplo de texto de Tania Macêdo e Vera

---

[26] A situação colonial portuguesa, como sabido, já estava fragilizada nos anos 1960, o que viria a se intensificar com as guerras de independência, a começar pela angolana em 1961. Diversos intelectuais já pregavam e/ou demonstravam sua insustentabilidade – e Knopfli, com alguns de seus poemas, a exemplo de "Dawn" (*PO*, 1959) e "Certidão de óbito" (*MA*, 1964), foi um deles.

Maquêa em que seguem o percurso inicial da arte literária no país. De acordo com elas, "A literatura não ignorou a história presente e não se absteve de testemunhá-la. Antes, surgia em face de conflitos e de tensão constantes em parelho à busca de identidade nacional que em geral caracterizou os Estados forjados na situação colonial" (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 19).

Ou seja, em geral, as produções feitas e circuladas clandestinamente ou até propriamente em guerrilhas tendiam a construir e/ou reforçar o discurso que se queria/precisava hegemônico, antes e mesmo depois das libertações, quando da consolidação dos estados nacionais. Em meio a essa conjuntura, acabou ocorrendo um forte entrelaçamento: literatura e Estado, e fácil será deduzir que, também aqui[27], aquela passa a ser porta-voz deste[28].

Assim, a seleção de obras consagradas também deve passar pelo questionamento de quem a realizou. Encontraremos aí os agentes de transformação, personificações de poder, incluindo Academia, professores e críticos (tais como aqueles setecentistas de Camões), cuja leitura das obras necessariamente "estará condicionada pelo estatuto de

---

[27] Um exemplo clássico desse tipo de relação está ainda no "primado de Camões como o grande poeta das Espanhas[;] sabem que ao fazê-lo cultivam igualmente a autonomia literária (e linguística...) de Portugal em meio ao júbilo castelhano pela excelência e prestígio internacional do 'Siglo do Oro' e do barroco hispânico. Sublinhe-se, assim, que o estabelecimento de um pensamento canonizador em Portugal coincide com a promoção de uma postura de proteção do patrimônio próprio contra uma ameaça externa real" (COSTA, s/d, p.2). Assim, o alçamento d'*Os lusíadas* também visou a questões políticas, com viés nacionalista, já que, a despeito dos 8.816 versos decassílabos ou mesmo de rei e de Dinamene ou de qualquer outro elemento, só ocorreu efetivamente com críticos do século seguinte. Assim, ainda que D. Sebastião tenha concedido uma pensão a Camões por *Os lusíadas*, parece que seu júbilo não foi tão grandioso quanto hoje (depois do percurso canonizador do autor) somos tentados a achar – inclusive, no alvará do benefício, temos: "faço saber (…) que, havendo respeito ao serviço que Luís de Camões, cavaleiro fidalgo de minha casa, me tem feito nas partes da Índia por muitos anos e aos que *espero* que o diante me fará e a suficiência que mostrou no livro que fez das cousas da Índia, hei por bem e me apraz de lhe fazer mercê de quinze mil réis de tença em cada um ano por tempo de três anos somente" (SEBASTIÃO *apud* CAMÕES, 1999, p.108), ou seja, a motivação variada, uma certa "chantagem" e a limitação do prazo (além de seu cumprimento "sabático" na prática) ensejam um questionamento sobre a opinião real de então...

[28] Em entrevista a Michel Laban, Rui Knopfli declara: "(...) havia o debate fulcral – os indivíduos que queriam ver tudo sob o prisma do *parti-pris* político, quer dizer, a puxar para a esquerda, e os indivíduos que, sendo de esquerda, como eu sou, era e fui, que entendiam que a arte não podia ser interpretada só assim. O grande diferendo é o debate que se teve com o Margarido, que enfim, na sua inefável militância, não se apercebeu... A poesia era a práxis! Os poetas que interessavam eram aqueles que se inseriam em favor da Revolução, sem sequer se aperceber que havia uns que não estavam inseridos mas que também davam testemunho – e de que maneira! – do mal dessa situação, e outros que davam qualquer testemunho. É isso que leva a gente a ver os Marcelinos dos Santos – conhecido por Kalungano –, que literariamente são uma merda e os Agostinhos Netos e outros gajos assim promovidos à altura de grandes poetas à conta da sua intervenção política" (KNOPFLI, 1998, p. 499).

classe, pelo 'gosto', pelo lugar ocupado pelo leitor no tecido social e num dado momento histórico" (REIS, 1992, p. 68). Crítica e teorias literárias, mesmo quando preocupadas com uma "cientificidade", estão calcadas implicitamente em parâmetros valorativos (mesmo os formalistas russos e seu rigor descritivo, ao proporem, principalmente na figura de Shklóvski, o estranhamento como característica máxima da literatura, implicam valor estético).

Além da questão política, então, está imbricada a "inevitabilidade valorativa" (cf. AVELAR, 2009), pois critérios do que seja a "boa literatura" ou canônico, tais como "universalidade", "literariedade" e "valor estético", obrigatoriamente passaram por um crivo, que é historicamente determinado. Se é impossível abster-se de julgamentos a respeito de uma obra, se esta não é de "qualidade" imanentemente, qualquer classificação pode ser questionada. Em suma, e conforme argumentação de Idelber Avelar em ensaio sobre cânone literário e valor estético, não há conceito deste que não seja não-tautológico (exceto se se considerá-lo no campo da economia), no caso de nosso objeto, "esse valor se deduz num contexto eminentemente **relacional**, econômico, no qual **atos de valoração** socialmente situados entram em conflito, em negociação e em articulação, mediados por instituições como a escola, a imprensa e a crítica, num processo que conforma um equilíbrio nunca completamente estável" (AVELAR, 2009, p. 143-4).

Em meio a essa querela, importa ainda referir que, na medida em que alguns autores e obras recebem determinados valores eufóricos, outros sofrem consequente silenciamento ou apagamento, e é significativo que, quando se pense em "cânone africano", a tendência *naturalizada* é se pensar em obras com temáticas "próprias" dali, em espaços reconhecidamente do continente, e que não à toa é o que se costuma publicar para o público externo, como no caso brasileiro (à exceção de Valter Hugo Mãe e seu *A desumanização*, por exemplo, editado por uma ex-grande editora, a tendência é se lançar prosa sobre guerrilhas e afins)[29]. Assim, como um "efeito colateral" da

---

[29] Diversos autores e críticos discutem a questão, a exemplo de Inocência Mata (2010) e Mia Couto, quem remete à "chamada prova de autenticidade: pedia-se que os seus textos [dos autores africanos] traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade" (COUTO, 2011, p. 22). Pires Laranjeira lembra que se trata de uma política instituída ainda na época colonial: "Até ao final dos anos 30, o Estado português encorajou, com prémios e publicação, o aparecimento e expansão de uma

associação direta entre letras e armas de outrora está o que se espera de quaisquer autores africanos de língua portuguesa, mesmo depois das libertações. E nesse mercado, o discurso lírico fica ainda mais escamoteado ("ainda mais" porque, já em princípio, não tem tanto "apelo comercial") quando não carrega a imagem de África que se quer vender/comprar.

Ao longo de sua história, a literatura apresentou diversas motivações e funções, dentre as quais, ressaltamos aqui, a de narrar nacionalidades. Sempre que se precisou forjar uma língua e uma história para a nação que então nascia, recorreram-se a autores e obras literárias, a exemplo de Portugal e Camões, Itália e Dante, Petrarca e Boccaccio e Angola com Luandino e Pepetela, por exemplo. A relação deixou marcas: não à toa, em geral quando se pensa em *literatura*, ainda se tem a necessidade de adjetivar o termo com um gentílico.

No rol de obras sacralizadas inicialmente para um povo, há esse traço como denominador comum: no caso brasileiro, teremos certamente Gonçalves Dias e Alencar indigenistas, ficando recorrente a preocupação em se formar a identidade – frente a ameaças externas, a "Outros", aqui especificamente o colonizador – a partir de um elemento próprio, o indígena. No caso angolano, é inegável a presença de *Mayombe* no panteão; assim como na literatura portuguesa, de *Os lusíadas*. Sempre obras que condensariam caracterizações de alguma forma modelares, isso na concepção dos detentores de poder, normalmente espelhando sua classe, cor, sexualidade, crença...

Questionar, portanto, um cânone (ainda que em formação) é, ao mesmo tempo, interpelar uma história construída por alguns contra outros, inserindo e excluindo conforme seus próprios interesses. Ou, nas palavras precisas de Roberto Reis, "o que se

---

literatura colonial, que, um pouco por todo o mundo longíquo e desconhecido, tendia a satisfazer o desejo de exotismo e aventura do leitor europeu" (LARANJEIRA, 1992b, p. 21). Ainda que algo (pouco) tenha mudado, parece-nos digno de observação que permanece o estímulo público pela escrita engajada em Moçambique. No final de 2012, o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha (ICMA) promoveu encontro e divulgação de poemas com temática social e política, alguns inclusive resgatando heróis nacionais como Samora Machel. Se, por um lado, instiga o desenvolvimento e a promoção de cultura literária e crítica, por outro, inevitavelmente, gera visibilidade e patenteia essa produção ainda emblemática – ainda mais em sendo com colaboração alemã, um dos principais mercados editoriais para as literaturas africanas e produções diversas sobre o continente (há até mesmo um projeto de porte do Instituto Goethe – o mesmo que patrocina o ICMA – chamado "schreiben über afrika", "Escrever sobre África", que pode ser conferido pelo link http://www.goethe.de/ins/za/prj/sua/deindex.htm).

pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes" (REIS, 1992, p. 68).

Rui Knopfli, a nosso ver, pode ser inserido na esteira dessa discussão ou de uma certa "audácia" frente ao padrão literário que se formava então – uma verdadeira vanguarda (cf. LUGARINHO, 2003), avançando com o que viria apenas mais tarde[30]. Assumidamente, o poeta trabalha o discurso lírico, ao mesmo tempo em que, também de modo declarado, não toma para si a questão negra[31] (o que Gabriel Madeira Fernandes chamou de "poética da sinceridade", cf. FERNANDES, 2012) – até por entender que, a partir de determinado ponto, não possui a experiência pessoal necessária para atuar como uma voz que viria de dentro do grupo, e dirá: "(...) onde eu ia beber a inspiração? Que eu viesse fingir isso. Como é que eu posso fingir em verso o negro humilhado que não sou?" (KNOPFLI, 1996, p. 64). Seu máximo, dentro dessa perspectiva, é em um ou outro poema (e em particular nos de *A ilha de Próspero*) contrariar o discurso colonizador, mas de todo modo de forma não ostensiva ("nacionalismo submerso", como diria Fátima Monteiro). Assim, Knopfli opera dois enfrentamentos de discursos hegemônicos: contra o poder colonial e contra o poder *engagé* (que posteriormente se tornaria estatal).

2.4 - Linhas de leitura

---

[30] Francisco Noa, ao analisar a produção mais contemporânea, sintetiza sua relação com as anteriores: "A geração da *Charrua* (1984) representa o triunfo das novas tendências da literatura moçambicana que se irão gradualmente afirmando até os nossos dias, com preocupações muito distintas daquelas que prevaleceram antes e logo imediatamente a seguir à independência do país, em que dominantemente a preocupação com a nação era cultivada. Do afunilamento em relação a esse ideal, vai-se gradualmente desenhando uma abertura que se espraia numa diversidade temática e estética em que a ideia de nação ou simplesmente se não coloca, ou é objecto de superação através da translocalização" (NOA, 2012, p. 5).

[31] Sua recusa, a propósito, atinge por vezes um certo grau de agressividade, como no poema "Cântico negro", cujo título faz-nos pensar em uma (enfim) redenção declarada à temática, no entanto, o que surge é uma oposição acintosa: temos já como primeiro verso "Cago na juventude e na contestação" (KNOPFLI, 1982, p. 259 – *MVS*).

2.4.1 - Enfrentamento dos discursos "oficiais"

Cerramos os olhos para a penumbra
donde brotam, nítidas, as imagens:
Há uma criança no fogo,
o pavor de um soluço estrangulado,
fulgurantes, rápidas chamas.

Direi palavras insuportáveis como morte.
(KNOPFLI, 1982, p. 256 – *MVS*)

Não obstante alguns neguem em Knopfli a presença de uma práxis negra e/ou de uma moçambicanidade, julgamos ser plenamente possível encontrar em sua obra ao menos uma vertente preocupada com a situação do país e suas pessoas, que configura um discurso desestruturador ou questionador do "oficial" colonialista. Nesse sentido, ainda que concordemos com algumas ressalvas, recuperamos aqui o trabalho de Fátima Monteiro, *O país dos outros:* a poesia de Rui Knopfli (2003).

Nele, a pesquisadora portuguesa argumenta por uma leitura pós-colonial da obra knopfliana, enquanto um discurso desestruturador ou, ao menos, questionador do discurso colonialista, em especial por conter "não só o presságio da queda e retirada imperial, mas também o intento de restituir a África o legado cultural e geográfico, se não espiritual, expropriado pela colonização" (MONTEIRO, 2003, p. 14), além de praticar um "discurso híbrido ao qual subjaz um nacionalismo africano submerso" (MONTEIRO, 2003, p. 13), isto é, que "se expressa com frequência como ética do anti-império, e raramente como *engagement* ideológico-nacionalista aberto, nunca descuidando Knopfli o trabalho apurado da linguagem poética em favor duma mensagem política imediatista" (MONTEIRO, 2003, p. 16) e apropriar-se de e rever cânones literários europeus.

Para Monteiro, os traços de nacionalismo poderiam ser encontrados em particular no primeiro livro de Knopfli, *O país dos outros* (1959). Nele, estaria a "poética premonitória" das lutas nacionalistas-independentistas ainda antes de ocorrerem, "a mais de três anos de distância" (MONTEIRO, 2003, p. 84), como no poema "Lírica para uma ave", que conteria essa proposição, indicada, por exemplo, pelo "céu de chumbo e

baionetas / caladas, / sobre uma floresta de sono / e demência", "escuro cerne da floresta" (KNOPFLI, 1982, P. 37 – *PO*) e com a degola da ave ao final, quebrando a expectativa inicial oferecida pelo título.

Ainda que sintomaticamente esse seja o poema de abertura da obra e contenha a "postura anticolonial do autor" (MONTEIRO, 2003, p. 85), certamente ainda não é o suficiente para cercá-la – e Monteiro valer-se-á de outros para corroborar sua tese, a exemplo de "Dawn", cujo fechamento se dá com "No inescrutável, nas sombras, / nos recantos recônditos de agónica noite / África desperta...". De qualquer forma, julgamos encontrar algo nesse caminho ainda mais intensamente em *A Ilha de Próspero* (1972). Vejamos.

"Roteiro privado da Ilha de Moçambique", subtítulo de *A Ilha de Próspero*, já encaminha a estruturação da obra. Trata-se de um olhar cicerone que visa a apresentar principalmente o espaço ilhéu e seus componentes, indicados até mesmo nos títulos dos poemas – a maior parte (onze do total de vinte) traz alguma referência a esses elementos: para além do "Muipíti"[32], há: "Nenhum monumento", "Café de penumbra", "Terraço da Misericórdia", "No crematório baneane", "Mesquita grande", "S. Paulo", "A capela", "Ponta da Ilha", "Senhora do baluarte" e "Padrão".

A julgar por essas "entradas dos poemas" – e ajudados pela característica-chave que se propaga sobre a Ilha em questão – estamos diante de uma obra que condensa um multiculturalismo pacífico, com espaço – simbólico e físico – para todas as culturas dali. Temos referências a três delas por meio de suas religiões majoritárias demarcadas espacialmente: "No crematório baneane", "Mesquita grande" e "A capela", representações, portanto, do hinduísmo indiano, do islamismo árabe e do cristianismo português, respectivamente. Acrescentemos o fato de Muipíti, a "certa escala / de todos os que as ondas navegamos" (Camões, em *Os lusíadas*[33]), como ilha-cidade, poder ser

---

[32] Muipíti ou Ohmuhipiti é o nome dado à Ilha de Moçambique em língua macua.

[33] Para além de sua presença n'*Os lusíadas*, a Ilha de Moçambique participou da história do poeta. Camões morou ali por dois anos, saindo de Goa de volta ao Reino, entre 1567 e 1569; na Ilha, onde hoje há uma estátua de bronze em homenagem ao poeta, é que este teria dado os últimos retoques em sua famosa epopeia. Em *A Ilha de Moçambique,* Rui Knopfli insere "Esclarecimento a certo passo obscuro de uma biografia", em que trata justamente do poeta português (tratado não em um pedestal, mas em sua humanidade, com seu cansaço e tédio) e do tempo que ficara no local: "(...) Com a noite chegaria a insónia / ou o olvido, que não podiam / ser-te estranhos, a doçura árabe / destes rostos, o

definida como "ponto de encontro de civilizações", e ainda antes dos portugueses: coexistiram inúmeras ali, tais como persas, malabares, guzerates, baneanes, árabes, swahilis... Em suma, um *melting pot*, ou ainda, "ilha-síntese" ou "ilha-cruzamento".

O que surge, no entanto, nessa nossa primeira leitura óbvia – certamente esperada (e até incentivada) por uma ideologia colonial –, não poderá ser confirmado numa análise mais acurada da obra.

Comecemos com a tríade África-Europa-Ásia/Oriente, presente, via religião (lembremo-nos da combinação íntima entre poder político e poder religioso, em particular durante as "conquistas ultramarinas" e a colonização portuguesa), em "A capela":

> (...) África ficou
> ao umbral das portas, no calor
> da praça; aqui principia
> a Europa. Porém, da parede
> lateral, sob um baldaquino hindu
> e num desvario de cores e santos hieráticos,
> salta o púlpito oitavado e é o Oriente
> que chega com seus monstros.
>
> Do silêncio fita-nos um rosto trifonte
> e nós estamos na encruzilhada
> cismática desse olhar que se prolonga,
> nos examina e considera.
> (KNOPFLI, 1982, p. 345 – *IP*)

Se, por um lado, há a co-ocorrência de marcações dos três continentes, note-se que, por outro, há segregações e disputas em curso: África está "ao umbral das portas"; o Oriente, "da parede lateral, sob um baldaquino hindu", chega "salta[ndo] o púlpito oitavado" (representação de onde se enuncia o poder), e a Europa, como centro, de onde se fala, é o "aqui", *axis mundi*. Não há entrecruzamentos nem convivência harmônica; o que existem são a busca pela tomada ou pela manutenção de uma hegemonia, além da exclusão do poder (e qualquer possibilidade de acesso a ele) para o elemento africano. Julgamos já encontrar aqui o que pode ser visto não-ficcionalmente em Cabaço quanto

---

mistério nocturno destes corpos / a saberem a canela e maresia. / Depois vinha outro dia. E outro. E outro (...)" (KNOPFLI, 1982, 349 – *IP*).

às lutas pela supremacia na região entre civilização ocidental cristã e outras civilizações:

> Com o poder político monopolizado pelos portugueses, com o poder económico dividido entre europeus, muçulmanos e indo-portugueses, e com a influência cultural fortemente islamizada, a Ilha era bem emblemática do conflito dos ventos que sopravam na região. Essa linha de demarcação veio a acentuar-se com o correr do tempo, quando se foi definindo, a sul da região, a supremacia das influências cristãs e, a norte, a predominância cultural das diferentes interpretações do islão (CABAÇO, 2014).

Observe-se ainda a presença de um elemento à margem, mas denunciador, por seu olhar silencioso e analítico: encontramos o "rosto trifonte" (que pode ser lido como a tão propalada imagem multicultural da Ilha e de seus habitantes), à parte até mesmo na estrutura do poema, já que surge em estrofe outra. Esse distanciamento também pode ser visto como um movimento de autorreflexão daquela identidade dita híbrida, que, ao executar um exercício de meta-análise, acaba por se perceber não-unívoca. Ao encontrar em seu seio aquelas divergências quanto a seu aspecto, esse "trifonte" não corrobora nem intenciona participar da querela; pelo contrário, de porte inquisidor, aparenta estar na iminência do descarte (ou vontade de descarte) das partes, então numa "encruzilhada cismática".

Esses embates e a consequente instabilidade que geram – certamente não queridos pelo "centro", pois que o colocam em perigo – ressurgem, novamente pelo aspecto religioso, em "Terraço da Misericórdia":

> (...)
> A velha Misericórdia cuida da alvenaria
>
> retocada de m'siro alvíssimo
> e, por entre vielas e pracetas,
> finge ignorar ao longe o verde moço
> da Mesquita. Pai Nosso, Ave-Maria,
>
> do rosário, talhado por mãos
> macuas, caem as contas negras.
> Os lábios ressequidos do velho patiah
> respondem ciciando mediúnicos o Gayatri:
>
> Tat Savidur vareniam bhargo devasya
> dhimahi dhiyo yo nah pracodayat (...)

(KNOPFLI, 1982, p. 339 – *IP*)

Se, por um lado, o cristianismo parece já de alguma forma integrado ("alvenaria / retocada de m'siro[34]", valendo-se, portanto, de elemento cultural originalmente "alheio"), por outro, resgata-se o embate, ainda que velado (até mesmo pelas cores: o "alvíssimo" frente ao "verde moço"): a Misericórdia que finge, mas não ignora a Mesquita, a qual, por sua vez, responde em cicio com texto de cultura não portuguesa – a propósito, aqui irmanada com outra, pois do templo islâmico sai um mantra hindu, intertextualizado pelo poeta no original, possibilitando a concretização de sua voz ("Tat Savitur vareniam bhargo devasya / dhimani dhiyo yo nah pracodayat"). A disputa, no entanto, não se mostra em igualdade para ambos os lados: novamente há um em desvantagem, pois o "Outro", o duplo islamismo/hinduísmo[35], está nas "sombras", "ao longe" do eixo (quais sejam, as "vielas e pracetas" da cidade portuguesa em que se encontra o Terraço da Misericórdia), "ciciando" "tristemente". Rui Knopfli, assim, traz à tona uma significativa discussão com

> a imagem de um lugar exemplar de convivência pacífica entre povos e culturas, emblemático daquele 'mundo que o português criou' teorizado por Gilberto Freyre – imagem essa celebrada durante a passagem do sociólogo brasileiro por Moçambique e pela Ilha, no âmbito da mais longa viagem pelas colónias portuguesas, relatada em *Aventura e rotina* (1953) (FALCONI, 2013, p. 80).

Ou seja, o discurso da autoridade colonial e sua "prática civilizatória", em muito sustentado por uma "celebração eufórica da mestiçagem" de G. Freyre, é aqui questionado. A Ilha de Moçambique, considerada então como o exemplo acabado desse *lusotropicalismo*, ao lado da Zambézia e também da Ilha do Ibo (cf. CABAÇO, 2009), em Knopfli mostra sim sua multiplicidade de narrativas culturais, mas em constante tensão. Em síntese, trata-se "do percurso de indagação de uma memória histórica e cultural",

---

[34] M'siro é uma típica pasta branca feita de raiz de árvore usada no rosto por mulheres de Nampula, Moçambique. Na versão com fotos de *A Ilha de Próspero*, há inclusive um retrato.

[35] Em outro momento, ocorre uma certa "confusão", "imiscuição" ou equiparação entre ambos: em "Muipíti", temos "(...) uma lentura / brâmane (ou muçulmana?)" (KNOPFLI, 1982, p. 335 – *IP*).

conforme observa a estudiosa Ana Mafalda Leite (LEITE, 2013, p. 139)[36].

Tais espaços e construções religiosas como metonímias de culturas e povos e seus encontros/desencontros, por vezes, são acompanhados de sujeitos e animais, como em "Ponta da Ilha", com "as crianças que brincam seminuas / na poeira cinza, o cão esquelético / preguiçando à sombra e a galinha / tonta que cisca na distância". A problematização, de qualquer forma, permanece, e, no caso desse poema, retoma o cenário, pois se trata de um lugar onde tudo falta ("seminuas", "esquelético"), somente "sobram os templos e os deuses" – e provavelmente trazidos de fora, a disputar com outras religiões, a despeito de sua vantagem de soberania... De qualquer forma, templos e deuses inúteis para contornar a exploração a que são submetidos os indivíduos e seu espaço (em si já apertado até pela estrofe única do poema): "Nem o solo em que assenta o estuque / de nossos casebres foi poupado. / Olhai em redor e podeis vê-lo / convertido na sólida pedra de vossos bastiões, / nos opulentos muros da máquina de guerra / que, pacientemente, fostes erguendo / por nosso trabalho, suor e amargura" (KNOPFLI, 1982, p. 348 – *IP*).

Além do conteúdo do poema, seu título com sua referência ao real – há, de fato, a Ponta da Ilha – converge, afinal, para a discussão tão bem trabalhada por Frantz Fanon sobre a exploração colonial e sua configuração espacial. Também houve na Ilha de Moçambique uma divisão entre "cidade do colono" e "cidade do colonizado", sendo esta justamente a referida região ao extremo[37]. Rui Knopfli leva ao seu texto a discussão, transformando em matéria poética a realidade trabalhada pelo martinicano:

> A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. A cidade do colono é

---

[36] Leite recorre ainda a comentário de outro autor moçambicano, Nelson Saúte, para completar: "Não obstante os desígnios que outrora os negreiros, os mercadores, os soldados, os sátrapas e os outros, na Ilha quiseram cumprir; o que acabou por acontecer (...) foi o conjurar das raças e culturas que se derramaram no chão *bantu* (...). À historiografia competirá estudar a complexa urdidura de relações que então imergiram naquele solo secular" (SAÚTE *apud* LEITE, 2013, p. 138).

[37] A ilha é reconhecidamente dividida em "cidade de cal e de pedra", onde ficam as construções portuguesas, e a "cidade de macuti" (que engloba a Ponta da Ilha), onde vive, em situação de penúria, a maior parte dos ilhéus.

> uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada (...) é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está constantemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado (...) um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (FANON, 1979, p. 28-9).

A faceta predatória do colonialismo é trabalhada ainda nos poemas "Muipíti" e "A dama e o jogral". Naquele, o eu-lírico, ao dialogar com a ilha, cria seu retrato de prostituída: "Eis-te, cartaz, convertida em puta histórica, / minha pachacha pseudo-oriental / a rescender a canela e açafrão, / maquilhada de espesso m'siro / e a mimar, pró turismo labrego, / trejeitos torpes de cortesã decrépita" (KNOPFLI, 1982, p. 334 – *IP*); neste, molda seu retrato de princesa com cuja imagem se contraem laços quaisquer desde que favoráveis ao "castelão": "Vários foram os que, por elaborados / contratos ou vantajosas conveniências / de família, te esposaram em uniões / burocraticamente consumadas e te expuseram / a seu lado na pompa solene / dos cerimonais para os três Estados" (KNOPFLI, 1982, p. 336 – *IP*). Já em "S. Paulo", é o povoado homônimo que aparece sofredor, mas como metonímia da Ilha: "Pilhado, sangrado, espoliado / pela voraz cobiça / de sátrapas, clérigos e soldados, / apenas te legaram / (...) o lenho sepulcral das portas semicerradas / em que escasseiam batentes e puxadores / ou mesmo o metal pobre / de algum mais caprichoso arabesco" (KNOPFLI, 1982, p. 342 – *IP*).

Diante de tudo isso, por vezes enuncia o sujeito poético a si mesmo, e seu posicionamento surge sempre favorável a Muipíti e suas gentes espoliadas, manifestando ternura e compaixão, a exemplo do último poema citado. Nele, o poeta, apesar de "proscrito na pátria"[38], sabe de sua incumbência de cantar a dama-Ilha e da vontade de ambas as partes de se unirem, apesar dos relacionamentos políticos, de

---

[38] Como já observado, Rui Knopfli teve relação delicada com Moçambique, tendo sofrido por seu não alinhamento ao programa revolucionário. Ainda em vida, ficou deslocado quanto a uma nacionalidade literária (em entrevista, troça a respeito, dizendo que "Sou uma daquelas criaturas que ninguém sabe onde situar. Ninguém sabe, ao certo, se sou português ou moçambicano, embora acreditem que sou um poeta em língua portuguesa", KNOPFLI, 1996, p. 54). Quando da independência, estava em autoexílio em Portugal; após sua morte, foi durante um tempo considerado poeta do panteão português, sendo só aos poucos "repatriado" ao seu país africano.

aparência, que esta é obrigada a travar: "(...) Mas a alegria / maior, a mais íntima, guardava-la sempre / para a mirada terna que nunca deixámos / de trocar. Ensina-o uma velha sabedoria: / enquanto dorme o castelão, penetra / o jogral humilde na alcova da princesa" (KNOPFLI, 1982, p. 336 – *IP*).

Nesse poema, difícil não ler o "europeu me dizem" e toda a crítica sofrida por Knopfli por seu não alinhamento ao discurso dos tempos das guerras de libertação. No entanto, "saborosa ironia!", a esse mesmo poeta "coube o destino" de enaltecer a Ilha, bem como denunciar sua exploração e a máscara (de empresa portuguesa bem sucedida e/ou de identidade múltipla coesa e pacificamente construída) que é obrigada a portar, encontrando por sob a aparência as marcas abafadas de outras culturas que compõem seu "perfil autêntico" – como na estrofe final de "Muipíti":

> Primeiro a ternura da mão que modulou
> esta parede emprestando-lhe a curva hesitante
> de uma carícia tosca mas porfiada,
> logo o cheiro a sândalo, o madeiramento
> corroído da porta súbito entreaberta,
> o refulgir da prata na sombra mais densa:
> assim descubro subtil e cúmplice,
> que a dura linha do teu perfil autêntico
> te vai, aos poucos, fissurando a máscara
> (KNOPFLI, 1982, p. 335 – *IP*).

Além de marcar a si em poemas que cantam a Ilha, procurando (re)conhecê-la em seu âmago – o que acaba por implicar em tocar sua dor –, o sujeito poético evidencia-se também quando trabalha a exploração de gentes subjugadas, como em "Os pedreiros de Diu":

> Enrolados na nossa magreza
> e em roupa breve, jazemos
> na aspereza escaldante do tombadilho
> enquanto as horas e as braças
> gotejam o seu moroso suplício
>
> (...)
> Somos os pedreiros de Diu,
> prestáveis, engenhosos, capazes
> de todo o sacrifício, uma mão-de-obra
> barata e generosa,
> que desconhece a exaustão e os horários.
> Templos, moradias, fortins
> e baluarte, nós os gizámos

> e concebemos
> (KNOPFLI, 1982, p. 346 – *IP*).

A caracterização já denota um olhar agudo, que observa e critica, ainda que de modo não ostensivo, o que vê. Se não bastasse, há ainda aquela presentificação do sujeito poético, então colocando-se em cena. Vale notar que, em geral, seu aparecimento – seja por meio de pronome possessivo de primeira pessoa do singular ou do plural (como no já citado "Ponta da Ilha", em que encontramos "Nem o solo em que se assenta o estuque / de *nossos* casebres foi poupado", com grifo nosso), seja por uma representação física (a exemplo de sua personalização no jogral de "A dama e o jogral") – coaduna-se com o do sofrido, do explorado, do que está fora do centro, mostrando seus sentimentos e compaixão ("Um dia, quando avoluma insuportável / a sede e decresce a pouca esperança, / *chegamos*, enfim", da terceira estrofe de "Os pedreiros de Diu", com grifo nosso)[39].

Interessante observar que, assim, *A Ilha de Próspero* tende a oferecer um viés um tanto quanto diferente na produção knopfliana. Em seus outros livros, anteriores e posteriores a esse, Rui Knopfli valeu-se de um "eu" subversivo, enquanto "ação de vanguarda" (LUGARINHO, 2003, p. 318), pois, ao contrário da produção de seu tempo, de forte cunho de autoafirmação enquanto povo, ousou sair do "nós" para a primeira pessoa do singular. No entanto, aqui, esse "eu" escamoteado pela ideologia nacionalista, quando não está ao seu lado, integra-se ao coletivo. Nas palavras de Silva,

> Em Knopfli, a imperiosa necessidade de identificação com a visão europeia [presente em gerações anteriores] cede lugar à luta pela assunção de uma visão autêntica, calcada no telurismo conquistado pelo poeta. Assim, em *A Ilha de Próspero*, sua poesia dá mostras de se livrar de certas obrigações (...) e mostra-se plena e desavergonhada (SOUZA E SILVA, 1996, p. 105).

---

[39] Francisco Noa observa a presença de uma preocupação social em outros textos knoplianos. De acordo com o pesquisador, tal vertente encontra-se "bem patenteada" em produções quase desconhecidas, como no conto "A Seca" (1948), em que "tenta retratar impressionisticamente uma determinada realidade social identificável com as camadas mais desfavorecidas da cidade colonial, explorando uma tipicidade linguística que incluía vocábulos rongas e uma sintaxe levemente desviada da norma", e, de modo semelhante, em "Lumina" (1949). Acrescenta ainda que essa "virada para denúncia social teve a sua expressão também no desenho, actividade a que Knopfli também se dedicou" (NOA, 1997, p. 43).

Por fim, a Ilha, que desperta ternura do sujeito poético, não tem autonomia; suas gentes, sofridas, exploradas, silenciadas e tristes, idem. A Ilha é de Próspero não porque é do moçambicano que se conquista como, que se torna Próspero, porém, porque é do forasteiro, do europeu, do português dominador que, por meio da força, se impõe como legítimo (o último poema, o encerramento da obra é dado com "Padrão", ou seja, com um monumento português como sinal de domínio e de posse). A Ilha apenas reverbera o que a parte continental sofria. Nas palavras de Chaves, "Se o continente revela abalos e assimetrias, a Ilha convida a uma paragem, um exílio que, afinal, nem chega propriamente a ser" (CHAVES, 2014).

2.4.2 – Deslocamentos

2.4.2.1 - Deslocamento político

(...) Eu
não tenho já nome aqui, a minha voz nasce
no deserto, vertical e desnuda (...)
Por certo os outros
têm a História a seu favor.
(KNOPFLI, 1982, p. 384-5 – *EA*)

Não obstante Rui Knopfli se posicione contrariamente ao discurso colonialista – e chegue a afirmar que, ao menos dentre os "europeus de segunda linha", "Não há nenhuma voz que exprima o descontentamento, o desgosto da situação colonial como a minha" (KNOPFLI, 1994, p. 200) –, isso não fará com que se alinhe literariamente à outra possibilidade "oficial", a de discurso independentista-nacionalista frelimista – este igualmente será rechaçado – "(...) Porque eu teimo, / recuso e não alinho. Sou só / Não parcialmente, mas rigorosamente / só, anomalia desértica em plena leiva" (KNOPFLI, 1982, p. 259 – *MVS*).

Sua vontade ou necessidade de tal distanciamento aparece essencialmente em

sua publicação de 1969, *Mangas Verdes com Sal*, num momento pós-discussões públicas com Alfredo Margarido e, em particular, no ápice da literatura agitprop[40]; parece tornar-se até mesmo programática, na declarada contramão, como atesta, por exemplo, o irônico "Poesia sem mais nada", o qual contrapõe ao "poeta demagógico" – aquele que

> distribui o granel das rimas em *ão*,
> em *dade*, em *aço*.
> Assim, o irmão estende o braço
> da fraternidade no abraço
> que vai do coração à humanidade.
> Rola e estraleja farto o trovão
> no verso chocalhante do poeta
> demagógico e o público aplaude
> comovido. Passada a borrasca
> tonitroante do verso, o céu
> aparece limpo e o sol sorri
> antigo
> (KNOPFLI, 1982, p. 203 – *MVS*).

– o "poeta-sem-mais-nada", em cuja "oficina escura" "o verso cumpre-se / lenta e dolorosamente, / mas suas arestas vivas, / sua dureza de diamante / insinuam-se teimosamente / e vão, sempre com ar discreto, / *minando os poderes constituídos*" (KNOPFLI, 1982, p. 203 – *MVS*, grifos nossos).

A certeza da importância do trabalho do "sem-mais-nada" reaparece em "Carta ao poeta Eugénio Evtushenko a propósito de uma suposta autocrítica": aqui o sujeito dialoga com um "tu", no caso, o poeta russo referido no título, em cuja vida histórica (1932-) escreveu textos com críticas dirigidas "a tudo e a todos", incluindo o poder soviético instituído outrora. De acordo com o escritor salvadorenho Manlio Argueta, Evtushenko, em evento de 2007, teria inclusive afirmado que "Un poeta puede odiar a

---

[40] 'Agitprop', acrônimo de 'agitação' e 'propaganda', refere-se a produções artísticas com viés marcadamente militante – não só literárias, mas também, por exemplo, visuais, além de teatrais (como observa Carlos Ceia, que aponta ainda que o termo era aplicado, inicialmente, para o "teatro didático" incentivado pelo Partido Comunista Soviético e que viria a influenciar a dramaturgia de Bertold Brecht; hoje, para "todo o teatro que tend[a] a sobrepor a ideologia à sua representação estética", CEIA, 2017). O termo surgiu a partir do teórico marxista Georgy Plekhanov, como estrátegia de mobilização e conscientização política da população; para a publicação *Agitação e propaganda no processo de transformação social* (2007), engendrada pelos Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina, "o trabalho de agitação e propaganda não é um fim em si mesmo" e, em essência, "parte do propósito de mudar a cultura de participação na vida política" (VIA CAMPESINA, 2007, p. 23).

los políticos, puede burlarse de ellos, pero nunca debe ser indiferente a los problemas políticos" e que "el poeta debe ser irreverente e irónico, rebelde, inclusive en contra de poder y oponerse al formalismo político, a las cuadraturas burocráticas o ideológicas" (EVTUSHENKO *apud* ARGUETA, 2015). São compreensíveis, portanto, a referência a esse poeta e a "carta" knopfliana a ele aquando de "uma suposta autocrítica", cujos começo ("Não te arrependas de nada.") e término (com o conselho: "(...) Não permitas que o óxido / dos políticos entre na lâmina / dos teus versos. Um poeta não se vende, / não se compra, não se emenda. // A um poeta corta-se-lhe / a cabeça. E uma cabeça / cortada não dói, mas tem / uma importância danada", KNOPFLI, 1982, p. 194 – *MVS*) sintetizam seu juízo.

A relevância desse tipo de poesia é, então, apresentada como superior a quaisquer intempéries, que podem incluir de chacotas (como em "O passo trocado": "O soldado de passo trocado / é o gozo escapista da tropa perfilada", KNOPFLI, 1982, p. 293, *MVS* – em que tanto os gozados quanto os gozadores são "soldados", membros em defesa afim) a "cabeças cortadas", passando por sofrimentos e riscos para o sujeito, como em "Sem nada de meu" e "O preto no branco".

O primeiro verso de "Sem nada de meu" já é a entrega categórica operada pelo eu poemático: "Dei-me inteiro.", ao ponto de perceber-se sem nada de seu; o que lhe sobrou era pouco, apenas o para a sobrevivência: "Dei-me inteiro. Sobram-me / coração, vísceras e um corpo. / Com isso vou vivendo". Enquanto isso, enquanto vazio, com "um sorriso / triste e uma gota / de ternura branda no olhar", "Os outros / fazem o mundo (ou crêem / que fazem)" (KNOPFLI, 1982, p. 305 – *MVS*).

Por sua vez, "O preto no branco", em nossa leitura, aborda as interpretações e consequências negativas e os riscos advindos de seu não enfileiramento. O poema trata de uma explicitação, um "acerto de contas" (um dos possíveis sentidos para seu título[41]) entre um negro e o sujeito poético, branco – ambos postos em oposição ("Da granada deflagrada no meio / de nós, do fosso aberto, da vala / intransponível"), que pode ser pela situação étnico-racial ("ódios estranhos"), mas, e em particular, pelo distanciamento daquele branco (tornado inimigo duas vezes – pela cor e pela não-

[41] Também julgamos presentes outros dois significados possíveis para a expressão "preto no branco": o que há (ou pode haver) de preto no branco e o preto por sobre o branco.

adesão explícita, já que há "De um lado o teu dedo indicador, / de outro a *minha assumida neutralidade*. / Entre os dois, ocupando o espaço / que vai do teu dedo acusador / à *minha mudez feita de medo e simpatia* (...)[42]" (KNOPFLI, 1982, p. 260 – *MVS*, grifos nossos). E o desentendimento traz implicação: "(...) há de gravar o meu nome / numa das balas da tua cartucheira".

Apesar de tudo, o sujeito knopfliano entende que há de assumir todas essas adversidades, uma vez que a arte poética, a seu ver, deve centrar-se no "eu", como afirma em "Notas à margem de uma leitura": "Que, na verdade, o assunto / nuclear / à obra de arte – nem sempre / óbvio / ou explícito / ou claro / – é sempre e somente o próprio / artista" (KNOPFLI, 1982, p. 310 – *MVS*). E o afirma com ênfase – palavra única em verso único e, em um caso, no último verso – no que parece ser o cerne: "nuclear", "óbvio" e "artista"). Essa afirmação faz-nos retornar ao Eugênio Evtushenko e sua reflexão semelhante:

> A autobiografia de um poeta são seus próprios poemas. O resto é suplementar. O poeta tem o dever de se apresentar aos leitores com seus sentimentos, atos e pensamentos, de coração aberto. Para ter o privilégio de exprimir a verdade dos outros, ele deve pagar um preço: entregar-se, impiedosamente, à sua *verdade*. Enganar lhe é vedado. Se desdobrar a sua personalidade – de um lado, o homem real e, do outro, o homem que se expressa – tornar-se-á estéril. É inevitável. (...) Esta é minha ambição como poeta. Gostaria de poder, durante minha vida, imprimir aos meus poemas os anseios dos outros sem renegar o meu próprio "eu". Aliás, estou convencido de que o dia em que perder esse "eu", perderei também a faculdade de escrever (EVTUSHENKO,1966, p. 15-19).

Julgamos enfim que Rui Knopfli, centrado em seu "eu" literário, tratará ousadamente apenas daquilo que e da forma como o toca, o atinge – ora com aproximações, ora com distanciamentos de outros –, como o diz em "Ars Poética 63":

> Como fazer versos?
> (...)

---

[42] Em "Não obstante", mesmo diante de um "ar de náusea reaccionária", o sujeito poético novamente comenta sua aparência: "Tudo isto é, pois, amor, meus amigos, / que por detrás do modo seco e tristonho / da ironia ocasional, do raro sorriso, / eu tenho um coração grande e sensível / e até sou / um rapaz bastante progressivo / apesar deste ar / um tanto crepuscular" (KNOPFLI, 1982, p.185 – *MVS*).

> Há quem comece com irmãos,
> o que tem vantagens inúmeras,
> desde as garantias de escolas às conveniências
> e conivências do correligionarismo fiel [43]
> que assegura um público bastante certo,
> embora pouco amante da poesia
> e, de ordinário, pouco esperto.
> Desvantagens:
> traz grandes dores de cabeça e pesadas
> responsabilidades para com a humanidade
> inteira e o Homem com H maiúsculo,
> tarefa sempre ingente para quem começa.
> O melhor ainda, o mais velhinho
> e garantido é começar pela palavra
> eu. Será umbicalista, egoísta,
> eu sei cá, mas é pequenina e humilde
> e não diz mais do que diz, não tem
> mais responsabilidades do que as que convém
> seu minúsculo e modesto universo. Será
> pouco, mas é um mundo. Para quê
> querer incendiar os astros se, dentro de nós,
> ainda não acendemos todas as luzes?
> (KNOPFLI, 1982, p. 184-5 – *MVS*).

Não obstante sua declarada não filiação política, Knopfli não estará longe de posicionamentos ou intenções de seus "rivais", como revelam o final de "Poesia sem mais nada" e outros textos antes comentados. Além de questionar a atuação e o discurso colonialistas portugueses, a poética knopfliana mostra-se, ainda que escamoteadamente, favorável à independência e valorizadora dos espaços e das gentes moçambicanas.

Nessa esteira, podemos referenciar poemas como os de *A Ilha de Próspero* e os famosos "Hidrografia" ("São belos os nomes dos rios / na velha Europa. / (...) Todo a beleza secreta e virgem que resta / está nos rios da minha terra. / Toda a poesia oculta é a dos rios / da minha terra", KNOPFLI, 1982, p. 114 – *RS*) e "Naturalidade" – em que, além do conteúdo em si, um elemento formal sugere um viés de leitura: com exceção de poucos versos, em geral não há aqui o tão comum em Rui Knopfli *enjambement*, como

---

[43] As inúmeras vantagens desdenhadas parecem presentes também em "A melhor das distracções", em que, jocosamente, trata, além das recusas, de um rebaixamento da poesia "oficial", com "as línguas que mandei cortar" ("Hoje fui grão-senhor / – marajá, bey, khan, / um nababo qualquer desses com poderes / de Vida e Morte. / Recusei com desdém / oitenta camelos carregados de sedas, ouro, / pedrarias, – o costume. / Afastei enfadado / as inomináveis iguarias que me foram servidas (...) / Onde me diverti a valer, / foi com as línguas que mandei cortar", KNOPFLI, 1982, p. 50 – *PO*).

podemos perceber na última estrofe: "Chamais-me europeu? Pronto, calo-me. / Mas dentro de mim há savanas de aridez / e planuras sem fim / com longos rios langues e sinuosos, / uma fita de fumo vertical, / um negro e uma viola estalando" (KNOPFLI, 1982, p. 59 – *PO*), i.e., se aquele recurso tende a ser visto como uma ruptura, "uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão" (GOLDSTEIN, 2000, p. 63), sua não utilização aquando de sua autoafirmação pode sugerir, estilisticamente, sua distensão, sua certeza, plácida até, quanto à sua "naturalidade" – ao menos nesse momento.

2.4.2.2 - Deslocamento político e espacial

Longe?
Longe.
(KNOPFLI, 1982, p. 133 – *RS*)

O descentramento/deslocamento político trará para Rui Knopfli uma implicação significativa presente em sua obra e em sua vida – o descentramento/deslocamento espacial.

É sabido que o poeta mergulha "na diáspora a que me coagiram (como a tantíssimos outros) os ventos da História e a vontade própria" (KNOPFLI, 1982, p. 391), como afirma em sua "Explicação necessária" introdutória de *O livro melancólico de Tao Li*, de 1980[44]. Assim, em 1975, ainda antes da independência moçambicana, Rui deixa o país e parte para exílio europeu. Posteriormente, explicará em entrevistas que o estopim para sua escolha relaciona-se a questões políticas: enquanto jornalista, publicara um artigo questionando o Governo de Transição, frente ao que lhe foi pedido, pelo ministro em exercício do Ministério da Informação, José Luís Cabaço (então "muito militante, muito cumpridor, muito frelimista"), que se retratasse. Conforme conta, sua resposta teria sido algo como "'Não me retrato e por isso só tem uma alternativa que é

[44] Trata-se de um livro com "transposições (traiduções?)" (KNOPFLI, 1982, p. 393) de poemas que fizera direto do chinês.

despedir-me'. E ele despediu-me" (KNOPFLI, 1996, p. 5).

De qualquer forma, ainda que, ao fim e ao cabo, tenha saído por conta própria e apenas em 1975, o sentimento de exclusão faz-se presente desde a primeira obra, *O País dos Outros*, de 1959, derivado da percepção de suas escolhas. Tal referência voltará em outros livros anteriores ao exílio de fato impetrado pelo autor, a saber, *Reino Submarino* (1962), *Máquina de Areia* (1964) e *Mangas Verdes com Sal* (1969). Apenas três publicações são posteriores: *O Escriba Acocorado* (1978), *O Corpo de Atena* (1984) e *O Monhé das Cobras* (1997).

Em *O País dos Outros*, há diversos poemas sobre distanciamentos, despedidas, perdas; sentimentos como melancolia e desilusão são recorrentes. Em geral, trata-se de poemas em que há um "tu" instaurado, o qual, num primeiro momento, poderia ser visto como uma pessoa – provavelmente uma mulher – com quem o sujeito poemático dialoga; no entanto, cremos poder ler aí uma personificação da terra – a exemplo de "Carta para um amor"[45], em que este é a "Cidade!", indicada logo no primeiro verso[46].

A partir desse ponto, é possível ler a separação em curso em três poemas da seção **I – Líricas**: em "Amor com a pequeno" ("Agora vai-te / e deixa-me a mágoa / do

---

[45] Trecho de "Carta para um amor": "Cidade!, / nunca fui mais longe do que / à raia de Espanha. (...) Nunca fui às grandes cidades, / amo-as porque os homens mas ensinaram / a amar. / Conheço Lisboa grande e colorida, / longe dos meus sentidos / e Johannesburg do ouro e do pó. (...) / Cidade!, / amo em retórica discursiva / as outras cidades. / Das viagens que tenho feito, / por rotas tão diferentes, / és sempre a meta, cidade que amo / desde sempre, / – para lá dos poetas, dos pintores, / dos filmes e da retórica discursiva. / Os nossos companheiros tiveram / a coragem de partir, / vivem nas grandes cidades, com história, / do mundo, / eu fui covarde e fiquei. / Experimentei, e não soube, viver longe de ti / noutras cidades. / Sei que este meu amor é a minha mediocridade / também, / a mediocridade de quem não teve asas / para subir mais alto / e orgulho, o orgulho que nada venceu, / nem o ser estranho na própria terra. / É uma ternura que escorre / das tuas tranquilas avenidas de acácias / e jacarandás, / dos claros prédios, / da população colorida, (...) / Amo-te cidade da infância, / com girassóis e casa de madeira e zinco / a dormir na neblina da memória. (...) / Só, / eu fiquei abraçado a este amor anónimo" (KNOPFLI, 1982, p. 77-9 – *PO*). A respeito deste poema, Knopfli, em entrevista a Laban, aproveita para explicitar sua relação conflituosa com seu país: "(...) sou duplamente estranho: estranho porque me reconheço como estranho, já tenho a consciência das condições que me vão tornar estranho na própria terra, porque, mesmo que eu permaneça em Moçambique, serei sempre estrangeiro e branco (...) E porque é realmente a minha terra – mas minha terra em que sou estranho: como se tivesse nascido, acidentalmente, no Cairo, em Paris, com a diferença que o nascer acidentalmente numa terra não nos faz dessa terra. Agora, o ter nascido numa terra que foi sempre a nossa terra e vir a descobrir que esta é que é a minha terra e nunca mais a poderei trair... Mas esta terra – de certo modo ingratamente – rejeita-me (KNOPFLI, 1998, p. 502).

[46] Knopfli reconhece o valor emocional de "Carta para um amor": "Esse poema, literariamente, é muito fraco, mas é entre as coisas mais sentidas que eu jamais escrevi – foi o meu desespero. Esse e 'Adeus Xico'... É porque é realmente a minha terra – mas minha terra em que sou estranho" (KNOPFLI, 1998, p. 502).

desejo enganado, / a tristeza do Amor mentido" [e daí o "amor com a pequeno" do título], KNOPFLI, 1982, p. 40 – *PO*), assim como em "Despedida" ("Tudo entre nós foi dito, / olhamos o apodrecer do parque, / o vento, o crepitar leve das folhas / e, sem ressentimentos, dizemos adeus", KNOPFLI, 1982, p. 41 – *PO*) e em "Número de telefone", embora neste se apresente uma dificuldade de separação operada pela memória, já que o eu lírico quer esquecer o contato, porém, encontra dificuldade em concretizá-lo (cf. KNOPFLI, 1982, p. 42 – *PO*).

A relação destruída com o ente amoroso voltará a aparecer mas então como se já consumada e consubstanciada com o passado tornado tema – e daí, a nossa ver, sua presença em poemas da seção **IV – Da Memória** –, que não pode retornar ("Engano. Julguei que regressava. / Não se regressa. / É de lágrimas a paisagem que vejo", "Direcção proibida", KNOPFLI, 1982, p. 76 – *PO*), salvo pela memória e pela imaginação, imiscuídas em sofrimento e saudade, como em "Sobrevivência", em que o sujeito poético observa um imaginado cisne avermelhado no "rio [que] nasce na memória", onde "bóia e permanece / (...) com ar solene / a ver passar pedaços de recordações, / a ver fluir um rio sem margens" – talvez o que o faça "sobreviver" no cotidiano aborrecedor do "consultório". Quando então as recordações sumirem, o rio secar e a morte calar as palavras, "Haverá terra nos meus olhos / e silêncio em meu lábios apodrecidos". No entanto, restará o cisne – sintomaticamente para a poética de nosso autor, uma ave monogâmica e não-migratória –, que ficará como "retrato de meus dias" (KNOPFLI, 1982, p. 71 – *PO*).

O tema retorna no livro seguinte, *Reino Submarino*, principalmente em duas seções, cujos nomes associam-se ao campo semântico do passado: **Álbum** e **A uma criança longe** (a da infância) – um tempo em que houvera comunhão, alegria, sinceridade e afins, talvez como construção de um momento em que, para o poeta, não haveria cores e disputas (momento de "transparência", *"colour-blind* (...), daltônico, em sentido racial", conforme entrevista, KNOPFLI, 1998, p. 506), não sendo necessário escolher entre posicionar-se e não se posicionar claramente e ser culpado. Além disso, são poemas do mesmo livro do "Adeus Xico", que figura "entre as coisas mais sentidas

que eu jamais escrevi – foi o meu desespero" (KNOPFLI, 1998, p. 502)[47].

Novamente, em sua maioria, esses poemas colocam-se como diálogos com um "tu" do qual, todavia, não está prestes a se separar: encontram-se já distanciados – e sem possibilidades de re-união efetiva; restam tão somente memória e saudade. Assim será em "A menina do retrato", do "velho retrato da infância", em que o eu poemático coloca-se em recordação de "tuas mãos de inocência / adormecidas sobre os meus cabelos / e teus lábios de ingénua frescura, / pousando na minha fronte / o beijo apetecido", mas sapiente do impossível retorno e da finitude do tempo:

> Sei também que nossas vidas
> agora correm
> como duas rectas paralelas,
> que nunca se encontram.
> E que os geómetros digam
> que no infinito elas se tocam,
> não é para mim consolação:
> Não chego ao infinito
> (KNOPFLI, 1982, p. 121 – *RS*).

Em *Máquina de Areia* há poemas que persistem na toada, em que se está "Na escuridão e na distância", em que, à noite, num misto de ilusão, lembranças e saudade, sente "(...) na boca / um travo salgado (...)" e pergunta-se retoricamente: "Ou serão lágrimas / tuas, esse sal vivíssimo, que sinto nos lábios, / como se tivesse beijado os olhos teus tristíssimos?" (KNOPFLI, 1982, p. 167 – *MA*).

Em *Mangas Verdes com Sal*, também há poemas nessa mesma linha, a exemplo de "Baldio", "Feliz", o próprio "Mangas verdes com sal" e, em termos de solidão, "O deserto" ("O deserto é isso. Não quando o vemos / mas quando o sabemos. Que o deserto é / dentro de nós, como uma imensidão silente, / uma lonjura interminável e anestesiada /

---

[47] Também será nesta publicação de 1962 que esse "tu" e seu maior ou menor distanciamento receberão um tom mais sombrio, como em "Pequena elegia" ("Atravesso a praça com os mesmos / ombros recurvos / e os mesmos passos incertos, / os olhos olhando além dos passos. / Raça de homens cabisbaixos / caminhamos diurnos com os pesadelos / da noite", "na incerteza da hora", "Inteira, a tua morte / viaja dentro de mim"; a única leveza está na referência à brincadeira, mas "brincam os filhos dos outros", os que podem brincar porque ainda "donos" do espaço, porque não têm com o que se preocupar – sua situação ainda ereta; KNOPFLI, 1982, p. 132 – *RS*) e "Monólogo" ("Depois acordas cinzenta, / banhada em pranto, / oferecendo o perfil suave / ao beijo morno de um céu / onde a aurora se demora"; KNOPFLI, 1982, p. 123 – *RS*).

do que não nos apercebemos senão / como de um vago espaço neutro", KNOPFLI, 1982, p. 224 – *MVS*).

No entanto, será na seção **O passo trocado** em que encontraremos mais poemas associados a essa temática – o próprio título já nos indica a isso, além da epígrafe, pois trata-se de um trecho do poeta e Nobel italiano Salvatore Quasimodo referindo-se à agonia conhecida apenas por quem a sente: em tradução nossa, algo como "Tu olhaste para dentro / na escuridão do ventre: / ninguém tem o meu desespero / em seu coração. // Eu sou um único homem, / um único inferno"[48]. Ou seja, o sofrimento solitário, assim como a noção de percepção individual dos eventos, presentes em Knopfli, encontram-se aqui – mas não só, pois a epígrafe é da parte em que um náufrago sofre enquanto tenta voltar à sua terra natal para a amada – "images having to do with exile constitute the basic thematic cluster of Quasimodo's writing" (LORIGGIO, 1994, p. 101). A propósito, a relação com sua terra é forte: conforme Heitor Ferraz, "Em depoimento, Quasimodo analisa sua poesia como fruto de sua terra: "Meu limite é a Sicília; nela há antigas civilizações, necrópoles, latomias, telamões que se destacam na relva, minas de sal e de enxofre e mulheres que choram durante séculos seus filhos mortos, furores contidos ou desencadeados, criminosos por amor ou por zelo de honra" (FERRAZ, 2015).

Nos poemas de **O passo trocado** também há uma relação telúrica – efetivamente nomeada ("Nos olhos a melodia dos espaços / no ventre a voz da terra", "Viola embruxada", KNOPFLI, 1982, p. 270 – *MVS*) ou personificada naquele "tu", e, novamente, distante – próxima, apenas e tão somente, se pela memória ou, ainda, pela imaginação ("Falo de outro país singular, / do perfume aloirado / e desse sabor a pão matinal. (...) // Iludindo o espanto de viver / falo de estar vivo / e desse outro inventado país, / singularmente habitado, fora / da possibilidade de habitação", KNOPFLI, 1982, p. 255 – *MVS*).

A separação é prevista ou mesmo antecipada[49] pelo sujeito poemático: "Do calor

---

[48] À página 253 da edição que seguimos, encontramo-na: "Tu m'hai guardato dentro / nell'oscuritá delle viscere: / nessuno ha la mia disperazione / nel suo cuore. // Sono un uomo solo, / un solo inferno."

[49] O escritor e crítico português Francisco José Viegas somente enxerga aí uma outra "premonição" knopfliana. Em prefácio a *O monhé das cobras*, de 1997, dirá que, após a saída de Knopfli de Moçambique em 1975, "a partir dessa data que fazem sentido – que *provocam sentido no leitor* – os

e da mão / que trazia na minha / ficou-me o frio inquieto / da ausência pressentida. // Não havia palavras, / apenas um sorriso na berma / do caminho de areia. // Havia, outro tempo; tenho a areia e o caminho / e, de constante e meu, / por companhia, a própria voz [poesia]" (KNOPFLI, 1982, p. 282 – *MVS*), afinal, como em "Lembranças do futuro", em que a criança rememorada pelo poeta já, antecipadamente, choraria o artista futuro: "O pranto do homem é o menino perdido, / mas a criança que chora na margem / não se chora. Chora o homem: // só os poetas têm lembranças do futuro" (KNOPFLI, 1982, p. 292 – *MVS*).

De qualquer forma, há nesses poemas, por vezes, uma certa pretensão, ora calma, ora angustiada, mas de todo modo uma ambição de que o sujeito poético seja lembrado ou até precisado em algum momento, como em "Adágio" ("Outras / vozes enredarão sua teia caprichosa / em teu redor. Tu hás-de ouvi-las / com ar atento. E sorrirás. / Mas na ternura do teu sorriso / haverá um fino, esquivo traço // de malícia que tu ainda pressentes / (mais do que escutas) a surdina do meu canto, // arame agitado ao vento da lembrança", KNOPFLI, 1982, p. 266 – *MVS*) e em "Gritarás o meu nome" ("Gritarás o meu nome em ruas / desertas e a tua voz será / como a do vento sobre a areia: / um som inútil de encontro ao silêncio. // Não responderei ao teu apelo, / embora ardentemente o deseje", KNOPFLI, 1982, p. 284 – *MVS*).

Tal pretensão parece transmutar-se em esperança justamente no último poema da seção e do livro, "Santo-e-senha", ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, há uma mudança em torno do conceito:

> Queiramos, ou não, sem alarido
> aluem as pontes atrás de nós.
> Trajecto sem retorno, ascendemos
> ao silêncio mais ermo e desolado
>
> ao mais lívido dos desterros.
> Rocha e água, água e rocha,
> frágeis ecos de vozes que se rompem
> no acerado esmeril da pedra viva,
>
> dilaceradas recordações sangrando,
> por onde sangram os pés em chaga,
> esclerosados veios de uma memória

---

sinais anteriores dessa nostalgia vivida antes do tempo" (VIEGAS, 1997).

incorruptível, a palavra porfia

em nós sua lenta votiva chama.
Filhos de Lot, mudam-se-nos
em sal a fronte e os lábios
e nos olhos cristalizam-nos os rios

e as paisagens amenas da infância,
um rosto de mulher quase esquecimento,
a alvura do pão e a cor do vinho.
Da falsa alegria as estridências

crescem longe na terra usurpada.
Maceradas estátuas de rebeldia
ciosamente guardamos o santo
e a senha. A pátria somos nós
(KNOPFLI, 1982, p. 324 – *MVS*).

Nesse poema, independentemente do desejo dos sujeitos, o fato é que "aluem as pontes atrás de nós", o que se torna um "Trajecto sem retorno" – e tal perda, totalmente irreparável, ainda implica subir "ao silêncio mais ermo e desolado // ao mais lívido dos desterros [sic]". O processo de saída em si, uma espécie de fuga, também é disfórico e associado a perdas, haja vista o repertório vocabular selecionado ("dilaceradas recordações sangrando", "sangram os pés em chaga", "esclerosados veios de uma memória incorruptível"). Para intensificar, há a imagem bíblica de Lot e familiares – no caso, o sujeito coletivo do poema, o "nós", em lugar da esposa de Lot, pois que esta, por haver desobedecido às ordens divinas em nome de seu apego à sua terra e às suas conquistas, foi transformada em estátua de sal[50].

De qualquer forma, apesar de todos esses aspectos, embora "Maceradas", as "estátuas de rebeldia" (pois que se recusaram a seguir todas as regras e, então, sofreram o castigo) "ciosamente guardamos o *santo / e a senha*" (grifos nossos), ou seja, reservam ou conservam o sinal, previamente combinado, para se reconhecerem partidários ou adversários e, assim, terem a "chave" para o retorno, ainda que apenas de valia afetiva –

---

[50] De acordo com a Bíblia, Deus ordenou que Lot e sua família saíssem de Sodoma, pois que a destruiria devido a seus pecados. Dentre as regras para que o filho adotivo de Abraão, esposa e filhas conseguissem escapar da desgraça estava a de não olharem para trás. Todos assim o fazem, com exceção da mulher, que sofria por ter de partir. "Então o Senhor fez chover enxofre e fogo, do Senhor desde os céus, sobre Sodoma; E destruiu aquelas cidades e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra. E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal" (BÍBLIA, Gênesis 19:24-26).

e interessante observar a existência aqui de um reforço quanto à questão espacial, pois que, em geral, o "santo-e-senha"[51] é formado pelo nome da pessoa e o de sua *povoação* (sua marca de pertencimento).

Em sendo um texto plurissignificante, contudo, podemos encontrar ainda uma outra possibilidade de leitura, a de que as "estátuas de rebeldia" guardam em si, carregam consigo, em seu próprio interior físico, o signo necessário: contêm o santo-e-senha para a pátria e, dialeticamente, são esta própria, já que "A pátria somos nós". Nesse sentido, temos então uma guinada quanto ao conceito de "pátria", o qual será melhor observado, tanto na obra knopfliana quanto neste trabalho, mais à frente. De qualquer forma, fica um breve mas elucidativo comentário do poeta em entrevista: "'A pátria somos nós' quer dizer que a única pátria que resta é a cabeça, tronco, membros e língua em que somos. Mais nada. A pátria que sonhámos foi usurpada [talvez, porque nós julgávamos que nos pertencia. Mas deixou de ser nossa], não é? A pátria, no fundo, somos nós" (KNOPFLI, 1998, p. 527).

2.4.2.3 - Deslocamento corporal

(...) Crera
ter entrevisto na verdade de um corpo
o corpo da verdade.
(KNOPFLI, 2003, p. 465 – *CA*)

Voltarei, mesmo sem brumas, talvez
por uma madrugada de tal forma
esplendorosa, que seja como se

---

[51] Rui Nogar, por exemplo, atesta o uso desse recurso nas lutas independentistas moçambicanas. Em entrevista a Patrick Chabal, conta: "Estive com o Marcelino, fui interrogado, e depois disso tudo o camarada Marcelino disse-me que regressasse aqui, porque era preciso pessoas para fazer trabalho aqui no interior, para o que haveríamos de depois receber orientações, e que havia de aparecer alguém que trocaria um santo e senha comigo" (NOGAR, 1994, p. 173). De acordo com outra fonte, dessa vez no livro *Nacionalistas de Moçambique*, algum tempo após o retorno, Nogar recebe a senha do moçambicano Joel Romeu Monteiro dos Santos, de alcunha Maduna Xinana, membro da Frelimo, que pede que contacte Craveirinha. Assim, após reunião dos três, passa a participar efetivamente das atividades da Frente. A essa altura, teria escrito Nogar: "As instruções foram bem precisas / todos nós as compreendemos / camaradas // 'permanecer no interior do país / cumprindo tarefas que vos daremos / guardar o santo e a senha / que de Dar-es-Salam vos irá / revelar a cada um (...)" (NOGAR *apud* MATEUS; MATEUS, 2010, p. 94). Knopfli, em seu texto, vale-se então de recurso e campo semântico revolucionários para, audaciosamente, apontar para algo particular.

– iluminando sem definir – o sol
queira simular a bruma ausente.

Não eu já, talvez, mas outro que,
mudada a circunstância, me torne
mais igual ao que de mim sonhei.
(KNOPFLI, 2003, p. 472 – *CA*)

O deslocamento espacial na poética de Rui Knopfli encaminha-se por uma marcação abstrata (antecipações, lembranças e imaginação) até um retorno físico, para o próprio sujeito carnal. A despeito de sua interessante saída, esta nos intriga, pois a presença do corpo nos poemas knopflianos está associada, em geral, à sua decrepitude, por sua vez relacionada à passagem do tempo. Ora, se "A pátria somos nós" e o "nós" esbarra na finitude, logo, a pátria é finita – estaria Knopfli pensando em algo assim? Percorramos um caminho de análise.

Na sequência de *Mangas Verdes com Sal* (e saltando *A Ilha de Próspero*, de 1972, já abordada), há a publicação de *O Escriba Acocorado*, em 1978, engendrado desde 71, conforme afirmação do poeta em entrevista a Laban. Trata-se de uma obra cujas homenagem e epígrafe já contêm referências a exílio, a par do fato de ter sido escrita em partes fora de Moçambique: "Esses [1974-75] são, realmente, os anos do remorso, da digestão, do exílio, da diáspora. Que se reflectem no *Escriba Acocorado*" (KNOPFLI, 1998, p. 550).

É nesse livro que a temática da morte aproxima-se da do exílio (aliás, igualmente referenciada na homenagem do livro: "Em memória da Aurora e do Jorge Campos, prematuramente afastados deste trajecto, e do Armando Moraes, que escolheu a outra saída" e, também, na epígrafe, de Jorge de Sena – poeta também bastante relacionado à questão do lugar e à poesia de exílio –, "Estava velho / e não havia / em Portugal espaço pra morrer-se"). Em onze de um total de quinze poemas, encontraremos então novamente a temática da separação, da distância e do sofrimento, e, desses, nove igualmente (e outros três exclusivamente) associam-se, de alguma forma, à do corpo e morte, como em "As imagens quebradas".

Nesse poema, já na primeira estrofe, temos a marcação da despedida da cidade associada ao início da morte do sujeito poemático, que, ao percorrê-la, é invadido por memórias diversas (incluindo sua infância, como metaforicamente em "adormeci no

letargo / da crisálida"), fragmentadas e coladas/justapostas – um sentido para "imagens quebradas" do título. Tais lembranças podem ainda ser associadas a um outro sentido possível para o título, pois tratam-se de cacos, sem acesso à forma original, num cenário decadente (como em "Percorro a cidade, artérias de silêncio tumular, / pisando a áspera areia solta que o sol / legou após as chuvas de solstício" e "Uma sombra // demora-se onde humidade, limos e musgo / obliteram já o risco original"), em que procura respostas, de difícil acesso ("longo / reiterar de aproximações rumo à verdade / confusa teia de retrocessos, falsas pistas, infrutíferas // buscas", "percorro a cidade procurando penosamente // as poucas palavras que me restam e o vazio ofegante / que há entre elas") afinal, "O filho do homem apenas conhece a visão fragmentária / das imagens quebradas que o sol revela. Todo / o resto, como as raízes mais profundas, lhe é oculto", apenas "Morrer é porventura alcançá-la [a verdade]" (KNOPFLI, 1982, p. 370-1 – *EA*). Paralelamente, podemos ler a morte do espaço (novamente, "humidade, limos e musgo / obliteram já o risco original") e a da representação do espaço para o sujeito ("Escrevi de coisas inúteis, relatei / factos comezinhos, sobre cinzas", "Já nada espero. Tão-pouco / o que em mim se exprime é desespero" e "Só, / meu coração, bate contra a pedra e o silêncio").

Já "O cão do Nilo" aborda a fuga do sujeito poético, feita às pressas[52], ocultamente ("(...) teu filho esconde / o rosto e esgueira-se furtivo pelas malhas da diáspora") e em solidão (até no título, que, do "cães" mirandiano, passa ao seu singular knopfliano, "cão"), já que "Aqui deixo os mortos que me pertencem e os vivos / com que me reparto". Sua saída implica uma morte mútua: por um lado, o "eu" começa "a esquecer-vos", "(...) Amigos, / fantasmas, nomes, lugares sabidos de cor, quero // chamar-vos esquecimento", "(...) Errarei o resto de meus dias através / de paragens inóspitas, levando comigo a vaga / lembrança de um aceso país povoado de gentes, // coisas e lugares perdidos e sem rosto. (…) / Em temporais, vento e névoa, para sempre / mergulhará o continente. Olho adiante. / Sobre meus ombros cerra-se, definitiva, a noite", até que, enfim, "(...) Exausto de batalhas / e combates que não travei, de

---

[52] Numa referência à carta-poema de Francisco Sá de Miranda a El-Rei D. João, em que escreve: "Ora eu que, respeito havendo / ao tempo mais que ao estilo, / irei fugindo ao que entendo; / farei como os cães do Nilo, que correm e vão bebendo" ("Carta a el-Rei Dom João nosso senhor", SÁ DE MIRANDA, 2011, p. 141).

conturbadas situações / em que mais não fui que espectador passivo, dormirei / por fim, transposto o limiar neutro e cinzento onde / não há lápides, lembranças da pátria, ou de coisa nenhuma"; por outro, morrerá para o lugar "(...) Outras / vozes sepultam já o eco da minha. Foragido / da memória irei por esse mundo além" (KNOPFLI, 1982, p. 376-7 – *EA*).

Em "Heróis e mitos", há a instauração de um "tu" denominado "Pai", a quem, desesperadamente, o sujeito poemático interpela por, dentre outros pedidos, sexo ("meu alcaloide total")[53], cuja presença cria um intenso contraste com os corpos referenciados no poema: o do próprio "tu", morto ("no descolorido das tuas pupilas inertes", "teu silêncio atónito"...), e o do troiano Heitor, filho do rei Príamo, dali a pouco igualmente morto ("Em breve choraremos Heitor, Pai, // sobre ele se abaterá a ira / implacável de Aquiles"), o que parece transcorrer na sequência do monólogo, conforme indícios nas estrofes seis e sete (com Hécuba, mãe de Heitor, com "o olhar esventrado" [sic para a escolha de "ventre" associado à imagem materna], a "agonia impartilhável" do "Pai", o "inumano gargalhar dos deuses" "em meio de alta grita"). Da mesma forma que não poderá ter a relação desejada, outro pedido seu também será ignorado: o do livramento da "profanação do despojo" – "(...) diz-nos que o touro escarnecido, // de borco na arena, a língua pendente, / o olhar envidraçado, não corresponde / à hierática e varonil imagem daquele / que era o primeiro dentre os príncipes". Por fim, há ainda uma solicitação: "(...) dá-me o conforto nocturno / do teu corpo de sol, o torpor / dos teus braços, a memória do teu / sangue, o olvido do teu ventre", o qual, sabemos, igualmente não será atendido, pois que a morte implacável também o negará – e, dessa forma, o "Pai", de características anteriormente positivas, sucumbirá ao "esquecimento" ("(...) dá-me o conforto nocturno / do teu corpo de sol, o torpor / dos teus braços, a memória do teu / sangue, o olvido do teu ventre. // E em mim não dormirá o esquecimento"). O final do poema dá seu último golpe, quer quanto ao "Pai", quer quanto ao Heitor: herói, antes visto em seu corpo "máquina", com direito a glórias póstumas por sua bravura – e que originalmente, na *Ilíada*, chegara a afirmar que "Combater pela patria, optimo agouro!" (HOMERO, 1874, p. 305) –, agora tem sua ética

---

[53] Para Maria Helena da Rocha Pereira, temos aí um "acto erótico desesperado do ser humano que nele [ato sexual] busca sofregamente satisfazer a ânsia de se sentir vivo" (PEREIRA, 1994, p. 18).

guerreira questionada e é arremessado tragicamente para sua faceta mais frágil, para a finitude em si, e não apenas para a morte, mas para uma comparada escatologicamente a um aborto: "Restos de endométrio, pista sanguinolenta / que obscura e descomunal vagina / tivesse vazado pelo solo de escalracho, / eis o derradeiro rasto do herói" (KNOPFLI, 1982, p. 367-9 – *EA*).

Nesse poema de negativas, num primeiro momento, oculta-se a presença da temática exílio, mas soa significativo que o sujeito poemático esteja para os troianos, portanto, contrário aos gregos. Conforme Pierre Vidal-Naquet, para Heródoto "os troianos são bárbaros, e o mesmo ocorre com relação aos grandes poetas trágicos do século V: Ésquilo, Sófocles e Eurípides" (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 38). Se são os bárbaros, são os "Outros", os que estão fora do eixo –, em se tratando de Knopfli, difícil não ler aqui o deslocamento. Ainda assim, ainda que à margem e destinado, sabidamente, a sofrer perdas ("observa-se, entre os troianos, uma consciência aguda de que a desgraça será coletiva, de que Troia está destinada ao desaparecimento e de que, de alguma maneira, ela já incorporou a morte", conforme VIDAL-NAQUET, 2002, p. 47), o sujeito poemático percebe a igualdade de todos perante a morte incontornável.

Com alguma semelhança, podemos ler "A pata de sangue", poema cujo cenário é o período pleistoceno, quando surgem os primeiros seres humanos e as geleiras expandem-se e, ao fim do qual, grandes pássaros e mamíferos são extintos. É pelo olhar destes, mais especificamente dos mastodontes, que se tece o texto. Estão conscientes do futuro próximo, de sua finitude, individual e coletiva: "Trôpegos e exaustos, pesadamente / arrastamos o passo lento de mastodontes // sobre que os gelos ganham já terreno", sapientes de sua condução "pela ignota mão de um deus imemorial", com "Olhos, não de espanto ou aflição, / mas de resignada, infinita mágoa", "(...) sobrelevando / silêncio, obscuridade e anonimato". Não obstante seja assim, sabem que, contrariamente, serão procurados, serão "o sinal intacto a resgatar em meio à solidão", em detrimento de árvores e rios ou mesmo da "paz sagrada dos lugares idílicos". A única forma de serem encontrados, recuperados, ainda que com dificuldade ("esboroada crosta", "bordo irregular", "lembrança esbatida"), pela posteridade, é deixando registros visuais, marcas, "a pata de sangue inscrita no muro" – e, no caso, efetivada pelo "sangue", resquício corporal, sinal de morte no agora, sinal de vida simbólica num momento póstumo.

Deixar marcas: eis o que fizeram tantas criaturas acabadas, eis o que fizeram os escribas, eis o que fazem os artistas – e talvez daí, metamorfoseadamente, o sujeito poemático no plural e na pele dos mastodontes: "é a marca (...), a mão que construiu e desapareceu... Como numa escultura de Rodin: a mão que se desvaneceu, mas está lá. Está lá a marca da mão, como em Picasso, em Velázquez, sei lá. É esta história da marca, do sinal: nós desaparecemos – eu e você –, mas deixamos a pata de sangue", como Knopfli afirma em entrevista a Laban (KNOPFLI, 1998, p. 554). Voltaremos a isso à frente.

Em "A pata de sangue", assim como ocorrera em "Heróis e mitos", a presença de pátria/exílio é apenas sub-reptícia: agora pela referência única ao general romano "Coriolano" ("armadura fendida de Coriolano", KNOPFLI, 1982, p. 377 – *EA*), cuja história contém tais elementos.

Nascido Caio Márcio, de agnome Coriolano após batalha e conquista de Corioli, o general romano apresenta forte desdém pelo povo, e seus atos heroicos surgem, na verdade, como autoafirmação. Conforme a versão de Shakespeare, seu principal problema surgirá quando recebe indicação para o cargo de cônsul; de acordo com os costumes, isso exigiria que o candidato solicitasse humildemente ao povo seu deferimento – o que reluta em fazer, e só o fará após pedidos e intervenções diversas, incluindo os de sua própria mãe. O povo começa a votar positivamente, mas logo volta atrás, e Coriolano, atacado em seu orgulho e altamente enfurecido, vale-se de sua espada contra os tribunos e então é acusado de traição. Após desdobramentos, é exilado de Roma; por fim, acaba por apresentar-se aos inimigos:

> CORIOLANO — Meu nome é Caio Márcio, o que infligiu
> Especialmente a ti, e aos vólcios todos,
> Grandes males e dores, como o prova
> Meu sobrenome de Coriolano.
> As dores e os perigos, como o sangue
> Que dei à pátria ingrata foram pagos
> Só com esse sobrenome: um bom lembrete
> E testemunha da malícia e a raiva
> Que me deves nutrir. Só resta o nome.
> A crueldade e a inveja do povo,
> Com a permissão desses nobres calhordas
> Que me abandonam, comeram o resto;
> E permitiram que, por voto escravo,
> Me enxotassem de Roma. E essa desgraça
> É o que me trouxe aqui à tua lareira,

> Não na esperança de salvar a vida:
> Pois se eu temesse a morte, dentre os homens
> Te teria evitado; por despeito,
> Pra ficar quite com os que me baniram,
> Aqui estou frente a ti
> (SHAKESPEARE, 1995, p. 235-6).

O estudioso Roberto Ferreira da Rocha, ao analisar a peça shakespereana *Coriolanus*, entende que a tragédia do personagem central reside no fato de este "não conseguir viver o papel que sua classe espera que represente", o que acaba por condená-lo ao exílio e, então, à morte, afinal, "colocando sua pessoa acima dos interesses de sua própria classe, transforma-se em um homem sem lugar do mundo. Por não possuir em si a ideia de pertencer a um corpo social, ele é levado à ruína" (ROCHA, 2015).

Assim, a história de Coriolano em muito remete à do sujeito poemático e do próprio sujeito real knopfliano. Seu exílio, seguido de morte, concentra-se essencialmente em sua incapacidade de atuar conforme o papel político que lhe é esperado. Além disso, a ideia de traição traz muito da leitura operada por aqueles contrários ao poeta moçambicano.

Em "A pata de sangue", vale observar que, ainda que se faça a referência discutida acima, parece haver um tom de indiferença, como se se assumisse que, a despeito de quaisquer posicionamentos, retaliações, opiniões e afins, tudo torna-se desnecessário ("(...) o método / só mascara a renúncia da vontade, // no corredor lôbrego em que brilham, / inúteis, o palor linfático da humidade / e a armadura fendida de Coriolano") e igual (porque se equiparam a palidez sem vida da umidade, "palor linfático da humidade", e a "armadura fendida de Coriolano" e porque "Não há sequer um desígnio singular / na queda da ave e tão-pouco importa / a distinção entre o milhano e a garça", ou, numa leitura, a distinção entre os tipos de poeta[54] perante a morte – por meio da

---

[54] A comparação entre poetas e pássaros (assim como a opressão de ambos como elemento vil e de desajuste ao mundo de então) é recorrente na literatura. Resgatamos aqui o clássico "O albatroz", do francês Charles Baudelaire (1821-1867): "Às vezes, por prazer, os homens da equipagem / Pegam um albatroz, imensa ave dos mares, / Que acompanha indolente parceiro de viagem, / O navio a singrar por glaucos patamares. // Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés, / O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. // Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado

extinção, da "queda da ave", das grandes aves, durante o pleistoceno; KNOPFLI, 1982, p. 377 – *EA*).

Diante do exposto, a noção de pátria enquanto corpo parece possibilitar algumas leituras, como a da fragilidade ou transitoriedade do conceito, o que permite ao poeta retrabalhá-lo, talvez preferindo, mais ao fim de seu trabalho, aquela possibilidade de pátria enquanto língua e, mais ainda, enquanto a produção artística por meio dela.

Um poema de *O escriba acocorado* que trabalha com isso é o "Pátria". Nele, há um "antes" e um "agora" quanto ao que o título se refere. O que era chamado "pátria": a marcação espacial, metonimizada por árvores e rios de determinados nomes (o que nos remete a outros poemas de Rui Knopfli) e a conjunção de indivíduos, ainda que de matrizes culturais diversas ("Uma só e várias línguas eram faladas"), em torno de um acontecimento: a guerra, a qual "não se terá feito anunciar por tal forma // remota e convencional [tambores]. Mas o sangue adubou / a terra, estremeceu o coração das árvores / e, meus irmãos, meus inimigos morriam", ou seja, diretamente a morte informava daquela guerra. A partir desta, o sujeito poético questiona: "(...) Sobre escombros deveria, / talvez, chorar pátria e infância, os mortos que / lhe precederam a morte, o primeiro e o derradeiro / amor", porém, não é o que lhe ocorre. Na sequência, descreve seu movimento de reflexão: "(...) Quatro paredes tombadas ao acaso e isso bastou / para que, no que era só mundo, todo o mundo entrasse", em que consta a mudança semântica para a palavra "mundo", então em sintagmas que dão conta da oposição entre "só mundo" e "todo o mundo" – o espaço restrito do primeiro sentido passa à amplitude do segundo, mais importante, afinal "Semelhante a qualquer outro, o lugar volvia meta / e ponto de partida, conceitos que, como a linha imaginária, / circunscrevem, mas de todo *eludem, o essencial*" (grifos nossos). Ao fim, pela "experiência" e abolindo qualquer "linha imaginária", artificial, desnecessária e castradora noção demarcatória de espaço ("(...) pelo mundo / se alcança parte nenhuma") e de coletividade (antes em primeiro pessoa do plural e no pretérito, "chamávamos pátria", agora, no presente, singular e com verbo reflexivo – tão aos moldes do "eu" knopfliano), recria seu conceito de pátria: "(...) legado / de palavras,

---

no chão, em meio à turba escura, / As asas de gigante impedem-no de andar" (BAUDELAIRE, 2006). Em Knopfli, há outras ocorrência de plausibilidade dessa leitura, como em "Lírica para uma ave" (KNOPFLI, 1982, p. 37 – *PO*) e "Sobrevivência" (KNOPFLI, 1982, P. 71 – *PO*).

pátria é só a língua em que me digo" (KNOPFLI, 1982, p. 363-4 – *EA*). Ou, citando Jorge de Sena como epígrafe de *A ilha de Próspero*: "Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci" (KNOPFLI, 1982, p. 329 – *IP*).

A relação entre corpo, pátria, língua e arte pode ainda ganhar uma outra leitura: a de que a poesia tornada pátria é o que subsiste à finitude do corpo do poeta. Knopfli já apresentara algo do tipo no soneto "Glosa de Shakespeare"[55], inserido na segunda edição, na seção **Inéditos e Dispersos**, de *Mangas Verdes com Sal*, e retomará em *O Escriba Acocorado*, por meio, em especial, de "Pátria", "A pata de sangue" e "Proposição". Ou seja, em contraposição à efemeridade do poeta-homem, há a perenidade de sua poesia.

Nessa esteira, subsume, a nosso ver, a escolha do "escriba"[56] do título, afinal, tratava-se de uma função de considerável importância no Antigo Egito e associada à presentificação/perpetuação:

> Para os antigos egípcios, o ato de escrever, cujas origens eram por eles desconhecidas, significava bem mais do que o mero registro de um nome, coisa ou pessoa: representava a sua própria criação. Eles atribuíam o desenvolvimento dessa habilidade aos ensinamentos de um deus, Thot, o que tornava os seus práticos – os escribas – seres especiais, possuidores de conhecimentos de caráter divino. Assim, o escriba, ao dominar a escrita, adquiria um poder extraordinário naquela sociedade, pelo valor que nela se conferia à perpetuação, através do registro, de pessoas e fatos significativos (BAKOS, 2015, p. 3).

Assim, no caso dos escribas, é provável que não fosse tanto a sua pessoa o que ficaria para a posteridade, mas sim o conteúdo de seus textos, o qual, em geral, versava sobre

---

[55] "Não chores por mim, quando tiver morrido, / mais do que o tempo de meu corpo baixar à terra. / E se, ao leres depois meus versos, te comover / a memória furtiva da mão que os compôs, // reprime vivamente as lágrimas que aos olhos / se assomarem. Lê, sim, meus versos / arredando-os bem da carne corrompida / e da fria insensibilidade habitadas outrora. // De duas vidas que tive, uma logo soube finita. / Pela outra, quanto podia, fiz para que o não fosse, / ciente que, daquela me apartando, desta tudo ignoraria. // Se ao leres-me pois, atenta, a mágoa sentida, / de lembranças minhas isenta, nasça toda só / de um verso comovido, terei então vivido" (KNOPFLI, 1982, p. 318 – *MVS*).

[56] Vale observar ainda um outro sentido possível: o de escriba como mau escritor, o qual poderia também estar presente, já que o sujeito poemático knopfliano tende a se dizer aquém do que se esperaria, algo como uma "falsa modéstia".

figuras e eventos históricos – obviamente, àquela altura, relacionados à imagem dos poderosos faraós. De todo modo, existia a ideia de que não serviam a ninguém, seriam autônomos, independentes: "não há profissão sem chefe, exceto a do escriba", o que também certamente agradaria a Knopfli...

No poema de abertura do livro em questão, o "Proposição", já há sua "proposta": o "fabrico da História", e feito de forma consciente, como o fechamento desse texto: "A História que há-de ler-se é por mim escrita. / Anonimato igual nos [incluindo os "falsos deuses"] cobrirá. A estas palavras não" (KNOPFLI, 1982, p. 361-2 – *EA*). Sua poesia (porque Poesia – e não textos puramente ideológicos, de "glórias efémeras") resistirá, e o que nela estiver registrado, idem. Assim, tal qual o trabalho do escriba, a poesia será o ponto de contato entre o futuro e seu passado (nosso presente), será a "pata de sangue" de intenção de recuperação e diálogo com o que virá, será a marca a ser usada para entender o pretérito – e, por consequência, o presente-real de então. E nessa sua versão da História, ficarão a incompreensão e a traição ("traindo", "traído", "traidor", cf. KNOPFLI, 1982, p. 361 – *EA*), além da pátria, mas pátria-língua/pátria-poesia.

A problemática quanto a corpo, morte, memória, resíduos e Poesia reaparecerá com ainda mais forças na obra seguinte, *O corpo de Atena* (1984). Nela há inclusive um poema intitulado "O escriba acocorado", numa referência intratextual, resgatando e sintetizando toda a discussão anterior[57]: ocorre a perda do sujeito de outrora (alguém que refletiu sobre a vida enquanto pôde, sobre "teus limites / e, ainda, o que excederia tua humana // estatura", mas inexoravelmente petrificado, "Sentado na pedra de ti próprio", sem rosto, sem individualidade, sem contornos até, diluído em sombras e sono, enfim, desconhecido e desconhecível), restando para a posteridade – e isso sim com traços eufóricos – sua escrita: "(...) límpida / escorreita, até nós chega a laboriosa / escrita que no papiro ias lavrando" (KNOPFLI, 2003, p. 448 – *CA*).

Outro texto em que, por meio de obra, há "a eternidade durando mais além / do curto espaço da noite que te coube" ("O escultor", KNOPFLI, 2003, p. 447 – *CA*), é o "Persistência", cujo título já é bastante revelador. Aqui, há também um corpo recém-

---

[57] Em entrevista a Laban, Knopfli pondera que "*O corpo de Atena* já diz, mais ou menos, o mesmo que já se dizia no *Escriba*" (KNOPFLI, 1998, p. 579), e, talvez por esse motivo, ocorra um reflexo em termos de forma: tal qual ocorrera no livro de 1978, agora no de 1984 todos os poemas serão escritos em quintilhas, possivelmente reforçando um espelhamento ou uma continuação ou unidade entre ambos.

morto ("(...) livor / que, sobre as feições, vai baixando, / sem doçura, nem misericórdia"), cujo "sangue é já pó na poeira gretada". Apesar da "imobilidade" e do "silêncio" do corpo, de sua finitude, algo persiste: "na pausa lenta que perdura, / insinuante, sílaba a sílaba, / pertinaz instala-se o canto" (KNOPFLI, 2003, p. 438 – *CA*), com tal sentido vindo não só por meio do significado dos signos escolhidos, mas também por seus significantes – por um lado, oclusivas em coliteração como /t/ e /d/, de interrupções, bloqueios abruptos; por outro, fricativas /z/ e /s/, de fluidez, prolongamento. Novamente, diante da efemeridade da vida (do poeta), resta o canto (poético).

2.4.2.4 - Deslocamento emocional

(...) Novembro,
agora pressago, Novembro, agora
sobre o ombro esquerdo, baixando,
insidioso, sobre o lado dito fatal.
(KNOPFLI, 2003, p. 521 – *MC*)

Tema ainda forte em *O corpo de Atena* é o ostracismo por suas escolhas ideológicas. O primeiro poema, ainda de 1971, "Notas para a regulamentação do discurso próprio", metalinguisticamente organiza as diretrizes da criação poética. Dentre estas, vê-se que "Quem perde o barco, provê-se, como pode, / com o que tem. Poucos paus fazem uma jangada. / Na exactidão vocabular se articula o discurso. / Tenho só este exíguo e perplexo pecúlio / de palavras à beira do silêncio" e

(...)
Que, anocrónico, discursivo, explícito,
negando, escarnecido e reduzido ao limbo,
um homem de gravata e fato escuro, contrariando

o sentido único do tráfego, a horda irreprimível
da excepção endémica desdobrada, por contágio,
em excepção generalizada, eu venha, ad absurdum,
a constituir a excepção da excepção (...)
(KNOPFLI, 2003, p. 430-1 – *CA*).

afinal, como o fecho do texto, "Nenhum inferno é maior que o da voz traída / e nenhum bem vale o da sua integridade".

O poema que intitula o livro também é revelador por suas invocações mitológicas: além de Dionísio, Apolo e Atena, comparecem Lino (referenciado como o irmão de Orfeu), Mársias (nominalmente, mas na figura de seus descendentes, "Os filhos de Mársias") e Tirésias (implicitamente). Todas as histórias convergem no ápice do destino das personagens: seu desolhamento, e sempre em função de uma insubmissão... O primeiro, após aprender a tocar lira perfeitamente, rivaliza com as Musas, mas é vencido e castigado; o segundo, exímio na flauta, disputa com Apolo, é vencido e deformado (ou, conforme algumas versões, é esfolado; seu sangue então formaria um rio), e seus filhos herdam sua cegueira; o último, o único dos três sem dotes melopaicos, vê, quando ainda criança, acidentalmente, Atena nua, que se irrita e o censura fisicamente. Em todos os casos, há um sofrimento infligido em resposta autoritária a um comportamento desviante ou interdito; a isso, podemos acrescentar as referências à música e à adivinhação/premonição, sabedoria e ao conhecimento (já que no caso de Tirésias, a deusa grega, após lamúrias da mãe do pequeno, realiza manobra e lhe confere, em contrapartida, a vidência). E, dessa somatória, certamente pode-se resultar o poeta – "Nem Diónisos, nem Apolo, deus / ou semi-deus, apenas o amedrontado / bicho humano, que, pelo delito / da palavra, expia nas trevas, / sua própria substância // o anátema da inveja suscitada" –, o qual, não obstante as punições, e amparado pelas outras características, pode, na antinomia[58], ver(-se) e entender(-se) melhor: "(...) só claramente entende / o que no escuro percebe", "Vazado, seu olhar é para dentro / que observa" e, por fim,

> A palavra só rompe
> ferida pela luz mais insuportável,
> repetindo no vento o clamor do sangue.
> Todo aquele que contemplou o corpo
> de Atena vê mais além. Escuramente
> (KNOPFLI, 2003, p. 439 – *CA*).

---

[58] A propósito, o poema é todo construído na antinomia: Dionísio x Apolo, deus/semi-deus x bicho humano, cegueira x olhar/visão, luz/luminosa x obscuridade e mesmo o "escuramente", ao final, pode ser lido como "por meio do escuro" a que foi relegado, outrossim pode ser observado como "soturnamente", trazendo, ambivalentemente, a euforia e a disforia de seu caminho.

O tom soturno, que perpassa toda a produção poética knopfliana, também estará ali presente, associado à solidão – presente até mesmo em epígrafe: "Y detrás de los mitos y las máscaras / El alma, que está sola", de Jorge Luís Borges –, por sua vez relacionada, por um lado, ao trabalho individual do poeta, por outro, à sua marginalidade, à "(...) ilha ao sol, / ao sonho, amortalhada na distância" (KNOPFLI, 2003, p. 452 – *CA*), ao exílio, enfim, quando o que lhe resta são "Mágoa índica, doída saudade ao sol", "Sal saudade", "voz asfixiada no sono entorpecente / da consciência sem remorso" (KNOPFLI, 2003, p. 443 – *CA*), para então concluir sofridamente com sua cantilena:

> (...)
> Cansados de tantas pátrias, de pátrias
>
> rejeitados, na pátria indesejados,
> silentes volvemos, vultos espectrais
> no mar lento de negrume e escombros,
> ao cais cinzento do destino original,
> às exéquias do sonho em campa anónima.
>
> Por mortalha o precário resguardo
> deste discurso penosamente vencido
> nas longas diuturnidades da insónia.
> Ainda que cantar seja seu modo,
> não canta, chora meu canto
> (KNOPFLI, 2003, p. 443-4 – *CA*).

Em toada semelhante, porém, com distância temporal significativa (treze anos), virá a público em 1997 o último livro de Knopfli, *O monhé das cobras*. Sua temática permanecerá a mesma, mas agora com um peso extra aos tempos de menino – resultado do "projecto de um livro que é um retorno ao tempo da infância", conforme comentado em entrevista de 1987 (KNOPFLI, 1998, p. 579).

Do total de 33 poemas, 22 estão contidos na primeira seção do livro, didaticamente cunhada de **Os nomes, os lugares**. Ali estão os textos que percorrem os idos anos moçambicanos, com suas gentes, seus espaços, seu cotidiano, seus detalhes depurados na memória: a avó Carminda, o jardim Vasco da Gama, a rua de Coolela, as matinês do Scala... com destaque para aquele que intitulará o primeiro poema e

igualmente a obra, o monhé[59] das cobras, figura de sua "experiência pré-escolar" (KNOPFLI, 1996, p. 64).

Os demais poemas dividem-se entre a segunda seção, com cinco textos, apresentando ou remetendo à ideia presente em seu título **As estátuas**, e a terceira, **O desterro**, abarcando os seis últimos poemas.

De acordo com o também poeta moçambicano Eduardo Pitta (1949-) (cf. PITTA, 1997/1998), Knopfli teria construído o livro, deliberadamente, em três atos (as três seções) e um epílogo (este compreendendo os dois últimos poemas da terceira seção), aos moldes teatrais modernos[60]. Nesse sentido, podemos ler *O monhé das cobras* como um enredo com três porções de ápice, quando se suspende temporariamente a ação até o próximo ato. Assim, há três pausas que se tornam significativas, além do encerramento.

A primeira, ou ato 1: após a infância – da qual, "(...) em tempo, só restara o sal / teimoso que, a algum verso, / há-de emprestar o travo amargo / e o que, no rigor afectuoso do seu traço, / da insanável ferida oculta, / é, obstinadamente, a visível cicatriz" (KNOPFLI, 2003, p. 509 – *MC*).

A segunda, ou ato 2: após as "estátuas", do que ficam marcas africanas (a exemplo do poema "Shetani", palavra em kiswahili que significa algo como 'espíritos'); um certo remorso pelo mau-agradecimento da Pátria aos "(...) brancos e pretos / que haviam defendido Moçambique", conforme "Praça Mac Mahon" (KNOPFLI, 2003, p. 514 – *MC*); sua partida doída, no "fatídico mês de Março", "sozinho", da qual não retornará, apesar de ficar para sempre "algures em pequenos sinais ilegíveis", que lhe gera um ânsia por esquecer, mas que se mostra incontornável "(...) Não quero lembrar-me de nada, // só me importa esquecer e esquecer / o impossível de esquecer. Nunca / se esquece, tudo se lembra ocultamente" ("Aeroporto", KNOPFLI, 2003, p. 516 – *MC*); e, claro, sua poesia – a poesia do sujeito que não tivera as honrarias de um almirante e sua

---

[59] Monhé: indiano ou paquistanês encantador de serpentes.

[60] Conforme Massaud Moisés, "os espanhóis, contagiados pelo gênio de Lope de Vega, resolveram fragmentar suas peças em três 'jornadas', correspondendo a atos. Não obstante isso e o fato de Hegel defender a tripartição dramática, apenas no último quartel do século XIX, sob a influência de Ibsen, é que a divisão em cinco partes cedeu lugar aos três atos que imperam na dramaturgia moderna" (MOISÉS, 2004, p. 45).

estátua, mas que se eleva a despeito das aparências e de qualquer metal "Desmembrado, o Almirante dorme no museu, / o sono do bronze na morte obscura das estátuas / inúteis. Desmantelado, eu sobreviverei / apenas no precário registo das palavras" (KNOPFLI, 2003, p. 516 – *MC*).

A terceira, ou ato 3: a saída de sua terra, o exílio, "o desterro", apresentado como, inicialmente, temporário ("Julguei voltar à alegria do teu convívio. / Engano. (…)"), à qual se retorna pelo vazio, "(...) Regresso (…) / ao silêncio que nos legaste. Este, o lugar de encontro" (KNOPFLI, 2003, p. 522 – *MC*). A solução então para a separação está, inelutavelmente, na morte: "(...) Na tua, / principia a nossa morte" e "Só a nossa morte, da tua nos libertará", conforme "*Quina*[61] – três *elegias* breves" (KNOPFLI, 2003, p. 522 – *MC*, grifos nossos), ou em "De jornal na mão, o copo ao lado, / aguardarei que cansaço e sono me vençam, / protelando a vinda do fogo purificador" (de "O tempo e newsagent", KNOPFLI, 2003, p. 525 – *MC*). Ainda nessa seção, está o poema "Na ribalta", que resgata a questão da traição e vale a pena ser observado com mais atenção.

> Vão repondo a tragédia, ano após ano
> e eu, obstinadamente, a perseguir
> o papel que persisto ali me competia
> para além de espectador passivo.
>
> Rosencrantz? Guildenstern? A nem tanto
> ambicionaria. Talvez discreto, silencioso
> assessor do Príncipe: Senhor, vossas ordens
> serão cumpridas para vosso bem e de vosso
>
> Reino. Agora, angustiado, começo
> a entender por que não fora chamado antes.
> Estava-me reservada a derradeira, irrecusável
> apoteose: serei Yorick, o jogral amigo
> (KNOPFLI, 2003, p. 526 – *MC*).

Como em inúmeros outros textos, Rui Knopfli convoca aqui personagens shakespeareanas, em particular de *Hamlet*, relendo o drama na atualidade ("Vão repondo a tragédia, ano após ano") e inserindo-se nele para além do "espectador passivo" esperado. Nessa inserção, coloca-se submisso às ordens do Príncipe, para "vosso bem e de vosso // Reino. (...)", mas assim o faz de modo "discreto" e "silencioso",

---

[61] Em Portugal, 'quina' pode ser, informalmente, utilizado com o sentido de 'morrer'.

sem (falsos) alardes. Assim, assume uma faceta mínima, porém, de grande importância: Rosencrantz e Guildenstern, cortesãos da peça, propalados amigos de Hamlet, na verdade traem-no, na medida em que são corrompidos pelo Rei Cláudio. O jovem demora em descobrir, quando enfim os compara à esponja:

> HAMLET: Isso mesmo, meu caro, encharcada pelos favores
> do Rei, suas recompensas, seus cargos.
> São tais seguidores que prestam os melhores serviços ao Rei.
> Ele os guarda num canto da boca como o macaco faz com a noz; primeiro mastiga, depois engole.
> Quando precisa do que vocês chuparam, basta espremê-los. Espremidos, vocês, esponjas, estão secos de novo
> (SHAKESPEARE, 1991, p. 132).

Com esses, o sujeito poético não quer se comparar, não os ambiciona, mesmo que tenham destaque no texto do período elisabetano (aparecem na cena II do ato II e seguem até ao final). Sua vocação está para outra personagem, "que não fora chamad[a] antes" (é referenciada apenas na cena I do ato V e sequer é nomeada na lista inicial de personagens): trata-se de "(...) Yorick, o jogral amigo", conforme transcrição a seguir:

> PRIMEIRO COVEIRO: Que a peste nunca abandone
> esse palhaço louco! (…) Esse crânio aí,
> cavalheiro, foi o crânio de Yorick, o bobo do rei.
> HAMLET: Este aqui?
> PRIMEIRO COVEIRO: Esse aí!
> HAMLET: Deixa eu ver. (Pega o crânio.)
> Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz
> de infinita graça, de espantosa fantasia. Me carregou
> mil vezes nas costas; e agora, como
> me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago!
> Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei
> quantas vezes. Onde andam agora as tuas piadas? Tuas
> cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria
> que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma
> gracinha mais, zombando da tua própria dentadura?
> Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande dama e diz a ela que, mesmo que se pinte
> com dois dedos de espessura, este é o resultado final;
> vê se ela ri disso!
> (SHAKESPEARE, 1991, p. 172)

Apesar da passagem sub-reptícia e já morto, tem função significativa na reflexão, valendo-se como "memento mori", ou "Lembra-te de que és mortal", do texto (cf.

HAMMERSMITH, 1978, p. 597). A reflexão que o que dele sobrou causa assemelha-se ao poeta: sua poesia, o que dele sobra, emerge para significar e refletir. Como "apoteose" em duplo sentido: porque momento culminante em termos de importância e também porque associado à luz, à iluminação de uma Verdade.

E assim a voz poética quer, e que seja "na ribalta"; não na coxia, nos bastidores, mas na parte dianteira do palco, no proscênio, bem onde antes costumava-se colocar uma fileira de refletores para então iluminar o rosto dos atores. Em suma, coloca-se como um detalhe, com significativa importância, mas que permanece escondido, no canto, ao contrário da ostensividade alheia, gloriosa, que se revelará bajuladora e egoísta (e que isso sim seja às vistas de todos); no seu caso, mesmo após sua morte, permanecerá ativo.

Por fim, o epílogo. Como fechamento da obra (literária e teatral), está o encerramento, a fala final a sintetizar e se despedir do público. Dois poemas pertenceriam a ele: "As origens", em que o sujeito poético, "diante do jazigo de família", reflete sobre os ciclos de morte e vida e os pertencimentos territoriais, e o derradeiro "Cair do pano".

Tal poema estabelece flagrante diálogo com o primeiro. Neste, o monhé das cobras ritualisticamente inicia seus trabalhos encantatórios, ao passo que naquele os termina: "(...) o monhé das cobras enrola / a esteira e leva o cesto à cabeça". Como ao fim de um espetáculo teatral, indicado inclusive no título do poema, "(...) O encenador faz / a vénia da praxe". No entanto, a despeito de seu número, de "cumprido o papel exacto que lhe coube", "(...) aplausos / lhe não são devidos" e então sai de cena, "(...) esgueira-se pelo / anonimato da esquerda alta" (KNOPFLI, 2003, p. 528 – *MC*).

Do mesmo tipo que o do monhé das cobras é o exercício do poeta. Knopfli já chamara a atenção para isso em entrevista a Laban, quando recupera: "nos primórdios da nossa humanidade: é o tipo que, à volta da fogueira, pela sua palavra encantatória, exerce a magia. E as pessoas veem – como no palco a gente vê a tragédia de César. A gente sabe que é mentira, mas o fulgor da palavra é, exactamente, todo esse..." (KNOPFLI, 1998, p. 564). Nesse diapasão, podemos ler a figura indiana/paquistanesa como o poeta, em particular Rui Knopfli: de poderes, de encantamento, cumpridor meticuloso de seu papel, não obstante não obtenha o reconhecimento devido. E retira-se – e é seu último poema do último livro – num (pretenso) anonimato, sobretudo da "esquerda alta" (que,

se pode ser uma referência a uma área do palco, pode também funcionar aqui como referência política – e, neste sentido, reiteradamente afirmou-se como de esquerda), numa possível alusão ao seu não rebaixamento ético, político e literário a uma esquerda "fácil" e "baixa", que acabara por lhe custar todo um emocional.

O monhé das cobras, com seus 33 poemas[62], pode, a nosso ver, ser lido como a última apresentação do enredo da vida do poeta, na qual buscou reconectar-se com o tempo, com o espaço, com as gentes e, por que não, com o corpo saudável de sua infância, exilando-se de seu próprio sofrimento pelas vias da memória. Afinal, como em epígrafe de Antoine de Saint-Exupéry, "Je suis d'une enfance comme d'un pays". De toda forma, sua ilusão de libertação é efêmera, posto que seu "espólio" memorial não subtrai eventos posteriores indesejados, que devem então comparecer à intriga, o que lhe gera um outro exílio de si, a espera ou até mesmo o anseio pela morte. "(...) É Dezembro / a encurtar o tempo, o pouco que nos sobra" (KNOPFLI, 2003, p. 528 – *MC*) são os versos finais de "Cair de pano". E a morte não tardará a chegar; cai-se o pano – até mesmo para o poeta ele-próprio, haja vista que, talvez como sua última "premonição", é no último mês daquele ano de lançamento desse seu livro que vem a falecer.

---

[62] Irresistível não reparar sobre o número 33: associado ao fim da vida de figuras famosas como Jesus Cristo e Alexandre, o Grande.

3. MANUEL ALEGRE: O POETA E SEU (NÃO-)LUGAR

3.1 - O poeta e a crítica

Poeta várias vezes clandestino
quando não há censura há beleguins.
Cantar de catacumba: eis o destino
versos meus a quem soltam os mastins.

"Se o poeta é professor cuidado: incense-o.
Mas se for assistente dê-lhe um prémio."
Quando não há censura há o silêncio
versos meus que não sois de nenhum grémio
(ALEGRE, 2009, p.557 – *SOQ*)

Manuel Alegre (1936-) é exemplo de "poeta do povo": adorado, ainda hoje, pela população portuguesa, tem tiragens de seus livros esgotadas em pouco tempo, com frequentes relançamentos, coletâneas e edições especiais. Possui poemas, de seus dois primeiros livros, musicados e cantados por muitos, durante e após a ditadura salazarista, o que lhe conferiu (em especial após 1995, como veremos à frente) epítetos como "aedo", "trovador moderno" e "o mais musical e o mais cantável" dos poetas portugueses contemporâneos. Mesmo fora de sua atuação na literatura, apresenta um apelo significativo junto a seu país, como o demonstra, por exemplo, seu segundo lugar nas eleições presidenciais de 2006, a despeito de sua candidatura independente[63].

É de se notar, no entanto, que por muito tempo passou anódino pela crítica literária. Sua primeira aparição com algum vulto ocorre apenas em 1995 (trinta anos após seu livro inaugural)[64], com o artigo "Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia", de

---

[63] Foi candidato também em 2011, então com apoio de partidos (Partido Socialista/PS, Bloco de Esquerda/BE e Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses/PCTP/MRPP), ficando igualmente como o segundo mais votado. Em ambos os casos, a base de sua motivação para concorrer estaria em seu desacordo e sua desilusão quanto aos rumos políticos de seu país, incluindo os do partido que ajudara a fundar oficialmente em 1973, o PS, ao mesmo tempo em que, embora consciente de que perderia as eleições, diante da "necessidade de travar o combate", gostaria de marcar sua posição (cf. ALEGRE, 2017c). Seu descentramento teria feito com que afirmasse peremptoriamente, em 2010, que "Não serei candidato em nome de nenhum partido" (ALEGRE, 2017b).

[64] Como levanta Mário Ceśar Lugarinho, naquela que é a primeira tese sobre M. Alegre no Brasil (1997), "As primeiras menções em Portugal são rápidas: a primeira por Eduardo Lourenço em *Sentido e Forma*

Eduardo Lourenço, prefaciando a 2ª e a 3ª edições da *Obra Poética*. A partir dali – em que o ensaísta português realiza uma breve passagem por sua obra, observando, por exemplo, linhas de força como a presença do mito e da História – que outros críticos começarão a se debruçar por sobre sua produção[65].

A relação será, todavia, conturbada. Ainda que a visibilidade propalada por Lourenço fosse abonada – vendo, naquele momento, tal obra poética como para além do Neorrealismo, grupo atuante na mesma época em que Alegre começa a publicar: se, por um lado, "poesia como arma" e "poesia-resistência", por outro, sob a ressalva de que

> já mesmo nesses primeiros livros onde a 'mensagem' é sem ambiguidade aparente, o *poema* assinala, para além daquilo que 'diz' e da 'resistência' que nele se fala, o lugar decisivo onde a realidade como metáfora e movimento de metaforização imprevisível e auto-referenciador, se sobrepõe à sua mera invocação pragmática (LOURENÇO, 2009, p. 858).

–, alguns críticos trilharam o caminho de busca pela rotulação do poeta, sobre o que, ainda hoje, objeta o escritor.

Assim, parte da crítica portuguesa enquadrará a produção alegreana, devido à

---

da Poesia Neo-Realista (1967), a segunda por Gastão Cruz em *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973). Anos mais tarde, há o registro de um artigo de Clara Grabbé Rocha, publicado em *Afecto às Letras, homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho* (1984), e de um capítulo dedicado ao livro *Chegar Aqui*, em *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos* (1989), de Antônio Quadros. Na comemoração dos cem anos do jornal literário A PHALA, o volume *100 Anos de Poesia Portuguesa* (1988), em artigo assinado por Luís Miguel Nava, dedica apenas três linhas para Manuel Alegre, limitando-se a assinalá-lo, apenas, como poeta que alcançou prestígio como ex-exilado [sic]. O extenso volume dos *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa,* de 1990, registra o artigo 'Escrever Portugal', de Eduardo Prado Coelho. Em 1996, Urbano Tavares Rodrigues publicou o livreto *Os Tempos e os Lugares na Obra Lírica, Épica e Narrativa de Manuel Alegre*. Podem ser apontados, também, os prefácios de João de Melo a *O Canto e as Armas* (1989) e o de Eduardo Lourenço aos *30 Anos de Poesia* (1995). O DOSSIER MANUEL ALEGRE, publicado pelo jornal literário LETRAS & LETRAS, de Lisboa, em Novembro de 1990, traz sete pequenos artigos, uma entrevista com o poeta, um depoimento do escritor Mario Cláudio e uma biobibliografia". Refere ainda à primeira dissertação de mestrado (1993, de Fernanda Leitão) e à primeira tese de doutorado (1996, Ana Maria V. Fernandes), em Portugal (LUGARINHO, 2005, p. 69).

[65] Todavia, vale registrar que, mesmo a partir daí, grande parte do que se produz(iu) na Academia sobre sua obra o é(foi) não em Portugal (de certos silêncios e afastamentos), mas fora de lá, em particular na França, na Itália e no Brasil, conforme anota Anabelle Considera em sua tese sobre o autor (cf. CONSIDERA, 2005, p.13). Alguns exemplos de pesquisadores nesses países, respectivamente, são: Olinda Kleiman, Giovanni Ricciardi e, além dos demais já citados, Suzana Rodrigues Pavão e Aparecida de Fátima Bueno.

sua relação com o momento histórico de sua escrita e ao seu engajamento político (enquanto autor, mas igualmente enquanto sujeito militante, associado a atuações e partidos políticos), como nome neorrealista – para Mário Emílio de Morais Sacramento, escritor e crítico, logo após a publicação de *Praça da Canção*, "com Manuel Alegre nasceu o maior poeta do neorrealismo", como lembra José Carlos de Vasconcelos em prefácio à edição de 2015 da mesma obra (cf. VASCONCELOS, 2016). Para Manuel Alegre, a fala de Sacramento teria sido feita por um "entusiasmo", mas cuja ideia central teria se propagado devido ao revisionismo sobre tal corrente; diz-nos:

> É uma leitura errada que o Mário Sacramento fez por entusiasmo, mas hoje os outros fazem por má-fé. Como diz o Vítor Aguiar e Silva, são leituras ideológicas redutoras. Porque hoje há um ajuste de contas com o Neo-realismo e, pelo facto de eu ter sido um homem de resistência, um anti-fascista etc., alguns procuram fazer essa leitura redutora (ALEGRE, 2006, p. IV).

De toda forma, as críticas da crítica literária, de modo geral, encaminham-se em tal sentido, questionando a existência de um caráter estético em publicações marcadamente posicionadas politicamente, a exemplo do que opina o escritor e ensaísta nascido em Moçambique Eduardo Pitta, quem veria o êxito da poesia de Alegre como menos devedor a "um escrutínio de qualidade" do que às "circunstâncias objectivas que fazem do poeta (...) um autor apesar de tudo representativo", conforme apontado por Paulo José dos Santos Borges em sua dissertação (BORGES, 2006, p. 50).

Já aquelas vozes que vêm surgindo nos últimos anos mais "afeitas", como Aguiar e Silva e Paulo Ricardo Kralik Angelini, entendem encontrar, para além do viés ideológico, traços estéticos, como no tratamento da linguagem (com as escolhas lexicais, sonoras e organizadoras do texto, cf. AGUIAR E SILVA, 2009) ou no "hábil jogo da escrita que (des)constrói" e nas "inovações estilísticas" (cf. ANGELINI, 2009), quer na produção poética, quer na romanesca.

A nosso ver, é possível plenamente ler a obra poética alegreana para além daquilo que os dois livros iniciais incitam a enxergar – e é o que pretendemos expor a seguir.

3.2 - Linhas de leitura

3.2.1 - Enfrentamento do discurso "oficial"

Que o poema diga o que é preciso
que chegue disfarçado ao pé de ti
e aponte a terra que tu pisas e eu piso.
E que o poema diga: o longe é aqui.
(ALEGRE, 2009, p. 185 – *OCA*)

Manuel Alegre, sendo adotado pela população, que, quando não o lia por meio de impressos clandestinos, o decorava, declamava e cantava, e não seguindo a cartilha do governo português, tornar-se-ia alvo político: então não pelos movimentos à esquerda como Rui Knopfli, claro está, mas pelo sistema vigente, que procurava de todas as formas – não sem razão, dentro de suas preocupações ditatoriais – silenciá-lo.

O livro inaugural de Alegre, *Praça da Canção*, de 1965, já traz algumas linhas incômodas ao poder e que se tornarão recorrentes em sua produção posterior, em particular no livro seguinte, *O canto e as armas*, de 1967. Neles, por exemplo, a militância é procedimento e tema.

Alegre irá decididamente colocar sua poesia como de combate. A epígrafe já a anuncia ("Venho dizer-vos que não há degredo / quando se traz a arma cheia de poemas"), e o primeiro poema, "Apresentação", começará justamente por esse viés:

Cantar não é talvez suficiente
Não porque não acendam de repente as noites
nas palavras irmãs do fogo
mas só porque palavras são
apenas chama e vento.

Eu venho incomodar.
Trago palavras como bofetadas
e é inútil mandarem-me calar
porque a minha canção não fica no papel.
Eu venho tocar os sinos.
Planto espadas
e transformo destinos.
(...)

> E é inútil mandarem-me calar.
> De certo modo sou um guerrilheiro
> que traz a tiracolo
> uma espingarda carregada de poemas
> (...)
> (ALEGRE, 2009, p. 32 – *PC*).

Em diversos outros poemas, voltaremos a encontrar a militância por um bem comum, ainda que seja escrita, por vezes, a partir de um "eu", como no trecho supracitado ou em "Corpo renascido", cuja primeira estrofe remete ao sofrimento que desemboca no fazer poético, e este, por sua vez, reconstrói o sujeito ("Corpo renascido / canção. / Toco-te e respiras / sangue do meu sangue", ALEGRE, 2009, p. 91 – *PC*) – o que pode ser em partes observado também em "Trova", em que temos: "Do sangue se faz a trova / da vida que se renova / por mil vezes renascida" (ALEGRE, 2009, p. 69 – *PC*). Assim, a canção, a poesia é, ao mesmo tempo, estopim para a revolta e ação do povo e combustível para as do próprio poeta, dialeticamente – "Eu próprio me apaguei algumas vezes / e sempre me acendi com meu poema" (ALEGRE, 2009, p. 103 – *PC*).

Há ainda inúmeros outros textos na mesma linha na obra de 1967, dentre os quais ressaltamos os famosos e ilustrativos "Minha pena minha espada", em que em uma de suas estrofes, além da já presente no título, temos a adjetivação bélica associada ao instrumento da escrita ("Minha pena baioneta" e "minha pena de poeta / minha espada", ALEGRE, 2009, p. 175 – *OCA*), e "Poemarma", em que lemos uma certa explicação do que seja associada a uma exortação:

> Que o poema seja microfone e fale
> uma noite destas de repente às três e tal
> para que a lua estoire e o sono estale
> e a gente acorde finalmente em Portugal.
>
> Que o poema seja encontro onde era despedida.
> Que participe. Comunique. E destrua
> para sempre a distância entre a arte e a vida.
> Que salte do papel para a página da rua
> (ALEGRE, 2009, p. 184 – *OCA*).

Sua motivação para tanto também é clara: "procurar a pátria livre / dentro da pátria perdida" (ALEGRE, 2009, p. 70 – *PC*), livrar-se da "Tristeza pátria doente /

pregada nos sete dias / da semana em que nos dás / um rato por cada sonho" (ALEGRE, 2009, p. 99 – *PC*), pois "Se meu país se perdeu / não direi que me perdi" (ALEGRE, 2009, p. 70 – *PC*). Assim, Alegre convoca em seus poemas aquilo contra o que luta, a saber: i) a situação de sofrimento da população (tanto local quanto colonial, incluindo os que vão lutar e morrer em África), ii) os problemas de sua busca, em geral sem sucesso, por melhores condições em outro país (como a França, para onde, em especial a partir de abril de 1961, muitos se dirigiam[66] – inclusive o próprio poeta, ainda que por questões exclusivamente políticas –, mas "Não a viagem pela viagem / nem é terra que falta Georges: é pão. / Por isso a nossa peregrinação / (...) Peregrinos / com Portugal disperso em mil destinos", ALEGRE, 2009, p. 146 – *OCA*), e iii) a alienação popular quanto aos reais motivos, o que, obviamente, tem seu ápice no Estado Novo, demonstrado como o que era: inimigo maior da nação lusitana.

Não bastava, no entanto, apontar os flagelos; era necessário mostrar os meios para se recuperar a pátria. Para começar, era necessário outrossim ajustar a concepção que o português tinha de si e de seu país. Nesse sentido, era preciso revisitar e questionar mitos arraigados no coletivo e usados a seu favor pela Ditadura Salazarista com o intuito de manter o *status quo*.

O pesquisador Mário César Lugarinho, em *Manuel Alegre: mito, memória e utopia*, de 2005, ao analisar a obra poética alegreana convoca o discurso e a percepção históricos portugueses para melhor empreender sua empresa. É por meio dele que recuperamos aqui como o regime aproveitou-se da mística da origem e do percurso lusíada pela história colocando-se como continuação sagrada deles; "a Ditadura de 1926 incorporou para a sustentação a imagem do passado português conjugado a uma missão, de destino a cumprir" (LUGARINHO, 2005, p. 122). Com a colaboração principal de António Ferro e sua "política do espírito", assim o fez em seus discursos oficiais, em ações simbólicas de grande vulta (como em 1940 nas comemorações do duplo centenário da fundação do Estado Português, de 1140, e da Restauração, de 1640, ou na *Grande Exposição do Mundo Português*) e, claro, no controle da História ensinada nas

---

[66] De acordo com Alegre, nos anos 1960, Paris era a "segunda cidade portuguesa", com cerca de meio milhão de lusitanos (cf. ALEGRE, 2002, p. 33).

escolas[67]. A ideologia "oficial", muito bem trabalhada nas massas, era sustentáculo importante do regime, portanto, impunha-se imprescindível miná-la – e Manuel Alegre o fará.

Já na primeira obra, há o questionamento quanto ao sebastianismo imorredouro, presente, por exemplo, em "Cala-te vento. / Se continua Alcácer-Quibir / eu já te disse que não quero ouvir" (ALEGRE, 2009, p. 86 – *PC*), que será acentuado na seguinte, em que a nomeação de algumas partes e de poemas inclusive remete ao evento em Marrocos, como **Continuação de Alcácer-Quibir**, **Explicação de Alcácer-Quibir** e "Abaixo el-rei Sebastião", o qual termina com "é preciso enterrar el-rei Sebastião" (ALEGRE, 2009, p. 136 – *OCA*), com o verbo no infinitivo em polissemia complementar: enterrar porque o corpo, "perdido", ainda estaria ao "relento", mas morto, sendo preciso dar-lhe o destino devido; enterrar porque já seria mais que a hora de ser esquecido. Não se podia continuar permitindo "um fantasma [como] rei de Portugal" (ALEGRE, 2009, p. 131 – *OCA*)[68].

Além desse recorte do passado, a crença na vocação marítimo-imperialista lusíada também será fortemente questionada. O mar já não é saída – e sua

---

[67] De acordo com Arlindo Manuel Caldeira, houve, em 1932, um decreto acerca do ensino escolar de História, segundo o qual "a História de Portugal não visava apenas ministrar conhecimentos mas também 'formar portugueses', pelo que a sua acção tinha de ser 'eminentemente nacionalizadora', enquanto fora, até aí, 'negativista e derrotista'. Dessa forma a 'Ditadura Nacional (...) entende que ao Estado compete fixar as normas e que deve obedecer o ensino da História', e que o 'Estado pode e deve fixar a verdade nacional, quer dizer a verdade que convém à Nação'" (CALDEIRA *apud* LUGARINHO, 2005, p. 104).

[68] Também em sua prosa, Alegre dialogará com o mito de Alcácer-Quibir, como no conto "Um velho em Arzila", introdutório ao Canto I d'*Os lusíadas* em edição do Expresso (2003), posteriormente recolhido em *O quadrado e outros contos* (2005), quando foi renomeado para "Canto primeiro". No texto, um senhor – o referido no título –, ao mesmo tempo "velho muito velho" mas de hábitos atuais (usa "jeans desbotados" e toma coca-cola), está em Arzila, no Marrocos, palco da Batalha; encontra-se preso ao primeiro verso da epopeia camoniana, repetindo-o obsessivamente ("As armas e os barões assinalados, as armas e os barões assinados"; ALEGRE, 2005, p. 46). Sua interrupção ocorre apenas quando o personagem-narrador mete-se a prosseguir com os versos seguintes e, como numa contrassenha, chega a recitar "Na terra tanta guerra, tanto engano, / Tanta necessidade aborrecida". Como que saído do encanto, o senhor, libertado, pode então prosseguir pelos cantos seguintes e ir-se "pela praia fora", não sem antes perguntar retoricamente, e com outro trecho lusidiano, "onde pode acolher-se um fraco humano, onde terá segura a curta vida, que não se arme e se indigne o céu sereno, contra um bicho da terra tão pequeno?" (ALEGRE, 2005, p. 52). Assim, é quando o narrador interrompe a insana ladainha de "as armas e os barões assinalados" – com o que se evitava mas era necessário ver – que os deslocados no tempo (ou, como no poema "Explicação de Alcácer-Quibir", "Alcácer-Quibir foi sempre / o passado por dentro do presente" ou "Há um tempo parado no tempo que voa", ALEGRE, 2009, p. 130 – *OCA*) poderiam/deveriam tomar consciência e seguir até o fim, num movimento de expurgação, daquilo representado por *Os lusíadas*, remetendo-os à sua humanidade (não-divina, portanto), à sua pequenez, deixando de lado a ilusão de eternamente "assinalados".

problematização coaduna-se com a de outras personalidades associadas a ele e que são convocadas, como em "Canção de Manuel navegador", em que o sujeito poético reconhece o fim dos antigos tempos: "morreu em mim um marinheiro"; reconhece ainda que, a despeito de muito ter visto e achado, "meu país não achei" e "Descobridor faltou-me sempre achar / uma aventura que começa aqui" (ALEGRE, 2009, p. 38-9 – *PC*).

Não obstante interpele figuras famosas, Alegre não deixará anônimos de fora de seus poemas (que bem poderia ser o caso do navegador citado acima). Quando aparecem, em geral são sujeitos seus contemporâneos, mostrados em sua dor, em sua desilusão, em ações que não lhes são próprias ou significativas, a exemplo do "Romance de Pedro Soldado". Neste, por meio de uma referência à poesia popular de cunho oral muito difundida na Idade Média, o romance[69], em melódicas redondilhas menores, atualiza sua temática, já que não se trata mais de feitos épicos, por exemplo, mas seu contrário: "Já lá vai Pedro Soldado / num barco da nossa armada (...) // Triste vai Pedro Soldado // (...) nem é Pedro marinheiro / nem no mar é seu caminho" (ALEGRE, 2009, p. 75 – *PC*), negando-se portanto a verve "naturalmente" associada ao mar[70]. Além disso, nega-se igualmente a validade da guerra para o sujeito-objeto, anulado, que não possui nada, nem mesmo identidade, desejos ou anseios, a não ser a morte: "nem é de Pedro essa rota / dos barcos que vão à guerra. (...) // Soldado número tal / só a morte é que foi dele. / Jaz morto. Ponto final. / O nome morreu com ele" (ALEGRE, 2009, p.77 – *PC*).

O peso e o sem-sentido da guerra para a população, num questionamento tanto do passado quanto do presente, serão trabalhados em poemas como "Pátria expatriada" ("Pátria exportada: Império novo / ou cemitério?", ALEGRE, 2009, p. 152 – *PC*) e "Nambuangongo meu amor" – e neste a escolha da referência geográfica, a cidade angolana na província do Bengo, é significativa: trata-se do local considerado o mais violento de toda a guerra colonial, palco de emboscadas e de minas, como aquela que matara o amigo Manuel Ortigão (para quem Alegre dedica alguns poemas). Considerava-se a "terra que era a fronteira entre a vida e a morte... quem aqui estava

---

[69] O romance não é o único gênero medieval atualizado pelo autor; ele também o fará, por exemplo, com a cantiga de amigo, como ocorre em "Como ouvi Linda cantar por seu amigo José", em que o amigo encontra-se longe porque fora levado "num carro negro de madrugada" (ALEGRE, 2009, p. 72 – *PC*).

[70] Em *Um barco para Ítaca*, de 1971, questionará: "Quanto de Ulisses perdido / em Ulisses perdedor? / Quanto de Ulisses vencido / em Ulisses vencedor?" (ALEGRE, 2009, p. 211 – *BI*).

podia morrer em qualquer momento com um tiro de flagelação, com uma emboscada, e por isso o tempo cabe todo num minuto", como reflete em entrevista (ALEGRE *apud* LUSA, 2010)[71]. "Metralhadoras cantam"[72] é outro magnífico exemplo (ALEGRE, 2009, p. 126-8 – *OCA*).

Tal temática é forte em Alegre; não será de se estranhar que os pesquisadores Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi cheguem a colocar o autor no que consideram o cânone de poetas da Guerra Colonial, ao lado de Fernando Assis Pacheco (1937-1995) e José Bação Leal (1942-1965). Seriam eles – além de, posteriormente, outros na literatura, e outros ainda em diferentes expressões artísticas – a expor, na contramão do discurso oficial, o que acontecia do outro lado do mar; a produção dos três seria dos primeiros textos de denúncia. Conforme Ribeiro e Vecchi, tratava-se de

> Poemas-notícias que quebravam o tempo de silêncio e colocavam sob suspeita o Portugal sonâmbulo de Salazar, revelando uma realidade povoada de 'miséria', 'pedaços', 'corpos', 'cadáveres', minas' e mostrando 'outras verdades' sobre as virtudes de a 'tropa fazer dos jovens uns homens', sobre a nação pluricontinental e plurirracial, sobre os 'enfeitiçados selvagens a soldo do comunismo', sobre os políticos de Lisboa, sobre o silêncio que se fazia sobre a palavra 'guerra' (RIBEIRO E VECCHI, 2012, p. 30).

---

[71] Difícil não ler também uma referência ao clássico cinematográfico *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, lançado em 1959. A antológica abertura do filme mostra, aos moldes documentarísticos, imagens das horrendas consequências da bomba atômica na cidade japonesa em 1945. Ao dialogar com tal obra, recuperando cenas resnaiseanas ainda muito recentes para o público de então, o poema de Alegre intensifica-se, pois, já que em geral não temos em mente o que teria sido a guerra colonial, podia-se ter uma ideia e sentir seu cheiro à morte – e, naquele momento, concomitante ao tempo do leitor. Enfim, como na última estrofe, "É justo que me fales de Hiroxima. / Porém tu nada sabes deste tempo longo longo / tempo exactamente em cima / do nosso tempo. Ai tempo onde a palavra vida rima / com a palavra morte em Nambuangongo" (ALEGRE, 2009, p. 80 – *PC*). É possível ainda ver a intertextualidade como a sensível leitura de M. C. Lugarinho (cf. LUGARINHO, 2011a): assim como no longa (em que dois amantes anseiam por existir, por ser, mas só o podem na medida em que superem traumas de guerra, esqueçam suas cenas terrificantes), Alegre, justamente o poeta da Memória, precisa passar pelo paradoxo do poder lembrar desde que consiga esquecer (no caso, todas as atrocidades).

[72] Trecho de "Metralhadoras cantam": "Acenderam-se as armas pela noite dentro. / Quem rebenta? Quem morre? Quem vive? Quem berra? / Há um vento de lamentos nos lamentos do vento. / Metralhadoras cantam a canção da guerra. // (...) Há um soldado que grita *eu não quero morrer*. / E o sangue corre gota a gota sobre a terra. / Vai morrer a gritar *eu não quero morrer*. Metralhadoras cantam a canção da guerra. // Houve um que se deitou e disse: *Até amanhã*. / Mas amanhã é o dia em que se enterra / o soldado que disse: *Até amanhã*. / Metralhadoras cantam a canção da guerra. // (...) E há duzentos quilómetros de morte / em duzentos quilómetros de terra. / Neste caminho de Luanda para o Norte / metralhadoras cantam a canção da guerra" (ALEGRE, 2009, P. 127-7 – *OCA*).

Os referidos estudiosos verão, no entanto, uma diferença: de um lado, Pacheco e Leal com um tom intimista; de outro, Alegre e aquela sua voz coletiva referida anteriormente, e também associada à busca pela pátria, a seu resgate.

A pátria – em si e como metonímia/sinonímia do povo – comparece sob o véu da melancolia e da vilania. Os poemas "Soneto" e "País de Abril" são sintomáticos; naquele, temos a reflexão sobre a insistente tristeza "(...) que nos prende em sua teia / esta tristeza aranha esta negra tristeza / que não nos mata nem nos incendeia // antes em nós semeia esta vileza / e envenena ao nascer qualquer ideia", por isso, "é preciso matá-la perguntando / porquê esta tristeza como e quando / e porquê tão submissa tão tranquila" (ALEGRE, 2009, p. 101 – *OCA*); neste temos diversas caracterizações, todas degeneradas: "minha pátria vestida de viúva / entre as grades e a chuva das cidades", "minha pátria perfil de mágoas e tabernas", "minha pátria bordada de farrapos / capa de trapos remendada a verdes folhas", mas que são expostas pelo poeta, pois, do contrário, permaneceriam às escondidas, no espetáculo do fingimento "(...) Por fora / é tudo verde. (Abril com máscaras de festa.) / Por dentro – minha pátria a rir como quem chora / (A festa da tristeza é tudo o que lhe resta.)" (ALEGRE, 2009, p. 49 – *PC*).

A opressão precisa ser combatida; o domínio tirânico exige uma resposta enérgica por parte da população. "Carta do Manuelinho de Évora a Miguel de Vasconcelos, ministro do reino por vontade estranha", por exemplo, traz à tona a questão. Recuperando um episódio histórico, a Revolução de Manuelinho (também conhecida como Alterações de Évora), de 1637 (o levante popular ocorrido no rastilho do anúncio de novos impostos ao povo, contra a Dinastia Filipina e que causou considerável "susto", mormente quanto a Évora, que passou então a um autogoverno até ser dissolvido pelo exército), o poeta remete à importância do povo frente aos desmandos de um governo impostor, e, em se lembrando que o evento é considerado como motivador da chamada conspiração da nobreza portuguesa que resultaria na independência frente à Espanha em 1640, talvez esteja a proposição de que uma nova independência era necessária, afinal, "(...) se a Pátria confundes eu distingo-a: / a Pátria

não és tu mas este povo" (ALEGRE, 2009, p. 53 – *PC*)[73].

A questão da pátria como sendo do povo, construída por ele e para ele é recorrente. Por diversas vezes, encontramo-la, como em "Para ti esta mão quero dizer / a nossa pátria construída pela nossa mão" (ALEGRE, 2009, p. 46 – *PC*), ou em "Como se faz um poema", em que soldados estão ao redor de uma fogueira, quando o poeta sujeito poemático intervém: "camaradas a pátria somos nós". E prossegue nas duas estrofes seguintes:

> E os soldados calavam-se ao redor da lenha.
> Então eu disse: é o tempo da vindima.
> José quantos almudes lá na tua aldeia?
> Na minha aldeia o meu patrão faz mil almudes.
> José a pátria somos nós entendes?
>
> E os soldados calavam-se ao redor da lenha.
> José nas tuas mãos começam todas as vindimas
> da cor do sangue é a cor do vinho entendes?
> Meu poema acendeu-se no cima da lenha
> alguém cantou: a pátria somos nós
> (ALEGRE, 2009, p. 103 – *OCA*).

É interessante observar que Manuel Alegre, assim como Rui Knopfli, se valerão da expressão "A pátria somos nós", ainda que com alguma particularidade no caso do autor moçambicano: em ambos, o "nós" sendo pensado em termos de construção, o "nós" como pessoas que sustentam o país com suas mãos; em Knopfli, a questão, já discutida, do corpo-pátria. De qualquer forma, os dois parecem recuperar (conscientemente ou não ou, ainda, podem ser lidos como recuperando) o texto "A naçam e os partidos", de 1843, escrito por um "portuguez da antiga tempera", o qual, ao que tudo indica, contém a primeira ocorrência registrada da frase. No livro, o autor, em tom exaltado, com vistas a expor a situação delicada de Portugal àquela altura, retoma o passado recente do país a partir da Revolução Liberal, de 1820, passando pela morte de D. João VI, as sucessões ao trono e a assunção de D. Miguel de Bragança (Miguel I) e sua deposição seguida de exílio forçado pela Lei do Banimento. Seu objetivo é demonstrar como Portugal apenas perde com os partidos em disputa pelo ou já no poder, que fazem

---

[73] Esse mesmo poema também pode ser lido do ponto de vista dos africanos – Portugal como governo impostor, explorador...

uso hipócrita do termo "nação" ("Os partidos e as facções, até mesmo individuos isolados, nunca deixaram de se escudar com elle quando fallam e quando obram, embora seja n'um sentido diametralmente opposto á mais pronunciada vontade publica" – PORTUGUEZ DA ANTIGA TEMPERA, 1843, p. 3). São grupos de tal ambição que não hesitariam em inclusive ir contra a maior parte da população para então permanecerem onde estão ou acederem ao posto, já que arrogam para si a identidade da pátria:

> Os partidos (...) vencem-se, mas nam se persuadem. O interesse e o orgulho, estas duas chagas do coraçam humano, nam lhes permite ver nem ouvir (...) e se para fazerem triumfar a sua teima for necessario anniquillar os 99 centesimos da maioria elles clamarão em pé sobre as suas ruinas: 'Acabáram os *partidos*: a *Patria* somos nós' (PORTUGUEZ DA ANTIGA TEMPERA, 1843, p. 4).

Por esse caminho, Knopfli estaria a rechaçar todo e qualquer rótulo partidário, afirmando o "nós" como sujeitos simples e livres; Alegre, mas também o poeta moçambicano, a todo e qualquer poder autoritário, autoinsituído, preferindo "uma populaçam inteira de agricultores, de proprietarios, de operarios e de trabalhadores" (PORTUGUEZ DA ANTIGA TEMPERA, 1843, p. 8) àqueles "ministros", "diretores", "no seio da opulencia, engolfados na rapina [que] assolam tudo com tributos, propinam a cada instante o veneno mortifero das paixões, e empurrando a naçam de despinhadeiro em despinhadeiro" (PORTUGUEZ DA ANTIGA TEMPERA, 1843, p. 22).

Retomando o foco em Alegre, este está totalmente ciente e transforma o tema em canto, colocando-o, novamente, como sua arma de combate. A exposição volta em "Minha pena minha espada": "Dois países num país / Canto o escravo ou o senhor?", para concluir com a exortação: "Esta rua é teu país. / E a quem se senta no trono / vai e diz: / os homens não têm dono" (ALEGRE, 2009, p.175 – *OCA*).

Ademais, a pátria está na terra. Logo, se se está longe dela, encontra-se sem, como em "Nesta noite de Julho sem pátria em Paris" (ALEGRE, 2009, p. 146 – *OCA*) ou "lusíada sem pátria em Paris" (ALEGRE, 2009, p. 159 – *OCA*). Há aí um aspecto telúrico quase, já que o exilado é "árvore arrancada" (ALEGRE, 2009, p. 159 – *OCA*). A pátria é o solo e, consequentemente, aquele espaço em definitivo.

Se não bastassem essas referências, volta-se deliberadamente a recusar a contramão terrena: o mar. Não interessam o líquido, o instável, o peregrino aventureiro.

Não interessa mais a "pátria de sal", fruto do povo ao mar. É a pátria-terra o que importa. "Porque tiveste o mar nada tiveste. / A tua glória foi teu mal. / Não te percas buscando o que perdeste: / procura Portugal em Portugal" (ALEGRE, 2009, p. 154 – *OCA*).

Assim, a solidez da terra – tão contrária à fluidez da água – permite, outrossim, raízes, a estabilidade emocional associada à intimidade familiar. Pátria é onde se tem uma casa (ambos os termos aparecerão em paralelismo nos versos finais), em meio à rede também de sangue, como no poema sintomaticamente nomeado "Exílio", em que o "eu", junto a amigos às margens do francês rio Sena, rememora um outro tempo (daí o itálico no original):

> *E havia uma rua. Havia uma casa.*
> *Havia um cesto de cerejas sobre a mesa.*
> *Havia um puro cheiro a pão.*
> *Uma varanda*
> *e roupa branca a secar.*
>
> *Havia uma pátria.*
> *E havia tecedeiras subterrâneas*
> *tecendo em Coimbra a primavera.*
> *Havia o António e uma guitarra*
> *incendiada nos seus dedos.*
> *E a minha irmã morava nesse ritmo.*
> *A minha mãe bordava. (Às vezes creio que lembrava.)*
> *Meu pai – esse partia extasiado*
> *para o país da música. Havia uma avó*
> *procurando sentir o que eu sentia.*
> *Havia uma casa.*
> *Havia uma pátria.*
> (ALEGRE, 2009, p. 151-2 – *OCA*)

Apesar de tudo, e como poeta engajado, não desiludido (ao menos àquela altura), a utopia obviamente comparecerá ao concerto das obras iniciais.

Em *Praça da Canção*, o texto de abertura, em prosa, conta com delicadeza um gesto simbólico entre mãe e filho (o narrador em primeira pessoa) repetido anualmente: a cada aniversário deste, às 10h15, no horário exato de seu nascimento, ela lhe colocava "numa jarra um ramo de rosas vermelhas, sem palavras" (ALEGRE, 2009, p. 25 – *PC*) até que, no ano de 1963, o ritual não poderia ser cumprido, haja vista o então jovem estava na cadeia. No entanto, na contramão da desilusão, recebe uma carta, já aberta, de sua progenitora. "E ao desdobrar as folhas que vinham dentro do sobrescrito violado, a pétala vermelha, de uma rosa vermelha, caiu, como uma lágrima de sangue, no chão da

minha cela" (ALEGRE, 2009, p.28 – *PC*), ou seja, a despeito da separação, da distância, da solidão, do sofrimento, da injustiça, da negação da vida privada, da intimidade invadida e cerceada, enfim, há um pedaço, uma pétala, de ternura, de amor, de força, de esperança, no chão (denotativa e conotativamente) do sujeito.

No mesmo livro, há "Nós voltaremos sempre em Maio", em que a utopia para o amanhã – dada como certa, ainda que para gerações posteriores à do sujeito poético – comparece por meio da liberdade e do amor, e como que numa "premonição" para o mês seguinte (também o das flores) ao futuro abril:

> Amanhã a cidade terá outro rosto.
> Nós não estaremos cá. Mas a cidade
> já não será contra o amor amanhã
> quando os amantes se beijarem em cada rua.
>
> Nós não estaremos cá. Voltaremos em Maio
> quando a cidade se vestir de namorados
> e a liberdade for o rosto da cidade nós
> que também fomos jovens e por ela e por eles
>
> amámos e lutámos e morremos
> nós voltaremos meu amor nós voltaremos sempre
> no mês de Maio que é o mês da liberdade
> no mês de Maio que é o mês dos namorados
> (ALEGRE, 2009, p.63 – *PC*).

Por sua vez, em *O canto e as armas*, há um conjunto de "três canções" dedicado àquele amigo morto em combate mencionado anteriormente (Manuel Ortigão). Pelo título dos três poemas, ou canções, já podemos perceber um percurso ascendente: "A primeira canção com lágrimas", "A segunda canção com lágrimas" e, por fim, "Canção com lágrimas e sol", em que o aparecimento do astro traz consigo seu campo semântico normalmente positivo. E, de fato, passaremos de imagens pessimistas nos dois primeiros textos, como "Meu amigo partiu para o espaço da noite (...) / Nunca mais voltará. (Por que morreu?)" e "Meu amigo cantava. Dizem que cantava. / E de repente / quebraram-se nas veias os relógios onde / os ponteiros marcavam vinte e cinco anos" (ALEGRE, 2009, p. 84 – *OCA*), para outras um tanto ancoradas em esperança: "Porque tu me disseste: quem me dera em Maio / porque te vi morrer eu canto para ti / Lisboa e o sol. Lisboa viúva (com lágrimas com lágrimas). / Lisboa à tua espera ó meu irmão tão breve" (ALEGRE, 2009, p. 85 – *OCA*), como que numa outra "premonição" da libertação,

esperada por longo tempo, e então já nas imediações.

3.2.2 – Deslocamentos

3.2.2.1 - Deslocamento espacial

Quando um homem se põe a caminhar
deixa um pouco de si pelo caminho.
Vai inteiro ao partir repartido ao chegar.
O resto fica sempre no caminho
quando um homem se põe a caminhar.

(...)
Vão-se os rios sem margens para o mar.
Ai rio da memória: só imagens.
O mais é só um verde recordar
é um ficar (sem as levar) nas verdes margens
quando um homem se põe a caminhar.
(ALEGRE, 2009, p.212-3 – *BI*)

O terceiro livro publicado, embora não seja o único, é o que julgamos essencialmente de e sobre exílio. Trata-se de *Um barco para Ítaca*, de 1971, cujo título já trava uma intertextualidade direta: a *Odisseia*, e seu tema do retorno ("nostos").

Em artigo em que analisa a obra ("*Um barco para Ítaca* de Manuel Alegre"), o pesquisador José Ribeiro Ferreira compara o texto lusitano e o grego, indicando aproximações e distanciamentos.

Em sua leitura, com a qual concordamos, é possível traçar uma correspondência entre Ítaca e Lisboa, Portugal e Pátria; Ulisses e o poeta exilado e o povo português; e Penélope e a Pátria e Portugal. Assim, em ambos, o sujeito está em disjunção quanto à sua amada, que é constantemente assediada, e faz de tudo para que a recupere, incluindo conseguir voltar ao seu espaço. Mais ainda: há o filho de Ulisses, o jovem Telêmaco, que se revolta contra a ação dilapidadora dos pretendentes, e da abnegação de todos frente a isso. São dele algumas falas que mais deflagram a atualização da narrativa homérica ao presente ditatorial português dos anos 1960-70, como em "Há olhos invisíveis que me espiam / ouvidos que me escutam / a traição é premiada como virtude / e a denúncia como dever" (ALEGRE, 2009, p. 221 – *BI*), "Vi cada gesto vigiado

/ cada palavra amordaçada. / E vi que uns poucos tinham tudo / em Ítaca / a cheia de nada (...) / E o povo tem de saber. O povo precisa de saber / que a ordem talvez reine em Ítaca / mas não a verdade " (ALEGRE, 2009, p. 222 – *BI*) e "há amos a mais / na minha casa sem amo / demasiados reis / em Ítaca sem rei" (ALEGRE, 2009, p. 217 – *BI*).

Quanto às diferenças, Ferreira ressalta o que nos remete ao escritor greco-egípcio Konstantinos Kavafis (1863-1933) e seu famoso poema "Ítaca"[74]: Ulisses, em Alegre, está perdido não só no mar; está perdido em si mesmo, e há uma Ítaca que é interior e, portanto, deve ser encontrada dentro dele e de cada um. O retorno deve ser ensimesmando-se. Para Ferreira, "o país (...) perdeu a sua identidade, perdeu-se e, na altura da publicação da obra, continuava a depauperar-se nas guerras das colónias, agarrado ao passado e ao sonho de África, sem se encontrar. Ulisses continua perdido em si mesmo e Ítaca continua por achar" (FERREIRA, 1997, p. 260). Uma vez que "Ítaca [está] dentro de nós" (ALEGRE, 2009, p. 235 – *BI*), "o rei somos nós" (ALEGRE, 2009, p. 227 – *BI*) e, assim, a pátria está dentro do sujeito e/ou é necessário ao português conhecer-se, encontrar-se, para então ser possível resgatar e organizar seu país.

Embora concordemos com tal abordagem, há ainda algo que nos intriga sobremaneira: o texto alegreano é um "poema dramático", como o próprio autor define (ALEGRE, 2002, p. 45), muito próximo dos moldes da tragédia da Grécia Clássica, com direito a quatro episódios e a um coro. Claro que a forma não necessariamente implica um tratamento específico, como lembra Massaud Moisés quanto a Victor Hugo ou Guerra Junqueira, que se valeriam de recursos formais típicos da poesia épica mas em poemas efetivamente líricos (MOISÉS, 2004, p. 27); no entanto, em *Um barco para Ítaca*, tal transformação, da epopeia para a tragédia, a nosso ver, enseja algumas observações que ampliam seu sentido.

Como sabido, Aristóteles, em sua *Arte Poética*, considera a tragédia superior à epopeia, pois que aquela conteria a esta, mas o contrário não seria possível, já que então prescindiria de cinco vantagens: condensação, unidade, espetáculo cênico, evidência representativa e melopeia (cf. ARISTÓTELES, 1997). Desses, concentrar-nos-emos nos

---

[74] Viemos a descobrir que M. Alegre já considerou esse texto como um "dos mais belos poemas escritos neste século [XX]" e que, inclusive, chegou a ter afixado em sua casa em Argel uma tradução feita por Jorge de Sena (cf. ALEGRE, 2002, p. 39).

dois últimos.

O filósofo grego lembra que o próprio termo para *drama* remetia à representação de pessoas *em ação*, agindo, fazendo (ARISTÓTELES, 1997, p. 21). Se isso interessava pelo apelo aos sentidos e aos prazeres deles decorrentes, acrescentamos que, em Alegre, a ação, em detrimento da pura narração (e a epopeia era considerada a "imitação *narrativa* metrificada") parece mais pertinente a um poeta engajado; interessado na ação necessária àquele cenário ditatorial, incita e ensaia a atuação. É o que inclusive nos diz o autor português sobre esse livro: "é também uma forma de revolta contra a resignação e um incitamento à revolução armada contra a ditadura" (ALEGRE, 2002, p. 45), em particular pela personagem do jovem Telêmaco.

Outro ponto interessante é a questão do coro, o qual representava, inicialmente, a cidade-estado, a pólis[75], e, com o tempo, o comentário público, exprimindo opiniões e/ou criticando valores, além de, muitas vezes, suspender a ação com vistas a incitar na plateia uma reflexão sobre o que se estava vendo (cf. CEIA, 2016 e MIGUEL, 2016). De qualquer forma, observemos que, ao contrário do poema épico da Antiguidade Clássica, aqui há uma intervenção – ainda que prevista, sugestionada pelo autor – popular (aliás, são quatro coros, todos demonstrando esse lado: em ordem de aparecimento: o coro, o coro dos cidadãos, o coro das servas e o coro dos homens do povo); além de não priorizar feitos heroicos (como o faz a epopeia, inclusive presente na própria raiz latina de 'épica', i.e., 'heroico'[76]), individuais (ainda que muitas vezes representando um povo), de assunto "solene", o drama preocupa-se com algo mais ordinário, cotidiano, de alcance aos reles homens mortais – o que, somando-se à presença coral, torna o texto mais próximo àquele(s) sujeito(s) com quem Alegre objetivava dialogar[77].

---

[75] Observemos que o próprio teatro tinha por costume tratar de temas da cidade, incluindo suas pessoas, a exemplo da crítica de Aristófanes a Sócrates na comédia *As nuvens*.

[76] A raiz grega é *epikós*, por sua vez vinda de *épos*, com o sentido de 'palavra', 'narrativa' ou 'poema'. Na passagem do termo para o latim, em *epicus*, agrega-se o sema de 'heroico' aos sentidos originais.

[77] A propósito da questão mais "essencialmente humanista do drama" em relação à epopeia (MULLER *apud* MOISÉS, 2004, p. 450), diz-nos o português Hélio Alves: "Estudos mais recentes do fenómeno apontam, contudo, para uma diferença fundamental entre um e outro géneros, na medida em que a epopeia não oferece o conflito intersubjectivo em torno do qual circula a acção dramática, mas antes 'apresenta uma dialéctica imobilizada, no sentido em que nenhuma parte do texto oferece uma resolução devida à mediação duma dialéctica posta em movimento'. Os princípios organizadores da epopeia seriam então os da parataxe e da coexistência paralela de perspectivas independentes" (ALVES, 2016). Ainda assim, é necessário observar uma contraparte: alguns estudiosos já veem a

Para além do observado diretamente a partir da conclusão de Aristóteles (ainda que, de qualquer forma, seja assunto tratado ao longo do texto do estagirita), também julgamos pertinente outro ponto: um retirado de estrutura e característica típicas da epopeia.

A presença divina é parte estruturante e conteudista nesses textos. A *invocação*, a segunda parte do texto, consiste em um apelo a musas e deuses para que o poeta tenha assegurados o conhecimento e a excelência daquilo que se põe a cantar. Além dessa ajuda à enunciação, sua presença é constante ao longo da narração, ora auxiliando, ora prejudicando o herói, além de esta figura apresentar proximidade com alguma divindade[78]. Por sua vez, ainda que o teatro tenha seu surgimento associado a rituais religiosos, não há tanto obrigatoriamente uma parte destinada a cantar aos "seres superiores", quanto intervenções suas nas peças, o que possibilitaria ao autor que recorresse a elas, sobretudo modernamente, deixar tais textos mais "rés-do-chão".

Em *Um barco para Ítaca*, não há, efetivamente, nenhuma saudação ou exortação divina, bem como qualquer interferência sobrenatural nos eventos. Mesmo a (pouca) presença de Hermes e Calipso, na prática, não significou feitos do maravilhoso. O percurso de Ulisses é seu, é feito por si, tal qual deveria o povo português conceber-se, sem escapes ilusórios para "messias", "democracia cristã", "nacional-catolicismo" ou afins estado-novistas (mais acertado talvez com a expressão "regime clerical-fascista"). Assim, há um flagrante embate contra a ideologia do regime e seu ostensivo uso religioso[79].

Odisseia como um "avanço" nesse sentido em relação à *Ilíada*. É o caso, por exemplo, do alemão Werner Jaeger, quem considera a temática daquele texto homérico já de uma época ulterior à deste, o que implicaria em mudanças: "Estes cantos são, em si, antiquíssimos. Contudo, era para o lado humano da vida dos heróis que se dirigia, de preferência, o interesse de uma época posterior, cujo sentir se alheava das descrições sangrentas de batalhas e experimentava a necessidade de refletir a sua própria vida nos destinos e nas personagens das velhas sagas (...). A matéria destas cenas domésticas [presente na *Odisseia*] não se encontra, nem em grau mínimo, na tradição épica" (JAERGER, 2001, p. 41).

78 Na *Odisseia*, Ulisses é protegido por Atena e perseguido por Posido (pai do ciclope que havia sido morto pelo herói). Atena escolhe resguardar Ulisses porque o "herói astucioso" e sua família possuem certas qualidades que também a deusa possui, como a astúcia e a técnica relativa aos trabalhos artesanais.

79 José Rentes de Carvalho, numa espécie de biografia de si somada à de Portugal, *Portugal, a flor e a foice* (2015), lembra de seu período escolar, durante o salazarismo, e analisa como eram os conteúdos de História – ora associados a Deus, ora a heróis. Sobre aquela forma, resume: "Portugal nascera do conselho que Deus, em boa disposição, dera num dia de 1139 a Afonso Henriques, o primeiro rei. E

Quanto ao final, ao contrário de uma "receita" épica, não há um desenlace efetivo, muito menos de fato "feliz" (a título de comparação por distanciamento, na *Odisseia*, não só Ulisses retorna, como ele e Penélope têm suas virtudes reconhecidas, ao passo que os pretendentes e seus crimes são punidos) e, também nesse sentido, *Um barco para Ítaca* está muito mais para a tragédia[80] – Ulisses enfim retorna, no entanto, descobre-se perdido ainda assim, consolidando sua sina de deslocado; não é reconhecido nem se dá a reconhecer; quando Penélope solicita que tragam o arco do marido (e, pela *Odisseia,* sabemos que assim seria confirmada a todos sua identidade), o recém-chegado, passando-se por um velho, afirma: "Não minha rainha: eu não sou Ulisses. Ainda não" (ALEGRE, 2009, p. 231 – *BI*), para então concluir "Quero dizer que em cada homem há um rei / que nunca foi. Um rei que ainda não é. / Ulisses está em ti e está em mim / Ulisses te chamarás Ulisses me chamarei. / Todos nós poderemos ser Ulisses" (ALEGRE, 2009, p. 232 – *BI*). Assim, a busca de e por Ulisses não é única, exclusiva. Novamente, cada um e o todo.

Ainda assim, vale observar que a versão alegreana do retorno deixa em aberto uma possibilidade eufórica, na fala final do jovem Telémaco, já que há então uma possibilidade de (se) encontrar: "Onde estais remadores? Um barco para chegar (mesmo / quando para partir). Um barco para encontrar / Ulisses perdido em si mesmo. / Precisamos de um barco. Um barco para chegar / a Ítaca dentro de nós: tão em si

---

desde então, cada vez que, por descuido ou boa-fé, o país se encontrava à beira do desastre, a intervenção divina nunca se tinha feito esperar, o Senhor aparecendo pessoalmente aos reis ou, como em 1917, delegando Nossa Senhora de Fátima para proteger Portugal, e através dele o Mundo, contra o dragão comunista" (CARVALHO, 2015, p. 9). Salazar, que agiria, conforme seus discursos, em nome de Cristo, da Família e da Ordem, utilizou, por exemplo, a referida aparição de Fátima "em favor da manutenção do regime, chegando a diplomacia portuguesa a dar visibilidade internacional a esses acontecimentos, principalmente a partir do final dos anos 1930, já que o culto a ela se tornara vantajoso para o regime salazarista. A Senhora da Cova da Iria passara a ser, então, o escudo contra o perigo vermelho que rondava Portugal, quer por meio da Guerra Civil Espanhola (...), quer através do segundo conflito mundial (...). Passara a ser também a padroeira da Guerra Fria na luta contra uma Rússia ateia; a protetora dos soldados que partiam para a guerra colonial contra a África; e a abençoadora do Estado Novo nacional-católico" (RAMPINELLI, 2007, 212-3). Diversos são os pesquisadores que tratam das "aparições" de Fátima e suas implicações; em outubro de 2000, a revista HISTÓRIA (n.29) publicou um dossier intitulado "Fátima e o poder" e promoveu colóquio sobre o tema; por conta do centenário, em 2017, de tais "aparições", o jurista e historiador António Araújo publicou um balanço sobre esse período, incluindo os principais livros publicados a respeito (ARAÚJO, 2017).

[80] O acadêmico brasileiro Ivo Lucchesi , em "fragmentos" (como os define) de análise sobre o herói na literatura ocidental, observa que há uma saída dessa figura "da *solaridade* da epopeia para a *insularidade* de seu irredutível estado de abandono" na tragédia (LUCCHESI, 2011, p. 8), como podemos comparativamente ler a questão no livro de Alegre ora em foco.

mesma perdida" (ALEGRE, 2009, p. 235 – *BI*).

Interessa ainda observar que, se nos dois primeiros livros houve um redirecionamento do mar para a terra, no terceiro ocorre o reverso: volta-se ao mar, no entanto, não por si mesmo, mas em processo de reflexão. É a *viagem* pelo mar que interessa[81]. Em outras palavras de M. Alegre,

> Ou será que a errância estava dentro dele [Ulisses], como dentro de mim, como dentro de todo nós (...)? A viagem está dentro. Nós somos a viagem mesmo sem viajar. (...) se é que Ulisses já não existia antes de Ulisses, antes de Homero, antes de nós, se é que Ulisses, afinal, não somos todos nós, desde o que viaja à volta do quarto, até ao que recebe ordem de embalar a trouxa e partir sem saber se o esperam Polifemo e lestrigões, sereias, tempestades, uma bala na testa ou no pescoço, uma mina na picada ou, na melhor das hipóteses, uma bala que assobia sem acertar (ALEGRE, 2013, p. 29).

3.2.2.2 - Deslocamento emocional

Mas não há forma não há verso não há leito
para este fogo amor para este rio.
Como dizer um coração fora do peito?
Meu amor transbordou. E eu sem navio.
(ALEGRE, 2009, p. 277 – *CAM*)

Com o 25 de abril português, nosso poeta enfim retorna a seu país. Seu primeiro livro publicado nesse contexto é *Letras*, de junho de 1974. De toda forma, a maior parte dos textos apresenta como data o mês de janeiro ou fevereiro do mesmo ano, portanto, ainda antes da Revolução dos Cravos (bem como da sua volta a Portugal, que ocorreria em 02 de maio de 1974), conforme nota explicativa na edição comemorativa que utilizamos como base.

É de se esperar, portanto, que a temática não divirja muito da que vinha

---

[81] Tal interesse reflete até no título do livro. Se *Odisseia* remete a Odisseu, ao herói, *Um barco para Ítaca* focaliza o meio de transporte marítimo que possibilita a viagem.

ocorrendo – e assim nos parece ser. O tom épico predominante dos livros iniciais comparece aqui também, com a beligerância associada à escrita – daí, a propósito, em partes o título do livro. A obra parece ser uma espécie de homenagem reflexiva sobre a língua em sua modalidade gráfica como ferramenta, como instrumento de ação contra os tempos obscuros da ditadura.

Nesse sentido, são significativos os poemas "C (cê)", cujo campo semântico de palavras com tal consoante abarca os signos 'canto', 'combater', 'corpo', 'classe', 'cavalo', como nos versos iniciais: "Monto a cavalo no C / Vou com o C combater / meu canto de corpo a corpo / classe contra classe / (clave / contra / clave)" (Alegre, 2009, p. 243 – *LE*), e o "S (ésse)", em que temos "Direi de meu tempo que havia um S / havia uma sombra e um silêncio / havia um S de sigla e de suspeita / com suas seitas e seus sicários. (...) // Havia um S de Saturno / havia um susto / havia um S de soturno / sobre um S de Sol" (ALEGRE, 2009, p. 261-2 – *LE*).

Outro tema que também volta a comparecer é o do exílio, em particular em dois poemas, a saber, "Elegia com seis espinhos", em que o sofrido degredo como única alternativa é acionado ("Um dia alguém dirá / que esta foi a época / de uma letra expatriada. / A época em que se escrevia / com seis espinhos / a palavra exílio. // Um dia desta época alguém dirá / que ela foi como as longas estranhas / estradas / da palavra exílio", ALEGRE, 2009, p. 246 – *LE*), e em "P (pê)", em que se procura tenazmente pelo país, do qual fora "Proscrito Proscrito", o "País passado País presente / amado perdido perguntado / parágrafo a parágrafo / percorrido / P ante P / palmilhado" (ALEGRE, 2009, p. 259 – *LE*).

Há ainda um tema não muito frequente a que o poeta recorre no referido livro e será intensificado no seguinte. Trata-se do amor – mas não o sentimento voltado à pátria e ao povo, de contornos épicos; agora, o amor em sua faceta de tom lírico.

O "M (éme)" apresenta, em um de seus quatro segmentos, o arranjo de palavras com a consoante bilabial que remetem ao sentimento e ao seu louvor: "Musa: dá-me a tua melodia / para com ela cantar / o meu amor. // Mar: empresta-me o teu manto / para com ele cobrir / a minha amada" (ALEGRE, 2009, p. 255 – *LE*). Ademais, na última parte, há dois pontos dignos de serem observados: i) retoma-se a questão de cantar o amar/amor/amada, mas com um rápido lampejo trágico ("Amanhã morrerei: / ficará esta música", ALEGRE, 2009, p. 255 – *LE*), o qual, de todo modo, traz um tema que será

futuramente muito caro ao poeta (assim como o fora para Rui Knopfli), o da permanência pela palavra; e ii) a obsessão lusíada pelo mar e pelo que representa é novamente questionada: "Alguém dirá: Ouves? / Parece o mar. // Só eu sei que será / o marulhar do M" (ALEGRE, 2009, p. 256 – *LE*), ou seja, se o primeiro ímpeto é pensar em "mar", o sujeito poético arrefece o sentido, ainda que seja o único a compreender: não, não é o mar, é apenas imagem sonora para compor sua melodia amorosa.

Esse jogo de signos, "mar" e "amar", é retomado e intensificado (e até pelo próprio título) no livro seguinte , *Coisa amar (Coisas do mar)*, de 1976, já posterior ao retorno alegreano. A nomeação da obra deixa entrever o possível tema lírico, e de fato vamos encontrá-lo ali – e, mais ainda, a nosso ver, com a sequência dos poemas apresentada como a seguir uma narrativa.

Interessante observar que, em quase todos os textos, há um tu instaurado, o tu amado com quem o eu poético dialoga, o que lhes confere um tom confessional. A relação entre ambos os sujeitos é sentida como positiva, mas permeada de algum sofrimento, haja vista que, ao princípio, estão separados pela distância.

Os poemas iniciais dão conta dessa situação, ora com o "eu" como o navegante que está em viagem, e cuja fala resume-se à toada de "mar" e "amar" ("Amor ardente. Amor ardente. E mar. / Contar-te longamente as misteriosas / maravilhas do verbo navegar. / E mar. / Amar: as coisas perigosas" – ALEGRE, 2009, p. 269 – *CAM* –, como no poema que dá o título principal do livro), ora com o "eu" como aquele que fica, e que apenas sabe do tu pelo que ouve dizer – só ouve dizer, não o sabe, não o experiencia, depende de acreditar no que contam ("E os mensageiros dizem: *Seu nome é Acaso*. / *Seu amor um fazer. Para diante navegarás* / (dizem) *E em cada longe a encontrarás*", ALEGRE, 2009, p. 271 – *CAM*).

Na sequência, há uma dupla de poemas que parece dar conta desse sofrimento, o qual, se por um lado, claro, é dolorido, por outro, é necessário: "As facas" trazem a intensidade: "Quatro facas amor com que me matas / sem que mate esta sede e esta fome", no entanto, "Quatro letras amor com que me matas. / E as facas ferem mais quando me faltas" (ALEGRE, 2009, p. 272 – *CAM*); e "Mulher com nome de rainha" conclui:

Não me venham dizer que amor é outra coisa

> eu sei que é um sopapo da Primavera na boca do estômago
> alguns dirão que é o sopro de Deus
> no barro de que somos
> eu direi que é um morrer
> como quem dá um salto para dentro de Março
> e acorda com a boca cheia de violinos.
>
> Alguns dirão que é um desmaio.
>
> Eu sei que é um nascer
> (ALEGRE, 2009, p. 274 – *CAM*).

"Super flumina", a nosso ver, aponta para um encontro enfim: o eu, perdido na Babilônia, se restabelece com a chegada da amada, ao passo que "Amor de fixação", para um retorno ao local original ("levai-me ao velho pinho do meu lar", ALEGRE, 2009, p. 276 – *CAM*).

O poema "Natal" é já a relação, o contato com a pessoa amada – "Na tua boca. No teu rosto. No teu corpo acontecia", a partir do que surge (nasce, daí o título) a poesia. "Era um vulcão. E no teu corpo a flor e a lava. / E era na lava a rosa e a palavra. / Todo o tempo num só tempo: nascimento de poesia" (ALEGRE, 2009, p. 277-8 – *CAM*). Trata-se, até pelas anáforas e repetições, de uma euforia associando amor e poesia.

Por fim, "Debaixo das oliveiras" vai colocar o sujeito poético totalmente em casa, debaixo das oliveiras de seu espaço. É quando retorna e pode cantar, e canta porque retornou: "me banhei no rio como quem se baptiza / e cantei debaixo das oliveiras / as mãos cheias de terra. Palavras / e terra / de uma vida". Mais ainda: aos moldes do Ulisses homérico, quando retorna e tem sua mulher e seu filho, arrebatadamente. "*Milagre Milagre* gritaram dentro de mim / as aves todas da floresta" (ALEGRE, 2009, p. 279-280 – *CAM*).

Assim, julgamos pertinente uma leitura em conjunto dos poemas formando uma linha narrativa que pode ser sintetizada em: sujeito está longe e sofrendo sem a pessoa amada, é encontrado, retorna e vive o amor em sua casa. Nesse sentido, o *mar*, que separa, deve ser transmutado para *amar*, que junta, o que realmente lhe importaria[82];

---

[82] Interessante observar que a saída pelo sentimento amoroso, como o que sobra de antigas utopias coletivas, já foi proposta por outros autores, a exemplo de Pepetela com seu *O planalto e a estepe* (2009), conforme exposição do pesquisador Mário Lugarinho (cf. LUGARINHO, 2010). Manuel Alegre

talvez, o que deva ficar do *mar* é tão pura e simplesmente *amar*, de "Aquém-Mar" o "a-quem-amar" (ALEGRE, 2009, p. 276 – *CAM*); o mar deve ser apenas rota para o sentimento: "Há um caminho marítimo no meu gostar de ti. / Há um porto por achar no verbo amar / há um demandar um longe que é aqui. / E o meu gostar de ti é este mar" (ALEGRE, 2009, p. 276 – *CAM*). Em outras palavras, parece-nos que o mar, outrora associado ao épico, é aqui destituído de tal aura e colocado em função do lírico.

3.2.2.3 - Deslocamento político

Contra a usura e o juro contra a renda
contra um tempo de ter mais do que ser
contra a ordem fundada em compra e venda
contra a vida que mói até doer

contra a força que oprime – aí eu canto.
E onde amor se procura e não se encontra
onde a vida se mede a tanto e tanto
onde a mentira impera – aí sou contra.

E por isso incomodo e sou mal visto.
Que se o tempo é de grades eu resisto
e quando alguns se calam não me calo.

Eu sou o renitente e inconformado.
Por isso me deitaram mau olhado
e por isso persisto e canto e falo.
(ALEGRE, 2009, p. 370-1 – *AT*)

Atlântico, publicado em 1981, é livro em que Alegre retoma a discussão da História, convocando eventos e personagens (a exemplo de D. João e D. Pedro) já consagradas, mas também inserindo outras, desconhecidas da versão cristalizada (como seu tio trisavô enforcado por miguelistas, Clemente da Silva Mello Soares de Freitas), alcançando a dimensão de renovação e reescrita. Aliás, é interessante observar que o poeta em questão está na vanguarda do revisionismo, já que, apenas após o

---

certamente concordaria – e chega a observar, em artigo de *Arte de marear*: "Mudar o mundo: pela escrita, pela acção. Mas também pelo amor. '*O amor*, diz Pepetela, *é querer mudar o mundo*'. É a marca de uma geração: o amor individual é inseparável da estratégia de libertação colectiva e só nela e por ela se realizará" (ALEGRE, 2002, p. 127).

retorno da democracia com a Revolução dos Cravos, é que muitos autores conterrâneos, ao menos na prosa, farão o que ele já operava há algum tempo; de acordo com Gerson Luiz Roani, somente com o fim do medo e do cerceamento da censura em 1974, passaremos à "presença da História, em termos de resgate, representação e problematização do passado português [em] que reside o mais expressivo 'sintoma' da ficção portuguesa atual" (ROANI, 2004, p. 27).

Na leitura que o estudioso Mário César Lugarinho faz em *Manuel Alegre: mito, memória e utopia*, anteriormente apontada, se a ditadura salazarista havia sequestrado o discurso histórico para sob seu domínio, trabalhando ideologicamente para uma estabilidade e uma satisfação com o então momento presente, em que sequer seria necessária uma utopia, já que ela mesma estaria a se construir, travestida e revivida pela tradição (como nas comemorações referidas anteriormente), Manuel Alegre há de o rasurar, libertar, restituir: "É o reconhecimento de que se está diante da face múltipla que os eventos históricos passam a ter – a face imperial ao lado da face escrava, o marinheiro ao lado do camponês, o conquistador ao lado do emigrante" (LUGARINHO, 2005, p. 144).

Nesse sentido, ainda com Lugarinho, *Atlântico* pode ser visto como o livro de fronteira significativa, já que delimita e encerra um ciclo de percepção e uso da voz poética como interventora para o rompimento do "tempo vazio e homogêneo", no sentido de Walter Benjamin (1985), imposto pelo Estado Novo. Mais ainda: com isso, delimita e encerra igualmente um ciclo épico, passando, em obras posteriores, ao lírico, antes apenas ensaiado em materiais de "menor fôlego". Ali,

> a condição épica é degradada por efeito do lírico. O poeta passa a questionar, através da implosão do sujeito poético centrado, a Memória através da História – os mitos revistos refuncionalizam a História e a dissemina entre os homens, isto é, a História o português pode ser agentes/sujeito de sua História. Não há mais unidade épica a ser seguida (LUGARINHO, 2005, p. 138).

A obra em questão também exporá, inclusive, a própria narrativa histórica revolucionária, e por consequência sua aparente nova épica, na medida em que interpela o 25 de Abril e, principalmente, o novembro de 1976 e os desdobramentos das datas. A propósito, *Atlântico* será a primeira obra "de peso" posterior à contrarrevolução

(no caminho, ocorrera apenas o lançamento de *Nova do Achamento*, em 1979).

É fato que a Revolução dos Cravos, vista como a última revolução social na Europa Ocidental do século XX (como chamam à atenção, por exemplo, os historiadores Valério Arcary, 2012, e Fernando Rosas, 2012) – e a que derrubou a ditadura mais antiga daquele continente, com duração de 48 anos –, iniciada como uma "insurreição" de militares das Forças Armadas, torna-se em um movimento de intensas mudanças para o povo, de cariz marcadamente anticapitalista; ou, conforme Raquel Varela, passa rapidamente de revolução política à revolução social (cf. VARELA, 2012, p. 8-9).

No próprio dia 25 de abril daquele ano, a população, ao contrário do que solicitavam os líderes da ação, não se restringiu a seus lares, tomando efusivamente as ruas. Em 1 de maio, de grande manifestação (com cerca de meio milhão de pessoas), já não havia mais qualquer controle por parte do Movimento das Forças Armadas (MFA) (delegado à Junta de Salvação Nacional, JSN, comandada por António de Spínola, até a criação do I Governo Provisório, que ocorrerá em 15 de maio de 1974) e, nos dias seguintes, demonstrações da situação, resultado do limite ao qual havia sido exposto o povo português, podiam ser encontradas aos borbotões: inúmeras greves despontam, chefias são destituídas de seus cargos, é impedido o embarque de uma nova leva militar para a guerra em África ("Nem só mais um soldado para as colónias")... De acordo com Arcary, "a revolução invadia todas as esferas da vida social e ocupava, além das ruas, as empresas, escolas, universidades, hospitais, oficinas, sindicatos, jornais, rádios e até as casas" (ARCARY, 2012, p. 23). Ou, na visão poética de Alegre, "Era um Abril na praça Abril de massas / era um Abril na rua Abril a todos / Abril de sol que nasce para todos" (ALEGRE, 2009, p. 364 – *AT*).

Os rumos dos Cravos irão se intensificando por esse caminho e encontram seu ápice nos IV e V Governos Provisórios, comandados pelo militar pró-Partido Comunista Português (PCP) Vasco Gonçalves, quando o país sai abertamente pela esquerda. Datam desse período, por exemplo, nacionalizações de bancos e reforma agrária, sempre contando com intensa pressão popular, incluindo ocupações de prédios e terras, para que ocorressem efetivamente e em curto prazo.

Ao mesmo tempo, e como que tragicamente para figuras como Alegre, estaria anunciado o risco de que estivessem se encaminhando para uma "concepção militarista e antidemocrática da revolução" (ALEGRE, 1997, p. 104) , quando haveria manobras em

curso para se substituir a "aliança real, entre o Povo e o MFA, por um contacto direto entre o MFA e as chamadas 'estruturas unitárias de base'" (ALEGRE, 1997, p. 99), que acabaria por fim por trocar um real poder popular pelo do partido. Manuel Alegre, dentre outros, mostra-se bastante descontente com esse aspecto e considera que estariam prestes a perder possibilidade de, desde a Revolução Russa de 1917, "construir um socialismo em que o sujeito seja o povo e não um aparelho partidário, situado fora e acima do povo", como afirma em discursos de 1975 (ALEGRE, 1997, p. 105).

O delineamento de um certo risco de instauração de uma ditadura de partido único de esquerda aliado àqueles avanços antes citados, certamente, causariam temor nas classes mais abastadas, em geral conservadoras – o que de fato ocorre. Grupos da elite portuguesa começam por se posicionar com mais vigor e exigir ações de representantes nos Governos (em geral compostos de membros de todo o espectro político, ainda que com oscilações de número conforme a troca de liderança). É, a propósito, justamente ao final do IV (de 26 de março a 7 de agosto de 1975) e durante o curto V Governo (de 8 de agosto a 18 de setembro do mesmo ano) que ocorrerá o "Verão Quente", violento período "anticomunista" (por parte inclusive da esquerda moderada[83]). Não por acaso o IV Governo (sob Pinheiro de Azevedo), que também será o último Provisório, entra já em setembro e demonstra uma virada à direita.

A guerra colonial também encontrava-se nesse problema. Embora grande contingente da população portuguesa não a aguentasse mais (até 1974, o gasto financeiro era na faixa dos 40% das despesas do Estado, e até mesmo se chegou a vender reservas de ouro e divisas em seu nome; já o humano, no total, contabilizou ao final mais de um milhão de militares portugueses, muitos senão mortos, ao menos feridos, mutilados ou com perturbações psicológicas crônicas[84]), além de

---

[83] Para alguns historiadores, o conflito, na verdade, seria entre partidos da esquerda, PCP e PS, este com partidos de direita e setores da igreja católica aliados (conferir, por exemplo, Ricardo Noronha, 2012, e Raquel Varela, 2012). Tratar-se-ia de uma disputa entre uma transformação, de um lado, mais radical, e de outro – o vencedor – mais comedida, "mantendo a intervenção do Estado, mas em condições que em pouco se distinguiam de uma gestão privada" (NORONHA, 2012, p. 115). Para defensores do PS, a exemplo de Manuel Alegre, tal atenuação seria necessária para se apaziguarem ânimos e, ao fim e ao cabo, prosseguir evoluindo ainda que aos poucos.

[84] Já em 1995, a propósito da morte por motivos cardíacos de Fernando Assis Pacheco, Alegre retomará as sequelas psicológicas da guerra no poema "A mina": "Não sei se alguma vez nós voltaremos / da

internacionalmente ocorressem diversas condenações (como a do Conselho de Segurança das Nações Unidas, em 1972), edições de Conferência Internacional de Solidariedade para com os Povos das Colónias Portuguesas e até mesmo o posicionamento contrário por parte de Roma, com o papa Paulo VI recebendo dirigentes dos principais movimentos de libertação – "num gesto humilhante para o tão católico governo de Lisboa", como observa Leiria (2012, p. 59) –, havia aqueles que, em nome de seu próprio benefício, defendiam-na, exigindo sua solução com a manutenção das colônias, mas já sem questões como a insegurança, o aumento do custo de vida e a escassez de muitos alimentos correntes (cf. MATEUS, 2012), com o apoio de setores do governo, como o da Força Aérea, e grupos ainda que minoritários de outros, como no caso do Exército. Oficialmente, a situação se arrasta por todo esse período, desde sua inserção acenando para a "autodeterminação" dos povos ainda no programa do MFA (e constituindo um dos três "D" reivindicados pelo movimento – democratizar, desenvolver e descolonizar), passando por seu abandono logo na sequência, com retomadas conforme o comando do Governo Provisório que estivesse em curso.

É necessário ainda se considerar o mundo de então: sob a tensão da Guerra Fria, com os Estados Unidos se posicionando e articulando discretamente contra o governo, e com a Espanha, bem ali ao lado, ainda sob a ditadura franquista (aliás, recentemente aceita-se a influência da Revolução dos Cravos sobre o processo de transição para a democracia ocorrido no país vizinho, cf. ROSAS, 2012).

O recrudescimento não tardará a ocorrer, e a contrarrevolução (ou, para alguns, autogolpe), de 25 de novembro de 1975 (porém tentada ainda antes, em 28 de setembro de 1974 e em 11 de março de 1975), com o Grupo dos Noves, possibilitará sua coroação[85]. A década de 1980 ratificá-la-á definitivamente, quando a direita

---

guerra onde deixámos partes d'alma. / As minas ainda estão a rebentar / trazemo-las por dentro e ninguém pode / desarmá-las. / A última foi a de Fernando Assis Pacheco / não em Zala ou Balacende nem Quilolo / mas numa pacata livraria de Lisboa / às onze da manhã / essa hora fatídica da emboscada. // Não me venham dizer que foi enfarte / ou acidente cardiovascular. Eu sei / que foi a mina / armadilhada no coração", ALEGRE, 2009, p. 839 – *DI*).

[85] Embora M. Alegre tendesse ao Grupo dos Nove em 1975 – em discurso de 2009, inclusive afirmou que nem sempre se exaltava o papel dos militares para a institucionalização da democracia pós-Estado Novo, sobretudo o do referido Grupo, completando que "É tempo e mais que tempo de render justiça ao papel determinante de Melo Antunes [líder dos Nove]" (ALEGRE, 2017a) –, a sequência de fatos, como o Partido Socialista apoiando António Ramalho Eanes para a eleição presidencial de 1980, que a ganhará, em detrimento de um candidato próprio na figura de seu Mário Soares, pode ter contribuído

"radicalizar[á] a obra legislativa de liquidação do patrimônio revolucionário", nas palavras de Fernando Rosas (2012, p. 255). Quanto ao livro de Alegre, já pós-1974-76, mais em específico justamente dos anos 80 (1981), será fácil compreender que o sujeito poético surge debilitado, como se percebe em palavras como as seguintes: "Eu sou o solitário o estrangeirado / o que tem uma pátria que já foi / e a que não é. Eu sou o exilado / de um país que não há e que me dói" (ALEGRE, 2009, p. 308 – *AT*, "O primeiro soneto do Português Errante"). Sem heróis, sem grandes feitos permanentes; nada de muito novo no *front*.

No entanto, como avalia posteriormente o general Otelo Saraiva de Carvalho, desde o princípio seria difícil a execução de um programa socialista, até porque os princípios do Programa do MFA, anunciado em 26 de abril de 1974, já apontariam para uma "revolução burguesa", inclusive porque grande parcela dos oficiais fazia parte dessa classe (ainda que o país fosse muito mais rural do que industrializado); o que se propunha era basicamente uma "democracia de tipo ocidental, burguesa, parlamentarista, pluripartidária etc.". E assim seria até quando

> o processo entra no estado evolutivo que pode apontar para uma revolução socialista, levando os trabalhadores ao poder, isso assusta enormemente a classe média portuguesa, toda a burguesia e consequentemente os próprios oficiais que tinham feito o 25 de Abril. Estes eram progressistas, mas não revolucionários ao ponto de buscar um suicídio em termos profissionais. Por isso foi levado a efeito uma concertação – com mais de 90% dos oficiais que constituíam as Forças Armadas – no sentido de travar o processo evolutivo de uma revolução socialista para fazê-lo voltar ao que chamaram de regresso à pureza inicial do 25 de Abril, expresso no programa do MFA. Por sua vez o mundo ocidental não tinha o menor interesse em um foco de revolução socialista em Portugal (...). Por isso os governos de toda a Europa ocidental, juntamente com os Estados Unidos, não interessados no sucesso de uma revolução socialista, procuraram travá-la (CARVALHO, 2001, p.3).

Todavia, pelos cálculos de Valério Arcary, "O que a revolução conquistou em dezoito meses a reação consumiu dezoito anos para destruir e, ainda assim, não conseguiu anular todas as conquistas sociais alcançadas pelos trabalhadores" (ARCARY,

---

no seu caminho de desencanto.

2012, p. 14). Para alguns estudiosos, o que se tem de positivo hoje é ainda reflexo dos Cravos. Novamente nas palavras de Fernando Rosas,

> A democracia portuguesa, naquilo que tem de essencial, é uma democracia conquistada e não outorgada, fruto de uma rutura revolucionária que se sucedeu à incapacidade histórica da iniciativa autorreformuladora do regime ou mesmo de qualquer espécie de transição pactuada. A revolução foi a génese da democracia portuguesa e esta, apesar de tantos acidentes de percurso e de não poucas desfigurações, tem sido dela indissociável (ROSAS, 2012, p. 282).

De qualquer forma, o eu poemático alegreano que surge nos idos de 1981 não se conforma com os descaminhos de Portugal, mesmo após toda a sua entrega: "País a quem dei tudo e me rejeita / País que só me quer crucificado / porque não sou de tribo nem de seita // O coração lhe dei na mão direita / e em troca tive os cravos da paixão / País a quem dei tudo e me rejeita / País por quem fui sim e me diz não" (ALEGRE, 2009, p. 322 – *AT*, "O sétimo soneto do Português Errante"). Sente-se, dessa forma, negado e renegado.

Uma vez que é tratado de tal forma por seu país, antes e depois do curto período da Revolução dos Cravos, concluirá que seu *status* é o "do contra" ("vivi sempre contra a corrente", ALEGRE, 2017c), de quem está enfim desajustado: "O meu próprio país é meu exílio / por isso o meu combate é sem repouso / Eu sou o que nasceu para ser contra" (ALEGRE, 2009, p. 325 – *AT,* "O oitavo soneto do Português Errante"). Saído de seu espaço original, retornado a ele: pouco importa, sua condição perene é a de deslocado.

Diante de tanta desilusão, comparecerá o único caminho que parece possível, a poesia: "Pois falta aqui o verbo ser. E sobre o ter. / Falta a sobra e sobra a falta. Ó proletários da tristeza / falta a ciência mais exacta: a poesia" (ALEGRE, 2009, p. 368 – *AT*).

3.2.2.4 - Deslocamento político e emocional

Sim, eu sei que a poesia é linguagem de linguagem.

Tal como a viagem, a verdadeira,
é sempre viagem por dentro da própria viagem.
(ALEGRE, 2002, p.44)

Chega um tempo em que um homem se interroga
sobre o último sentido ou o sem sentido
o como o quê o para quê e o para onde
um tempo de balanço em que se mede
o vivido e o não vivido. E o poema escreve-se
(ALEGRE, 2009, p. 819 – *STP*)

Após *Atlântico*, Manuel Alegre publica *Babilónia*, em 1983, que vem aprofundar de vez a questão da própria escrita. Não obstante, não estará "solta", pois virá atrelada a outros temas caros ao poeta, como o do exílio. A propósito, as epígrafes do livro[86] já coadunam ambas as instâncias: a primeira citação remete, ao evocar Babilônia, e ainda com o epíteto de "lugar de vossa residência", ao desterro; a segunda aborda o "relato" e a transmissão de saberes, ao mesmo tempo em que também recupera a desterritorialização, já que é extraída da *Epopeia de Gilgamesh*[87].

De modo geral, entendemos que a obra, dividida em seis partes, caminha como num *crescendum*, partindo do tema do exílio, integrando-o ao da escrita até que este se sobreleve. Vejamos.

Na primeira parte, **Babilónia**, a referência espacial é tratada em três tempos: como Babilônia (e, portanto, com a imediata recuperação de sua versão bíblica, bem como a camoniana), como a anterior Uruk de seu rei Gilgamesh, e como o lugar do sujeito poético, de onde, sabemos, é expulso, já que o tempo de outrora, "(...) o tempo da

---

[86] São elas: "Esta é Babilónia, lugar da vossa residência" (Poema babilônico da criação – Enuma Elis, Tábua VI) e "Aquele que tudo viu / aquele que chegou aos confins do país / o sábio, o omnisciente, / que conhece todas as coisas, / aquele que leu os segredos / e desvendou o que estava escondido / transmitiu-nos um saber / de antes do dilúvio. // Longo foi o caminho que percorreu. / Quando voltou, fatigado mas sereno, / gravou sobre a pedra / o relato da viagem" (Epopeia de Gilgamesh, Prólogo – presentes em ALEGRE, 2009, p. 383 – *BA*).

[87] Gilgamesh, rei de Uruk (Suméria, antes de ser chamada de Babilônia), parte humano, parte divino, jovem e forte, viaja com frequência e registra o conhecimento que vai adquirindo em pedras para seu povo. Vale observar ainda que, para alguns pesquisadores, há paralelos entre Ulisses e Gilgamesh, e a história deste seria uma versão mais antiga da daquele, ou, mais ainda, conforme Fernand Robert, "a gesta de Gilgamés é um índice das possíveis fontes orientais da lenda de Ulisses" (ROBERT, 1987, p. 13). Outra observação interessante é quanto a uma leitura da escolha de Gilgamesh (em especial pelos versos "Longo foi o caminho que percorreu. / Quando voltou, fatigado mas sereno, / gravou sobre a pedra / o relato da viagem") pelo diapasão alegreano de viagem-exílio dolorosa, de caminhos longos e intermináveis, de difícil retorno, mas que enfim, após a consecução, transforma-se em matéria verbal, em texto, em poesia; mais ainda: em poesia como atividade transitiva de experiências e reflexões.

festa e da guerrilha / a revolução ia ser uma aventura / acreditávamos até na abolição da morte / Era o tempo em que a História parecia um comboio / rolando inevitavelmente para a Terra Prometida" (ALEGRE, 2009, p. 386 – *BA*), não é mais o que se tem. Três tempos, ao menos três referências, todos em ou na iminência de errância – solitária e sofrida: "Quando chegaste à grande margem não havia barqueiro (...) / Trevas para a frente / trevas para trás" (ALEGRE, 2009, p. 388 – *BA*).

Na sequência, temos ***In mezzo del camin***[88], cuja intertextualidade com *A divina comédia*, de Dante Alighieri, parece, também por si, concatenar a primeira e a segunda seções do livro, como a referência ao *inferno* ("margem", "barqueiro", "trevas") na citação anterior (trechos do último poema de **Babilónia**) comunica, colocando-se aquela parte como o Ante-Inferno, com a fronteira estabelecida pelo rio Aqueronte, no qual trabalharia Caronte, ao passo que esta, o Inferno.

Avançando no trajeto, aquele sujeito da parte anterior passa enfim agora ao outro lado, a despeito de condutores. É o sujeito já ao meio da vida (assim como Alighieri por volta de seus 35 anos em seu *Inferno*), que reflete sobre o dantes, como que então, decorrido o tempo, consciente da antiga utopia e seu insucesso: "*Mudar o homem* (dizias). *Fazer história*. / Como abolir agora o quotidiano? / A selva é escura e estás sozinho / com tua guitarra e tua memória / no meio do caminho" (ALEGRE, 2009, p. 390 – *BA*).

Esse momento nevrálgico, trágico até, dá o tom da seção em questão. "Ninguém sabe o que está a acontecer / perdemos o comboio foi o que foi", "(...) sentado / à espera de um sentido" (ALEGRE, 2009, p. 390 – *BA*). A reflexão do passado e sua memória ("recordar" é um verbo frequente aqui, presente inclusive em título de poema, "Recorda a macieira") parecem ser o que há de possível diante da desilusão, do sonho violentado

---

[88] Observemos que a nomeação não é a citação exata do início de "Inferno" de Dante (no original, "Nel mezzo del cammin") nem está exatamente em língua italiana (caminho seria 'cammin', com duplo 'm'). Talvez possa ter sido uma referência "de cabeça" do autor, com direito a equívocos; uma "adaptação" frente ao que se importa (o som, em detrimento da escrita, e a memória que ativa); ou, e no caminho desta possibilidade, uma releitura/reescrita, excluindo a origem florentina da frase, deixando-a numa românica "língua neutra", "universal"; ou ainda algo que nos fuja ao conhecimento. De qualquer forma, até mesmo pelo que virá na seção em questão (e a citação que já aparecera em "Crônica de Abril", em *Atlântico*), julgamos impossível não se tratar de uma referência ao poema clássico de Alighieri.

e fraudado[89], quando "estava a reta minha via perdida" (ALIGHIERI, 2003, p. 25), quando "está tudo como dantes e nós a mais", quando "Nenhum amor é perto Nenhum amor é perto", quando "As armas estão quebradas e a noite está sem estrelas" (ALEGRE, 2009, p. 394-6 – *BA*).

Toda a seção vai por esse caminho, até desembocar em "Do outro lado" (título do último poema dessa parte), em que parece estar a saída: "Só pela palavra te libertas", ainda que seja "pela porta partida da palavra" (ALEGRE, 2009, p. 396 – *BA*). Por fim, como último verso, "Então subitamente uma guitarra" e somos remetidos à terceira seção, **O homem sentado à mesa**[90].

Nesta é contada, metalinguisticamente, a trajetória do homem referido no título, que percorre "Um longo longo caminho / Da vida para a palavra" (ALEGRE, 2009, p. 400 – *BA*), passando então sua experiência para a folha branca diante de si – "Tu próprio terás de ser / Cada vez mais substantivo", e talvez por essa sua transformação em coisa, matéria, conteúdo, os poemas da seção sejam todos na terceira pessoa do discurso. É o homem, despojado inclusive de si, de seu "eu", ora transmutado em pássaro, que "Às vezes levanta voo / Para outro espaço outro azul // E deixa dentro das sílabas / Um rastro como de sul" (ALEGRE, 2009, p. 401 – *BA*).

Há um tom senão de otimismo, ao menos de confiança ou esperança. Mesmo no cotidiano ignóbil, na "solidão suburbana", "Onde a multidão se perde / Entre tristeza e tristeza", há "Às vezes um coração: / Talvez um pássaro verde // Ou talvez só a canção / Do homem sentado à mesa" (ALEGRE, 2009, p. 403 – *BA*), até porque afinal não há apatia ou inércia, apesar do verbo em forma nominal (particípio, no caso): "O homem sentado à mesa / Não está sentado: caminha // Navega por sobre os mares / Ou por dentro de si mesmo" (ALEGRE, 2009, p. 404 – *BA*).

Numa nova ligação entre as partes, antecipando e conectando a quarta seção, os

---

[89] Também Dante, no primeiro de todos os cantos de *A divina comédia*, tem dificuldade em sair da selva escura devido à violência e à fraude, incorporadas, respectivamente, no leão e na loba, que retardam sua saída.

[90] Assim como o outro lado (o Inferno) da primeira seção (o Ante-inferno) estava na segunda, parece-nos que o outro lado da segunda está na terceira – sempre com poemas significativos estabelecendo sua ligação. Aliás, esse procedimento, e já tivemos a oportunidade de o demonstrar, apresenta certa recorrência na poesia de Manuel Alegre, estabelecendo e indicando deliberadamente um grau de organicidade mesmo em meio a fragmentos de vida, a poemas "autônomos".

últimos versos de **O homem sentado à mesa** exorta: "Escutai o pássaro e o canto / Do homem sentado à mesa", e somos remetidos ao caso mais significativo de experiência e exílio, a *o* Poeta desterrado (cf. ALEGRE, 2002, p. 28): **IV – Sôbolos rios**.

A nomeação da seção inevitavelmente recupera Camões, bem como o título do livro. Somos então impelidos a ler o que se nos apresenta nessa linha – e, quando nos deparamos com o primeiro poema dali, "Balada de Paris", com referência a uma das cidades de exílio do próprio Manuel Alegre e de muitos conterrâneos contemporâneos seus, a leitura é perpassada por esse matiz. Ali, o sujeito poético, tal como Camões (e antes ainda, tal como o povo judeu desterrado de Sião para Babilônia), está fora de seu espaço original, n'"Esta noite em Paris".

1. Balada de Paris

Posso escrever um poema como um fogo
Esta noite em Paris
E duas vezes a palavra mar
E duas vezes a palavra verde
Ou talvez os teus olhos
Esta noite em Paris

Posso escrever um poema como um barco
Para lado nenhum e toda a parte
E duas vezes a palavra longe
E duas vezes a palavra perto
Ou talvez os teus olhos
Esta noite em Paris

Posso escrever um poema como um porto
Por minhas naus achado e saqueado
E sete vezes a palavra rota
E sete vezes a palavra perigo
Ou talvez o teu corpo
Esta noite em Paris

Posso escrever um poema como lâmina
Em minhas mãos aberta: faca e rosa
E cinco vezes a palavra espada
E cinco vezes a palavra lua
Ou talvez os teus dedos
Esta noite em Paris

Posso escrever um poema como um sul
Subitamente aberto em tua boca
E sete vezes a palavra trigo
E sete vezes a palavra vinho
Ou talvez um adeus

Esta noite em Paris
(ALEGRE, 2009, p. 408-9 – *BA*).

Interessante observar que tal poema, construído em cinco estrofes, apresenta cada uma comparando 'poema' com um outro elemento; todas elas, no entanto, encaminham-se ao seu término de modo semelhante até atingir o verso-refrão apontando para o presente discursivo, "Esta noite em Paris". As comparações escolhidas certamente não são ao acaso, e juntas compõem um campo assaz alegreano: fogo, barco, porto, lâmina e sul[91], ora, portanto, remetendo à luta, ora ao exílio forçado, ora à errância, ora à utopia. O cenário, no entanto, é parcial ou temporariamente desconstruído, tal qual ocorrera também nas "Redondilhas de Babel e Sião" camonianas: aqui, os quatro primeiros elementos comparativos são, a cada vez, tentados, desvirtuados para um outro, "carnal" (olhos, dedos, corpo). Parece-nos que ocorre aqui com o sujeito poético, enquanto em seu exílio, aquilo também experimentado por Ulisses por meio de Calipso, suas investidas e oferecimentos de amor e imortalidade, uma vida eterna de delícias: a tentação, também percebida e denunciada pelo Poeta português quinhentista: "E os que cá me cativaram / são poderosos e feito / que os corações têm sujeito: sofistas que me ensinaram / maus caminhos por direitos" (CAMÕES, 1953, p. 126).

Se a tentação – de qualquer tipo, incluindo a camoniana de, por meio do instinto, se dominar a alma e recrudescer em sua busca pela ascensão, e igualmente buscada e torneada com tentações já presentes no mito judaico – é poderosa, e ainda que haja dúvidas e dificuldades em se (não) ceder, por fim o sujeito alegreano, na última estrofe, não substituirá o sul por (duas vezes) olhos, (cinco vezes) dedos ou (sete vezes) corpo, a troca será com um "adeus", como numa cortante despedida do espaço babilônico.

---

[91] "Sul" costuma aparecer como utopia em Manuel Alegre, como no poema justamente assim nomeado, "Utopia": "Na brancura da cal o traço azul / Alentejo é a última utopia. // Todas as aves partem para o Sul / todas as aves: como a poesia" (ALEGRE, 2009, p. 636 – *AN*). Uma possibilidade de leitura para a associação entre Alentejo (ao centro-sul de Portugal), Sul e Utopia pode ser encontrada no fato de a região ser considerada o "bastião do comunismo", onde "tradicionalmente, partidos de esquerda vencem as eleições em todas as zonas (...) e o PCP costuma obter seus maiores percentuais de voto", conforme matéria do Mídia Ninja (2016). O historiador português Constantino Piçarra registra a importância da atuação da região Sul do país para a reforma agrária encetada em meados de 1975 (cf. PIÇARRA, 2012). Acrescentemos ainda que o sul também era a orientação das rotas dos navegadores, seja em direção às riquezas do Oriente, seja para a busca do Paraíso.

O poema seguinte é, inclusive, já em retorno a seu espaço, "Balada de Lisboa". No entanto, se a obsessão de Ulisses por seguir e não se desvirtuar garantiu-lhe o retorno imaginado, para o sujeito lusitano do século XX a volta não lhe trouxe, como já tratado em *Um barco para Ítaca*, sua Penélope-Pátria, pois, tragicamente, já não é mais o mesmo: "Tão longe de mim tão perto / Ninguém assim por ninguém" (ALEGRE, 2009, p. 410 – *BA*). Arriscaríamos dizer que Lisboa aparece não como a Sião, de antes, mas Lisboa tornada Babilônia, "o sítio da desarmonia, a terra onde o homem se sente estrangeiro" (ALEGRE, 2002, p. 67). A propósito, há inclusive uma semelhança estrutural entre essas duas baladas: ambas possuem cinco estrofes com seis versos cada, o que será quebrado, assim como quanto à temática, na balada a seguir, de doze estrofes e número irregular de versos.

Este terceiro e último poema da seção completa o ciclo de baladas: não mais a de Paris, já ficada para trás; não mais a de Lisboa, já desencontrada; é "Balada do poema que não há", que trata da busca – não de um espaço físico, já alcançado e rechaçado, mas de um, novamente, que seja "o poema perfeito", para o qual não há certezas: "Que venha para viver / Que venha para morrer / Se tiver que ser será / E não há cartas marcadas / Só assim poderá ser / O poema que não há" (ALEGRE, 2009, p. 412 – *BA*).

A seção seguinte será **O sermão da montanha**, repleta de referências místicas e literárias em contraste com o cenário de um mundo em decadência, em balbúrdia e solidão, babilônico, enfim.

Seus poemas trazem um presente em que não há mais conjugação entre natureza e homem – "(...) há um cronómetro no ritmo do teu sangue / e os teus sentidos já não sabem / o ciclo das estações" (ALEGRE, 2009, p. 418 – *BA*), com "o verde ocupado por cimento e pedra", quando "Os detergentes lavam a nossa roupa / mas quem nos lava o coração?" (ALEGRE, 2009, p. 414 – *BA*), em que "Este é tempo de rosa encasulada / Babilónia Babilónia", quando "(...) Roma se esgota / nas suas bombas / de gasolina. São longas / intermináveis / filas / de solidão. / Este é o tempo do homem exilado / nas ruas sem alma" (ALEGRE, 2009, p. 417 – *BA*), ou ainda, quando até mesmo anjos, decaídos, sem qualquer aura sagrada, ao chão, sem qualquer chance de proteção, diante de símbolos, apenas símbolos, denegam o que o tempo traz: "Os anjos sentam-se nos degraus das estátuas / e fumam lentamente o cigarro do não" (ALEGRE, 2009, p. 419 – *BA*), em diálogo explicativo com outros versos: "Babilónia Babilónia / não resta mais do

que o tabaco e a noite" (ALEGRE, 2009, p. 415 – *BA*)[92].

Frente a isso, no entanto, há referências eufóricas, incluindo da ordem mesmo da *Utopia*, de Thomas More. No primeiro texto da série ("1. Sob as pedras"), por exemplo, de "sob as pedras", do cenário frio e hostil, parece possível – "(ouvi dizer)", conta-nos o sujeito poético – perceber o coração do homem; e então, na última estrofe, passa-se a uma certeza, colocando que "Mas o certo é que rompe" (ALEGRE, 2009, p. 414 – *BA*), e surge uma cidade com o verde a reocupar o lugar do cimento e da pedra, a qual, sintomaticamente, é Amaurota, remetendo ao espaço utopiano em que Rafael, um dos narradores de *Utopia*, viveu[93], exemplar da organização daquela sociedade, cujos preceitos passavam, por dentre outros, pela ausência de propriedade privada, incluindo o que lembraria a tão cara reforma agrária a ideais revolucionários[94].

Esse movimento de alternância constante de desesperança do presente – esperança do futuro também consta do segundo poema, "2. Saint-Ouen", numa

---

[92] No ensaio "Diversas são as falas", M. Alegre explicita o que julgamos já encontrar aqui: "Bárbaros, para os gregos antigos, eram os que não falavam a mesma língua e não adoravam os mesmos deuses. Hoje, os novos bárbaros são aqueles que não conhecem senão a fria linguagem do cifrão. E que substituíram os antigos deuses pelos sacrossantos mercados, de cujas variações decorrem o bem-estar de poucos e o sofrimento da maioria da humanidade (…). Bárbaros eram também, na Antiguidade, os que viviam extramuros e que em hordas sucessivas procuravam tomar de assalto as cidades e as suas riquezas. Hoje, os bárbaros estão dentro. A cidade é o palco da grande violência e das grandes exclusões. Quebrou-se o laço do homem com a cidade, com o trabalho, com os outros, consigo mesmo. O tempo está fragmentado. O tempo, a vida. Grande cidade, grande solidão. O homem está só. No automóvel, no autocarro, no avião, na rua. Só no trabalho. Só no regresso a casa. Está sentado à mesa e está só. Só perante os seus. Só diante da televisão. O tempo desarticulou-se. O homem já não sabe ao certo de onde é, onde está, onde pode parar amanhã. Perdeu a raiz, está solto, está só (…). Mas não há pior solidão do que a do homem mutilado da sua alma, o homem ausente de si mesmo, o homem que se vai despindo da sua substância para se diluir no grande mercado do mundo. Quanto maior mais só. Eis o homem só, já não é cidadão, é só consumidor. Esta é uma das formas da barbárie moderna" (ALEGRE, 2002, p. 49-50). No que poderíamos acrescentar com trechos de entrevista de 2012, "A economia sobrepôs-se à política, não há espaço para mais nada. Vivi outros tempos: ditadura, guerra colonial, exílio. Tempos muito difíceis. Mas acabavam por ser mais fáceis. Havia um horizonte. Havia a convicção de que mudando a política se mudava a vida (...). Agora são inimigos invisíveis. Preferia ser ocupado por um exército estrangeiro do que estar a lutar contra esta ameaça invisível – os especuladores, os mercados, que invadem a nossa vida" (ALEGRE, 2017c).

[93] Conforme a narração, "Pode-se dizer que quem conhece uma de suas cidades conhece todas, pois são quase tão idênticas quanto a geografia o permita. Limitar-me-ei, portanto, a um único exemplo, que eu bem poderia escolher ao sabor do acaso. A melhor escolha, porém, será sem dúvida Amaurot; o fato de o senado reunir-se anualmente ali lhe confere uma importância especial, e, como nela passei cinco anos de minha vida, é de todas a que melhor conheço" (MORE, 2009, p. 85-6).

[94] Alguns exemplos moreanos: "Nenhuma cidade tem a menor intenção de ampliar seus limites territoriais, pois o solo é visto como terra a ser cultivada, e não como propriedade" (MORE, 2009, p. 83) e quanto ao "direito natural de extrair alimentos de um solo que os proprietários originais deixam em desuso, conservando-o apenas como uma propriedade inútil" (MORE, 2009, p. 103).

confluência de Dante e Franco-maçonaria[95].

2. Saint-Ouen

Entre o Novembro e o Dezembro em Saint-Ouen
olhar de frente esta colmeia
cidade de giestas sepultadas
sob os teus frios jazem as canções
o gosto da verbena e da cerveja
cidade toda feita de interiores
Babilónia Babilónia
não resta mais do que o tabaco e a noite.

E o arquitecto Erwin de Stimbac
construiu em Estrasburgo a Igreja Principal
un punto vidi che raggiava lume
In te Pietate In te Magnificenza

Se a música bater à tua porta
se a música vier com sua flauta antiga
não digas mais a rosa de Toscana
Nenhum lá fora é igual ao que és por dentro
nenhuma forma diz a tua ideia

Harmonia harmonia: *Dove sta memoria*?
Este é tempo de cítaras quebradas

Sob o lençol o caminhante está deitado
Nesta parte do livro da memória
achei ó Dante uma rubrica: *Vita nuova*

"E nove vezes desde que nasci
e nove vezes já
o céu da luz voltou ao mesmo ponto."

Como os pedreiros de Estrasburgo eu te direi
se vires o ponto estarás salvo
livre de mágoa e angústia e de perigo
Fogueiras apagadas cítaras quebradas

Nenhum lá fora é igual ao que és por dentro

---

[95] Diríamos também "Julius Fucik" (1872-1916), compositor tcheco, cuja segunda música mais conhecida, "Marcha Florentina" ("Florentinský Pochod") teria sido inicialmente chamada de "La Rosa de Toscana", mas que, por "questões políticas", teve de sofrer alterações em seu nome, de toda a região de Florença para apenas sua capital (conforme nota explicativa de Umich, 2014). Assim faríamos porque, ao longo do poema, há referências como "música", "rosa de Toscana", troca de expressões ("não digas mais a rosa de Toscana / Este é tempo de rosa encasulada", ALEGRE, 2009, p. 416), além de ser justamente o dialeto dessa região o que viria a ser tornado "o" italiano, o utilizado por Dante, poeta tantas vezes observado neste poema e no livro em questão. No entanto, como não foi possível obter material suficiente para trabalhar com esse aspecto, deixamo-lo apenas registrado em nota de rodapé.

Um ponto só Um ponto E está no círculo
E dentro do quadrado e dentro do triângulo

Se a música bater à tua porta
não digas mais a rosa de Toscana
Este é tempo de rosa encasulada
Babilónia Babilónia
Entre o Novembro e o Dezembro
em Saint-Ouen
(ALEGRE, 2009, p. 415-6 – *BA*).

Diante de um cenário de decadência ("cidade de giestas sepultadas / sob os teus frios jazem as canções / (...) Babilónia Babilónia / não resta mais do que o tabaco e a noite"), temos uma referência a "*un punto vidi che raggiava lume*" (ALEGRE, 2009, p. 415 – *BA*), associada ao arquiteto alemão Erwin de Stimbac (ou Erwin von Steinbach) (1244-1318), considerado o ampliador e finalizador da Catedral de Estrasburgo (citada aqui e mais à frente no poema), além de fundador da Grande Loja (Houpt Hutte) iniciadora da Franco-maçonaria; teria sido por ele a possibilidade de organização dos trabalhadores daquela construção, assim como a de promoção de encontros e congressos. Desse modo, e em se pensando nesse caráter organizativo, de ajuda mútua, bem como naquilo que alguns veem como seu socialismo ou comunismo embrionário[96],

---

[96] Vale observar que por esse sentido, social, libertário, também se interessou o historiador autodidata Joaquim Pedro Oliveira Martins (1845-1894), membro da chamada Geração de 70, em Portugal, justamente proponente de uma revolução, de inspiração socialista e utópica, ainda que, ao final da vida, seus integrantes (já sob o autodeclarado "Vencidos da Vida") tenham revisto seus posicionamentos ideológicos (e a questão revolucionária ficaria enfim confinada "a um absoluto fugaz e dramático", conforme MACHADO, 1986, p. 81). Oliveira Martins, em 1873, publica *Teoria do Socialismo – evolução política e económica das sociedades na Europa e Portugal*, em que se refere a Steinbach. De acordo com ele, é sob a franco-maçonaria (e também sob as companhias) que poderão se reunir trabalhadores mais livremente, pois que seu alcance seria extramuros (daí a necessidade de "senhas" de (re)conhecimento) e sem patrões; explica-nos, recorrendo ao economista francês Pierre Émile Levasseur: "A corporação de ofícios e a confraria, diz Levasseur, eram as formas da associação dentro da cidade; o seu poder expirava nas barreiras; boas para o operário e para o mercador que passavam a sua vida encarcerados na mesma oficina ou juntos ao mesmo balcão, eram insuficientes para aqueles a quem o gosto ou a necessidade levavam a peregrinar. A *companhia* e a franco-maçonaria supriram esta dificuldade; esta para os arquitectos, escultores, canteiros, que construíam as catedrais, aquela para os operários que, sem residência fixa, e levando consigo a ferramenta, iam pelas povoações em busca de trabalho e salário" (MARTINS, 1952, p. 261). Nesse sentido, conclui adiante que, se antes "o operário vivia constantemente ao lado do patrão trabalhando juntamente; as sociedades maçônicas e de *companheiros* foram o primeiro passo para quebrar esta aliança que se tornava uma prisão" (MARTINS, 1952, p. 263), com o que se torna mais fácil entender sua relação como um dos gérmens de um pensamento mais libertário. Oliveira Martins dirá ainda que seu país, em sua História, muito teve dessas associações, e chega a afirmar que "Os sinais descobertos no nosso monumento da Batalha virão naturalmente a provar, quando a erudição portuguesa atacar esse ponto,

podemos enxergar o "lume" de Stimbac como uma chama rumo àquela utopia de antes quebrando o anterior momento babilônico.

No entanto, e novamente, interrompe-se; afinal, "Este é tempo de cítaras quebradas". E como intertexto dessa nova parada, é convocada a primeira obra de Dante Alighieri, um misto de prosa e poesia autobiográfico, *Vida nova* (c. 1294).

Nela, o escritor florentino conta seu primeiro encontro com Beatriz, ocorrido aos nove anos de idade de ambos ("Girando sobre si, já o luminoso céu tinha voltado nove vezes ao mesmo ponto, quando vi pela primeira vez a gloriosa dama de meus pensamentos", na versão alighieriana – ALIGHIERI, 1993, p. 7 –, ou na alegreana, "'*E nove vezes desde que nasci / e nove vezes já / o céu da luz voltou ao mesmo ponto*'" – ALEGRE, 2009, p. 415 – *BA*), e o segundo, decorridos outros nove anos ("Passados os dias bastantes a que se cumprissem nove anos sobre a referida aparição da gentilíssima criatura, ocorreu que a maravilhosa mulher me apareceu vestida de alvíssima cor", ALIGHIERI, 1993, p. 9)[97]. O Amor, então instaurado no poeta, passa a perturbá-lo; no

---

a propagação da sociedade em Portugal" (MARTINS, 1952, p. 261). (Talvez dessa relação e seus desdobramentos é que tenham decorridos discussões e leis neste século quanto a uma obrigatoriedade de declaração, por parte de políticos quando ainda candidatos em eleições, de seu pertencimento ou não à Maçonaria. Várias personalidade públicas comentaram o caso, incluindo Manuel Alegre, quem considerou um "atentado à Constituição", conforme noticiários de 2012.) De qualquer forma, não apenas Martins encontrou traços socialistas na Maçonaria; Antero de Quental, também teria encontrado, ou ao menos mantido contato, por meio de familiares, com a "maçonaria da esquerda". De modo geral, de acordo com Rui Ramos, há relações fortes entre a formação da *intelligentsia* portuguesa e Lojas: "O contacto da Internacional com os 'espíritos esclarecidos' acontecera através das associações que a maçonaria democrática tinha, desde a década de 1850, implantado entre os ofícios lisboetas" (RAMOS, 1992, p. 506).

97 A propósito, o número nove ocorre amiúde no livro alighieriano – o crítico literário Eduardo Sterzi chega a chamá-lo de "cifra milagrosa" (cf. STERZI, 2016). Aparecem "nove dias", "nono dia", "nove últimas horas" e afins. Sobretudo, o narrador afirma ver algo curioso em sua recorrência ("(...) como o número nove muitas vezes se mostrou entre as palavras anteriores, não sem razão ao que parece, e na partida da minha amada dir-se-ia que teve grande importância esse número, convém dizer aqui alguma coisa que julgo pertinente", ALIGHIERI, 1993, p. 68) e explica: "Uma das razões por que o dito número era tão seu amigo poderia ser a de que, segundo Ptolomeu e a verdade cristã, são nove os céus que se movem, os quais, no consenso dos astrólogos, nos transmitem as relações harmoniosas a que estão submetidos; pelo que a fidelidade do número nove significaria que na sua geração estavam os nove céus em perfeitíssima harmonia. É esta uma razão; mas, pensando mais subtilmente, e segundo a verdade infalível, foi esse o número, ela mesma, – por semelhança, tal como o entendo. O número três é a raiz de nove, pois que, sem outro número, multiplicado por si mesmo dá nove: vemos claramente que três vezes três faz nove. Se três é por si mesmo factor de nove, e se, por outra parte, o factor por si mesmo dos milagres é três, isto é o Padre, o Filho e o Espírito Santo, que são três e um, foi a minha amada acompanhada do número nove para dar a entender que era ela um nove, ou seja, um milagre, cuja raiz, do milagre, é somente a Santíssima Trindade (ALIGHIERI, 1993, p. 69). Interessa ainda referir que, em Alegre, "2. Saint-Ouen" é composto de nove estrofes, talvez colocando-se como resultado de uma "conjunção celeste", mística, ou como um "milagre", em termos de lucidez do que

entanto, seu escudo, dialeticamente, é a própria amada. Ainda assim, quando Beatriz parte para terras distantes, o sujeito amante, não obstante sofra, acaba por se apaixonar por outra mulher, que morre. Entre tantos desgostos, ainda haverá o reencontro com Beatriz, que o ignora; consumido cada vez mais pelo Amor, escreve sonetos e canções (transcritos e explicados no livro), até que a amada enfim morre. Resta então ao poeta viver um "terrível abatimento" e em "miserável estado" (ALIGHIERI, 1993, p. 80).

É justamente após essa referência, com Dante inclusive instaurado como seu interlocutor ("ó Dante"), que o sujeito poético alegreano retomará Stimbac, remetendo a uma esperança de salvação, ainda que dialeticamente sob a condição de encontro de determinado índice maçônico: "Como os pedreiros de Estrasburgo eu te direi / se vires o ponto estarás salvo / livre de mágoa e angústia e de perigo (...) // Nenhum lá fora é igual ao que és por dentro / Um ponto só Um ponto E está no círculo / E dentro do quadrado e dentro do triângulo" (ALEGRE, 2009, p. 415 – *BA*).

Agora, para além daquela questão, certamente cara a nosso poeta, é difícil tentar burlar um viés mais "esotérico", um tanto à Fernando Pessoa, presente ali. Nas antepenúltima e penúltima estrofes, refere-se ao tal ponto em um círculo dentro de um quadrado por sua vez dentro de um triângulo (ALEGRE, 2009, p. 416 – *BA*), ou o lendário (pois que sem registros conhecidos) "ponto de *Bauhütte*", uma construção geométrica em princípio utilizada por construtores durante a Idade Média como "prova", diante de seus pares, de que se tratava de um especialista. Mais ainda, por meio de análise quanto ao multiartista maçom Almada Negreiros (1893-1970), que, em poemas[98] e telas, expõe o que julga ser a tal imagem, considerando ter decifrado sua orquestração, Arlete Cavalieri esclarece:

> Não se trata simplesmente de encontrar numa única figura geométrica um ponto que simultaneamente esteja no círculo, no quadrado e no triângulo, mas de fazer refletir através dessa sobreposição geométrica,

---

significaria o presente real do poeta (talvez o já "Entre o Novembro e o Dezembro"), a síntese de sua compreensão – qual seja, a de que, a despeito de partilhamentos de ideias e sentimentos, há a impossibilidade de conexão total entre os seres e seus projetos e restam, como no texto de Alighieri, "terrível abatimento" e "miserável estado".

[98] De acordo com Cavalieri, o poema atribuído a Almada Negreiros ("Um ponto que está no círculo / E que se põe no quadrado e no triângulo / Conheces o ponto? Tudo vai bem. / Não o conheces? Tudo está perdido") seria, na verdade, uma quadra popular apenas transcrita por ele (cf. CAVALIERI, 1998).

> um questionamento mais profundo da quadratura do círculo, isto é, o possível encontro de um ponto do espírito que possa conciliar a totalidade do ser: o círculo divino com o universo humano e social das leis, expresso pelo quadrado, mediante a intercessão do espírito, representado pelo triângulo. Conhecer esse ponto de fusão pressupõe uma espécie de sagrada iniciação, capaz de fazer emergir um ponto do espírito, espécie de foco de "visão" que abre o olhar da própria consciência e a partir do qual as contradições possam se resolver numa única unidade, centro de si mesmo, harmonia dos contrários e dos opostos numa fusão orgânica do divino e do humano, do macrocosmo e do microcosmo (CAVALIERI, 1998, p. 39).

A questão está em "ver" ("se vires o ponto estarás salvo"), encontrar o tal símbolo, para Alegre, para Dante, quiçá para qualquer um de nós. Seria possível? E por que o condicionante – tão difícil? Para se estar junto aos demais, dentro de mesmos limites e contingências, a despeito das idiossincrasias? Padronização, coisificação do ser? De fato, *aporia*, ou sua faceta "harmonia dos contrários", parece ser o que há. Todavia, se há uma certa "sedução" em pertencer a alguma ordem, se há de volta convites, testes ou discursos de outrora para tanto ("se a música bater à tua porta / se a música vier com sua flauta antiga"), o melhor é não mais responder como antigamente feito e esperado ("não digas mais a rosa de Toscana"), pois que o certo é que é ilusório, já que a identidade total é impossível – "Nenhum lá fora é igual ao que és por dentro / nenhuma forma diz a tua ideia" –; só há a eterna e trágica solidão.

Ainda assim, em meio a esse tempo, de pedras, cimento, angústia, solidão, diante de "(...) uma Europa de cimento armado / [em que] não resta mais do que uma flor de plástico", quando "De tanto consumir se consumiu / o homem (...)" (ALEGRE, 2009, p. 414 – *BA*), é necessário um novo "sermão da montanha", ou seja, um novo discurso de princípios e normas paradigmático, algo à Jesus Cristo, ou, antes dele, Moisés, ou mesmo Stimbac, ou Utopos, ou ainda um tanto de Gilgamesh. "Não é possível o homem tão perdido // Alguém há-de subir de novo a uma montanha / Alguém com doze tábuas e um sentido" (ALEGRE, 2009, p. 420 – *BA*) – e, no jogo de antecipações e ligações, somos apresentados à sexta e última seção do livro, **O reino e a rosa**, numa possível resposta a esperança/desejo dos últimos versos transcritos acima.

Como tal resposta/execução, temos quatro poemas, sem título (apenas enumerados), em que o sujeito poético (algo como uma instância "divina"?) conclama a um "tu" a reunir as doze tribos "sílaba a sílaba", a procurar "uma palavra / pura"

(ALEGRE, 2009, p. 422-3 – *BA*), a pressagiar o sofrimento, bonificado apenas ao final – e pelo texto:

> E sobre a página
> a imensidão
> do branco.
>
> É o último
> país
> por viajar.
>
> Palavras
> miragens
> este é o reino:
>
> quarenta anos
> errar
> pelo deserto[99].
>
> E só então a rosa
> (ALEGRE, 2009, p. 422 – *BA*).

O último desse conjunto (metalinguístico) de poemas fecha o livro com metáforas religiosas que passam a ser as do ofício do poeta, a coincidir com seu trabalho: não mais o mar aberto para o povo eleito e fechado para os infiéis; agora, aberto para a passagem plena, restringindo apenas o que deveria ser combatido ou ser passado além, a saber, em especial, o silêncio e a morte: "Verás o texto abrir-se ao meio / passarás a seco entre as suas águas // E as ondas se fecharão (…) / [sobre] Ou o silêncio Ou a morte". Depois do mar, está a margem e então o monte, sobre o qual "Subirás (…) e verás a Terra / Mas não a palavra prometida // Talvez no último oásis / o poema" (ALEGRE, 2009, p. 424 – *BA*). Mais do que um livro de certezas, de "palavras prometidas", restam a poesia e seu espaço[100] de errância, de busca, de dúvidas e questionamentos, "de inquietação, de reencontro, de fulgor" (ALEGRE, 2002, p. 67), de

---

[99] Em *Arte de marear*, Alegre comenta sobre o deserto que tantas vezes aparece em *Babilónia*; diz-nos: "(...) o deserto tem para mim o mesmo fascínio do mar (…). O deserto provoca-me o mesmo sentimento de viagem, de travessia, de descoberta, de dificuldade do caminho (…). Talvez, no fundo, o deserto seja comparável à página em branco de Mallarmé, que não é só a da escrita mas a da própria vida" (ALEGRE, 2002, p. 67).

[100] "'[A] palavra liberta e cria: é a própria terra do Outro Mundo'", M. Alegre dirá recuperando Ezra Pound (ALEGRE, 2002, p. 45).

distanciamentos e encontros, tão genuinamente humano.

Na sequência de *Babilónia*, virão *Chegar aqui* (1984), *Aicha Conticha* (1984), *Vésperas de batalha* (1989), *Rua de baixo* (1990) e *A rosa e o compasso* (1991, com gravuras do artista plástico português David de Almeida). Nesses livros, estarão a revisitação/reescrita da História; o exílio; o regresso completo impossível (como em "Regresso a Ítaca", em que retoma a versão lusíada de Ulisses e seu retorno, "Porém na casa algo está diferente / O teu próprio retrato te parece um outro / E mais do que nunca sentes-te estrangeiro // Por isso o teu exílio é sem remédio"); a Revolução falhada, corrompida ("Que poderei cantar-te nesta hora? O século esgotou sua guitarra / Não há surpresas nas sílabas de Abril / Nem histórias para dizer", ALEGRE, 2009, p. 446 – *CHA*) e desacreditada (como em "Comício": "Eram muitos / Batiam palmas // Mas quem / Ouvia / Quem? // As palavras no ar como bandeiras", ALEGRE, 2009, p. 448 – *CHA*), junto a uma impossibilidade de novos caminhos, ou até mesmo de algum caminho (a exemplo de "Terzza rima"[101], que trata do "muro" tão aos moldes da pedra drummondiana; ao fim de quatro tercetos, traz como "fecho de ouro": "E não encontras a passagem", ALEGRE, 2009, p. 447 – *CHA*). A inexorabilidade do tempo vem despontando em Alegre ("Ai águas que passais: não mais não mais", ALEGRE, 2009, p. 480 – *CHA*) e, por consequência, a morte – como na estrofe final de "Agora mesmo":

> A Terra gira e nós também A Terra morre e nós
> Também
> Não é possível parar o turbilhão
> Há um ciclone invisível em cada instante
> Os pássaros voam sobre a própria despedida
> As folhas vão-se e nós
> Também
> Não é vento É movimento fluir do tempo amor e morte
> Agora mesmo e para todo o sempre
> Amen
> (ALEGRE, 2009, p. 453-4 – *CHA*).

---

[101] "O que se vê de aqui é só um muro / Um muro no caminho e em cada passo / Um muro entre o passado e o futuro // Um muro em cada gesto em cada olhar / O muro está no tempo e está no espaço / O muro / E não se pode atravessar // O muro está por baixo e está por cima / À direita e à esquerda em frente ao centro / Na prosa no falar na *terzza rima* / Um muro na palavra e em cada imagem / O muro está por fora e está por dentro / O muro / E não encontras a passagem" (ALEGRE, 2009, p. 447 – *CHA*).

Por fim, vale observar a reiteração da metapoesia (*Vésperas de batalha* será a narrativa do sugerido pelo título do livro; seu fechamento é a instauração metalinguística, em que o texto poético surge como o que é possível ficar após o término da disputa – mais ainda, o que permanece após o desenlace final para o cavaleiro acompanhado, sua morte – cf. ALEGRE, 2009, p.465-471 – *VB*).

Será essa a linha do livro de 1992, *Com que pena*: vinte poemas para Camões, em que absolutamente todos os poemas conterão tal traço. O léxico linguístico-literário nunca esteve tão forte: abundam "letra", "rima, "palavra", "verbos", "sílabas", "metáforas", "estrofe", "vogal"... E sua relação com o poeta referenciado – também ele de utilizações metalinguísticas[102] – é assaz rica.

Ao longo da obra, Alegre trará a imagem da "língua de Camões" em sentidos diferentes, ao menos três, mas relacionados: o quinhentista como "criador" da língua portuguesa, quem permite ou possibilita a instauração da pátria lusitana e como quem acaba por construir uma certa realidade, então dada a conhecer – em todos os casos ultrapassando sua finitude enquanto humano. Vejamos.

Como sabido, à altura em que Camões escreveu, outras línguas, como o castelhano e o latim, "afrontavam" o português, uma "língua apenas começada" (ALEGRE, 2009, 519 – *CP*). Teria sido o gênio português quem contribuiria para uma autonomia linguística, desenhando o corpo geral da língua; Bechara considera, por exemplo, que "a linguagem camoniana contribuiu para uniformizar muitas formas duplas correntes ao seu tempo, dentre as quais o épico fez as suas escolhas (antre, -airo, em contrairo, piadade, etc., foram desbancadas por entre, -ário, piedade)" (BECHARA, 2010, p. 314). Para além dessa questão mais "pragmática", é fato que o poeta também soube valer-se esteticamente do idioma ("(...) Ardentes sílabas / carregadas de uma nova e nunca ousada sabedoria", dirá ALEGRE – 2009, p. 522 – *CP*); para M. Said Ali, reside aí a verdadeira inovação:

> Camões não foi propriamente o criador do português moderno porque essa nova linguagem escrita já vinha empregada por outros escritores. Libertou-a, sim, de alguns arcaísmos e foi um artista consumado e sem rival em burilar a frase portuguesa, descobrindo e aproveitando todos

---

[102] Para a metalinguagem em Camões, conferir, por exemplo, Telmo Verdelho, 1985.

> os recursos de que dispunha o idioma para representar as ideias de modo elegante, enérgico e expressivo. Reconhecida a superioridade da linguagem camoniana, a sua influência fez-se sentir na literatura de então em diante até os nossos dias (ALI, 2010, p. 22).

De toda forma, Manuel Alegre, em seus "vinte poemas para Camões", há de resgatar tal aura e homenagear o poeta e, por consequência, a língua portuguesa, ainda alcunhada por muitos como "língua de Camões".

Ainda na esteira da importância do ref/verenciado autor, resgata-se sua epopeia máxima como o Livro-Pátria, que forjou, como observado no capítulo 2, os contornos daquele e àquele povo, permitindo, possibilitando e até mesmo criando a pátria lusitana enquanto narrativização da nação: "Esta nação nasceu como poema" (ALEGRE, 2009, p. 518 – *CP*).

Se não bastasse construir essa imagem do real, também dará a conhecer os feitos que lhe subjazem; aqueles que não os conheceram pela experiência, ainda assim não ficariam de fora. E "Então o poema foi de vela ao vento / dizer o azul o sul o oriente" (ALEGRE, 2009, p. 522 – *CP*). É nesse percurso do "Discurso como evento" (ALEGRE, 2009, p. 536 – *CP*) que se podem alcançar outros espaços:

> Eis que saltam no poema os substantivos
> peixes voadores além da linha do equador.
> E nos adjectivos há praias flores
> aliterações provocadas pelas vírgulas marcantes
> cristais de gelo vindos do antárctico
> perturbações sintáticas ao largo do Adamastor.
>
> Agora sabe-se que para chegar à Índia
> era preciso inventar
> a língua
> (ALEGRE, 2009, p. 523 – *CP*),

"Vai-se à Índia em vogais e consoantes" (ALEGRE, 2009, p. 533 – *CP*). Afinal, "(...) Embarcar no poema e navegar. / Sobe-se a um verso teu e vê- / -se o mar." (ALEGRE, 2009, p. 536 – *CP*) (em que o "vê-se" cindido pela quebra do verso implica em dupla leitura: quem sobe vê, e também o mar se vê, se encontra, se conhece no e pelo texto).

Há de se ressaltar que, ao recuperar(mos) todas essas contribuições camonianas, em verdade recupera-se o próprio Camões – se a finitude da vida fatalmente recaiu

também sobre ele, o mesmo não podemos dizer sobre sua memória inscrita e recuperada em suas palavras. Sua morte pode ser ultrapassada, uma vez que seus textos permanecem ("Metáforas excessivas: por que nelas morras / por que nelas vivas (...)" ou a última estrofe do poema "Com que pena", que, embora possa ser compreendida como referência à "língua [que] nascia", também o pode como ao Poeta, quer devido ao exílio, quer devido à finitude: "E se alguém perguntasse como / não morria / tu dirias canção que / porque / poesia" – ALEGRE, 2009, p. 520 e 527 – *CP*). Acrescentemos ainda que sua permanência prossegue também porque reexiste como *escrita secreta*, *oculta* em escritas de outrem, como na do próprio Alegre, em diversos textos, a exemplo de "Criptografia" e sua confissão: "Intertexto intervida intersemântica / alquimia alquimia escrita quântica / vai-se a ver e Camões é a voz que dita. // E já não sei se escrevo ou se sou escrito / é a magia o fogo o signo: cripto- / grafia de uma escrita em outra escrita" (ALEGRE, 2009, p. 534 – *CP*).

Em suma, não é pouco o que fez e faz Camões, que só o fez e faz porque possível por meio da língua – essa, então, o verdadeiro barco que permite o trajeto.

O léxico linguístico continuará em *Sonetos do obscuro quê* (1993), o livro seguinte, com diálogos diversos, mas desta vez em particular com a "selva escura" de Dante; o tom dominante não terá mais uma carga otimista – pelo contrário, é o da desesperança, da perda da harmonia, de quando "É possível que Deus tenha morrido / alguém há-de dizer era uma vez" (ALEGRE, 2009, p. 543 – *SOQ*). Numa reflexão acerca dessa obra em entrevista, explica o poeta:

> Eu acho que hoje vivemos num tempo em que não há nenhuma nova ordem, há uma grande desordem internacional, um caos terrível, uma etnização da vida, há uma grande regressão cultural e cívica. Todos aqueles acontecimentos depois da queda do Muro de Berlim, da desagregação da ex-União Soviética, tudo aquilo me deu uma sensação medonha de caos, de besta à solta no sentido bíblico. E por acaso fui ler o livro de Dante. Talvez por eu ter necessidade de uma busca, de um sentido, de uma unidade, de uma reconstrução, de uma harmonia perdida. Escrevi sob a forma de soneto, que é já uma tentativa de reordenação das sílabas (ALEGRE, 2002, p. 208).

Ainda assim, como tem ocorrido em seus livros, há, mesmo que apenas uma ponta, um lampejo, um resquício de esperança, que invariavelmente recai sobre o texto literário: "E quem sabe afinal se Deus é um verso"; diante de tudo, "Morreremos de

nunca ter sabido / morreremos de tanto perguntar. / E só o poema às vezes nos responde" (ALEGRE, 2009, p. 582-3 – *SOQ*).

Nos três livros a seguir, a metalinguagem e a força das palavras comparecem, porém, deixam de ser a tônica, que passará a constituir-se da memória, ainda que por vezes o fechamento se dê com aquelas.

Em *Coimbra nunca vista* (1995), há o resgate do tempo da infância, quando "Havia uma cidade do outro lado da / memória", "(...) A casa do outro / lado / das tardes. A casa em estado puro / com seu vinho correndo para dentro / dos almudes (...)" (ALEGRE, 2009, p. 590-1 – *CNV*); o sujeito poético recordará inclusive seu pai, em "Quatro estudos para um retrato" dele, sob o olhar filial de aspecto um tanto aventureiro e heroico, ainda possível (como em "Havia em ti um último *cowboy* / de repente chegavas e eras Gary Cooper / o justiceiro o destemido o tímido", ALEGRE, 2009, p. 606 – *CNV*).

Já *Alentejo e ninguém* (1996) aborda a região cujos espaços (Évora, Beja; Monsaraz, Atoleiros) e fronteiras, gentes e características ("o canto alentejano", "a casa alentejana", ALEGRE, 2009, p. 624-5 – *AN*) serão recuperados pela lembrança. Dentre os traços resgatados, encontra-se também o de uma utopia outrora concretizada – mas novamente desconstruída e tornada novamente apenas vontade, ainda que não totalmente dominada, já que "Ficarão sete palmos de poesia / sete palmos de chão inconquistado" (ALEGRE, 2009, p. 635 – *AN*).

Por sua vez, *Che* (1996) recupera "o general dos pobres" (ALEGRE, 2009, p. 641 – *C*), já morto, quando "Morreram já muitas palavras (…) / e por enquanto o Che não é senão / metáfora de metáfora (ALEGRE, 2009, p. 645 – *C*). De toda forma, há rastros possíveis, já que "De todos os guerrilheiros / ele é o único insepulto / nem sequer se sabe se ressuscitou / ao terceiro dia. / Não está em parte nenhuma / o que significa que pode estar em toda a parte", incluindo o texto literário:

> A qualquer momento
> qualquer um
> pode dizer: eu sou o Che.
> Ou mesmo sem o dizer pode partir.
> Ou não partir. Mas de qualquer modo
> desaparecer.
> Subir a uma montanha dentro de si
> criar um foco

> um centro de irradiação
> tanto pode ser uma guerrilha
> como um poema
> (ALEGRE, 2009, p. 650 – *C*).

Em todos os casos: passado, memória apenas, mas atualizados pela linguagem, revividos pela poesia. E o que era "fuga", descentramento dos principais (e iniciais) temas alegreanos, comparece cada vez mais, tornando-se fulcral em sua obra.

Em 1998, virá a público *Senhora das Tempestades*, livro pelo qual o autor recebeu inúmeros prêmios, entre eles o da Associação Portuguesa de Escritores.

Sua temática estará novamente centrada, a exemplo de *Com que pena*, na questão da escrita (ainda que também compareçam outras ali, como a da errância). O procedimento aqui, no entanto, será um pouco diverso – contará com um campo semântico raramente visto antes em sua obra poética, o da medicina, no limiar entre a vida e a doença ou morte, com "sangue", "cateter", "vaso", "arritmia". Tal coadunação trará das imagens e das ideias mais belas de seus poemas, presentes particularmente no texto-título, o de abertura do volume; se, ainda em textos iniciais até falava do sangue do poeta na escrita e vai passando por metáforas mais trabalhadas, aqui atinge o ápice da consubstanciação corpo-poesia – o poema é o sujeito, é sua vida, é também sua morte, fatalmente. No prefácio à obra, o crítico Vítor M. Aguiar e Silva observa:

> Numa audaciosa e belíssima correlação metafórica, os líquidos caminhos dos rios, mares e oceanos, dos quais é imperial Senhora a Senhora das Tempestades, correspondem, no microcosmo humano, às coronárias, às veias, aos vasos onde circula o sangue da vida e da morte – vasos nos quais a Senhora das Tempestades é danticamente figurada como a 'Senhora da circulação que mata e ressuscita', como a Senhora que galopa no sangue do poeta com o cateter chamado Pégaso, como a Senhora da arritmia que vai de vaso em vaso... As metáforas biológicas e médicas, as metáforas mitológicas e religiosas, as metáforas da luz e da sombra, as metáforas da vida e da morte fundem-se na alquimia do poema. Como obscuro e luminoso enigma, como terrível e sagrado segredo fala o Poeta de um nome que só Deus sabe, de uma palavra que só Deus disse... Uma logofania que é uma teofania como horizonte da poesia, o mesmo é dizer como horizonte do ser, da vida e da morte... (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 870).

A nosso ver, a poesia que discutia questões da vida portuguesa (ditadura, história, guerra, revolução) vai passando a focalizar e discutir questões de vida (amor, errância

eterna), de vida e essencialmente de morte – e esta talvez em partes devido à recém-experiência de paradas cardíacas do autor; como o próprio rememora e observa em artigo de *Arte de Marear*:

> Estive a mexer nos cadernos que a minha mãe guardou num armário, um armário que eu não queria abrir, onde ela arrumou, quando parti para o exílio, redacções e versos da infância. E vi que todos os meus temas estavam lá: a morte, o enigma, o tudo ou o nada, o Deus ou o não Deus. Vivi uma circunstância histórica de tal intensidade que outras coisas se sobrepuseram. Mas agora há um regresso aos enigmas, por força de outras circunstâncias, a experiência da morte que pessoalmente vive, a morte dos pais e de amigos queridos, a minha própria morte. Voltou a relação do mistério com o mistério. E a escrita como grande ponto de interrogação (ALEGRE, 2002, p. 21).

A poesia, que discute, é ao mesmo tempo o que permanece; e o que escreve, tem a ele inscrito.

O texto literário será ainda colocado em sua faceta metafísica, como na terceira parte do livro, nomeada **Livro do pescador**. Ali, em dez poemas "do pescador", o sujeito poemático prossegue com reflexões existenciais, em particular sobre seu lugar no mundo – porém, não em termos territoriais, se Portugal, se França ou Argel como exílio ou afins; seus questionamentos estão muito mais para a pequenez humana presente numa imensidão desconhecida: "Sou apenas a cinza de uma estrela / um viajante de passagem / o rastro de uma bola de fogo arrefecida / um resto / neurónios nervos músculos ossos células / matéria perecível transformável" (ALEGRE, 2009, p. 692 – *ST*), incluindo sua finitude ("olho as estrelas eu próprio em combustão / cinza futura", ALEGRE, 2009, p. 694-5 – *ST*) e a presença/ausência de um Deus ("chamo-lhe Deus porque ele é o tudo e é o nada (...) / chamo-lhe Deus porque não sei como chamar", ALEGRE, 2009, p. 693 – *ST*). Embora em poucas vezes remeta à escrita em si, a atividade do pescador pode ser em partes a ela equiparada: se o poema surge amiúde como espaço do questionamento e da busca, a pesca comparece como o tempo momento para tanto, a exemplo de "O décimo poema do pescador":

> Não há senão esse buscar. Esse incessante
> navegar pelo sonho essa viagem
> de Ulisses sem regresso. Como alma errante
> não mais que um viajante de passagem (...)

> Eu pescador Ulisses alma errante
> navegador da noite procuro nem sei bem
> uma luz um robalo um breve instante.
> O coração do mundo. Ou de ninguém. Ou quem
> (ALEGRE, 2009, p. 697-8 – *ST*),

enfim, "Eu pescador que pesco por um instinto antigo / e procuro não sei se o peixe se o desconhecido". Uma fala do autor também autoriza tal comparação; diz-nos em "Arte da pesca": "Tal como a poesia, é tensa, densa, intensa" e explica que se trata de um "reencontro do homem consigo mesmo, só, perante as águas e o mistério" (ALEGRE, 2002, p. 190).

Essas discussões voltarão em *Livro do português errante*, de 2001. O sujeito poético apresenta-se em constante angústia ("Que farei eu agora amigos meus se não há sítio / se telefono e alguns já não respondem / que farei eu agora sem programa (...) / Tínhamos causas projectos navegações / ocultas / tínhamos até aquilo a que chamávamos / a perspectiva / um sentido da História uma espécie de Deus", ALEGRE, 2009, p. 743 – *LPE*) e melancolia, "melancolia é o teu nome talvez porque / estás quase para chegar e como sempre de passagem" (ALEGRE, 2009, p. 738 – *LPE*), mas também porque há uma saudade difusa – no poema "Melancolia", começa cronicamente com um "Olhando distraído o armário eu vi / o sol que nele se reflectia", e enquanto perde-se na burocracia cotidiana, na frieza de cálculos ("E comecei: 'um quadrado de luz / num rectângulo de sombra. / Ou talvez um quadro / uma equação / um exercício de pura geometria'"), o tempo não perdoa, despontando o ocaso ("Mas enquanto fazia isto que faço / já o sol no ocidente se escondia / deixando no armário um breve traço / de profunda profunda melancolia", ALEGRE, 2009, p. 723 – *LPE*), e como saberemos três poemas a frente ("O armário ou O quarto poema do português errante"), "Quando abrires o armário tem cuidado / mais que versos falhados cartões melancolia / pode sair de repente o que não esperas" (ALEGRE, 2009, p. 725 – *LPE*), que tanto podem ser outras pessoas ("os mortos todos"), como também, e perigosamente, o próprio sujeito de outrora, com o qual não se reencontra, não é possível se reencontrar ("Ninguém regressa à vida inter- / -rompida"), mais ainda, aquele que já está morto e destituído da pecha de "alguém", "qualquer" ou "eu", pois que nadificado: "Tem cuidado ao abri-lo. / Pode sair o que nunca imaginaste (…) / Alguém que não conheces / alguém que não sabes quem / alguém que aponta o teu retrato / e de repente diz: Ninguém" (ALEGRE,

2009, p. 726 – *LPE*).

Consciente, portanto, de sua finitude, de que "todo o tempo agora é contra o tempo", e de que "Talvez a própria vida seja isto / passar montanha e mar sem se dar conta / de que o único sentido é procurar" (ALEGRE, 2009, p. 728-9 – *LPE*), o sujeito tem pressa em tentar encontrar, em ser viajante em errância no espaço que melhor lhe propicia os caminhos: "Era já noite mas eu corria / corria cegamente pela página fora" (ALEGRE, 2009, p. 708 – *LPE*), e escreve loucamente – "E só se ouvia o som do seu arfar [do português errante – que bem podem ser seus poemas "perdidos" até mesmo entre as seções do livro] / e não havia aliás outro sentido / senão o de caminhar por caminhar" (ALEGRE, 2009, p. 720 – *LPE*).

Além do caminhar, que é a vida, a poesia também permite o resquício que poderá ficar. Como já trabalhado em outras obras, a exemplo de *Com que pena*, aqui também o texto literário apresenta-se como um certo "vaso canópico" para o sujeito, que poderá ressuscitar pela memória suscitada pelo que pôde deixar para a posteridade:

> Para deixar-vos tenho o que não tenho
> que para vos deixar não tenho mais
> do que a escrita da vida e o eco estranho
> de ritmos sons e signos e sinais
> metáforas que têm o tamanho
> do mundo que vos deixo. E nada mais
> (ALEGRE, 2009, p. 748 – *LPE*).

A possibilidade de permanência pela escrita atingirá também outro tema que retorna levemente no livro em questão – trabalhado na terceira seção, em sete poemas (do total de quarenta) –, o amor, aparecido antes em livros como *Coisa amar*. Agora, o tom, em geral, é um pouco mais sofrido, como em "não sei de amor senão amor perdido" (ALEGRE, 2009, p. 732-3 – *LPE*) ou na referência ao casal trágico de Hamlet e Ofélia (ALEGRE, 2009, p. 733-4 – *LPE*), ainda que compareçam a beleza e o mistério, como em "Onda a onda"[103]. Ainda assim, como que sobreavisado da impermanência, o sujeito o

---

[103] "Onda a onda o desejo no / teu rosto de mágoas e de torres / levemente descaídas para / onde não sei se nasces ou se morres / quando os meus dedos cítara a cítara / tocam a música do teu corpo nu / lá onde os teus mistérios serão meus / e chegarei às margens onde tu / talvez então me digas quem é Deus" (ALEGRE, 2009, p. 734-5 – *SSUQ*).

detém como pode, isto é, pela escrita, "teu nome se tornou meu próprio canto" (ALEGRE, 2009, p. 736 – *LPE*).

Tal temática amorosa retornará e se constituirá como central no opúsculo *Sete sonetos e um quarto* (2003), então mais permeado pelo corpo (vivo); há "coxas", "corpo noutro corpo", "curvas do teu corpo", "pernas" (ALEGRE, 2009, p. 753-4 – *SSUQ*), em experiências "outras" na busca intensa pelo prazer, a exemplo de "ainda que os prazeres por vezes doam / se acaso os dois abrimos outras portas" (ALEGRE, 2009, p. 755 – *SSUQ*). A exclusividade semântica do campo do amor, do sexo, do desejo, do prazer, a nosso ver, bem pode estar relacionada à ânsia de se afastar da morte, de viver e/ou renascer, como em "contigo o mar ondula e o vento geme / e há um espírito a *nascer* de seres tão nua" ou "bendita sejas tu porque me levas / onde a luz do prazer *nasce* das *trevas*" (ALEGRE, 2009, p. 753-4 – *SSUQ*, grifos nossos).

Os três livros seguintes, lançados em curto espaço de tempo, serão os últimos de poesia a virem a público. *Doze naus* (2007), *Escrito no mar*, Livro dos Açores (2007) e *Sete partidas* (2008) retomarão temas iniciais e caros ao poeta, como o de uma "ortografia da História"[104]. Assim, como que completando uma certa "nostalgia", personagens, heróis e eventos de Portugal serão reconvocados e reanalisados – sem, contudo, se desprender dos assuntos que viriam a despontar em obras futuras, como a do processo de envelhecimento associado a questionamentos e reflexões, bem como à memória ("porque tudo na memória se contém / e tudo é a palavra que nomeia", ALEGRE, 2009, p. 814 – *SP*) e, claro, a da escrita, então plenamente integrada ao rol e, quiçá, elevada ao estatuto máximo, pois que é própria poesia, como no poema "Uma só palavra":

> Agora tenho de escrever o poema
> porque nada está escrito. E o que se acaba não acaba
> e os temas todos são o mesmo tema
> e todas as palavras uma só palavra.
>
> Qual ela seja ao certo ninguém sabe
> mas algures estamos nela e ela em nós.

---

[104] Em referência à expressão presente nos versos finais de "O reino e o sonho": "(...) Olhai o Tempo e seu Quadrado / letras em armas no caderno e sangue / e tinta no ditado. Ó mês de Agosto / e da vitória: eu sei a História e sua / ortografia. Poesia. Poesia" (ALEGRE, 2009, p. 310 – *AT*).

E nela cabe a vida e nela cabe
o que depois da vida não tem voz
(ALEGRE, 2009, p. 802-3 – *DN*).

4. DE EXÍLIOS E INSÍLIOS

Dentre as experiências de Rui Knopfli e Manuel Alegre, uma em comum e que marcará suas produções é a do exílio. Tal temática perpassa toda a obra poética dos autores e encontra seu ápice e declínio em momentos semelhantes, tomando rumos bastante próximos. Ambos podem então ser lidos na esteira da *Exilliteratur*, da literatura de exílio, dos autores (como Ovídio, Dante, James Joyce, Stefan Zweig, Pablo Neruda, Salman Rushdie e Camões – este que cunharia o "mal da ausência", no poema "Aquele que de amor descomedido", cf. 1953, p. 258) que fizeram do desterro tema profícuo para seus escritos – ou dentro do que Edward Said, em "Reflexões sobre o exílio", diria como "um *topos* da experiência humana, ao lado da aventura, da educação ou da descoberta" (SAID, 2003, p. 56).

O exílio[105], já praticado desde pelo menos 2.000 A. C.[106], aparece em textos literários também bastante antigos – se considerarmos a Bíblia como tal, remontamos então à obra que em muito atua no que viria a ser a cultura judaico-cristã, tão influente no Ocidente, e ali há um aspecto bastante interessante: o exílio edênico já carregava consigo a aura de punição para um ato de desobediência frente ao poder. Na medida em que Adão, instigado por Eva, por sua vez instigada pela serpente, acede ao

---

[105] Entedemos aqui 'exílio'/'exilado' conforme definição de Paul Tabori, em *Anatomy of exile*: "[a]n exile is a person who is compelled to leave his homeland – though the forces that send him on his way may be political, economic, or purely psychological. It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure" (TABORI, 1972, p. 37). Ainda assim, faremos um adendo ao conceito mais à frente, quando tratarmos de 'exílio interior'. Em termos etimológicos, registramos o exposto por Miriam Volpe, em *Geografias de exílio*: "Embora, em muitos textos, a palavra exílio apareça explicada como um galicismo que introduziu a etimologia latina de *ex-salire* – pular fora – do latim *exilium*, o professor João Carlos de Melo Mota, registra que "a variante gráfica *exsilium* atesta sua proveniência de composição: *ex-* mais *solum* (solo, chão, pátria), palavra em que se observa a passagem do *o* breve em *i* breve, por apofonia típica do latim e em que *i*, na qualidade de sufixo substantival, reduzido, se agrega como ponte entre o radical *sol-* e a terminação no nominal *-um*. Não haveria, pois, a suposta referência a *salire*, verbo da quarta conjugação que não ofereceria razões morfológicas para a junção e posterior concretização do vocábulo *exsilium* (ou *exilium*)" (VOLPE, 2005, p. 79). Novamente, embora o sema referente ao espaço físico esteja presente (e em ambas as etimologias aventadas), será necessário atualizar o termo para que seja capaz de abarcar outras formas de se ser exilado.

[106] Segundo Tabori, recorrendo ao egiptólogo francês François Joseph Chabas, o mais antigo exílio conhecido e registrado teria sido o de um egípcio, Sinuhe, quem, após longa peregrinação, pedira clemência ao imperador, no que seria atendido enfim (cf. TABORI, 1972, p.43-4).

conhecimento do bem e do mal – interdito para os não deuses –, deve então ser castigado. Caso não o fosse, e continuasse a viver no Jardim, com acesso à árvore-da-vida, poderia se equiparar a'O-Nome-Deus (de eternidade *e* sabedoria) – e este não pretende aceitar ("E disse O-Nome-Deus / eis que o homem ficou sendo / como um de nós / sabedor do bem e do mal / E agora se no impulso de sua mão / tomar também da árvore-da-vida / e comer e viver para o eterno-sempre?", conforme "transcriação" de Haroldo de Campos, 2004, p. 59). Assim, e como não fossem o suficiente a discórdia, o trabalho e as dores impingidos, impõe o exílio do Éden, interditando a vida eterna ("E o expulsou O-Nome-Deus / do jardim do Éden (...) // E exilou o homem / E fez com que habitassem a leste do jardim do Éden / os Querubins-Leões-Alados / e a lâmina da espada de chamas multigirante / para guardar o caminho da árvore-da-vida", CAMPOS, 2004, p. 60), o mesmo é dizer: impondo a morte. Em outras palavras, esse primeiro exílio na cultura judaico-cristã carrega aquilo que tanto veríamos ao longo do tempo: punição diante de enfrentamento de um poder concretizada por um tipo de morte, o exílio.

O texto bíblico traz-nos então a temática do exílio, ainda que, ao que se sabe, não necessariamente por um autor que o tenha experienciado diretamente... É um modo pouco comum, mas existente. De toda forma, a questão do desterro costuma aparecer pelas mãos dos próprios desterrados, como testemunhos ou como ficcionalizadores de suas experiências, ainda que seja compondo uma versão mais "palatável" do exílio, ou uma "variedade mais benigna" (SAID, 2003, p. 56) frente aos horrores, sofrimentos e desesperos reais de todo o contingente sem voz de deslocados políticos, de guerra, fome ou afins. Ainda assim, para o ex-exilado escritor russo naturalizado estadunidense Joseph Brodsky, a literatura de exílio tem papel inegável para os sujeitos envolvidos, para a sociedade e também para a própria literatura, na medida em que permite refletir acerca de si e do outro, por meio de uma arte que tem na reflexão sua principal razão de ser:

> Since there is not much on which to rest our hopes for a better world, and since everything else seems to fail one way or another, we must somehow maintain that literature is the only form of moral insurance that a society has; that it is permanent antidote to the dog-eat-dog principle; that it provides the best argument against any sort of bulldozer-type mass solution – if only because human diversity is literature's lock and stock, as well as its raison d'être. We must talk

> because we must insist that literature is the greatest – surely greater than any creed – teacher of human subtlety, and that by interfering with literature's natural existence and with people's ability to learn literature's lessons, a society reduces its own potential, slows down the pace of its evolution, ultimately, perhaps, puts its own fabric in peril. Is this means that we must talk to ourselves, so much the better: not for ourselves but perhaps for literature (BRODSKY, 1990, p. 101).

Na história de autores literários de exílio, enquanto autores-experienciadores efetivamente, podemos destacar Ovídio (43a.C.-17d.C.), uma espécie de clássico do exílio, devido a sua qualidade e antiguidade.

Ovídio é desterrado da Itália para Tomos (próximo ao Mar Negro), ao que consta, sem motivo oficialmente exposto, correndo-se a suposição de que por ter desagradado ao imperador. Há diferentes justificativas para tanto; uma delas, recorrente (e por vezes insinuada pelo próprio escritor), seria devido à sua obra *Ars amatoria* (*A arte de amar*), a qual, em três livros em versos, trata sobre relacionamentos amorosos, incluindo como conquistar, atrair e manter parceiros ou parceiras. Em se assim confirmando, como coloca Queiroz, "teríamos em Ovídio o primeiro poeta condenado a desterro pela censura" quanto a escritos seus (QUEIROZ, 1998, p. 65). Em seu percurso de exílio, ainda conforme a pesquisadora Maria Queiroz, "aprende (...) que os males e incômodos das viagens são a mais terrível das pragas a imprecar ao pior inimigo: 'errar exilado', sem pouso nem descanso, é maldição irremediável" (QUEIROZ, 1998, p. 65). Sua vivência direta e cotidiana de banido, ao longo de cerca de seus últimos dez anos de vida, o inspirou a escrever não só no exílio, mas outrossim sobre ele – e não por menos uma famosa antologia sua chama-se *Poemas da carne e do exílio* (1997), justamente recolhendo textos de seus principais temas.

Tristia (*Tristes* ou *Cantos de Tristeza*) e *Epistulae ex Ponto* (*Pônticas* ou *Cartas do Ponto*), duas obras de sua literatura de exílio e das mais importantes no todo de sua produção, trazem características que serão encontradas em muitos outros autores que futuramente virão a integrar tal panteão, tal como o tom de tristeza profunda, traduzida, no caso, em poemas elegíacos – ao lado de todo um conjunto de ideias-chave, sistematizado por Carlos Ascenso André (2011): apego à terra natal; repetição do tema da ausência e do afastamento; insistência na dor e no pranto; descrição do espaço atual, pior, comparativamente ao anterior, melhor; imagem obsessiva do passado; lembrança permanente da partida e da viagem; reiteração da injustiça do desterro; horror ao fluxo

temporal, instaurando um certo presente utópico; a importância do canto, tido como única fonte de amparo e conforto; o medo da morte, principalmente em terra estranha, ao mesmo tempo em que há um desejo de morrer, que enfim imporia o desfecho à dor do exílio. Para C. A. André, o autor romano, bastante difundido, é referência obrigatória, crucial até para uma certa linhagem que se segue a partir dele; conforme o professor português,

> a literatura do exílio, tal como se veio configurando, século após século, raramente se afasta dos *topoi* e das linhas temáticas essenciais que o exilado de Tomos delineou durante o seu degredo. Ainda hoje tais traços são visíveis, por exemplo, seja na escrita de um Milan Kundera, seja, em Portugal, na poesia de Manuel Alegre, como o foram já na de Herculano, na da Marquesa de Alorna, na de Filinto Elísio, para citar apenas alguns nomes (ANDRÉ, 2011, p. 654).

Refere-se ainda a ecos em Camões, por sua vez ecoado em Knopfli e, principalmente, em Alegre.

Se, por um lado, essa literatura remonta em séculos – a partir de experiências igualmente bastante antigas, como já anotado anteriormente, ou mesmo se consideradas como Paul Tabori, quem, ao comparar o ser humano e outros animais, observa que o exílio não é propriamente evento recente nem mesmo uma invenção daquele, mas antes algo em comum: de acordo com o pesquisador húngaro,

> in the expulsion of the inferior, the weaker, the older, we can find an easy parallel between the two worlds. Not only does the rogue elephant ou rogue gorilla find itself outside the pale– a difference in pigmentation, in shape, or size can lead to ostracism (TABORI, 1972, p. 39-40)

– , por outro, estará no século XX seu auge, o século dos deslocados; para Said, no já referido ensaio, se o exílio não é novidade dos anos 1900, a diferença entre os exilados de outrora e os de então estaria na escala, já que as guerras, o imperialismo e os governos totalitários impeliram, com efeito, imigrações em massa. O pensador palestino recorre ao autor francês George Steiner para reforçar a ideia de "era do refugiado"; este teria sugerido que a literatura produzida por exilados e sobre exilados (assim como todo um pensamento acadêmico, intelectual e estético em países como os Estados

Unidos) seria apropriadamente um verdadeiro símbolo de tal era (SAID, 2003, p. 47). Na fórmula aforística de Joseph Brodsky, "Displacement and misplacement are this century's commonplace" (BRODSKY, 1990, p. 101). Motivos políticos, portanto, seriam os principais causadores de exílios – Manuel Alegre é exemplo de quem se desterritorializa devido ao fascismo, e Rui Knopfli sai por motivos da mesma ordem, ainda que não pela ditadura portuguesa (já é pós-25 de Abril), mas por divergências quanto a episódio envolvendo Governo Provisório e a Frelimo, como abordamos anteriormente (ver capítulo 2).

Em se tratando especificamente da literatura portuguesa e suas relações com o exílio, Manuel Alegre, em ensaio intitulado "Errância e enraizamento", opina que parte significativa da literatura de seu país está "marcada pela errância e pela viagem. E por várias formas de exílio" (ALEGRE, 2002, p. 27), o que, se por um lado provocaria desenraizamento, por outro, dialeticamente, provocaria possibilidades de (re)enraizamento.

Sua argumentação recupera as navegações, que "levaram o país a fazer-se para fora, a ser para fora"; com isso, deram-se encontros e confrontos com outros povos e culturas. No entanto, ressalta que, ao se depararem os lusitanos com um novo mundo, implicou-se um novo olhar para dentro, daí "uma reflexão crítica sobre si próprio, um processo de reenraizamento". Tais experiências – de contato direto com outras culturas – e consequências, em particular a descoberta da diferença, teriam ensejado uma "verdadeira revolução cultural". Destarte, ao menos duas vertentes vão se delineando: repensar Portugal e suas características (como a exaltação de outros valores, como o de uma negritude, presente no célebre poema camoniano "Endechas e Bárbara Cativa", com versos como "(...) Pretos os cabellos, / Onde o povo vão / Perde opinião / Qu'os louros são bellos. // Pretidão d'amor, / Tão doce a figura, / Qu'a neve lhe jura / Que trocara a cor"; CAMÕES, 1953, p. 185), bem como, e pelo mesmo autor quinhentista, "fundar os alicerces de uma língua, de uma literatura e de uma identidade cultural", demonstrando elucidativamente "como uma vivência de exílio, como foi a de Camões, pode conduzir a um enraizamento que é, ao fim e ao cabo, um acto de soberania e de fundação" (ALEGRE, 2002, p. 27-8).

Porquanto o exposto, a visão de exílio construída configura-se de modo bastante eufórico, celebrativo até[107], na contramão do que vimos apresentando – ainda que possamos, a partir de outros discursos, pensar nos sofrimentos impingidos pelos movimentos de afastamento da terra natal (como n'*Os lusíadas*, e tanto para os que ficam, como no episódio do Velho do Restelo, no canto quarto, quanto para os que partem, como no canto seguinte, quando, conforme narra Vasco da Gama, "As asas ao sereno e sossegado / Vento, e do porto amado nos partimos", e "Já a vista, pouco e pouco, se desterra / Daqueles pátrios montes, que ficavam; / Ficava o caro Tejo e a fresca serra / De Sintra, e nela os olhos se alongavam; / Ficava-nos também na amada terra / O coração, que as mágoas lá deixavam"; CAMÕES, 1980, p. 188). Alegre permanece essencialmente, nesse primeiro momento, em aspectos construtivos e positivos. No entanto, passará a abordar efeitos deletérios, ainda que sob outro momento; registra que há uma ruptura impetrada pela política de conquista e pela Inquisição, quando – além de desembocar em uma imersão em um obscurantismo ou ao menos em uma regressão cultural e científica – perseguições políticas são motivações para as saídas, agora sem expectativas de remissão e regresso, por um lado, dificultando aqueles propalados contatos e trocas e, por outro, instaurando nostalgias e impondo o exílio, o que Edward Said chamaria de "condição criada para negar a identidade – e a identidade às pessoas" (SAID, 2003, p. 48).

Não obstante tais elementos disfóricos, o poeta, em movimento dialético, perceberá que, mais uma vez, estar-se fora de Portugal (agora principalmente na Europa, e não mais no "Novo Mundo") pôde contribuir para a "renovação do pensamento, da literatura, da própria língua" (ALEGRE, 2002, p. 30), por meio de figuras como Cavaleiro de Oliveira (1702-1783) e Filinto Elísio (1734-1819) e mesmo depois com Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), cuja passagem pela Inglaterra teria influenciado sobremaneira o Romantismo português.

Posteriormente, após o fim da Inquisição (1821), voltará a surgir um período de exílios amiúde, a partir da instauração da ditadura militar (1926) seguida da salazarista

---

[107] Outros intelectuais também observarão características positivas para os exílios, a exemplo de Joseph Brodsky, quem destaca que, em geral, o desterro tem a rota "de uma tirania para uma democracia", o que permite inclusive, no caso de "exiled writer" por questões políticas, "gets closer to the seat of the ideals which inspired him all along" (BRODSKY, 1990, p. 101).

(1933). Os destinos serão vários e bem diferentes entre si, de Europa a América e África, mas os motivos serão a principal novidade para os portugueses: não só políticos, mas também econômicos, incluindo a miséria e a fome. Dessa vez, o próprio Alegre integrará o contingente desterrado, conhecendo – e escrevendo – do e sobre o exílio. E, mais uma vez ainda, contribuiria para os rumos de seu país, já que, "no exílio e em África", por exemplo, "a longa duração da guerra fará compreender aos militares que a única solução é fazer a revolução em Portugal. Porque também Portugal era colónia de si mesmo. Porque só libertando-se das colónias poderia autolibertar-se" (ALEGRE, 2002, p. 35), o que, como antes analisado, também ele trabalhará em seus textos, os quais, relembrando, ganhariam forte apreço do povo.

Nesse mesmo período da ditadura estado-novista em Portugal, o caso de autores das literaturas africanas em língua portuguesa também trará um caráter ambíguo ao quesito 'deslocamento da terra natal'. Por volta dos anos de 1940, estudantes das colônias em África, em geral, mas não só, descendentes de portugueses, passam, em número considerável, a sair de seus países para obter formação universitária no país de seus ascendentes, o que os faria, a partir de 1944, a compor a famosa Casa dos Estudantes do Império (CEI). Se a distância de casa trará dor, saudade e anseios pelo retorno por vezes travestidos em poemas (como em texto de Alda Lara, "Regresso", com versos como "Sim! Eu hei-de voltar, / tenho de voltar, / não há nada que mo impeça. / Com que prazer / hei-de esquecer / toda esta luta insana... / que em frente está a terra angolana, / a prometer o mundo / a quem regressa"; LARA, 2005, p. 51), trará também importante contributo formativo, sobretudo por meio da própria CEI que, conforme aponta Rita Chaves, de espaço inicialmente associativo dos estudantes passa a lugar de "muitas discussões sobre a questão colonial e a decorrente situação dos países colonizados (...) [, em que] discutem a elaboração de projetos para a libertação de seus países" (CHAVES, 1999, p. 43), no que Carolina Peixoto contribui: ali "puderam travar contato com os partidos da esquerda europeia (...). Aproximação fundamental para a organização política-ideológica dos incipientes movimentos de libertação" (PEIXOTO, 2006, p. 11-2). Quando, principalmente a partir da Fuga dos Cem[108], se alça ao estatuto

[108]Nomeia-se Fuga dos Cem a evasão, em junho de 1961, de cerca de cem estudantes da CEI, notadamente para a França; devido ao estouro da luta armada, em fevereiro, em Angola, corriam o risco de seu

de exílio político, este também terá seu caráter ambíguo: se os afasta enfaticamente de seus espaços e da possibilidade de participação direta nas lutas de independência, permite-os a rebeldia, a afirmar sua negativa frente à colonização, a formação política intensa e contínua, a contribuição para os rumos das revoltas armadas e, claro, a escrever – e ainda que questões emancipatórias fossem o assunto dominante, referências a exílio não faltarão (e mesmo depois do retorno, por vezes a temática será resgatada), de toda forma contribuindo, mesmo de longe[109], para a formação daquelas literaturas, por meio de nomes importantes como Ernesto Lara Filho (1932-1977), Mário Pinto de Andrade (1928-1990), Marcelino dos Santos (1929-), Pepetela (1941-) e Luandino Vieira (1935-).

No caso específico de Rui Knopfli, seu exílio físico não procederá da mesma forma que com a maioria dos autores de mais ou menos sua geração. Seus estudos não serão na CEI, mas de qualquer forma fora de seu país (ocorrerão, em partes, em Joanesburgo, África do Sul, e em Viseu, Portugal), e seu desterro "de fato" – este sim apresentado como pesaroso, em especial logo os primeiros anos, os "do remorso, da digestão, do exílio, da diáspora" (KNOPFLI, 1998, p. 550) – ocorrerá apenas em março de 1975, pouco antes da independência de Moçambique. Sua formação política dar-se-á sobretudo em Moçambique mesmo, inicialmente por meio de figuras do ambiente familiar, como o médico Francisco Fernandes, o veterinário Cardoso Vilhena e a Júlia Ruivo, por meio dos quais travou os primeiros contatos com autores do neorrealismo brasileiro, como Jorge Amado (cf. KNOPFLI, 1994, p. 188); posteriormente, a partir de 1949, integrará as reuniões clandestinas do Movimento de Unidade Democrática (MUD) Juvenil, ligando-se ao grupo de José Craveirinha (1922-) e Noémia de Sousa (1926-2003) – chega a ser preso pela polícia política, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide), no mesmo ano, mas logo é solto e, conforme ressalta em entrevistas, sem sequer

---

envio compulsório para o combate ao lado da metrópole, assim, fogem e juntam-se a núcleos no exterior dos movimentos de libertação, compostos essencialmente por exilados. (Observamos que esse assunto assim como o da CEI já foram discutidos por diferentes autores em diversos trabalhos, incluindo parte de nossa dissertação de mestrado, de 2012, intitulada *África, axis mundi:* uma leitura d'*O quase fim do mundo* de Pepetela.)

[109] No caso da temática do exílio físico, mesmo autores que, nesse momento, não o experienciaram diretamente virão a abordá-lo, a exemplo de Manuel Rui (1941-) e seu primeiro livro de contos, *Regresso adiado* (1973); outro autor que assim procederá é Mia Couto (1955-), quem trabalha também um olhar de exilados em África oriundos de outros continentes, como no caso do romance *Terra sonâmbula* (1992) e a personagem Farida.

ser “esbofeteado”, ao contrário de outros, “porque eram mistos, e eu não (…), porque era branco” (KNOPFLI, 1994, p. 191). Já a formação literária, como de praxe no contexto, estará atrelada à política, além de à família (por via de sua mãe, sobretudo), no entanto, considera que em muito será enriquecida por sua saída para a capital sul-africana – em entrevista, explica que “(...) aquilo que a gente vai roubando de outras culturas[,] nisso contou muito minha formação”, e foi nas livrarias da capital sul-africana que pôde, por exemplo, “compra[r] livros em inglês. A primeira crítica veio através do Eliot, mais tarde o Steiner” (KNOPFLI, 1996, p. 54).

Retomando o ensaio de Manuel Alegre, há algo a mais a se observar. Ali, propõe ainda que, possivelmente não apenas a literatura portuguesa, mas “[t]alvez toda a literatura nasça de um sentimento de exílio”, ou “como diz Jorge Semprun, por ser 'estrangeiro no mundo', o que, segundo ele, é 'condição da emergência do humano' e, portanto, da própria literatura” ou “pela perda forçada da pátria ou por se viver exilado dentro dela” (ALEGRE, 2002, p.27). Seja um modo de se pensar o literário, seja um modo de se ser do literário, o fato é que o autor moçambicano e o português construirão sua Poesia ancorados no desterro, tanto concreto (à maneira de um ostracismo imposto ou percebido como obrigatório, por si ou por outrem), e assim sem a pátria e como “estrangeiro no mundo”, quanto abstrato, derivado de um “sentimento”, de uma condição subjetiva, e então a despeito de deslocamentos espaciais.

No caso português, aí residiria mais uma inovação salazarista em termos de exílio: o ensejo ao desenvolvimento de uma nova forma sua de ser, o “exílio de dentro”, prosseguindo que

> Sophia de Mello Breyner intitulará 'Exílio' um dos seus mais belos poemas. E escreverá:
> *Quando a Pátria que temos não a temos*
> *Até o ar que se respira é como grades*
> E o poeta Daniel Felipe chamará ao seu livro mais conhecido: *Pátria-lugar de exílio*, o que não deixa de ser significativo.
> Miguel Torga lança o seu grito desesperado
> *Ar livre! Que não respiro.*
> E diz:
> *Apetece cantar mas ninguém canta*
> *Apetece chorar mas ninguém chora.*
> *Um fantasma levanta*
> *A mão do medo sobre a nossa hora.*
> É a sensação da asfixia e do cerco. Os escritores e os poetas estão como que sitiados no seu próprio país. A escrita, apesar da censura, é a única

respiração possível
(ALEGRE, 2002, p. 33-4).

Alguns autores teóricos de fato farão uma distinção entre tipos de exílio, incluindo "exílio interior". O pesquisador Paul Ilie[110] é um deles, quem distingue, no livro *Literature and inner exile*, de 1980, por exemplo, exílio físico forçado por motivos políticos e exílio físico forçado por questões catastróficas, mas também exílios interiores, como o de quem fica no território deixado por seu grupo então em êxodo, ou o daquele que está no país, porém restrito a um determinado local ou região, ou o por parte de quem se sente deslocado quanto a uma "cultura oficial" (os "disaffected sectors within the landed population as they relate to official culture"; ILIE, 1980, p. 6). Para Volpe, também interessada pelos insílios[111], é possível inserir ainda outras formas de sê-lo, como pelo ostracismo econômico ou pela prisão (VOLPE, 2005, p. 81). De toda forma, trata-se sempre – e isso reverbera em nosso estudo sobremaneira – a ideia de uma ruptura a partir de dentro do próprio país e de sua cultura, da forma de (não) se ver e de (não) se inserir nela (ou, como já apontado a partir de Pérsico, 2010, de nela *estar* mas não a *ser*).

A pesquisadora brasileira Maria José de Queiroz também considera necessário refletir sobre as conotações consequentes, por extensão, associadas à dimensão física do transplantado, assim inserindo uma dimensão íntima, em geral "de autodegredo do

---

[110] Antes de Ilie (e este o demonstra saber logo na introdução de seu livro, a propósito intitulada "The semantics of exile"), Paul Tabori, em sua obra *Anatomy of exile*: a semantic and historical study, de 1972, analisara profundamente o tema do exílio. Sua maior preocupação, a desterritorialização mesmo e os termos relativos a ela (como, além de 'exilado', 'emigrante', 'expatriado' e 'refugiado'), fá-lo discutir implicações psicológicas ao sujeito, como o desenvolvimento da nostalgia ("the 'bacillus' of nostalgia and homesickness"; TABORI, 1972, p. 183), contudo, não chega a desenrolar exaustivamente uma teoria de exílio interior, ainda que o trabalhe e inclusive o nomeie como "inner exile" (cf. TABORI, 1972).

[111] Para o termo "insílio", em português, não foi encontrada referência anterior ao estudo de Miriam L. Volpe, *Geografias de exílio*, de 2005. Atualmente (2016), o Vocabulário Ortográfico de Língua Portuguesa e dicionários como Houaiss, Aulete e Priberam não registram o verbete. Já em espanhol, de acordo com Marisa Martínez Pérsico, a palavra estaria registrada desde 1495, como dando origem à 'isla' [ilha]. Pérsico registra três possíveis acepções para o vocábulo: insílio como i) se referindo a "las situaciones donde las personas que debieron esconderse en su propio país, para salvar sus vidas y las de sus hijos, atravesaron situaciones de exilio interno, exclusión y abandono dentro de su país, generándose múltiples consecuencias", ii) "exílio en que se puede vivir una persona sin necesidad de abandonar la propia patria" e iii) "se trata de aquel *estar* sin *ser* dentro de la propia patria, que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido" (PÉRSICO, 2010, p. 16-7).

mundo, seguido de mergulho no Eu" (QUEIROZ, 1998, p. 31). Lembra que, inclusive, trata-se de algo igualmente antigo, remontando à cultura sânscrita védica, de milênios de antes de Cristo, e avançando no tempo:

> Nos ensinamentos védicos, a criação do universo, a procriação humana, o nascimento das artes, tudo resulta do sacrifício primevo: a auto-imolação, ou exílio do mundo, do ser cósmico Purusha. Também os sábios hindus, inspirados nas lições do *Upanishads*, pregam a salvação mediante o exílio do mundo material. Buda foi além: para ascender ao Nirvana, despojou-se, antes, de todos os desejos terrenos, de todas as necessidades e da própria individualidade. Exilado do mundo da contingência, deixou de existir como ser humano (QUEIROZ, 1998, p. 31).

Queiroz recupera ainda que aos "aspiradores à santidade", o exílio do mundo material é condição, porém, não necessariamente pela via do recolhimento no ermo. O exílio interior em muitos casos teria bastado, a exemplo de Santo Agostinho.

Retornando a nossos autores poetas, como já abordado, os dois colocam a poesia como espaço para discutir sua realidade, o que, como condição ou conclusão, se imiscuirá a suas experiências. Inicialmente, em comum, haverá essencialmente o exílio (o "não mais difícil" em sua vida, conforme Alegre, 2016) e algum insílio, além da ditadura estado-novista; ademais, particularidades acentuadas. Quando Manuel Alegre escreve e publica seus primeiros volumes de poesias, *Praça da canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), e também *Letras* (1974), é sua condição de exilado sua força motriz, por sua vez movida por motivos políticos – seus textos aparecerão então condensando a militância, a concepção de escrita como arma, o questionamento de "valores lusitanos" incrustados e já embolorados, a pátria como do povo e para o povo, por uma pátria livre – tão contrária àquela que instiga ou exige *depaysement*... Há um interstício com *Um barco para Ítaca*, em que coloca dentro de cada um a pátria que se procura; de todo modo, o exílio está posto, ao lado da impossibilidade de um retorno completo ao local de partida. Já Rui Knopfli, enquanto publica seus livros iniciais (de *O país dos outros*, 1959, a *A ilha de Próspero*, 1972), estará fisicamente em seu país; no entanto, trabalhará com seu sujeito poemático seu insílio[112], sua sensação de deslocado – ancorada em seu

---

[112]No quarto capítulo de sua tese, de 2015, Viviane Mendes de Moraes chega a conclusões semelhantes

não pertencimento a quaisquer discursos prontos –, insistente, permanentemente impingindo-lhe sofrimento, saudades (antecipadas), melancolia, desilusão; apenas com *O escriba acocorado* (1978) concretiza-se, para o sujeito histórico, o que já antecipava, alçando-se a tema obsessivo em sua escrita (dos catorze poemas, onze o abordam) – e inaugurando um outro, que recuperaremos à frente.

Manuel Alegre, ao contrário de Knopfli, experimentará o que Mario Benedetti chamará de "desexílio". Benedetti, em artigo intitulado "El desexilio", publicado em El País (18 de abril de 1983), cria o termo, justamente para se referir ao retorno à pátria após exílio. Observa a necessidade de criá-lo, uma vez em não havendo no dicionário palavra que desse conta dessa volta sem perder a noção da ida. No texto, analisa como a questão da pátria é, no fundo, subjetiva –

> Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio no prolonga) en que nos convertimos en un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños (BENEDETTI, 1983).

–, marcando psicologicamente os sujeitos; voltar ao país, portanto, é uma volta incompleta, impossível, pois que aquilo internalizado certamente não mais existirá, ao menos não do modo como marcado outrora em si. Conforme explicou posteriormente em entrevista,

> O desexilado se enfrenta com seu país pessoal, com o país próprio de antes, com o país próprio de agora. Mais que se enfrentar a um conglomerado social ou a um país oficial e oficioso, ele se dedica a buscar seus pontos de vista e pautas de referência privados. Aqui e ali vai comprovando a validade ou invalidade de sua saudade como forma rudimentar de verificar até onde seu país é o mesmo de quando partiu (BENEDETTI *apud* LEMOS, 1997).

(cf. MORAES, 2015).

Assim, o desexílio encaminha-se para um insílio, e se Alegre já experimentara a este ainda antes daquele, sua intensificação ocorrerá de modo significativo com seu retorno – seu mundo já não é o mesmo, suas certezas não são as mesmas –, ensejando novas rotas temáticas em suas produções verbais.

Por esse caminho, o desexílio territorial para Alegre (a partir de *Coisa Amar* e principalmente *Atlântico*) e o exílio territorial para Knopfli (de *O escriba acocorado* em diante) – em outras palavras, respectivamente, o percurso exílio-pátria e o pátria-exílio, permeados pelo insílio – marcarão a ambos sobremaneira: é no processo de reflexão e depuração sobre exílios, em meio a (re)considerações sobre o que entendem por 'pátria', que encontrarão um porto que se lhes pareça seguro: a escrita literária – mais ainda, a Poesia. É no âmbito desta ("simultaneamente como exílio e como pátria"[113], ALEGRE, 2002, p. 40) que passarão a ter uma ancoragem à revelia de (des)(re)territorializações – e não apenas em termos especificamente espaciais; permite também uma ancoragem frente ao que Benedetti chamou de "exílio final, o irreparável, o exílio para o qual nascemos, (...) o exílio no nada" (BENEDETTI *apud* RIBEIRO, 2011, p. 172), ou seja, a morte.

Em seus textos, as marcas estarão fincadas. Rui Knopfli parte com um certo "nacionalismo submerso", tocando o épico, mas matizado pelo trágico, que ganhará a frente, sempre associado ao lírico. Sua temática estará perpassada por enfrentamentos de discursos "oficiais", por perdas, distanciamentos, melancolia e agonia. Por sua vez, Manuel Alegre surge com seu canto épico, questionando discursos e valores disseminados pela ditadura portuguesa, propondo declarada e enfaticamente reações, contornando depois pelo trágico, pelo vislumbre de incompletude de seus anseios e suas lutas, até ao lírico.

A partir do desexílio de um e do exílio de outro, nos anos de 1970, outros temas surgirão e/ou ganharão destaque progressivamente. Em ambos os autores, ainda a proscrição[114], é certo, e descentralidade e marginalidade – fontes de infelicidade[115], mas

---

[113] O escritor chileno Roberto Bolaño aproxima-se da ideia, mas considera que bastaria a escrita, independentemente se sua própria ou se de outrem. Para ele, "A única pátria do escritor de verdade é sua biblioteca, uma biblioteca que pode estar em estantes ou na memória" (BOLAÑO, 2016, p. 3).

[114] Ainda que em momentos distintos, ambos colocarão seu sujeito poemático como "proscrito": "Proscrito na pátria" (KNOPFLI, 1982, p. 336 – *IP*) e "Eu sou Proscrito" (ALEGRE, 2009, p. 318 – *AT*).

também de liberdade[116]. Ademais, o ocaso, a finitude, a morte, e sua contraparte pela memória, pela pulsão vívida do sexo e pela permanência pela palavra escrita, então expressamente trabalhada em metalinguagem.

Assim, já não há espaço para o épico, tal como antes. O mesmo não se pode dizer para o trágico, cujo cariz permanece – mormente pelo sofrimento e pela precariedade do existir humano. Talvez, justamente pela experiência do desterro, da ruptura, incontornável, não se possa deslindar da tragédia. Estariam irremediavelmente ligados, ao menos em algum grau, como na leitura de Peter Szondi sobre Goethe e a tragédia. Para o filósofo alemão, "[a] motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir [*Abschieden*]" (GOETHE *apud* SZONDI, 2004, p. 50), fruto de uma oposição irreconciliável daquilo que seria antes uno. Para Szondi – que, na obra *Ensaio sobre o trágico*, está preocupado com uma "filosofia da tragédia", a qual estaria para além da forma literária trágica, marcando presença em diferentes produções intelectuais –, Goethe deslocou o fator trágico da morte do herói trágico para a despedida de uma pessoa ou situação amada, e isso, em verdade, em nada seria amenizador... Antes:

> Goethe pode considerar como motivação de todas as situações trágicas o ato de partir porque percebia a sua estrutura dialética. A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida (SZONDI, 2004, p. 51).

---

[115]Para E. Said, a questão abarcaria não só o escritor literário, mas todo intelectual "na condição de exilado[,] tende a sentir-se feliz com a ideia da infelicidade, a tal ponto que essa insatisfação, uma espécie de amargura ranzinza que beira a indigestão, pode tornar-se não só um estilo de pensamento como também uma nova morada, ainda que temporária" (SAID, 2005, p. 61).

[116]Aqui recorremos novamente a Edward Said, também de experiência de exílio, e sua concepção de intelectual, proposta em suas seis Conferências Reith de 1993 (posteriormente tornadas livro, publicado no Brasil em 2005). Para o pensador palestino, o intelectual deveria atuar como propagador de verdades ao poder (mesmo e principalmente quando este não as pretendesse), e, para tanto, seria necessário atuar (e inclusive viver) como um *outsider*, sem, por exemplo, partidos, afiliações e até nacionalidades ("a meu ver, o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões", SAID, 2005, p. 15), pois somente assim poderia questionar a tudo e a todos. Por esse caminho, caracteriza então o intelectual como "um exilado e marginal", ainda que metaforicamente ("Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros", SAID, 2005, p. 60). Knopfli parece-nos aproximar-se de tal imagem desde o princípio, e Alegre, a partir de *Atlântico* (1981), na medida em que há a recusa terminante a se estar fechado, e dever (por questões de ética interna ou por possíveis amarras de pensamento) permanecer em algum grupo, alguma "marca" ou etiqueta; sua escolha é a por uma liberdade e uma verdade contra a opressão, a dominação, de qualquer lado que viesse, sob qualquer preço.

A partida, a separação de uma situação amada, o exílio, enfim, é raiz do trágico; e mais: tragicamente, é dialético, e também porque separa (de suas gentes, seu espaço, sua casa, sua família, seu amparo, seu conforto...), mas une (à luta, à negação do que não se quer, à sobrevivência, ao desenvolvimento intelectual e político – e à poesia).

Se o trágico está fincado, por sua vez o lírico oferece-se em sua assunção plena, do sujeito, de suas tensões, de suas memórias, e de sua pequenez frente à Morte, que, todavia, será enfrentada por aquilo que está ao alcance dos autores: o texto poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a grande poesia (...) é reflexão e meditação sobre o homem,
a vida, a morte, a história, Deus, o mistério da própria poesia...
A poesia de combate que não se alimentar desta reflexão e desta meditação
esgotar-se-á em espasmos panfletários e em fanfarras e ouropéis verbais
(AGUIAR E SILVA, 2009, p. 873).

Rui Knopfli e Manuel Alegre, poetas contemporâneos, fizeram menção direta um ao outro apenas uma vez, ao que se sabe. O autor português considera *A ilha de Próspero* knopfliano não somente um dos seus mais belos livros, mas "um dos mais belos livros escritos em língua portuguesa" (ALEGRE *apud* DIAS, 2008, p. 4); já para o moçambicano, Alegre, ao lado de David Mourão-Ferreira, seriam o "nosso maior ouvido poético contemporâneo" (KNOPFLI, 1996, p. 65). No entanto, não é certamente por esse motivo que ambos poderiam ou não ser relacionados. Entre aproximações e distanciamentos, há muito mais entre eles.

Knopfli é exemplo de escritor que sofre denegação por motivos políticos; escrevendo em meio às guerras de libertação africanas, sofre a pressão do contexto de discutir problemas dessa ordem – o que o faz, mas em pequena escala para o que a crítica esperava. Quanto a Alegre, também; no entanto, seria justamente um viés marcadamente político presente em seus textos que críticos viriam a ler como traços de um Neorrealismo português, provocando-lhe um escamoteamento do louvor acadêmico, ao menos inicialmente. Assim, em um caso e no outro, o papel do "leitor autorizado" traria implicações para sua recepção no meio naquele momento e em momento posterior – e, nesse ponto, o português, desde sempre aclamado pelo "leitor leigo", acabará por receber um perdão sem tanta demora, ao passo que, para o moçambicano, ainda há caminho a ser percorrido (e, uma vez que as literaturas africanas em língua portuguesa nasceram e se desenvolveram efetivamente de um processo de resistência, precisam continuar prosseguindo nesse sentido, precisam não deixar se tornar aquilo que combateram, reabrindo seu cânone e permitindo espaço e escuta a outras possibilidades).

São autores de uma mesma geração, que não escondem seus diálogos, não se

colocam como a novidade, mas procuram a reflexão da tradição, sua atualização, e, para tanto, convocam ostensivamente suas fontes. Inserem-se, pois, num rol de escritores que remonta a séculos – e dentre os elementos recuperados estará um que permeará tanto sua experiência histórica quanto sua escrita (então tornada uma "escrita de si"): o exílio.

Na esteira de Ovídio, passando por Camões, Dante e tantos outros clássicos, Knopfli e Alegre conhecem a desterritorialização (efetiva e afetiva, ou insílio) por motivos associados à política e levam a seus textos seus decorrentes dramas, suas reflexões, suas memórias, seus amores, situando-se, como aqueles outros, numa "literatura de exílio".

Os caminhos, literários e históricos, para tanto serão distintos: Rui Knopfli parte de uma autopercepção de deslocamento subjetivo de seu espaço, de um insílio – embora o autor escreva em Moçambique, demonstra desconforto por ser visto como um "estrangeiro" e, associadamente, de uma produção literária "externa", que não se imiscui, ao menos enfaticamente, no que era visto como a forma de ser dessa arte. Por esse caminho, pode ser lido seu sujeito poemático, que traz melancolia e agonia de não-pertencimento, em geral consciente de uma separação iminente até que enfim passa a se concretizar nos textos. Em meio a isso, percebe-se um certo tom épico de preocupação com o povo e a nação, um povo livre da condição colonial (para o qual tem "premonições" de realização) e uma nação justa, igualitária e abarcadora de diferenças (inclusive quanto a manifestações artísticas). Sua concepção comum de pátria vai esmorecendo à medida que cresce o sentimento de apartado do povo (bem como vem a ocorrer seu exílio real) e passa a residir não mais na coletividade, e sim na individualidade: pátria como o corpo. Porém, novamente, parece não ser o suficiente, já que estaria condenada à finitude, do que se depreende que pátria deveria ser algo profundo e duradouro, e então rearranja tal noção para a fórmula, também de antecedentes na literatura (famosa em especial na versão do heterônimo pessoano Bernardo Soares, em *O livro do desassossego*), de que sua pátria é a língua, no caso, portuguesa – ainda assim, é mais do que o idioma, é mais do que a linguagem verbal, é a língua em sua configuração poética: pátria é a Poesia. Dessa versão da definição, não voltará atrás.

Por sua vez, Manuel Alegre, escrevendo do exílio, terá inicialmente um tom épico

bastante acentuado: seu sujeito poemático posiciona-se enfaticamente pelo povo, pela justiça, pela liberdade, em busca de uma pátria que permitisse a assunção plena de tais valores. Da coletividade, aos poucos, vai, porém, voltando-se para uma interioridade, para um conceito particular de pátria: a pátria está dentro de cada um. Em meio a um desexílio real, Alegre transmuta em seus textos para um deslocamento, um desajustamento, uma errância eterna, um insílio enfim, paralelamente ao recrudescimento do épico de outrora e (re)ajustando o conceito: a pátria, que de coletiva passara a individual, encaminha-se para o que em última instância configura o ser, a saber, a busca pelo sentido, cujo instrumento é a Poesia – ao mesmo tempo, o que restou de antigamente, única e fiel companhia.

Assim, em Knopfli e Alegre, em meio a desterritorializações, sejam objetivas ou subjetivas, e procuras por (re)territorialização, tais buscas, anseios, desilusões associados à pátria, permeados pelo exílio e pelo trágico, sob a sina de deslocados ou descentrados, desembocam em uma nova concepção do conceito, que está posta no texto poético, trazendo-nos então uma construção utópica da linguagem literária. Uma vez que o sujeito não se vê em amparo pela pátria coletiva, pela pátria sócio-histórico-política, a dimensão de 'pátria' passa a residir no campo subjetivo e individual, de suporte desse “eu” então discursivizado pela Poesia; sua constituição só é possível, origina-se, conforma-se e confirma-se pela Poesia.

A abertura que ocorre para o lírico (mais acentuada em Manuel Alegre, uma vez que em Rui Knopfli já estava presente desde o princípio) concorre para a possibilidade de se refletirem acerca de outros temas, igualmente postos para os dois poetas, a exemplo do passado (já não há mais espaço para o futuro pressagiado e/ou desejado, para um futuro utópico), da memória (um exílio do tempo presente?, um exílio de si, enquanto sujeito deveras idoso, que (pré)sente seu fim?) e da ânsia de vida metaforizada em pulsão sexual, assim como a intensificação do tom trágico com a questão da morte.

A morte, esse exílio derradeiro da vida, a propósito, angaria espaço significativo após a mudança da rota inicial. Cada vez mais, a decrepitude e a consciência do ocaso imperiosamente adentram os textos. Para os sujeitos poemáticos, a angústia provocada é clara, e a procura por modos de se a enfrentar, idem – e, novamente, sempre ela!, o conforto possível está na Poesia, seja por sua companhia, por ser o caminho ou barco

que auxilia na reflexão de si e na travessia da vida, seja, ainda, por permitir que o poeta sobreviva à escuridão eterna.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. A hora de Elsenor no canto de Manuel Alegre. In ALEGRE, Manuel. **Poesia**. Vol. II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O pensador de todas as solidões. Revista Educação, Especial Foucault Pensa a Educação, n. 3, 2007. p. 6-15.

ALEGRE, Manuel. É preciso respeitar a vontade popular e Há uma revolução a ser assassinada. In **Contra a corrente**. Discursos e textos políticos. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. p. 97-110.

ALEGRE, Manuel. **Arte de marear**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ALEGRE, Manuel. Canto Primeiro. In **O quadrado e outros contos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

ALEGRE, Manuel. Entrevista. In BORGES, Paulo J. dos S. **Os sentidos da errância**: o *Livro do Português Errante* de Manuel Alegre. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.

ALEGRE, Manuel. **Poesia**. Vol. I e II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

ALEGRE, Manuel. Seção 1. In **Tudo é e não é**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.

ALEGRE, Manuel. Manuel Alegre: A poesia é um contrapoder absoluto. Entrevista a António José Teixeira. Jornal de Negócios, 08-04-2016. Disponível em <http://www.manuelalegre.com/301000/1/003298,000019/index.htm>. Acesso em 20 set. 2016.

ALEGRE, Manuel. Um patriota que acreditava na singularidade da história de Portugal. Discurso na Fundação Gulbenkian, 28-11-2009. Disponível em <http://www.manuelalegre.com/302000/1/000250,000001/index.htm>. Acesso em 23 fev. 2017a.

ALEGRE, Manuel. Não serei candidato em nome de nenhum partido. Serei candidato por Portugal. Discurso, 31-01-2010. Disponível em <http://www.manuelalegre.com/302000/1/000022,000001/index.htm>. Acesso em 28 fev. 2017b.

ALEGRE, Manuel. Entrevista a Anabela Mota Ribeiro. Jornal de Negócios, 27-04-2012. Disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/manuel-alegre-117580>. Acesso em 01 mar. 2017c.

ALI, M. Said. História resumida da língua portuguesa. In BECHARA, Evanildo. (Org.). **Estudo da língua portuguesa**: textos de apoio. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **Vida nova**. Trad. Carlos E. Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. **A divina comédia**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ALVES, Hélio J. S. Epopeia. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 19 maio 2016.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Ovídio e Camões. In AGUIAR E SILVA, Vítor. (Coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. A palavra e a revolução: Rafael e o convento da poesia de Manuel Alegre. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Organon, n. 47, julho-dezembro 2009. p. 163-175.

ARAÚJO, António. Fátima, 100 anos depois. Público, 12/02/2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/12/sociedade/noticia/fatima-cem-anos-depois-1761166>. Acesso em 26 fev. 2017.

ARCARY, Valério. A revolução solitária. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

ARGUETA, Manlio. Yevtushenko, la poesía y los ogros ideológicos. Disponível em http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/03_04_10.html>. Acesso em 27 out. 2015.

ARISTÓTELES. Poética. In ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.15, 2009. p. 113-150.

BAKOS, Margaret Marchiori. Cotidiano do ofício de escriba: ecos em Deir el Medina (Novo Reino). Revista do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Egiptomania. Disponível em <http://www.pucrs.br/ffch/historia/egiptomania/publicacoes/CotidianodoOficiodeescriba.pdf>. Acesso em 10 jun. 2015.

BAUDELAIRE, Charles. O albatroz. In Flores do mal. Trad., intr. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=dZztAQAAQBAJ&pg=PT27&dq=22flores+do+mal22&hl=ptBR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 14 jan. 2016.

BECHARA, Evanildo. Que se entende por correção de linguagem? In **Estudo da língua portuguesa**: textos de apoio. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2010.

BENEDETTI, Mario. El 'desexilio'. El País, 18/04/1983. Disponível em

<http://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html>. Acesso em 15 ago. 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In **Magia e Técnica, Arte e Política** [Obras escolhidas, I]. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-234.

BÍBLIA. Português. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/19>. Acesso em 05 jan. 2016.

BOLAÑO, Roberto. Literatura e exílio. Trad. Guilherme Freitas. Disponível em <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad22.pdf>. Acesso em 10 set. 2016.

BORGES, Paulo J. dos S. **Os sentidos da errância**: o *Livro do Português Errante* de Manuel Alegre. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.

BRODSKY, Joseph. The condition we call 'exile'. In GLAD, John. (Ed.). **Literature in exile**. Durham: Duke University Press, 1990.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique**: identidades, colonialismo e libertação. São Paulo: Unesp, 2009.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. Uma ilha cheia de histórias. Disponível em <http://www.macua.org/coloquio/ILHA_CHEIA_DE_HISTORIAS_Jose_Luis_Cabaco.htm>. Acesso em 05 set. 2014.

CAMÕES, Luís de. **Rimas**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Introdução de Antônio S. Amora. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Apresentação, seleção, notas e anexos por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Éden** – um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO, José Rentes de. **Portugal, a flor e a foice**. Um olhar heterodoxo sobre os dias da Revolução. Lisboa: Quetzal Editores, 2015.

CARVALHO, Otelo Saraiva de. Entrevista concedida a Waldir José Rampinelli. Lisboa, julho de 2001. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/116194/Entrevista20com20Otelo%20Saraiva%20de%20Carvalho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 13 abril 2016.

CAVALIERI, Arlete O. Almada Negreiros e o Futurismo Russo: intersecções estéticas. Revista do Departamento de Línguas Orientais da FFLCH-USP, Revista de Estudos Orientais, n. 2, 1998. p. 29-46. Disponível em <http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/REO_02.pdf.pdf>. Acesso em 05 abril 2016.

CEIA, Carlos. Coro. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 18 maio 2016.

CEIA, Carlos. Agitprop. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6564/agitprop/>. Acesso em 26 fev. 2017.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**: entre intenções e gestos. São Paulo: USP/FFLCH/DLCV/ECLLP, 1999. Coleção Via Atlântica, n.1.

CHAVES, Rita. A Ilha de Moçambique: entre as palavras e o silêncio. Disponível em <http://www.macua.org/coloquio/A_ILHA_DE_ MOCAMBIQUE.htm>. Acesso em 10 set. 2014.

CONSIDERA, Anabelle Loivos. **Como uma carga de cavalaria**: ética e poética em Manuel Alegre. 2005. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005.

COSTA, Horácio. Revisões do cânone literário (poesia): momentos decisivos (sécs. XVIII-XXI) e a questão do registro homoerótico. *No prelo*.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?**: e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DIAS, Ana Cristina. De Caliban a Próspero – Uma Memória Consentida. I Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa – Simelp I, São Paulo – SP, 2008. Disponível em <http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br /files/02_4.pdf>. Acesso em 15 mai. 2016.

DURHAM, Eunice Ribeiro. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In CARDOSO, R. C. L. (Org.). **A aventura antropológica**: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ERNESTO, Márcia Glenadel Gnanni. **Rui Knopfli**: poeta de sítio algum. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

EVTUSHENKO, Eugênio. **Autobiografia precoce**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

FALCONI, Jessica. "Para fazer um mar": literatura moçambicana e oceano Índico. Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Diacrítica. 2013, vol. 27, n.3. p. 77-92.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNANDES, Gabriel Madeira. **A poética da sinceridade de Rui Knopfli**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-14032013-102456/>.

Acesso em 30 dez. 2015.

FERRAZ, Heitor. Antologia reúne a poesia do siciliano Salvatore Quasimodo. Revista Cult, ed. 21. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br /home/2010/03/poesia-de-salvatore-quasimodo/>. Acesso em 28 jul. 2015.

FERREIRA, José Ribeiro. *Um barco para Ítaca* de Manuel Alegre. Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica Portuguesa, Máthesis, n. 6, 1997. p. 239-260.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. Biblioteca Breve.

FERREIRA, Manuel. (Org.). **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano, 1989.

FOUCAULT, Michel. A cultura de si. In **História da sexualidade**: o cuidado de si. Vol. III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In **Ditos e escritos**. Ética, sexualidade, política. Vol. V. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 2000.

HAMILTON, Russel G. A literatura aculturada no mar Índico. In **Literatura africana, literatura necessária**. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1981.

HAMMERSMITH, James P. Hamlet and the myth if memory. ELH, Johns Hopkins University Press, vol. 45, n. 4, inverno 1978. p. 597-605. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2872579>. Acesso em 15 jan. 2016.

HOMERO. **Iliada de Homero em verso portuguez**. Por Manoel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

ILIE, Paul. **Literature and inner exile**: authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1980.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Espectro da guerra: nota sobre alguma produção poética africana mais recente. Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mulemba, n. 6, 2012, p. 131-146.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **A herança invisível**: ecos da 'literatura viva' na poesia de Al Berto. Manaus: UEA Edições, 2013.

JAEGER, Werner. A primeira Grécia. In **Paideia**: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo de Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KNOPFLI, Rui. **Memória consentida**. Lisboa: Casa da Moeda, 1982.

KNOPFLI, Rui. Carta para Moçambique. O denominador comum. Revista Colóquio/Letras. Cartas, n.º 110/111, Jul. 1989. p. 99-107.

KNOPFLI, Rui. Entrevista. In CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**. Literatura e nacionalidade. Lsiboa: Vega, 1994. p. 183-201.

KNOPFLI, Rui. Rui Knopfli. Longe, em sítio nenhum. Entrevista a Francisco José Viegas. Revista LER – Livros e Leitores, n. 34, primavera 1996.

KNOPFLI, Rui. Entrevista. In LABAN, Michel. **Moçambique**. Encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. Vol. II. p. 441-579.

KNOPFLI, Rui. Obra poética. Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. Escritores dos Países de Língua Portuguesa 31.

LARA, Alda. Regresso. In GIOVETH, Filomena et SANTOS, Seomara. (Org.). **Nuvem passageira**. Luanda: UEA, 2005.

LARANJEIRA, Pires. Recensão crítica a '50 Poetas Africanos', de Manuel Ferreira. Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 123/124, Jan. 1992a. p. 408-409.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste.** Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Edições Afrontamento, 1992b.

LEIRIA, Luís. 25 de abril: a guerra para conseguir a paz. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. A reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero: notas em torno da actualização de um mito de origem cultural. In **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEMOS, Alzira Brum. Mario Benedetti aborda memória do exílio no romance 'Andaimes'. Folha de São Paulo, 04/08/1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq040824.htm>. Acesso em 15 ago. 2016.

LORIGGIO, Francesco. Modernitty and the ambiguities of exile: on the poetry of Salvatore Quasimodo. Rivista di Studi Italiani, 1994, ed. 12, n. 1. p. 101-120

LOURENÇO, Eduardo. Manuel Alegre ou a nostalgia da epopeia. In ALEGRE, Manuel. **Poesia**. Vol. II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

LUCCHESI, Ivo. O declínio da heroicização no Ocidente: uma escrita em 26 fragmentos. Revista das Faculdades Integradas Hélio Alonso, Comum, 2011, v. 33, p. 5-20.

LUGARINHO, Mário César. Memória e herança do Estado Novo: uma leitura de Atlântico, de Manuel Alegre. Coleção do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Coleção Ensaios, 2001, v. 4, p. 89-104.

LUGARINHO, Mário César. Dizer EU em África – poesia e subjetividade. Revista do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Scripta, 2003, v. 7, n. 13. p. 314-319.

LUGARINHO, Mário César. **Manuel Alegre**: mito, memória e utopia. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005.

LUGARINHO, Mário César. Espacialidade, mobilidade e subjetivação em *O planalto e a estepe*, de Pepetela. Apresentação oral. Congresso IV Encontro Professores Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Ouro Preto – Minas Gerais, 2010.

LUGARINHO, Mário César. Uma guerra, todas as guerras: As poéticas do tempo e a guerra da África. In ALVES, Ida et MAFFEI, Luis. **Poetas que interessam mais**: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011a. p. 281-293.

LUGARINHO, Mário César. Heterotopia, exílio e poesia. In PADILHA, Laura et SILVA, Renata Flávia. (Orgs.). **De guerras e violências:** palavra, corpo e imagem. Niterói: Eduff, 2011b. p. 105-118.

LUGARINHO, Mário César. Rui Knopfli: uma poética da heterotopia. Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mulemba, n. 14, 2016, p. 69-75.

LUSA. Manuel Alegre regressa a Nambuangongo. Público, 09/03/2010 – 11:13. Disponível em <https://www.publico.pt/politica/noticia/manuel-alegre-regressa-a-nambuangongo-1426243>. Acesso em 20 fev. 2016.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas. Moçambique. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A geração de 70** – uma revolução cultural e literária. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação, 1986.

MACIAS, Dina Rodrigues. O intertexto camoniano na poesia de Manuel Alegre. Série Estudos. Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2008. Disponível em <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/5184/3/PDF%20Manuel%20Alegre.pdf>. Acesso em 04 jul. 2016.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas de nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARTINS, Oliveira. O domínio natural e o salariato. In **Teoria do socialismo**. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 1952.

MATA, Inocência. Liminaridades identitárias: para uma geocrítica do eurocentrismo. Comunicação apresentada em Diálogos Impertinentes do IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Ouro Preto, 2010.

MATEUS, Dalila Cabrita. A guerra colonial e o 25 de abril. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. **Nacionalistas de Moçambique**. Alfragide: Leya, 2010.

MELONI, Otavio Henrique. Intertextualidade e memória literária: a leitura como prática de memória em Rui Knopfli. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Abril, vol. 5, n. 11, novembro de 2013.

MENDONÇA, Fátima. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. Via Atlântica. n.5 out. 2002. p. 52-66.

MÍDIA NINJA. Senadores brasileiros recebem solidariedade de portugueses em Lisboa. Mídia Ninja, 17/05/2016 – 20:12. Disponível em <https://ninja.oximity.com/article/Senadores-brasileiros-recebem-solidari-1>. Acesso em 18 mai. 2016.

MIGUEL, Rute. Teatro. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 18 maio 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Fátima. **O país dos outros**: a poesia de Rui Knopfli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

MORAES, Viviane Mendes. **Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/MoraesVM.pdf>. Acesso em 20 set. 2016.

MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Jefferson L. Camargo, Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NOA, Francisco. **Literatura moçambicana**: memória e conflito. Itinerário poético de Rui Knopfli. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane/Livraria Universitária, 1997.

NOA, Francisco. Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens. In RIBEIRO, Margarida Calafate et MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Moçambique**: das palavras escritas. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 35-45.

NOA, Francisco. O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na poesia

moçambicana. Centro de Estudos Sociais Aquino de Bragança, 2012. Disponível em <http://cesab.edu.mz/wp-content/uploads/2012/10/OceanoIndicoTransnacionalidaPoesiaMocambicana-2012.pdf>. Acesso em 28 dez. 2015.

NOGAR, Rui. Entrevista. In CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**. Literatura e nacionalidade. Lsiboa: Vega, 1994. p. 160-182.

NORONHA, Ricardo. "A banca ao serviço do povo": lutas sociais e nacionalizações durante a Revolução Portuguesa. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

OVIDIO. **Poemas da carne e do exílio**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. Geração da utopia: um projeto de formação da identidade nacional angolana e suas metamorfoses. Caracas, 2006. Colección Monografia, n.38, do Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. Disponível em <http://www.globalcult.org.ve/doc/Monografias/MonografiaPeixoto.pdf>. Acesso em jul. 2015.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos. Máthesis, n. 3, 1994. p. 15-34.

PÉRSICO, Marisa Martínez. Tres formas del insilio em la literariamente ecuatoriana del siglo XX: Medardo Ángel Silva, Hugo Mayo, Jorge Icaza y su proyección iberoamericana. Madri: Fundación Leopoldo Marechal, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. In **História & História Cultural**. São Paulo: Autêntica, 2013.

PIÇARRA, Constantino. A reforma agrária no sul de Portugal. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

PITTA, Eduardo. O regresso do cambaco. Recensão crítica. Revista LER – Livros e Leitores, n. 40, outono/inverno 1997/1998. Disponível em <http://lusofonia.com.sapo.pt/knopfli.htm>. Acesso em 20 dez. 2015.

PORTUGUEZ DA ANTIGA TEMPERA. A naçam e os partidos. Lisboa: Edição do Autor, 1843. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=PpZYAAAAcAAJ>. Acesso em 03 jan. 2016.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência**, ou a literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Rui. A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880). Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Revista Análise Social, n. 116-117, 1992. p. 483-528. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223054256O8cDG4ay1Vx87IJ0.pdf>.

Acesso em 02 abril 2016.

RAMPINELLI, Waldir José. A revolução traída. Revista do Núcleo de Estudos de Ideologias e Lutas Sociais (NEILS) do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais – PUC/SP, Lutas Sociais, n. 17/18, 2007.

RÉGIO, José. Literatura viva. In **Páginas de doutrina e crítica da "Presença"**. Prefácio e notas de João Gaspar Simões. Porto: Brasília Editora, 1977. p. 17-20.

REIS, Roberto. Cânon. In JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RIBEIRO, Adelia Maria Miglievich. Intelectuais no exílio: onde é a minha casa? Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) e do Núcleo de Pesquisa e Informação Histórica (NPIH) da Universidade Federal do Espírito Santo, Dimensões, vol. 26, 2011. p. 152-176. Disponível em <http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2566/2062>. Acesso em 01 jul. 2016.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. Versos e gritos: memória poética da guerra colonial. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Abril, n. 9, novembro 2012. p. 27-41.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo. Revista do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Letras, n. 64, set/dez 2004. p. 15-32. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/roani.pdf>. Acesso em 10 mar. 2016.

ROBERT, Fernand. **A literatura grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROCHA, Roberto Ferreira da. Heroísmo, política e teatralidade no *Coriolano* de Shakespeare. Revista Brasil de Literatura. Disponível em <http://revistabrasil.org/revista/ingles/roberto.htm>. Acesso em 15 jun. 2015.

ROSAS, Fernando. Notas para um debate sobre a revolução e a democracia. In VARELA, Raquel. (Coord.). **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

ROTHWELL, Phillip. Introduction: a postmodern nationalist. In **A postmodern nationalist**: truth, orality, and gender ir the work of Mia Couto. Cranbury: Associated University Presses, 2010.

SÁ DE MIRANDA, Francisco. **Poesias**. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 .

SAVIANI, Demerval. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. Campinas: Autores Associados, 2008.

SCHMID, Wilhelm. Dar forma a nós mesmos: sobre a filosofia da arte de viver em Nietzsche. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais – PUC-SP, Revista Verve, 2007, n. 12. p. 44-64.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SHAKESPEARE, William. **Coriolano.** Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SOUZA E SILVA, Manoel de. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Edusp; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

STERZI, Eduardo. Dante – poemas autobiográficos. Revista EntreLivros. Disponível em <http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/dante_poemas_autobiograficos_imprimir.html>. Acesso em 10 mai. 2016.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süssekind Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TABORI, Paul. **Anatomy of exile**: a semantic and historical study. Londres: Harrap, 1972.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. Revista do Núcleo de Pesquisa em História 'Subjetividades, gênero e cultural material' do Programa de Pós-Graduação em História – Unicamp, Revista Aulas, 2010. Disponível em <http://www.unicamp.br/~aulas/Revista_Aulas_Dossie_06_Foucault_e_as_esteticas_da_existencia.pdf>. Acesso em 12 ju. 2016.

UMICH (Universidade de Michigan) – Escola de Música, Teatro e Dança. Programação de 2014. Disponível em <http://www.music.umich.edu /current_students/perf_opps/documents/campusbandsnotes4.6.13.pdf>. Acesso em 21 abril 2016.

VARELA, Raquel. Introdução. **Revolução ou transição?** História e memória da Revolução dos Cravos. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

VASCONCELOS, José Carlos de. Quando a poesia faz e se faz História. Prefácio à edição especial dos 50 anos de Praça da Canção (2015). Disponível em <http://www.manuelalegre.com/331000/1/003121,012015/index.htm>. Acesso em 13 maio 2016.

VERDELHO, Telmo. **Linguística camoniana**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.

VIA CAMPESINA. **Agitação e propaganda no processo de transformação social**. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude, 2007.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Trad. J. Batista Neto. São Paulo:

Companhia das Letras, 2002.

VIEGAS, Francisco José. Duas pátrias e nenhuma. Prefácio. In KNOPFLI, Rui. **O monhé das cobras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. Disponível em <http://comunidade.sol.pt/blogs/josecarreiro/archive/2013/06/15/o.monhe.das.cobras.aspx>. Acesso em 13 jan. 2016.

VOLPE, Miriam Lidia. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.