

Francisco Manuel Antunes Soares

A LÍRICA EM VERSO DE «M. ANTÓNIO»:
UMA ESTÉTICA E UMA ÉTICA
DA «CRIOULIDADE» ANGOLANA?

- Estudo Literário -

Dissertação apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa

Évora
1995

Francisco Manuel Antunes Soares

A LÍRICA EM VERSO DE «M. ANTÓNIO»:

UMA ESTÉTICA E UMA ÉTICA
DA CRIOLIDADE ANGOLANA

- Estudo Literário -



74 947

Dissertação apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa

U. E. SERVIÇOS ACADÉMICOS	N.º 2020
	219/95
CLASSIFICAÇÃO	SECÇÃO

Évora
1995

**A LÍRICA EM VERSO DE «M. ANTÓNIO»:
UMA ESTÉTICA E UMA ÉTICA DA CRIOLIDADE ANGOLANA**

- Estudo Literário -

ÍNDICE GERAL

Agradecimento e Dedicção:	5
Introdução:	8
Breve nota sobre a organização do trabalho:	27
I. Subjectividade, Lírica e Expressão:	31
I.1. A subjectividade poética	35
I.1.1. Dois conceitos de subjectividade	35
I.1.2. Comentários acerca do conceito expressivista de subjectividade nos estudos literários e dos seus eventuais fundamentos extrínsecos	47
I.1.2.1. Sujeito psicológico e sujeito poético	51
I.1.2.2. Uma análise da psicologia expressivista da comunicação poética	69
I.1.2.2.1. Reafirmações metodológicas e primeiras objecções não-literárias	69
I.1.2.2.2. Outras objecções não-literárias	91
I.1.2.2.2.1. A objecção criacionista	92
I.1.2.2.2.2. A objecção da filosofia da linguagem	98
I.1.2.2.2.3. Outras objecções com base na Psicologia	99
I.1.2.2.3. Retorno metodológico	104
I.1.2.3. Sujeito poético e Ciências Humanas	106
I.2. Sujeito, Expressivismo e Lírica	111
I.2.1. Pragmatismo e concepção expressiva de Lírica	119
I.2.1.1. A lógica dos géneros literários e a classificação genológica das obras líricas	121
I.2.1.2. O sujeito transcendental da comunicação e o expressivismo	128
I.2.1.2.1. Sujeito comunicacional, comprometimento social e expressivismo na crítica banto	130
I.2.2. Mimetismo e Pragmatismo	133
I.2.3. Resíduos expressivistas em classificações estruturais	135
I.2.4. Expressão subjectiva e Lírica no pensamento em língua portuguesa	143
II. Lírica e Autobiografia:	167
II.1. Lírica e espécies narrativas afins	168
II.1.1. Lírica e narrativa	168
II.1.1.1. Os dois tipos de texto lírico subjectivo	168
II.1.1.2. Lírica autobiográfica e espécies afins	172
II.1.2. Distinção entre outras espécies subjectivas e a lírica de segundo tipo	182
II.1.2.1. Lírica, memorialismo, intimismo e narrativa: a relação «estrutura profunda» / «estrutura de superfície»	182
II.1.2.2. Distinções e proximidades entre espécies «híbridas» e a lírica dos <i>100 poemas</i>	194
II.1.2.2.1. Os traços distintivos do «auto-retrato» face à autobiografia e aos <i>100 poemas</i>	195
II.1.2.2.2. O «diário íntimo» e a lírica dos <i>100 poemas</i>	205
II.1.2.2.3. Estabelecimento da hipótese	212
II.1.2.2.4. O pacto de M. António	214
II.2. A Lírica autobiográfica e o organizador dos <i>100 poemas</i>	218
II.2.1. Pertinência da espécie	218
II.2.2. Cronologia, Autobiografia e a apresentação dos <i>100 poemas</i>	223
II.2.3. Uma cronologia relativa: uma autenticidade enganadora	229
III. O sujeito nos <i>100 poemas</i> :	235
III.1. Segunda hipótese de trabalho	240
III.2. A identificação do sujeito	251
III.2.1. Origens e afinidades	252
III.2.2. A filiação próxima	261
III.2.3. A avó negra	264
III.2.3.1. O retrato visível: terceira hipótese de trabalho	266
III.2.3.2. A fundação da criouidade	269
III.2.3.2.1. Generalização	280

	III.2.3.2.2. Natureza social do segmento intermédio criado pela avó negra.....	287
	III.2.4. Mãe e Pai.....	291
	III.2.4.1. A função desculturadora da mãe.....	291
	III.2.4.2. A função neutralizadora do pai e a ficção identificadora do poeta....	302
	III.2.5. O berço social.....	318
IV.	Cisão e Saudade:.....	331
IV.1.	A definição de crioulo africano e os <i>100 poemas</i>	335
IV.2.	A cisão no sujeito lírico dos <i>100 poemas</i>	352
IV.3.	A saudade.....	358
	IV.3.1. A definição portuguesa de «saudade».....	360
	IV.3.2. Estudo do método.....	364
	IV.3.3. Aplicações.....	366
	IV.3.3.1. A condição da saudade.....	366
	IV.3.3.2. A apropriação da saudade.....	370
	IV.3.3.3. Saudade e consciência.....	375
IV.4.	Tempos de poesia.....	382
	IV.4.1. Figuras de suspensão.....	382
	IV.4.2. Outras figurações.....	390
	IV.4.3. As duas fases dos <i>100 poemas</i>	395
V.	Ancoragens e Desembarques:.....	403
V.1.	O tempo da poesia.....	406
	V.1.1. Efeitos de capa e envoltórios.....	406
	V.1.2. Situação técnica.....	411
	V.1.3. Situação diegética.....	413
	V.1.4. Resumo e síntese: o lugar de <i>ERA</i> , <i>TEMPO DE POESIA</i> na lírica de M. António..	417
V.2.	Os livros de itinerância.....	420
	V.2.1. Recursos de capa e envoltórios.....	421
	V.2.2. Trânsito e recurso no interior das obras.....	423
	V.2.2.1. <i>ROSTO DE EUROPA</i>	424
	V.2.2.2. <i>CORAÇÃO TRANSPLANTADO</i>	431
	V.2.2.3. <i>LUSÍADAS</i>	442
	V.2.2.4. <i>AFONSO, O AFRICANO</i>	451
V.3.	Visão e Saudade.....	460
	V.3.1. A condição da visibilidade - II.....	461
	V.3.1.1. Visibilidade e composição.....	462
	V.3.1.2. Saudade e reposição.....	468
VI.	Conclusão:.....	471
VI.1.	Uma estética da criouldade.....	497
VI.2.	Uma ética da criouldade.....	508
VII.	Bibliografia:.....	521
VII.1.	activa.....	523
VII.2.	passiva.....	524
	VII.2.1. Livros.....	524
	VII.2.2. Revistas e jornais.....	536
	VII.2.3. Artigos e conferências.....	537
VIII.	Índice Onomástico:.....	541
IX.	Anexo I: Poemas escritos e publicados em livro até à antologia <i>100 poemas</i> (inclusivamente):	551
X.	Anexo II: Poemas escritos e publicados em livro entre os <i>100 poemas</i> e até à antologia <i>50 poemas</i> (inclusivamente).....	635
	X.1. Poemas de <i>ERA</i> , <i>TEMPO DE POESIA</i> :.....	636
	X.2. Poema-livro <i>NOSSA SENHORA DA VITÓRIA</i> :.....	657
	X.3. Poemas publicados em <i>ROSTO DE EUROPA</i> :.....	660
	X.4. Poemas publicados em <i>CORAÇÃO TRANSPLANTADO</i> :.....	682
	X.5. Poemas publicados em <i>LUSÍADAS</i> :.....	696
	X.6. Poemas publicados em <i>AFONSO, O AFRICANO</i> :.....	703
XI.	Índice Geral.....	725

221.
MILENKA ⁴⁰³

12

1. É para além do fundo a tua queda
2. Em plena estação seca.
3. A sedução de um rosto que
4. Pensaste sobreposto ao que vias em reflexo,
5. Na água se concretiza e é doce a luz,
6. Com gelosia e música coada,
7. Que sobre o corpo intacto põe um beijo.

⁴⁰³ Último dos 50 poemas (p. 94). Não vem datado e apresenta, no início o número 12, pelo que se pressupõe que pertença a uma série escrita sob esse título.

AGRADECIMENTO E DEDICAÇÃO

Neste, como noutros caminhos, há sempre escolhos e ajudas. Para rimar: ervas e espinhos. Sobre as ervas nos deitamos para retomar as forças; os espinhos fazem-nos andar mais depressa de cada vez que os pisamos. Umas como retemperadores, outros como sustos, ambos acabaram, afinal, por nos ajudar.

Teríamos por isso a tentação de agradecer aqui aos que nos ajudaram e aos que talvez o tenham feito sem querer. Mas seria injusto reconhecer ao mesmo nível aquele nos estimula, positivamente e intencionalmente, e o que nos estimula apenas por reagirmos ao que nele sentimos como prejudicial.

Sem apontar o dedo acusador a estes, que não me cabe julgar mas evitar, quero portanto agradecer - e comovidamente - a todos os que demonstraram, ao longo dos anos em que fiz o trabalho que ora entrego, a amizade que vale, também, nas ocasiões. Não os nomearia a todos, por mais extensa e polifacetada que fosse a lista. Mas, ainda assim, há três parentescos de referência incontornável.

A família é talvez o primeiro - e, nela, a mulher que nos acompanha, como os pais que nos ensinaram as primeiras coisas (e letras), e as filhas a quem procuramos ensiná-las, ocupam um lugar especial e que, de tão essencial que é, dispensa mais palavras.

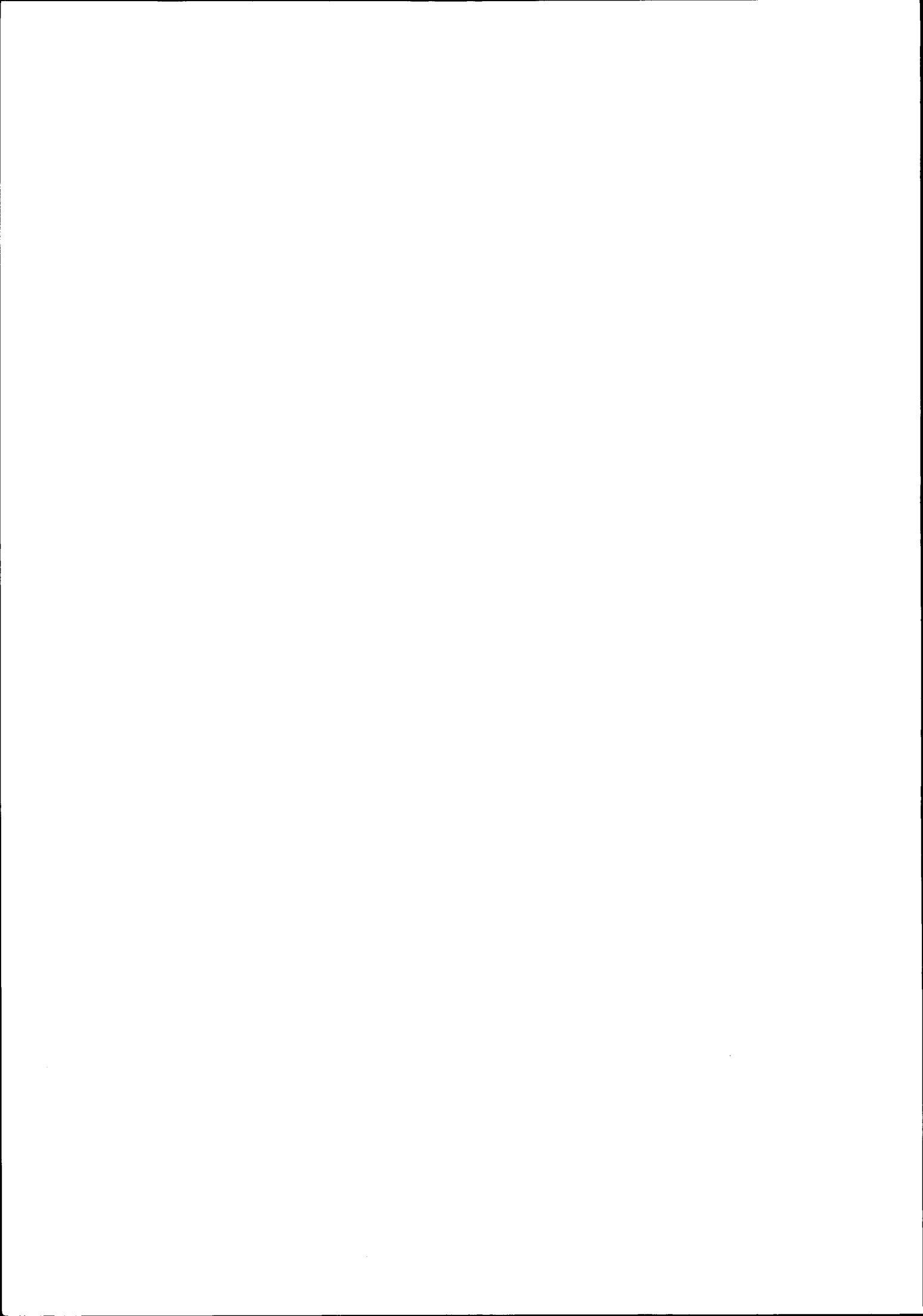
O terceiro parentesco (terceiro, no quotidiano) é tão importante como os outros dois: constitui-se daqueles parentes que raramente vemos, mas que estão presentes quando é necessário, com a sua compreensão, com sugestões valiosas, com testemunhos, ou com uma orientação dedicada e segura. Uns estão vivos - felizmente; outros só nos livros. Um, de referência especial e especialmente amiga, orientou a nossa tese. Outros, ainda, não eram meus "parentes", mas do poeta que estudei: sendo seus amigos foram também meus e do meu trabalho.

O segundo parentesco (segundo, no quotidiano) é composto por aqueles com quem trabalhamos noutras coisas e que, ao correr dos dias, nos apoiam desinteressadamente e das mais diversas formas: é a «família de trabalho», que diariamente nos recebe. Desde quem ofereceu muito e tinha muito para oferecer, até quem nos ajudou com aquilo tudo que podia mesmo quando sabia ser pouco. Nesse esforço que, por ser quotidiano e miúdo como o grão do tempo, não podemos medir, e do qual por isso nos esquecemos amiúde, não seria justo deixar de reparar.

Não posso, por isso, dizer como o poeta: "Pareço-me com um cão cabiri". Garanto apenas, como também ele o fez: "Sou, concerteza, o mesmo".

Como tal, quero endereçar-vos a minha profunda gratidão. E, sentindo que, em todos estes níveis de parentesco, a presença de Angola foi frequentemente tão intensa e constante como o tem sido em mim desde que me conheço, sei-me acompanhado ao desejar que fique a ela dedicado o esforço - humilde certamente, mas honesto, vário e saudoso.

INTRODUÇÃO



Pode servir, a introdução a uma tese, diversas opções. Entre a nomeação das motivações e dos condicionalismos ideológicos e práticos - estes, quase sempre difíceis - com que trabalhámos, ou a interpretação prévia de um trabalho próprio, ou, ainda, a tentativa de condicionamento da leitura e de captação da benevolência dos juízes (sempre necessária, de resto), não optámos por nenhuma espécie nem contra nenhuma espécie. Porque nos pareceu mais sincero expor apenas as dúvidas que desde o início nos perturbaram, confessar as leituras iniciais que poderiam ter formado o nosso "horizonte de expectativa", mostrar as reticências que nos suscitaram essas leituras e preparar, ou delinear, assim, o trabalho.

A breve introdução que faremos aqui poder-se-ia, por isso, definir simplesmente como o estabelecimento de um desafio: o de realizar o trabalho em função das diversas hipóteses em jogo - e, por arrastamento, o de fixar essas hipóteses de forma curta e clara, para que o preâmbulo não adormeça, nem confunda, as energias do leitor eventual, antes da deambulação efectiva.

Ao se referir ao papel da hipótese na construção teórica, ou na configuração interpretativa no campo das ciências humanas em geral, e da crítica literária em particular, Fidelino de Figueiredo afirmou:

É neste momento que intervem a hypothese, isto é, o expediente de supôr provisoriamente coisas, que nos ajudam a encadear os successos e que esperamos ver confirmados. Não é esta collaboração da hypothese que deve causar scepticismo a respeito do trabalho da critica; todos sabemos do grande papel da hypothese na elaboração das sciencias exactas e como os maiores constructores do saber, principiando por Newton, foram tambem grandes creadores de hypotheses. Reservam por esse motivo os tratadistas da logica sempre umas paginas á theoria da hypothese: sua justificação, operações que a constituem e regras que a dirigem. Mas esta

hypothese scientifica visa a explicar o geral e a hypothese da historia litteraria visa a explicar só o singular ¹.

Daí tira depois o conhecido crítico português que as hipóteses "historico-litterarias tendem a tornar-se verdades definitivas, quando se confirmam documentalmente por um dado novo, não pela repetição experimental", ao passo que as "theorias scientificas vivem emquanto são uteis e commodas, e não são contrariadas pelos factos" ².

Se admiramos o que vem dito na primeira transcrição, permitimo-nos levantar algumas dúvidas sobre o que ficou fixado na segunda. Porque cada nova leitura do mesmo documento é uma repetição experimental de hipóteses anteriores, e é por essa repetição experimental que as hipóteses são postas à prova, são confirmadas ou desmentidas, no jogo da ciência, da razão e do pensamento - como no da crítica literária, ou no da hermenêutica dos textos poéticos.

O que é difícil, em qualquer dos casos, é encontrarmos e descrevermos o ponto preciso em que nasce em nós uma hipótese. Situando-nos no nosso campo de estudos, quando um leitor procede à primeira recepção de que fala Jauss ³, ele já operou - com menor ou maior grau de consciência - com uma série variada de hipóteses que pôs em jogo. Na maioria dos casos sem dar por isso, visto que possui raciocínios automatizados para aplicar às leituras que selecciona. Há, portanto, conjecturas que nascem quando ainda não estabelecemos, com rigor, aquilo a que nos parece que Fidelino de Figueiredo chama aqui «hipóteses». Há postulações que temos como prováveis mesmo antes de lermos as obras, na medida em que reconhecemos a existência, incontornável num discurso crítico, de «horizontes de espera» - horizontes formados também pela leitura de artigos e recensões, ou de antologias e poemas dispersos - que podem não dar ainda uma ideia justa das obras.

¹ ARISTARCHOS, p. 117.

² pp. 117-118.

³ Em POUR UNE HERMENEUTIQUE LITTERAIRE.

O trabalho que em seguida apresentamos partiu igualmente de hipóteses de leitura já antes estabelecidas e que, uma vez colocadas como "possibilidades", ou "suposições", se vieram a revelar inconsequentes, ou só parcialmente capazes de nos ajudarem a encadear os sucessos da narrativa que toda a interpretação constitui.

Essas hipóteses de leitura foram estabelecidas como verdades em textos que reflectiam sobre a obra lírica assinada por «M. António», também recenseado sob outras formas do seu nome: Mário António ou Mário António Fernandes de Oliveira. De um modo geral, elas rejeitavam, na produção poética do autor, o "individualismo e as preocupações esteticistas e universalistas", lamentando que ele não se preocupasse - ou tivesse, a partir de certo momento, deixado de se preocupar - com o empenho "na reconquista de uma personalidade africana" ⁴.

Caminhando por entre a savana de recensões, sobre a obra de M. António, que fomos coligindo, para construirmos hipóteses de leitura a verificar e a confrontar com outras (por exemplo, com a que subjaz à organização dos *50 anos 50 poemas*), encontrámos um comentário que terá sido, a nosso ver, o mais significativo dos que foram feitos até à saída de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, inclusivamente.

Tratava-se do comentário do estudioso americano Russell G. Hamilton, inserido no primeiro volume da obra que, em Portugal, apareceu nas bancas com o título de *LITERATURA AFRICANA LITERATURA NECESSÁRIA*. E o texto era significativo por dois motivos: porque representativo daquela visão depreciativa da obra de M. António (cuja injustiça esperamos vir a demonstrar), e porque permitia explicar a razão de ser da desvalorização do

⁴ António Cardoso, *CULTURA*, nº 8 (segundo a indicação de Hamilton). A posição de A. Cardoso foi depois moderada ou rectificada no *JORNAL DE ANGOLA* (nº 94), onde se refere a um artigo publicado na *CULTURA*, mas no nº 12 (Nov 1960). Neste segundo texto, Cardoso reabilita o trabalho poético de M. António falando numa "poesia grande", numa "riqueza poética de cor, de originalidade de imagens, de contrastes rápidos", e dizendo no final que "M. António é, na realidade, um dos melhores poetas líricos de quantos nasceram nesta terra e a têm cantado". No entanto, no princípio do artigo, reduz a reabilitação que ia promover ao livro *AMOR* (possivelmente por ser editado pela CEI).

poeta crioulo, na medida em que a procurava temperar com uma leitura mais atenta e melhor fundamentada que a de António Cardoso, que antes citámos.

Logo pelo título do livro podíamos verificar a matriz ideológica na qual estava inserido o estudo de Russell Hamilton, pois a "necessidade" da literatura nos remetia para o "empenho" - de que falava A. Cardoso. Como o próprio Hamilton demonstrava, a literatura empenhada angolana era subsidiária do neo-realismo e do modernismo brasileiros, bem como do neo-realismo português e da negritude francófona ou anglófona. Essas escolas prescreviam-lhe, como se sabe, um tipo restrito de realismo, uma poética desnudada, localizada, circunscrita a motivações prévias de número reduzido e, por vezes, pouco sugestivas ⁵.

Só que o crítico americano realizou um trabalho condicionado à perspectiva que da literatura angolana tinham esses poetas empenhados dos anos 50, procurando apenas completá-la com um caudal maior de informações e uma série de análises menos redutoras. A visão estruturante era devedora da perspectiva de um "processo histórico irreversível" (como ao tempo se dizia), processo que a literatura não faria mais do que acompanhar.

Isso torna-se claro logo pela organização da obra, exposta no *Índice*. A organização da obra supõe uma organização dos materiais que visiona a literatura angolana como tendo passado por uma fase inicial de "aculturação", à qual se seguiu a fase de lucidez nacionalista, negritudinista e neo-realista, momento culminante da consciência histórica dos angolanos - e, quiçá, inultrapassável.

Ao adjectivar dessa forma a cronologia da literatura angolana, Russell Hamilton caía no erro de todos os que, até aí, pretenderam reduzir à estrita poética "dos cinquenta" a consciência literária possível e desejável no país. Como eles, ficava sem outra explicação, para o aparecimento de casos como

⁵ Tenha-se em vista o comentário - insuspeito - de Castro Soromenho quando, em Paris, é entrevistado para o *JORNAL DE ANGOLA* por Sérgio Vieira: "Do neo-realismo vincadamente formal da poesia e do conto dos jovens angolanos de há dez anos, pouco ficou a atestar as suas boas intenções e pouco mais que má literatura" (nº 102, p. 8).

o de M. António, que não fosse a que passava pelo conceito de alienação e ambiguidade ⁶, próprias de uma excepção à regra.

A verdade é que, mesmo ao longo dos anos 50, foram surgindo outros casos que romperam a univocidade neo-realista em que estavam empenhados os futuros escritores do MPLA, demonstrando que a matriz da poesia angolana passava também por outros percursos, mais cosmopolitas e esteticamente mais interessantes, ou, pelo menos, mais ingenuamente localizados, sem comprometimentos partidários inscritos como palavras de ordem nos versos. Desses outros casos avultava o nome de Alda Lara, mas também o trabalho de Arnaldo Santos (com *FUGA*) e, mesmo, de Ernesto Lara Filho - ainda quando as marcas realistas fossem evidentes neste poeta, fortemente influenciado por Aires de Almeida Santos

O que havia em comum entre todos estes nomes era a sua criouliidade assumida, diria mesmo, para o caso dos irmãos de Benguela, gostosamente assumida. A consciência crioula de Angola divergia assim - hipoteticamente sem saber - do projecto nacionalista estrito, programaticamente dominado pelos valores da negritude e do neo-realismo. Provam-no os termos em que Alda Lara, dirigindo-se ao irmão, se distancia dos poetas "políticos" de Luanda:

Gostaria que me dissesse o que devo fazer para te enviar uma selecção dos meus poemas para a "Colecção Bailundo". Creio já ser tempo de os pôr cá fora, e na verdade gostaria mais de os vêr "integrados" na Colecção Bailundo do que na dos Autores Ultramarinos. Nem sequer é por razões políticas. Nunca as tive e agora é que as não tenho mesmo. A política e tudo quanto dela deriva dá-me vômitos, para te falar com franqueza. É apenas porque situo a minha poesia mais

⁶ Leia-se a seguinte passagem da entrevista que Luandino Vieira concede ao *JORNAL DE ANGOLA*, onde é nítido o tipo de valores com que se denegria a lírica de M. António: "Do grupo da «MENSAGEM» só Mário António continua proficuamente a produzir. Poderá dizer-se que o que tem produzido e publicado corresponda àquilo que enunciou

próximo da tua ou da do Aires de Almeida Santos do que da dos outros. Compreendido? Mais tarde, a geração futura decidirá quais foram os verdadeiros "poetas". O resto é nada"

7

Os valores que, na esteira da *MENSAGEM*, Hamilton credita como tábuas para ler a angolanidade literária, não permitiam conceber as inquietações e realizações éticas e estéticas dos elementos assumidos do segmento crioulo da poesia de Angola. Mas, como leitor mais atento que foi da poesia de M. António, ele ter-se-á apercebido de alguns dos traços da sua criouldade - não os podendo, lamentavelmente, explicar ou descrever com maior exactidão e alcance.

Julgamos que, por esse motivo, o crítico americano oscila entre a admiração - e o reconhecimento da qualidade - a rejeição, e a tentativa de compreensão dentro dos parâmetros estreitos da "escola" de pensamento estético sob a influência da qual o seu trabalho se estruturou.

Quando lê, por exemplo, *AVÓ NEGRA*, o primeiro poema dos publicados em livro, demonstra uma compreensão negritudinista e expressivista dos versos, para depois reconhecer o "paradoxo" gerado pela "alienação duma realidade africana tradicional" ⁸. Na verdade, como esperamos demonstrar mais adiante ⁹, a composição bloqueia uma leitura negritudinista, valorizando a figura da "avó" do "sujeito de Mário António" enquanto fundadora da criouldade. De facto, é quando rompe com o mundo tradicional que ela se torna "heroína", aliás "heroína de ideias", ao passo que a sabedoria típica daquele mundo (personificada pelo quimbanda) se resume a enganos (figurados no "alembamento" que a avó supunha merecer) e "mentiras" (as "tentadoras mentiras do quimbanda"). As saudades que ela sente - e em que Hamilton se

como «integrado num conteúdo a transmitir como mensagem consciencializada»? Não, em minha opinião" (nº 17, p. 4).

⁷ Trata-se de uma transcrição feita por Ernesto Lara Filho em carta que enviou, possivelmente em 1961, a Inácio Rebello de Andrade, co-fundador, com ele, da col. Bailundo, e a quem agradecemos a cedência do documento.

⁸ Op. cit., p. 100.

⁹ Cp. III.

baseia para postular a interpretação negritunidista - são apenas um dos traços essenciais da criouldade, que depois definirá o próprio locutor: o das saudades da adolescência. E por tal motivo são referidas logo à que é dada como a fundadora da genealogia crioula (a filiação do locutor resume-se, aliás, aos antepassados crioulos: a avó, que inicia o processo "a partir de dentro"; a mãe, que o extrema; e o pai, que o acentua por ausência e ingenuidade).

Talvez seja despiciendo contrapor aqui uma leitura pormenorizada do poema àquela que faz o estudioso norte-americano, visto que iremos, ao longo do trabalho, colocar sempre em confronto as hipóteses estabelecidas, ou estabelecíveis a partir da compreensão negritudinista dos versos, com as que nós acabámos por defender. Mas vale a pena descrever, ainda que sumariamente, as hesitações de Hamilton, para vermos como a "alienação" que se aponta à lírica de M. António deriva da impermeabilização da crítica a partir da alienação ideológica a que ela se submeteu.

Embora tenha percebido e assumido que "o sujeito de Mário António encara as contradições da realidade objectiva de uma maneira interiorizada" ¹⁰, diz que ele "exibe uma certa frustração" de "desejos reprimidos", que sustentaria as marcas de "surrealismo" pelas quais passam também a "própria alienação e ambivalência" do poeta. Isto sem que a figura da "frustração" seja relacionada com a "maneira interiorizada" de "encarar as contradições da realidade objectiva" ¹¹.

A ambivalência do discurso crítico de Hamilton projecta-se, depois, para a leitura de *ROSTO DE EUROPA* e de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*. No primeiro livro, o autor fala do "pasma" e da "sentimentalidade do africano na diáspora" - reconhecendo, portanto, dois traços que veremos serem essenciais à compreensão das obras, e que não as afastam da angolanidade; mas também fala na "passividade", bem como na alienação perante os valores europeus. No segundo livro anota os mesmos tópicos negativos, ainda que reconheça conter a colectânea "poemas que aprofundam o tema do angolano

¹⁰ Trata-se de uma detecção já expressa noutras recensões, como veremos logo no início do Cp. I.

em confrontação interiorizada com a Europa" ¹² - o que nos parece, como dissemos, essencial para ler as obras em causa.

Fica-nos assim a impressão de que Russell Hamilton terá percebido as estruturas essenciais da configuração que a lírica de M. António constrói: a "maneira interiorizada" (ou seja, a adopção de si próprio como modelo a imitar ou representar para figurar a realidade universal que é o crioulo angolano), e o "sentimento africano da diáspora", que é a forma que essa "maneira interiorizada" assume nos livros em que o locutor se coloca em espaços novos (não apenas europeus, mas, em qualquer dos casos, extra-africanos).

Sabemos que a edição original de *LITERATURA AFRICANA LITERATURA NECESSÁRIA* é de 1975. Nessa data não tinham ainda sido publicados, nem *LUSÍADAS*, nem *AFONSO, O AFRICANO*, pelo que a visão de conjunto ficava naturalmente prejudicada. Mas os preconceitos de escola que afectam a crítica de Hamilton (e desse tempo) iriam certamente perturbar tanto a leitura desses dois livros como turvaram a dos anteriores. Tendo concebido como irremediavelmente ultrapassada a fase da "aculturação" na intelectualidade do país, a sua perspectiva da literatura angolana não podia admitir, ou aceitar, ou compreender que, nos anos 50 e após os anos 50, surgisse em Angola uma poesia que, na perspectiva da mesma limitação ideológica, era ainda aculturada. Dado como irremediavelmente ultrapassado o estágio crioulo, eufemisticamente chamado pelo nome de "aculturação", era no mínimo anormal que ele emergisse pelas mãos de alguém revelado no seio do próprio movimento realista e negritudista; para explicar a "anormalidade", só se podia falar em alienação, ambivalência, hesitação, projectando inferências (nem sempre correctas) tiradas da biografia do autor para a realidade dos versos.

Se, pelo contrário, e de acordo com a perspectiva do ensaísta Mário António Fernandes de Oliveira, pensarmos que a literatura angolana é inevitavelmente

¹¹ Op. cit., p. 111.

¹² Id., p. 112.

uma literatura crioula ¹³, como talvez o seja a poesia negritudinista original ¹⁴, a obra lírica sobre que nos vamos debruçar aparece como a afirmação mais autêntica e assumida dessa realidade nos anos 50 e subsequentes. A obra mais conseguida e consequente da geração da *MENSAGEM* ¹⁵.

Note-se que esta nossa interpretação da literatura angolana como tendencialmente ou predominantemente crioula não se deve somente aos trabalhos de Mário António. São cada vez mais os críticos e estudiosos que recuperam a sua visão hoje em dia, como Carlos Pacheco ¹⁶, José Carlos Venâncio (cf. bibliografia), ou Ana Maria Martinho ¹⁷.

Se, complementarmente, contemplarmos esta lírica levando em conta os cânones impostos pelas opções genológicas do autor, e a relação entre esses cânones e o crioulo colonizado (o crioulo sem História escrita e aprovada), iremos perceber melhor porque nela é de uma "maneira interiorizada" que se figuram "realidades objectivas" - e como essa maneira constrói uma originalidade, que o é em face das realidades poéticas europeias, e em face da realidade coetânea da literatura angolana.

O que, após a desmontagem das leituras feitas em recensões várias, construímos como hipótese sobre a lírica em verso de M. António, foi, portanto, que a depreciação da sua obra, ou a rejeição como angolana que lhe andava associada, derivavam de preconceitos próprios das dominâncias culturais da época. Por consequência, ao afastarmos esses preconceitos do nosso horizonte de leitura, ressaltariam com nitidez maior a fisionomia estética e o valor intrínseco dos versos, das suas referências, e da ética por eles configurada - bem como aquela nacionalidade ou especificidade literária

¹³ É esse o sentido da proposta que fez aprovar no *I Encontro de Escritores de Angola*, que decorreu em Sá da Bandeira, de 19 a 27 de Janeiro de 1963 (*RELER ÁFRICA*, pp. 355 s. V., também, p. 157). Em *LUANDA, «ILHA» CRIOULA* (p. 11) diz mesmo que "crioula tem sido a orientação de todos os artistas que querem ser artistas angolanos", e, mais adiante, que "a literatura angolana, de que Luanda tem sido o principal campo de criação, tem de ser encarada à luz do processo cultural que esteve na sua base" (p. 36).

¹⁴ Cf. «Crioulismo e Negritude em Francisco José Tenreiro», *RELER ÁFRICA*, pp. 489 s.

¹⁵ Carlos Ervedosa, em entrevista concedida com F. Costa Andrade, em Lisboa, a Luandino Vieira, coloca dessa forma a ficção de M. António: "O mundo bio-cultural mestiço encontra em Mário António o seu mais fiel intérprete, através da «CRÓNICA DA CIDADE ESTRANHA» ainda inédita (...)" (*JORNAL DE ANGOLA*, nº 111, pp. 1-2).

¹⁶ Nos seus livros sobre Maia Ferreira.

de que não podemos, com justiça, aliená-los. Muito menos argumentando com as dificuldades editoriais do autor, ou seja, invocando falaciosamente que a publicação dos livros *ROSTO DE EUROPA* e *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* em "um estabelecimento literário algo reaccionário em Portugal antes do golpe"¹⁸, removeria esta poesia "da corrente principal da literatura de Angola"¹⁹ - corrente na qual outros críticos estrangeiros haviam visto a sua importância, não só pela qualidade estética²⁰, mas também pela actualização que promovia²¹. Russell Hamilton conhece, decerto, as dificuldades editoriais com que se defrontavam (e defrontam ainda) os africanos em Lisboa. Não pode utilizá-las para rejeitar uma poesia.

*

Recorremos, neste primeiro momento, a uma contraposição cómoda. Colocámos de um lado as leituras negritudinistas e neo-realistas, nomeando o outro pelo termo *crioulidade*. A contraposição é cómoda, não em si, mas pelo facto de a estruturarmos sobre termos não discutidos nem definidos antecipadamente. Tentaremos agora fazer uma apresentação breve do segundo desses termos.

A disciplina crítica própria da negritude e do neo-realismo em Angola é fácil de verificar, a partir de uma bibliografia "activa", como a de Eugénio Ferreira (sobretudo *A CRÍTICA NEO-REALISTA*), ou de uma (mais segura) bibliografia passiva, como a de Salvato Trigo (*A POÉTICA DA «GERAÇÃO DA MENSAGEM»*); ou a partir de publicações como a própria *MENSAGEM*, e as revistas *CULTURA* (a segunda série da primeira, a partir de Janeiro de 1949, e a segunda do nome, nos finais de 50). O boletim da Casa dos Estudantes do Império, também intitulado *MENSAGEM*, a *ANTOLOGIA DA POESIA NEGRA DE EXPRESSÃO*

¹⁷ *CONTOS DE ÁFRICA: ESCRITOS POR MULHERES*, pp. 8 e 21-22.

¹⁸ A editora *PAX*.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 112.

²⁰ É o caso de Carlos Cunha, que, nas páginas do *DIÁRIO ILUSTRADO* de 2 de Fevereiro de 1961, a partir de Lisboa, chama a atenção dos leitores para a sobriedade e contenção da lírica de M. António, enquanto simultaneamente anotava a diversidade que nela se podia encontrar, anotando influências ou familiaridades entre a sua poesia e a de autores tão diferentes como António Nobre e Cesário Verde (recensão integralmente reproduzida no *JORNAL DE ANGOLA* de 28 de Fevereiro do mesmo ano).

PORTUGUESA, publicada por Mário Pinto de Andrade em Paris em 1958, e estudos como o de Mário António sobre a poesia de Tenreiro, elucidam-nos acerca da discussão e apropriação do conceito de *negritude* na literatura angolana. É-nos, por isso, lícito usar os termos em questão, no que se refere à amálgama que determina a poética "mensageira".

Já o mesmo não se poderá dizer para aquele que foi, durante o nosso trabalho, um dos conceitos-chave, um dos conceitos operatórios mais importantes: o de *crioulidade*. Isso é naturalmente assim, como passamos a demonstrar.

Uma eventual poética da crioulidade em Angola está ainda por levantar. Mesmo fora de Angola, há muito pouca literatura sobre o assunto, para além de manifestos e declarações de propósitos. Para acrescer à dificuldade criada pela pouca bibliografia, deparamo-nos com um conceito usado com excessiva indeterminação, como que prestando fidelidade à sua raiz referencial.

Essa indeterminação reporta-se, pois, à própria realidade crioula, muito especialmente à realidade crioula angolana. Quando falamos no segmento crioulo da sociedade angolana, e lhe apontamos as cidades, especialmente as de Luanda e Benguela ²², com seus *hinterlands*, como locais de residência, estamos a trabalhar com comodidades de linguagem que podem induzir os leitores em erro.

Há, sobretudo, dois esclarecimentos que esse costume nos exige, se quisermos evitar mal entendidos. O primeiro prende-se com a fixidez que a conceitualização pode sugerir; o segundo, com a confusão entre emergência e territorialidade.

Embora o primeiro se coloque a um nível mais profundo, que explica o segundo, é pela consideração desta confusão, entre emergência e territorialidade, que chegaremos mais facilmente a alcançar a inconveniência da fixidez conceptual.

²¹ É o caso do brasileiro Mário Gular (*JORNAL DE ANGOLA*, nº 92, pp. 5 e 17).

²² Sobre a diferenciação entre Luanda e Benguela, v., de José Carlos Venâncio, *A ECONOMIA DE LUANDA E HINTERLAND NO SÉCULO XVIII*, pp. 21-22.

O facto de emergir, em determinados territórios, uma comunidade crioula não significa a exclusão, desses territórios, de outras comunidades. Para o compreendermos, basta lembrarmo-nos das relações possíveis entre Estado, Nação e etnia.

Um Estado pode comportar várias Nações, e uma Nação várias etnias. Uma etnia ou uma Nação podem ficar espartilhadas entre vários estados. As comunidades crioulas aproximam-se, nesta tríade, da posição relacional das etnias: espartilhadas entre vários Estados, ou integradas numa só Nação e por um só Estado, a par de outras etnias.

A integração, ou proximidade, da noção de crioulo no conceito de etnia, obriga-nos a uma breve discussão desse conceito, bem como a justificar porque o preferimos ao de Nação.

Se considerarmos apenas dois "pre-requisitos básicos para que uma Nação exista: um território comum e a capacidade de comunicar" ²³, parece que a comunidade crioula forma uma Nação crioula, na medida em que surge predominantemente num dado território e possui uma variante linguística própria - ainda quando não seja um crioulo, mas apenas uma variação dialectal, ou uma simples variedade do português.

Porém, tais requisitos implicam ser o território comum um território de origem e de permanência. Os nacionais, na teoria que define assim a Nação, são considerados nativos - opondo-se às etnias, que se deslocaram para fora dos territórios de origem. Isso parece-nos redutor. Porque a comunidade nacional é a comunidade dos nascidos ou formados num certo lugar e que, por isso, possuem uma história mínima em comum, que lhes determina um conhecimento e reconhecimento pontilhados por algumas referências idênticas ²⁴.

Em Angola, por exemplo, nas zonas de Luanda e Benguela, que habitualmente chamamos de cidades ou zonas crioulas, encontramos diversos povos ou etnias para além dos crioulos. A sua convivência naquele espaço,

²³ Oommen, «Estado, Nação e Etnia: os laços processuais», p. 10.

²⁴ Explorámos esta ideia no nosso livro sobre *A DIFERENCIAÇÃO LITERÁRIA: CRITÉRIOS E POSTURAS* (Évora, P.U.E., 1992).

que é um espaço intermédio no aspecto cultural e no aspecto económico, dá a todos esses povos uma visão comum da necessária relatividade e variedade das verdades de cada um. A par disso, dá-lhes uma forma de conhecer que passa pela subtileza e pela atenção ao concreto, e por outras características mais, que permitem falar num modo comum de conhecer e agir. A existência de tal modo de agir leva a que, tendencialmente, os diversos habitantes venham a constituir uma ideia de Nação, na qual se reconhecem como oriundos deste ou daquele grupo. A sua nação é a que deriva de estarem ali todos juntos; esse conceito não depende, por isso, de uns serem "da terra" e de os antepassados de outros terem vindo "de fora" quando aqueles estavam ali.

A contrapartida, para o conceito de Nação que acima citámos, é o conceito de etnia que a define como "uma comunidade que tem em comum um estilo de vida e uma língua, *mas que não habita no seu território pátrio*" ²⁵. Não podemos inteiramente acordar-nos a tal conceito, logo pelo facto de ser difícil definir a expressão *território pátrio*. Mas por outros motivos também.

A comunidade crioula tem um estilo de vida próprio - cumprindo, portanto, o primeiro requisito da etnicidade. Mas não tem obrigatoriamente uma língua, e não habita fora do seu território pátrio, se definirmos como pátrio o território de nascimento ou formação. No entanto, não podemos - para o caso angolano - chamar-lhe Nação, quer pelo que dissemos nos parágrafos anteriores (ela é uma das componentes da comunidade nacional angolana), quer pelo facto de ela não possuir um território exclusivamente seu.

É preciso reformularmos o conceito em discussão, tal como fizemos com o de Nação.

Uma etnia, como uma Nação, não se distingue de outras necessariamente pela língua. A Nação brasileira já não se confunde com a portuguesa, mas a sua língua ainda é a mesma ²⁶. O que há é uma importante variação em face do português europeu, a qual por sua vez se subdivide em diversas

²⁵ Oommen, op. cit., p. 27. O itálico é nosso.

²⁶ Desenvolvemos também esta discussão na nossa obra já citada, para a qual agora tornamos a remeter o leitor.

variedades internas, às quais correspondem unidades geográficas definidas. Pelo que diremos, como fizemos atrás, que uma Nação possui uma variante linguística própria, mas não obrigatoriamente uma língua própria.

É natural que o mesmo suceda com uma etnia, porque as etnias derivam de um antepassado comum (que o pode ser apenas ao nível do mito), o qual por sua vez descendia de outro antepassado comum a vários familiares seus. Portanto, as etnias podem, em certos casos, antes da sua diferenciação "linhageira", ter possuído a mesma língua - o que explica a grande proximidade entre as línguas de raiz *mbundu* em Angola, que serão desenvolvimentos diferentes da mesma "estrutura-mãe", tal como sucede com as línguas novilatinas. O que uma etnia, então, possuirá de próprio, há-de ser uma variante linguística ou uma língua, mas não necessariamente uma língua. A comunidade crioula possui em Angola uma variedade face ao português europeu, variedade aglutinadora e em expansão, que se manifesta no léxico, na fonia e na prosódia. Mas ainda não uma língua.

Por outro lado, a ideia de que a etnia, para o ser, "não habita no seu território pátrio", não nos parece muito clara, como acima dissemos. Parece-nos mais claro falar-se - o que faz o mesmo autor logo no período seguinte do artigo - em "dissociação entre território e cultura". Ou, melhor ainda, em "disjunção entre território e cultura".

Na ideia de Nação tal como a concebemos, o conhecimento comum que a define deriva do facto de várias pessoas co-habitarem o mesmo espaço ao mesmo tempo. Ora, uma etnia diferencia-se de uma Nação, entre outros motivos, porque possui um estilo de vida que não depende inteiramente da sua relação com o espaço em que se encontra, tendo em conta que, no mesmo espaço, podem produzir-se ou reproduzir-se outros estilos de vida.

As comunidades crioulas, definidas enquanto comunidades cujos valores, e padrões de comportamento, resultam, necessariamente, do cruzamento de referências culturais de origem diversa, são comunidades onde se operou uma disjunção entre território e cultura. Não uma disjunção total, na medida em que a adopção, de comportamentos inicialmente "exógenos", está parcialmente na dependência da sua oportunidade face às necessidades da

vida num território definido, face a uma sobrevivência que, portanto, fornece critérios para filtrar as "importações" culturais. Mas trata-se, em nosso entender, de uma disjunção fundamental, na medida em que é o cruzamento com as referências de outras nações que determina o seu estilo de vida num dado território, e, mais importante ainda, na medida em que é esse cruzamento que funda a *crioulidade*.

Sublinhe-se, de passagem, que a "desvinculação entre cultura e território" não é, para os crioulos, "um produto da conquista, da colonização e da emigração" de outra Nação pela sua (no caso da conquista e da colonização), ou da sua para outra Nação (no caso da emigração) ²⁷. Eles só surgem depois disso tudo ter acontecido. Não se trata de uma Nação que passa a etnia, mas de uma etnia que nasce entre várias nações e pelo cruzamento delas. Uma comunidade crioula é, portanto, uma etnia, mas uma etnia que exige uma definição peculiar - o que talvez justifique a reserva de certos teóricos, como Lewellen, em a classificarem de alguma forma: "eles não são um grupo étnico, um grupo tribal ou uma classe" ²⁸.

As comunidades crioulas, como as etnias, podem assumir um papel condutor, o papel de uma «sociedade central» - o que terá sucedido em Angola ou em Cabo Verde, sendo facilitado pelo seu carácter integrativo, não necessariamente "linhageiro" ou rácico, mas aberto ²⁹. Elas podem, pelo contrário, ser marginalizadas e permanecer assim, com um estatuto à parte, como terá sucedido com os grupos estudados por Jean Boulègue em *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE*.

Se pensarmos na sociedade crioula como numa rede de solidariedades ³⁰, é-nos fácil concebermos a sua persistência, num dado território, a par de outras solidariedades estabelecidas por outras etnias e comunidades, presentes no mesmo território. Quando nos referimos, portanto, à comunidade crioula de Luanda ou Benguela, ou quando falamos na *crioulidade* fundada pela "avó negra" no texto, estamos a pensar numa rede solidária de relações. As

²⁷ Oommen, «Estado, Nação e Etnia: os laços processuais», p. 15.

²⁸ Lewellen, *POLITICAL ANTHROPOLOGY*, p. 121. O autor fala, aí, nos crioulos da Serra Leoa.

²⁹ Cf. Lewellen, loc. cit..

relações solidárias podem ser familiares, mas de famílias «abertas», no sentido de Lewellen; ou económicas (é inevitável que elas possuam um carácter ou uma componente económica); ou religiosas - nem sempre sendo estas determinantes da auto-definição do grupo, mas relacionando-se intimamente com a solidariedade económica, como sucede na Serra Leoa com os crioulos maçónicos. Trata-se de uma rede que se organiza de forma própria num dado espaço, independentemente de transitar ou se expandir para outros, ou de coexistir com outras solidariedades.

A concepção com que vamos avançando, de uma rede estruturada por laços de solidariedade, é já o indício de uma realidade flutuante, dinâmica e difícil de definir. Os valores e padrões de comportamento em torno dos quais, em dada altura, se reúnem as comunidades crioulas, mudam por isso com maior rapidez do que os de outras comunidades, por isso e por motivos de carácter psicológico que explicitaremos no princípio do capítulo IV.

A reprodução social destas comunidades solidárias pode-se dar de formas diversas - e a maneira como ela se dá contribui também para fixar um número maior ou menor de padrões e valores a transmitir.

Em certos casos, como se representa nos *100 poemas* pela passagem da geração da "avó negra" para a da filha, pode haver uma reprodução cultural que não foi intelectualizada. De pai para filho pode-se dar um tipo de reprodução idêntico: pelo estilo, pela imitação de maneiras e comportamentos. Isso também é figurado na lírica de M. António, quando o locutor frisa repetidamente o prolongamento, em si, do estilo de vida do pai.

Noutros casos, a reprodução cultural é intelectualizada, fazendo-se após uma tomada de consciência do que significa ser crioulo. É como podemos, antropologicamente, ver a poesia que vamos estudar: como uma tomada de consciência, e uma tentativa de reprodução social, dos valores, modos de vida, e padrões de comportamento, que seriam próprios da *crioulidade*.

No primeiro caso, é de supor que a transmissão cultural conduza a muitas alterações na definição da comunidade, aliás aberta necessariamente à

³⁰ Cf. Lewellen, *op. cit.*, p. 123.

mudança, numa economia-mundo, ou na economia mundial, das relações económicas e sociais que a sustentam ³¹. Por isso também, o segundo modo (intelectualizado), de transmissão cultural, pode não ser o mais eficiente. Não o será em momentos em que, por rápidas e decisivas mudanças no sistema mundial, a comunidade em pouco tempo desaparece se não alterar alguns (por vezes fundamentais) dos seus valores e dos seus padrões de comportamento. Porque, ao fixar e reflectir padrões de um determinado período de uma comunidade viva, tal meio transmissor de cultura pode ficar rapidamente desactualizado e desmentido.

Num caso como no outro, a dificuldade em assegurar o que se transmite mostra-nos que estamos perante factos que indiciam a íntima mobilidade social e cultural das comunidades crioulas. Tirando alguns traços que estruturalmente as definem - entre os quais há-de sem dúvida ressaltar o do cruzamento de referências, instrumentos e técnicas de origem diversa - quando falamos em *crioulidade* estamos conscientes de termos em mente apenas um dos seus momentos, num dos territórios em que ela subsiste ou sobrevive, juntamente com outras etnias da mesma Nação.

Poderia argumentar-se no sentido de afirmar que isso sucede com toda e qualquer comunidade que não esteja completamente isolada do resto do mundo. Aceitamos que sim, que "a noção de pureza cultural é um mito", sendo "impossível, num mundo em rápida transformação, preservar as culturas em toda a sua pureza original" ³². Porém, por definição, as comunidades crioulas são entrepostos culturais, redes de intermediação entre outras. É isso que o colonialismo português rentabiliza a seu favor em Angola ou na Guiné, com os *lançados* e *pumbeiros*, muitos deles mestiços e todos (quanto se sabe) adoptando comportamentos mistos. Um *crioulo* no sentido original da palavra - i. e., uma pessoa criada numa casa patriarcal e no interior de um sistema escravocrático - não possui uma cultura estruturante que se modifica neste ou naquele aspecto, como sucede com um

³¹ Cf., a propósito, o trabalho «The region as a reference for artistic creativity» (especialmente pp. 2-3 e 5-6) de J. C. Venâncio, e as pp. 11-21 da tese *A ECONOMIA DE LUANDA E HINTERLAND NO SÉCULO XVIII*.

³² Oommen, op. cit., p. 26.



emigrante; a sua "cultura estruturante" é uma síntese que ele faz ao longo dos anos de aprendizagem e desenvolvimento pessoal, uma síntese entre pelo menos duas outras culturas de referência. Como veremos no Cp. III, a síntese pessoal que define o crioulo é também um processo predominantemente auto-regulado de transferências culturais.

Se qualquer comunidade, desde que em contacto com o resto do mundo, sofre mudanças constantes que afectam, pelo menos em parte, a sua definição, muito mais isso acontecerá com aquelas que se definem à partida como intermédias ou intermediárias, e sincréticas - e que subsistem em virtude desse seu papel. O nosso trabalho não visa, portanto, para além daqueles traços necessariamente especificadores do que seja *crioulidade*, construir ou descobrir qualquer espécie de "ideologia" do crioulo, qualquer fixação de valores e padrões culturais, inevitavelmente situados. Mais do que várias outras designações, *crioulo* reportar-se-á sempre a concepções dinâmicas, plásticas, de uma específica comunidade intermédia.

BREVE NOTA SOBRE A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Uma Introdução, embora apareça no princípio, é, como se sabe, a última peça a compor. Porque só depois do trabalho feito podemos introduzir o leitor a ele, visto que só então teremos a noção do que ele seja. É, por isso, tempo de fazermos algumas observações elementares e finais acerca da organização destas páginas.

Em primeiro lugar, sobre a notação bibliográfica perfilhada.

Embora se tenha generalizado a notação "americana" («apelido do autor, data, página»), com variação possível para os dois pontos onde está a segunda vírgula), já praticada há muitos anos na exegese bíblica, entendemos aceitar o conselho de preservar uma tradição portuguesa (e, com poucas variações, do espaço de língua portuguesa).

Fizemo-lo porque, de facto, é em Portugal que estamos a trabalhar e devemos, por isso, respeitar as normas do país (de resto, legalmente estabelecidas). Por outro lado, a notação portuguesa abreviada («autor (sobrenome, ou nomes e sobrenome), título, página) tem, para nós, a virtude - estética - de não conduzir a uma uniformização "descarnada", uma vez que não é reduzida a uma sequência sempre igual de um nome e vários sinais numéricos. Ao se ler o título do livro, também se situa desde logo a obra, porque é mais fácil recordá-la assim do que aparecendo friamente «1989b» ou «1934a», que são signos despidos de subjectividade quando se usam nas referências bibliográficas abreviadas. Finalmente, se um dos argumentos mais comuns, utilizados contra a "norma portuguesa", é o de ela não ser "prática" - o que se justificaria apenas quando há títulos extensos a referir - ela permite (como se fez em muitas teses) reduzir o título a um segmento mais significativo e anotar o facto na introdução, ou substituir o resto do título por reticências. Por outro lado, quando a obra a citar não tem data, ou quando há duas obras do mesmo autor sem data, fica mais claro e mais elegante nomeá-la pelo título do que fazendo qualquer coisa do género "ANTÓNIOc, s/d, 55; ANTÓNIOa, s/d: 55".

A referência bibliográfica completa é anotada no final, e também segundo a norma portuguesa. Acrescentámos à listagem alfabética uma numeração, por pensarmos que podia ser assim, para alguns, mais fácil situar uma referência quando vamos vê-la pela segunda vez, ou terceira vez - e por ficar dessa forma automaticamente contabilizada a lista.

Em segundo lugar, uma breve explicação para o extenso anexo que juntamos. É difícil encontrar os livros assinados por «M. António»; as editoras não terão sido as de maior vulto, a distribuição talvez acusasse já a recusa mercantilista que hoje se exacerba face aos títulos de poesia, e nos alfarrábios só muito raramente surgem os naufragos desse comércio obscuro (mas generalizado) que é o da venda de uma alma que se inventou. Preferimos, por esse motivo, facilitar, a expensas próprias, a consulta dos versos a quem leia a tese - quer porque eles são belos, quer para evitar o incómodo e a demora que a consulta nas Bibliotecas encomendaria.

Anotámos, sob cada poema, as variações que fomos encontrando de livro para livro, e as páginas e livros em que o poema tinha "vindo à luz", para que também assim se economizasse o esforço comparativo que certas passagens do trabalho implicam (a mais longa sendo a do final do Cp. II).

Não incluímos os poemas inéditos, nem os dispersos que não figuram em nenhum livro, porque, tendo-nos debruçado principalmente sobre o "romance do autor" nas obras, esses poemas teriam pouca pertinência. Estando fora do universo a considerar, também não contribuíam decisivamente para o estudo da construção e do tratamento da figura do autor mesmo fora das obras - se nos colocarmos no lugar de um leitor comum e contemporâneo, que é sempre o nosso à partida.

Quanto à ordenação dos capítulos da tese, ela justifica-se por causa das hipóteses que acima expusemos.

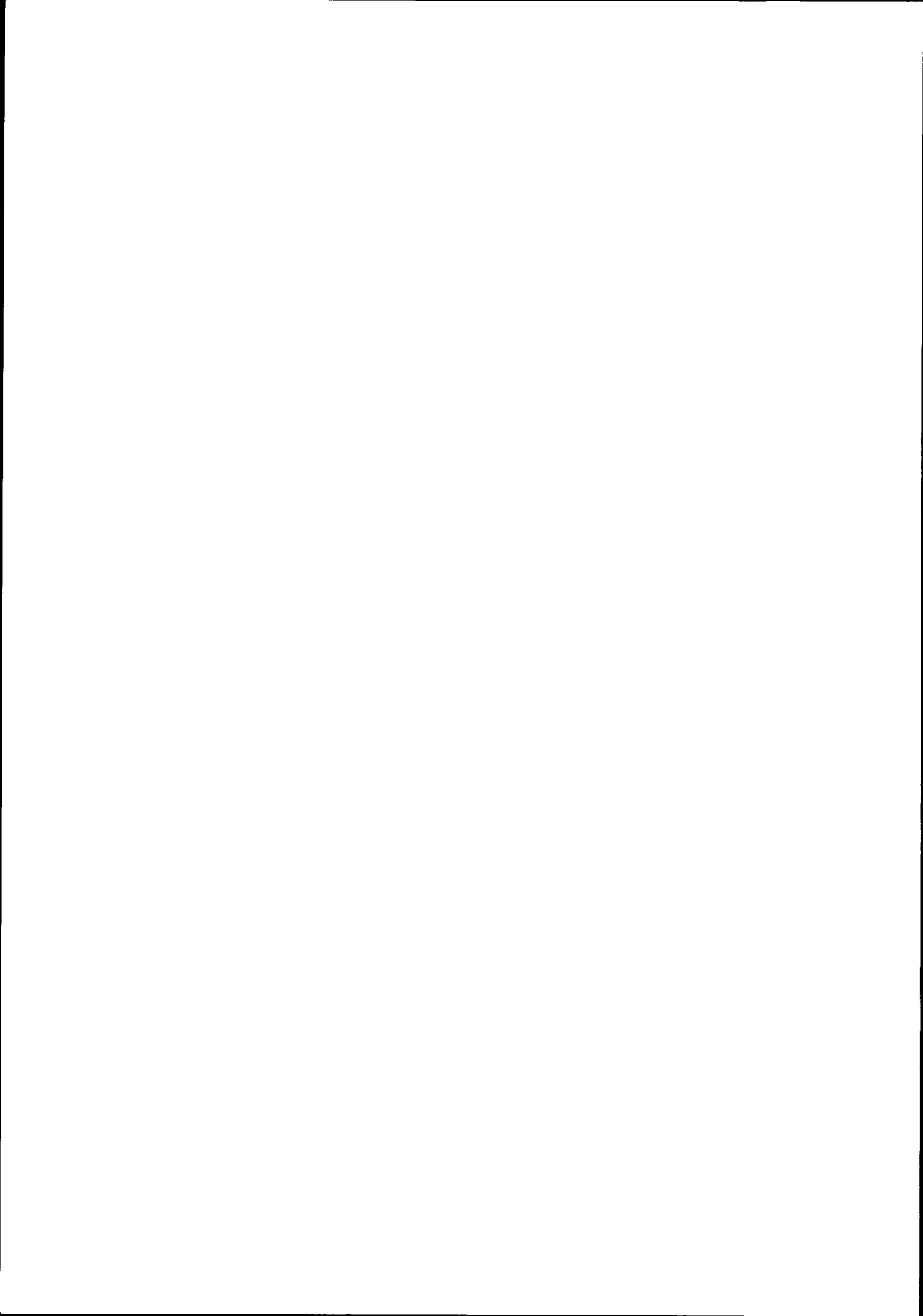
Tentámos, em primeiro lugar, o esboço de uma conceituação genológica pertinente em face da lírica em causa. Isso ocupou-nos o Cp. I - onde procurámos definir um conceito «construtivo» e englobante de subjectividade poética e de lírica; e o Cp. II, onde procurámos funcionalizar a discussão

anterior, aplicando-a à destriça entre diversas espécies híbridas no seio das quais inserimos toda a obra e, particularmente, os *100 poemas*.

Passámos depois a estudar a configuração do processo formador do locutor da obra (Cp. III) e das características fundacionais da personagem e da poesia que ela assume (Cp. IV), definindo as fases respectivas e discutindo aquelas que as recensões anteriores propunham. Centrâmo-nos, então, nos *100 poemas* - por ser ao longo dos versos dessa antologia que ficava sugerido o processo formador (processo que é, nas obras seguintes, apenas evocado).

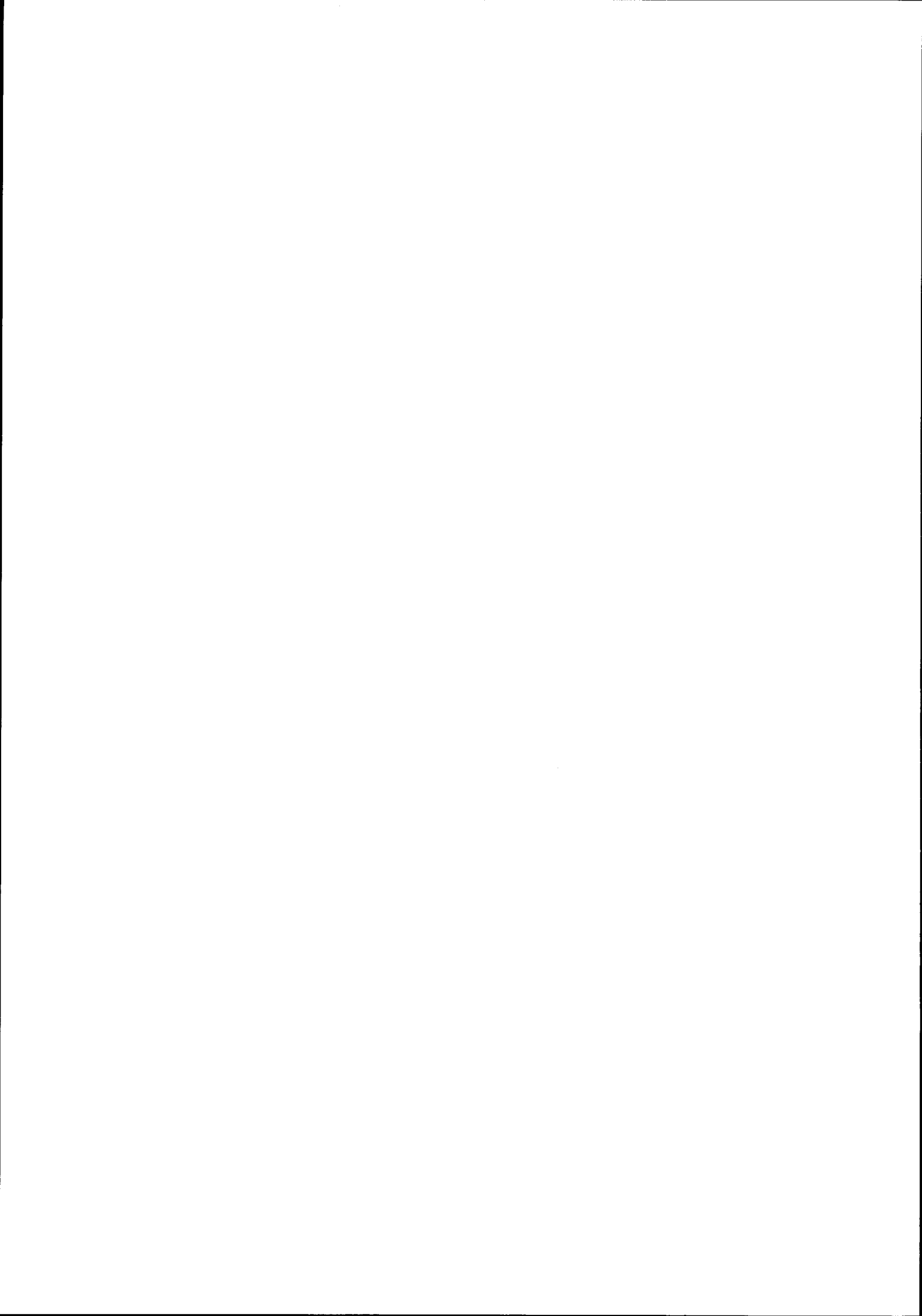
Finalmente (Cp. V), analisámos a fixação e deriva do «eu», ancorado na sua história bibliográfica, e aportando a paisagens e países diversos - bem como a livros diferentes. Fizemo-lo para percebermos a íntima unidade de toda a obra, ou seja, para vermos que é o crioulo formado em Luanda que depois se coloca na Europa e no mundo, universalizando-se enquanto crioulo, e reunificando-se pela constante referência de uns livros a outros.

Na conclusão, procurámos resumir as implicações do que até então levantáramos, bem como sintetizar o que nos parece relevante na obra de M. António: uma estética e uma ética da criouldade, qualquer delas flutuante o suficiente para não se fechar em si própria.



I

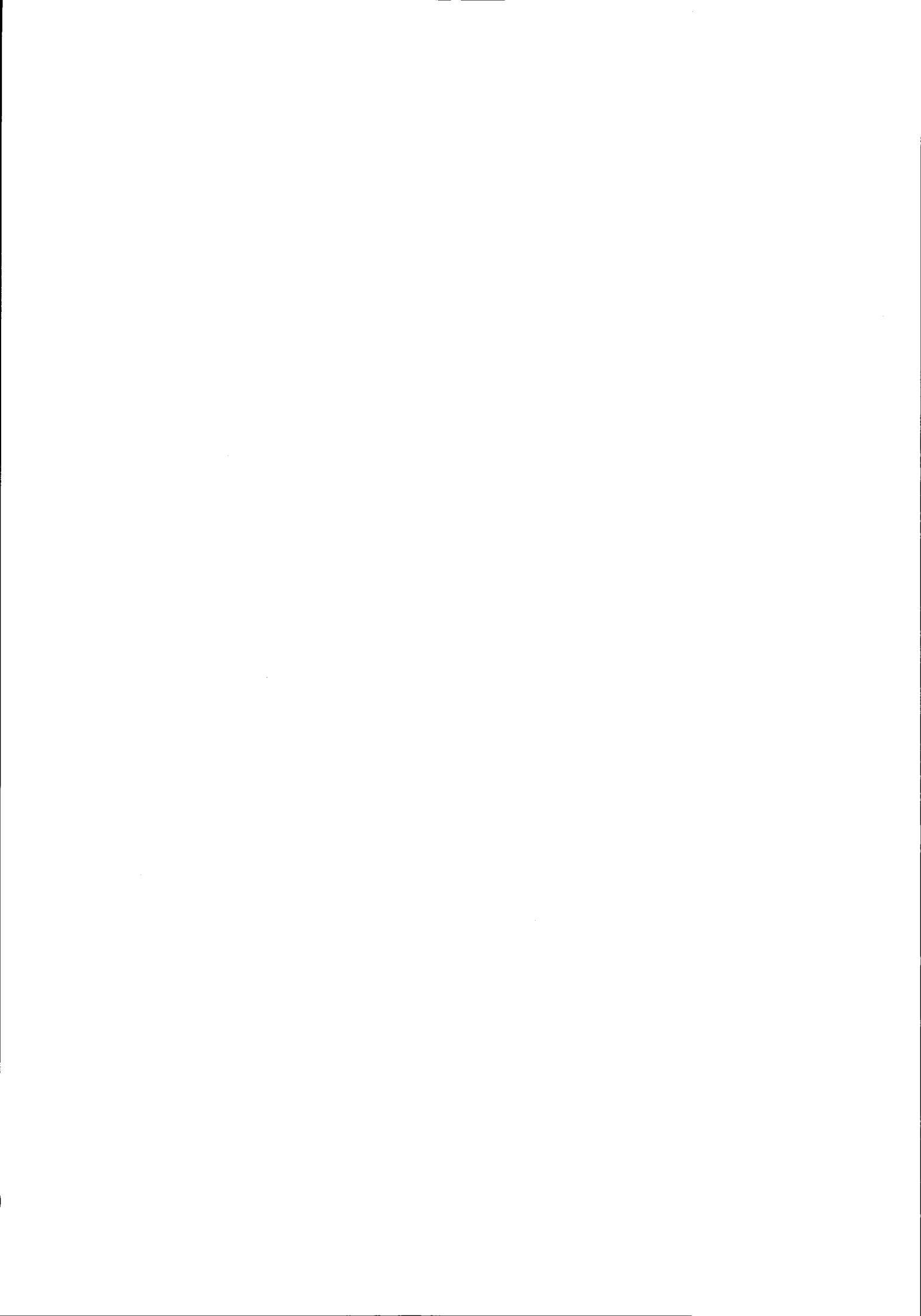
SUBJECTIVIDADE, LÍRICA E EXPRESSÃO



A carta que há tempo publiquei (...) faz parte de um romance, que eu trago em preparação - Odemir. É uma história verdadeira, narrada por um amigo meu, falecido há pouco em Venezuela.

A carta, portanto, não é minha, isto é, não é subjectiva, embora esta resposta o pareça denunciar.

(C. Costa Alegre, *VERSOS*)



1.

A SUBJECTIVIDADE POÉTICA

1.1. DOIS CONCEITOS DE SUBJECTIVIDADE

A poesia reunida por Mário António Fernandes de Oliveira, nas obras predominantemente escritas em verso que deu à estampa sob o nome de «M. António», suscita-nos a sua caracterização por aquilo que Émile Benveniste, referindo-se à fala, chama "a «subjectividade»", ou seja: "a capacidade do locutor se colocar como «sujeito»" ³³.

Pela predominância dada à primeira pessoa do singular sugere o texto a figura do locutor-sujeito que subjectiva a referência da sua linguagem. Em primeiro lugar, porque (na ficção enunciativa) é "«ego» quem diz «ego»", como lembra ainda Benveniste na mesma passagem ³⁴, e os *100 poemas* dizem-no muitas vezes; em segundo lugar porque - como iremos verificar ao longo desta primeira parte - os referentes ³⁵ que

³³ "A «subjectividade» de que nós tratamos aqui é a capacidade do locutor se colocar como «sujeito»" (*PROBLEMS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, p. 259; *O HOMEM NA LINGUAGEM*, p. 59).

³⁴ Cremos que tal afirmação é válida no nível em que o autor trata o problema da subjectividade mas, como veremos em seguida, é discutível se for aplicada, tal qual, aos estudos literários. Confrontando com dados e teorias oriundos da Filosofia e da Psicologia a sua afirmação anterior ("Ora esta «subjectividade», em nosso entender, quer a definamos em fenomenologia, quer em psicologia, como se verá, não é senão a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem") torna-se pelo menos polémica. Leia-se, por exemplo, *LA CONSTRUCTION DU RÉEL CHEZ L'ENFANT* (Delachaux & Niestlé, 1937), de Piaget, resumida num capítulo ("a construção do real") de *A PSICOLOGIA DA CRIANÇA*, ou ainda *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, do mesmo autor - para o campo da psicologia; ou *LINGUAGEM E SER*, de José Enes, para o da filosofia. As sugestões de Benveniste, para passarem da linguística para os estudos literários, imporão - como veremos - a interferência de conceitos operatórios e de referências não previstas no seu estudo - apesar de ele conter algumas passagens mais moderadas (cf., por exemplo, p. 263: "a instalação da «subjectividade» na linguagem cria, na linguagem e, cremos nós, fora da linguagem também, a categoria da pessoa"). Para exemplo contraponha-se, à conotação entre o conceito de não-pessoa e a terceira pessoa na linguística, o que invoca Ricoeur (*INDIVÍDUO E PODER*, pp. 77-78) a partir de instâncias narrativas.

³⁵ Utilizamos a palavra no sentido de "experiência total" dos objectos (Lefebvre, *ESTRUTURA DO DISCURSO DA POESIA E DA NARRATIVA*, p. 160). Motivo será tomado no

situam esse «ego» foram seleccionados e condicionados pela reconstituição dos acontecimentos que o identifica, quer eles se apresentem reflexiva, quer raciocinadamente ³⁶. Como expressivamente se disse na recepção a um dos seus livros, "O poeta fundamenta em si próprio os motivos estéticos fixos ou aleatórios que o meio inspira" ³⁷.

Antes de apresentarmos exemplos específicos - que ressaltarão naturalmente pelo decorrer da análise da obra - sirva de confirmação genérica, para o que dizemos acerca da subjectivação da linguagem na lírica de M. António, o uso de pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, bem como de flexões verbais, através do qual um emissor se apresenta como tal e condiciona o que fica dito ao momento (fictício ou real) em que existe e, portanto, fala - independentemente do tipo de relação que se possa estabelecer entre ele e um sujeito "transcendental" ³⁸.

A subjectividade de que vimos falando pode conceber-se, em Psicolinguística, como gerada pela "unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência" ³⁹. A "unidade psíquica" perfilada como o

sentido de aquilo que suscita as referências (normalmente a percepção sensorial dos mais variados objectos e, por arrastamento, esses objectos). Um motivo recorrente torna-se um tópico, ou lugar-comum. É nesse sentido que Jung importa para a psicanálise a noção de "motivo", quando fala em "motivos oníricos-tipo" (*O HOMEM À DESCOBERTA DA SUA ALMA*, p. 257).

³⁶ Os termos "reflexivamente" e "raciocinadamente" são retirados à terminologia de Piaget (*BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, p. 159).

³⁷ Citação de um artigo parcialmente incluído na badana de *POEMAS & CANTO MIÚDO*.

³⁸ No sentido kantiano. Sobre a colocação filosófica do problema leia-se o artigo elucidativo de Apel (*CRUZEIRO SEMIÓTICO*, pp. 28 s), citado na bibliografia. Quanto à situação e função dos deícticos, ela vem já exposta no artigo de Benveniste que começámos por citar: "São os indicadores da *deixis*, demonstrativos, advérbios, adjectivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do «sujeito» tomado como referência (...). Eles têm em comum este traço de se definirem somente em relação à instância do discurso onde são produzidos, quer dizer sob a dependência do *eu* que aí se enuncia" (p. 262).

³⁹ Benveniste, op. cit.: "Ela [a subjectividade] define-se, não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo leste sentimento (...) não é mais que um reflexol, mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que ela reúne, e que assegura a permanência da consciência" (pp. 259/260). Cf. *O HOMEM NA LINGUAGEM* (pp. 59/60). A inclinação psico-linguística do capítulo deve-se ao facto de ele ter sido inicialmente publicado numa revista de Psicologia (*JOURNAL DE PSYCHOLOGIE*, Jul.-Set., 1958, P.U.F.). Daí também derivará a intensidade com que o autor afirma a natureza linguística da categoria «eu»; a instância psico-linguística a

locutor e organizador "das experiências vividas que reúne", a "consciência" implicada pelos "enunciados" ⁴⁰, corresponde àquilo a que em Psicologia se chama personalidade ⁴¹ e a locução subjectiva é aquela que se organiza em torno do seu sujeito, da sua personalidade.

Esta concepção, aparentemente simples e funcional, pode implicar no entanto a crença numa relação causal e projectiva entre a identidade e a intenção de um sujeito pessoal, por um lado, e a sua figuração no discurso, por outro. Tal crença ignora as implicações hermenêuticas acarretadas inevitavelmente pelo facto de um texto ser escrito e artificial .

O levantamento dessas implicações foi resumido pelo filósofo francês Paul Ricoeur na sua *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO* ⁴². O linguista Claude Hagège chama também a atenção para um facto concordante: a inevitável solenidade que assiste ao acto de escrever, a qual afectaria necessariamente a autenticidade da "expressão" ⁴³. Ele reconhece ainda que "a autonomia do escrito consagra-o como um fim em si mesmo" ⁴⁴.

Se, no acto de fala, podemos tranquilamente conceber uma intencionalidade significativa que o contexto esclarece ou determina, porque o locutor e o destinatário "estão aí", conhecem-se

que Benveniste faz apelo - como se pode verificar pela citação alongada que apusemos ao início desta nota - visa evitar uma categorização exclusivamente psicológica (o sentimento de si mesmo), contrapondo-lhe uma categoria que se verifica pela recorrência do «eu» na linguagem. A concessão da linguística à psico-linguística é, no entanto, contrariada em outras partes do artigo, como por exemplo quando se afirma que "É em e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque a só linguagem funda em realidade, na *sua* realidade que é aquela do ser, o conceito de «ego»" (p. 259).

O mesmo passo de Benveniste citado no início da nota recorda uma passagem de Hegel sobre a lírica, a qual é parcialmente retomada por W. James ao falar em "auto-consciência". De certa forma, parece estar aqui em germe a ideia de definição do "mesmo" e do "próprio" (por permanência e por similaridade) defendida por Ricoeur em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE* e que levaremos em conta a partir do Cp. III.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *LE TEMPS ET LES PHILOSOPHIES*, p. 12.

⁴¹ Estudada na sua dupla vertente: motivação e cognição (V. Palenzuela & Barros, *MODERN TRENDS IN PERSONALITY*, para recentes abordagens). Na definição clássica a personalidade é determinada pelo conjunto de traços recorrentes com que o indivíduo responde ao meio (Cf. Leyens, *TEORIAS DA PERSONALIDADE NA DINÂMICA SOCIAL*).

⁴² pp. 37-56.

⁴³ *O HOMEM DIALOGAL*, p. 79.

⁴⁴ *id.*, *ib.*

pessoalmente e podem rectificar todos os dias esse conhecimento; se isso implica a coincidência da intencionalidade e da significação que não permite separá-las, como lembra Ricoeur; no "discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir", porque o texto irá funcionar como discurso dissociado do contexto em que surgiu, o percurso "do texto subtrai-se ao horizonte finito vivido pelo seu autor. O que o texto significa interessa agora mais do que o autor quis dizer, quando o escreveu" ⁴⁵. A origem da escrita pode, mesmo, estar na necessidade de fixar algo independentemente dos contextos e das intenções ⁴⁶.

Mas, para além de levarmos em conta a dicotomia *fala / escrita*, quando pretendemos pensar a subjectividade nos estudos literários, precisamos de levar em conta a realidade poética dos textos que vamos considerar. Sem nos opormos por ora à concepção de causalidade, de correspondência, ou de simultaneidade, entre um acontecimento no «mundo», na «consciência» do sujeito-locutor e no discurso, proposta por teóricos da linguagem ou da fala, achamos no entanto mais preciso, para o campo literário, conceber-se que o pensamento do leitor está orientado pela obra no sentido de construir uma imagem de um sujeito que, similar a uma personalidade "real", é lido como a "unidade psíquica" de que fala Benveniste ⁴⁷.

Ou seja, a escrita artística subjectiva não nos interessa em função de quem a gera mas em função daquele que ela engendra como sendo seu autor, ou melhor: em função do facto de ela estar centrada na composição de um retrato de quem nos apresenta como autor. A concepção que aqui procuramos desenvolver ficaria claramente explicada se - falando acerca da narrativa e tomando o autor enquanto personagem - disséssemos aristotelicamente que "é a identidade da história que faz a identidade da personagem" ⁴⁸.

⁴⁵ Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, p. 41. V., também, pp. 51-54. Por igual, *DO TEXTO À ACÇÃO*, pp. 118-122 e 185-191.

⁴⁶ Cf. Hagège, *op. cit.*, e Goody, *A LÓGICA DA ESCRITA E A ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE*.

⁴⁷ Cf. Mukarovsky, *ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE*, pp. 270-271.

⁴⁸ Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, p. 175.

A "unidade psíquica" de que fala Benveniste - se a concebermos enquanto sujeito transcendental, ainda que filtrado por um discurso - não se pode captar na sua totalidade, muito menos a partir da leitura - e sobretudo se for poética ⁴⁹. É isso que, precisamente, permite um funcionamento referencial próprio dos textos escritos, o que a arte literária explora ⁵⁰, levando por vezes os leitores, em campos mesmo não-literários, a falar no "primeiro Wittgenstein", ou no "Camões lírico", no Gomes Leal da "Senhora da Melancolia", que seria diferente do das *CLARIDADES DO SUL*, no "Fernando Pessoa ortónimo" (que terá levado este processo a um extremo esclarecedor das suas possibilidades e denunciador da artificialidade do «eu» poético) ⁵¹.

Por esse motivo, o sujeito empírico simultâneo à produção textual não poderá funcionar como organismo que explica e licita a interpretação, porque ele e o que o rodeava deixaram de estar acessíveis. No dizer de Wimsatt e Beardsley, num ensaio que se transformou com o tempo em referência, "o plano ou intenção do autor não está disponível nem é desejável como um critério para julgar o sucesso de uma obra de arte literária" ⁵².

Essa indisponibilidade permite que sobre o que se imagina como criador do texto seja dito, por exemplo, que é possuído por um "génio" ou o possui, como terá sido proposto no *ÍON* de Platão, ou pelos filósofos românticos. Ou que o poeta está condicionado por um

⁴⁹ Cf. Ricoeur, 1988: 74-75 ; *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, pp. 37 s.

⁵⁰ Ricoeur, *DO TEXTO À ACÇÃO*, pp. 121-122.

⁵¹ A criação de sujeitos fictícios não é somente apanágio das obras literárias. As hoje intituladas "figuras públicas", incluindo entre elas os políticos, sabem que a sua imagem mediática não pode coincidir inteiramente com a personalidade que de si para consigo pensam ser a sua. Para criarem a máscara pública da sua intimidade constroem "diários" e autobiografias em que procuram justificar as suas atitudes conhecidas em função de um sujeito dado como "interior".

Sobre este assunto, cf. a análise feita por Gusdorf em *LA DÉCOUVERTE DE SOI* (pp. 33-36), análise orientada em função do problema do autoconhecimento e que denuncia, por consequência, o carácter fictício de qualquer "panorama" do «eu».

⁵² A afirmação é publicada em 1946. Os autores estão citados por M. F. Martins, *MATÉRIA NEGRA*, p. 134. Note-se que Wimsatt e Beardsley não hipostasiam o texto literário como "uma entidade sem autor", mas o autor "real" como uma entidade ausente do quadro de leitura e que, por isso, não serve para valorizar a obra (cf. Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, p. 42, onde nos parece que um pensamento tendencialmente

espírito quando escreve, como proporiã as crenças e experiências reunidas sob o nome de *espiritismo*, e particularmente as teorias de Alain Kardec. É sintomático, aliás, pelo mecanismo legitimador da fala que parece entrar aí em jogo, o facto de nas experiências ser frequente a referência à presença de espíritos de escritores falecidos.

A indisponibilidade do autor transcendental permite igualmente postular que ele esteja inspirado pelo influxo do Espírito sobre si no instante em que escreve. Pensamos, ao lembrar essas teorias, em afirmações do tipo da que Eduardo de Soveral apresenta em *EDUCAÇÃO E CULTURA*: "os artistas de génio não pretendem dominar ninguém, mas partilhar as vivências de plenitude que neles miraculosamente aconteceram" (p. 21); "a palavra é, na realidade, consequência inevitável da encarnação do espírito; que só ela pode ser a mediadora entre o corpo e o espírito que nela encarnou" (p. 64). Tal concepção da criação poética está presente por igual na obra do poeta português Ruy Cinatti ⁵³.

Trata-se de uma concepção muito divulgada no pensamento luso-brasileiro. A ideia do autor como "legislador universal", exposta por Romeu de Melo, pode ser lida num idêntico sentido: "Só o Autor, enquanto puro Autor, exerce uma actividade despida de recurso, portanto, independente da sua realidade e dos seus interesses pessoais" ⁵⁴ (mais adiante iremos discutir os conceitos de *Actor* e *Autor* nesse texto do pensador português).

Vicente Ferreira da Silva, filósofo brasileiro, afirma - no final de um artigo sobre a natureza da arte - que ela "se nutre das forças mais sagradas da nossa alma e através dela (da alma) traz ao mundo a sua mensagem sobre-humana" ⁵⁵. Ainda que por intermediação do conceito de alma, a ideia básica é a mesma: a de que a arte revela a transcendência do homem e não o homem, o Espírito e não a pessoa.

simétrico terá levado o filósofo francês a exagerar na interpretação daquilo a que chama a «falácia do texto absoluto». V., também, *DO TEXTO À ACÇÃO*, loc. cit.).

⁵³ *SETE SEPTETOS*, p. 156; cf. *ROMÂNICA*, p. 131.

⁵⁴ *REFLEXÕES - 2*, p. 173.

A ideia de transcendência pode igualmente ser utilizada para defendermos que o autor exprime um colectivo que o integra e não propriamente a si. Isso pode ser descrito por, pelo menos, três teorias correntes nas sociedades actuais: a dos condicionamentos ideológicos; a dos condicionamentos linguísticos; e a dos condicionamentos inconscientes. A primeira está muito generalizada, sendo passível de se associar a leituras como a de Adorno e à de muitos críticos marxistas mais "ortodoxos", como é o caso de Eugénio Ferreira em Angola, para quem a "literatura é a expressão de uma cultura", sendo esta resultado da superestrutura que reflecte as "relações sociais condicionadas pelo grau de desenvolvimento das forças produtivas" ⁵⁵.

A segunda é a que diz que a língua forma e guarda uma visão do mundo à qual o autor estará condicionado logo pelo facto de a utilizar (perspectiva que iremos comentar em pormenor mais adiante); a terceira pode centrar-se no aproveitamento que alguns seguidores de Jung fizeram da noção de inconsciente colectivo, aplicando-a à concepção do processo psicológico de composição ou criação poéticas. Para exemplificá-la basta compararmos as obras de António Quadros e Yvette Kace Centeno abaixo mencionadas.

Trata-se de uma postura / pode ainda radicar-se na crença exposta por / *que* A. Ramos Rosa em *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, e segundo a qual "todas as energias do universo ascendem à palavra, como afirma Gabriel Bounure" (p. 12). O colectivo torna-se, aí, o cósmico.

Em qualquer das afirmações precedentes, desde o *ÍON* até hoje, nos podemos basear para dizer que o texto não reflecte tanto a pessoa que pensamos ser o seu criador quanto aquilo, ou Aquele, que lhe traz as condições para se tornar um criador. Isto não considerando pertinente a existência (que discutiremos adiante) de alguns tópicos comuns ao criador e ao texto que podem ser considerados mais ou menos importantes, conforme a "poética" seguida pelo receptor, e que de

⁵⁵ *OBRA COMPLETA*, p. 69.

⁵⁶ *A CRÍTICA NEO-REALISTA*, pp. 8-9.

qualquer das maneiras podem ser vistos como «poluentes» de uma eventual comunicação metafísica.

Estas constituem algumas das vias que abrem para a neutralização da ideia de sujeito enquanto indivíduo que detém o poder de criar por si uma obra, onde se projecta como intenção consciente - aqui e ali traída por outra inconsciente.

Outra via de acesso (psicológico) a uma concepção neutralizadora do «eu» criador está sintetizada numa carta de Rimbaud a Georges Izambard, datada de 13 de Maio de 1871: "Eu quero ser poeta, e tento-me tornar vidente: vós não compreendereis de todo, e eu não saberei quase explicar-vos. Trata-se de atingir o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu reconheço-me poeta. Não é de todo minha a falta. É falso dizer: eu penso. Deve-se dizer: pensam-me" ⁵⁷.

Foi talvez ciente de todas essas possibilidades que Wellek declarou, em 1967 (alguns anos depois de a reacção textualista se configurar como uma das mais importantes do século XX), que a "suposta intensidade, essência, imediatez de uma experiência nunca pode mostrar-se como certa e nunca pode mostrar-se como pertinente à qualidade da arte" ⁵⁸. Pois entre o criador e a obra, como observou Mukarovsky (já em 1937) interpõe-se a figura do sujeito-locutor que é (ou resulta de) uma abstracção que "representa a possibilidade de projecção dessas pessoas [autores e leitores] na estrutura interna da obra" ⁵⁹.

Isso acontece porque, nas obras literárias, estão conjugadas de forma tão íntima as referências, que nos condicionam determinadamente a duplicarmos ⁶⁰ uma imagem de quem supomos que nelas se apresenta

⁵⁷ Y. K. Centeno, *LITERATURA E ALQUIMIA*, p. 61. Na sua quase totalidade o extracto é também citado e comentado por José Enes em *ESTUDOS E ENSAIOS* (p. 32).

⁵⁸ Paul Hernadi, *LA TEORIA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS*, p. 62.

⁵⁹ *ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE*, p. 270.

⁶⁰ Usamos o termo "duplicar" conotando-o com a teoria de Luria, exposta em *PENSAMENTO E LINGUAGEM*, segundo a qual a aquisição da linguagem corresponde, no processo de

como sendo o seu criador. Nós fazêmo-lo, quer pensemos conhecê-lo como pessoa (caso em que o poema poderá ser lido como "sintoma" que nos conduzirá a reinterpretar a sua personalidade, ou a inventar-lhe uma "personalidade artística"), quer não (caso em que o poema nos levará a imaginar uma pessoa que não conhecemos, mas que achamos que existe - na medida em que pensamos que alguém escreveu).

Concordantemente, na área da reflexão sobre a literatura angolana, falando acerca de espécies narrativas em que mais tentadora ainda é a confusão entre o sujeito textual e um seu modelo transcendental, Salvato Trigo aponta a Luandino Vieira a utilização de "processos discursivos que sugerem «récits de vie», biográficos ou autobiográficos, mas que são apenas estratégias de escrita" ⁶¹. Mais adiante, ainda na mesma página, esclarece que essas "estratégias de escrita, que fazem a verosimilhança dum texto, são tomadas pelo real, dada a situação de enunciação do autor. É essa situação que transforma aos olhos do leitor a ficção em biografia ou em autobiografia".

Se atentarmos à maneira como o texto se organiza e centraliza em função da isotopia do que nos propõe como sendo o seu autor (não nos preocupando com a existência transcendental do sujeito público que assina como autor na capa do livro ⁶²), estaremos a trabalhar ainda com a subjectividade (o estudo da predicação criativa de um sujeito), mas através de um conceito de subjectividade radicalmente diferente, próximo da definição de Ricoeur na *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*: "O significado autoral torna-se justamente uma dimensão do texto na medida em que o autor não está disponível para ser interrogado" ⁶³.

desenvolvimento da criança, à duplicação do mundo (cf. Perroni, *REVISTA INTERNACIONAL DE LÍNGUA PORTUGUESA*, p. 11; Domingos *et alii*, *A TEORIA DE BERNSTEIN EM SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO*, p. 40). Garcia Berrio, na sua *TEORIA DA LITERATURA*, faz um largo uso de tal acepção para o campo literário (sobretudo no Cap. III). No entanto, aqui, radicamos a duplicação no leitor e não no autor.

⁶¹ *ENSAIOS DE LITERATURA COMPARADA LUSO-AFRO-BRASILEIRA*, p. 55.

⁶² Observe-se o conceito de autor em Lejeune: "Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica" (*ON AUTOBIOGRAPHY*, p. 11).

⁶³ p. 42. A ideia é recuperada em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

Para a primeira concepção crítica, por nós recusada, reservaremos o adjectivo de projectiva ou expressivista. Trata-se daquele pensamento segundo o qual o «ego» declarado numa obra literária como locutor só é passível de leitura a partir do estudo de um relacionamento legitimador com um sujeito público, típico ou transcendental, que é suposto instituí-lo, ou com o que ele representa eventualmente (o Espírito, pessoal ou colectivo).

Chamar-lhe-emos projectiva recordando-nos das configurações através das quais a criança projecta num desenho ou poema o que apreende, como forma de "experiência", prospecção ⁶⁴ ou prova dessa apreensão, ou para a tornar mais nítida ao pensamento, ou para a poder analisar como objecto visível, exterior. É precisamente o carácter projectivo dos desenhos infantis que permite fazer a destriça teórica entre essas "apreensões perceptivas do mundo" e as realizações formadoras ou figuradoras a que o mundo adulto chamará de obras de arte .

Ainda que de forma elementar (dado que se trata de um manual), e talvez não muito clara (na definição da funcionalidade dos objectos criados), resume esta ideia o item «Percepção e Projecção» da obra de Ch. Bühler intitulada *A PSICOLOGIA NA VIDA DO NOSSO TEMPO* ⁶⁵, e cuja referência nos evita aprofundar a questão nestas páginas. Freud, por sua vez, servir-nos-á de exemplo para a fusão da ideia com uma eventual "psicologia da criação literária". Como recorda Francesco Muzzioli ⁶⁶, o pai da psicanálise associa a produção poética ao "jogo, nas crianças", não promovendo a distinção entre os desenhos ou as brincadeiras infantis, que são sempre projectivos e prospectivos, e o trabalho poético, onde a projecção autoral deixa de fazer sentido a partir do momento em que o texto circula e se destina a ser lido independentemente do seu contexto de produção.

⁶⁴ O carácter prospectivo de tais desenhos é equiparável ainda ao que Jung aponta para os sonhos dos adultos, na linha do que Freud fez também - o que vem a ser utilizado nos testes de Antropologia Cultural para detectar os traços de uma dada «personalidade colectiva» (cf. Titiev, *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL*, p. 271).

⁶⁵ pp. 191-193.

⁶⁶ *LE TEORIE DELLA CRITICA LETTERARIA*, p. 146.

As obras literárias, feitas para circular fora do seu contexto, são preparadas para que o leitor nelas se projecte e não para que o autor nelas se experimente enquanto "aluno" do mundo, paciente patológico, ou ser determinado pela circunstância social em que se forma.

Chamaremos expressivista também a esta teoria, visto que de alguma forma ela pressupõe - ao falar em subjectividade - ser o «ego» do texto artístico uma «expressão» do autor ou do que ele representa, tal como o é para as crianças ou os adolescentes ⁶⁷.

Para a concepção de subjectividade que procuramos definir (aquela que se funda nas atribuições do texto ao criar o seu sujeito) reservaremos o nome de «construtivista», «figurativa» ou «criacionista», na medida em que ela descreve a subjectividade como o resultado da interacção criativa estabelecida entre uma obra e o seu leitor, que partilha a construção da ideia e a configuração da imagem de sujeito, condicionadas ambas pela tessitura verbal. Segundo a nossa noção de subjectividade, o autor não passa, portanto, de um "artefacto verbal".

Idêntica dicotomia, entre construtivismo e projectivismo, pode ser vista na teorização acerca do leitor (não da leitura) - o que também já tinha sido observado por Ricoeur na *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*. A uns, como Iser, interessa o leitor enquanto "artefacto" "inscrito nos textos", implícito e possível ⁶⁸. Eles fazem, portanto, uma leitura construtivista ou figurativa do leitor. Já o estudo, por exemplo, do horizonte de espera exterior à obra numa dada época, se começa a interessar por um leitor transcendental e constitui, por assim dizer, uma contribuição da história da cultura e da história da literatura (quando não da teoria da comunicação) para o exercício crítico ⁶⁹. A "Teoria Empírica da Literatura", de Schmidt, por sua vez, parece-nos que se coloca inteiramente fora do sistema literário, e - a nosso ver -

⁶⁷ Veremos, adiante, a poesia lírica ser conotada com a adolescência, precisamente por causa dos pressupostos expressivistas dos autores em causa (Álvaro Ribeiro e Massaud Moisés).

⁶⁸ Elrud Ibsch, *THÉORIE LITTÉRAIRE*, p. 251.

do estudo literário que para ela faz parte do sistema a estudar empiricamente ⁷⁰.

Depois de examinarmos os eventuais fundamentos extra-literários do conceito projectivo de subjectividade, iremos fazer um breve levantamento crítico sobre a presença do expressivismo nos estudos literários ou afins - no que diz respeito ao século XX. Procuraremos examiná-lo em função de um princípio metodológico que permita estabelecer e respeitar o lugar próprio da crítica literária no estudo da figura de sujeito, bem como a localização privilegiada dos materiais aos quais recorreremos (tira-los-emos ou não só dos textos literários assinados pelo autor? Que critério nos permitirá considerar que todos os textos por ele assinados se devem ler como uma unidade - ainda que complexa?).

Num segundo passo estudaremos a associação «subjectividade / lírica», ao longo do século XX, à luz do conceito de subjectividade ou de lírica reflectido pelos diversos autores - terminando por reafirmar uma definição de lírica consequente à noção construtivista de subjectividade por nós partilhada. Num terceiro momento veremos que, para definir lírica, faltará estabelecermos ainda um critério que nos permita distingui-la das narrativas subjectivas, servindo-nos principalmente do exemplo da autobiografia.

Feita essa destrição, passaremos finalmente à aplicação prática das concepções que partilhamos, para demonstrarmos que é viável e pertinente, mesmo numa obra de enunciação unívoca na primeira pessoa como são os *100 poemas*, estudar o autor apenas em função das indicações textuais que o constroem no interior do livro.

⁶⁹ Cf. Jauss, *A LITERATURA COMO PROVOCAÇÃO*.

⁷⁰ Ibsch, loc. cit., p. 259 s.

1.2. COMENTÁRIOS ACERCA DO CONCEITO EXPRESSIVISTA DE SUBJECTIVIDADE NOS ESTUDOS LITERÁRIOS E DOS SEUS EVENTUAIS FUNDAMENTOS EXTRÍNSECOS

Pode parecer despiciendo, da nossa parte, ir agora discutir as questões atinentes à psicologia expressivista da composição, quando o biografismo está, há muito, ultrapassado na crítica literária europeia. Precisamos, portanto, de justificar a discussão que vamos fazer.

A oportunidade de uma discussão sobre o expressivismo deriva, aqui, de três factos: um particular, outro geral e outro contextual.

O facto particular é o de as leituras da obra que vamos estudar serem quase todas de sentido projectivo. Como veremos mais adiante, conforme formos comentando esta ou aquela passagem de apreciações críticas à lírica de M. António, é muito comum explicar-se uma ou outra característica a partir do que se conhece da personalidade pública do autor. Podíamos argumentar que tais posicionamentos estão necessariamente datados e que, estando hoje ultrapassada a discussão sobre a pertinência do conceito romântico de autor para os estudos literários, é preferível ignorar esses aspectos e tirar proveito de outros (como faremos) insertos nos mesmos discursos de recepção.

Mas o expressivismo ou projectivismo das leituras da lírica assinada por M. António atravessa as mais diversas épocas, vindo dos anos 50 e 60 até aos anos 80, como se o paradigma romântico ou biográfico não tivesse sido posto em causa, ou como se não fosse pertinente pô-lo em causa quando estamos perante uma leitura da sua obra. Isso acontece porque os poemas de M. António concentram-se com muita frequência e intensidade na composição de um "auto-retrato". É a insistência do texto em construir o autor e sugerir-lhe uma biografia que sustenta o continuado projectivismo da sua leitura.

Tal facto leva-nos, portanto, a colocar outra questão, que é a de saber se, neste caso, não haverá um propósito, uma intenção autoral que explica o texto. Ou seja, leva-nos a discutir a possibilidade de uma exegese biográfica, trazendo uma nova pertinência à discussão teórica que poderia sustentá-la.

Por esse motivo, somos alertados para uma verdade que tendemos a esquecer e que é o nosso argumento "geral". Acreditando que determinados temas foram definitivamente ultrapassados por uma questionação apropriada dos problemas que os motivaram, deixamos muitas vezes, na crítica literária, a cargo do tópico da impertinência, da "ultrapassagem", a substituição da releitura dos debates anteriormente havidos. Isso leva-nos a neutralizar a percepção da história da crítica literária como uma sucessão de desvios, de erros ou de exageros, corrigidos por outros desvios, erros ou exageros (para além de uma história da construção de conceitos operatórios úteis).

A construção de conceitos operatórios úteis, feita a par da legitimação de erros ou exageros, não garante a correcção de um desvio. Uma teoria que, na sua globalidade, acabará por ser sentida como resultando de um exagero ou de uma distorção, pode-nos legar, no entanto, construtos pertinentes - como sucedeu com o exagero "textualista", que nos deixou importantes noções e definições sobre a estrutura dos textos literários, e não apenas da linguagem literária.

Quando nos recordamos da sucessão de "escolas" e "correntes" críticas, no entanto, falamos mais facilmente em *biografismo*, *formalismo*, *estruturalismo*, do que nos conceitos operatórios aos quais chegamos a partir dos "exageros" centrados sobre as palavras-chave de cada latitude crítica.

Se abandonarmos esse tipo de leitura sentimo-nos forçados, por determinadas obras, a discutir outra vez algumas possibilidades teóricas que a sucessão de «ismos» havia abalado. O facto geral de nada estar em definitivo resolvido, conceituado e teorizado, justificará

então que nos detenhamos algum tempo a discutir a pertinência de uma leitura projectiva na relação entre o autor e a obra.

Finalmente, um facto contextual permite justificar a breve discussão que procuraremos fazer em seguida. É ele o de que a teoria da literatura tem vindo a levantar outra vez a conveniência de estudos que levem em conta os contextos de produção e de recepção da obra ⁷¹. Em diversos momentos da reabilitação dos estudos contextualizadores, há teóricos que recuperam uma leitura autoral, ou mesmo biográfica, dos escritos poéticos - agora não por via da história da literatura, mas pela concepção da linguagem enquanto sintoma. Isso fez-nos perceber que o paradigma do autor na leitura literária não foi posto em causa definitivamente. Foi posta em causa a maneira como ele era aproveitado e concebido a partir do Romantismo, mas não o facto de ele o ser.

A crítica romântica mais comum (de que talvez possamos excluir a hegeliana), fazia uma aproximação histórica entre o autor e a obra, na medida em que procurava determinar os factos civis específicos da vida de um poeta, factos que podiam explicar o significado de uma ou outra passagem. Foi ainda isso o que muita crítica neo-realista e negritudinista angolana, ou que se debruçava sobre a literatura angolana, tentou fazer com a lírica de M. António. A teoria crítica mais recente, de que é exemplo a antologia *THÉORIE LITTÉRAIRE THÉORIES DE LA LITTÉRATURE*, publicada em Paris no final da década passada, promove uma aproximação modelar entre o autor e a obra, na medida em que pensa explicar os seus diversos momentos a partir de movimentos psíquicos e de estratégias comunicacionais recorrentes e que permitem formar, em outras áreas das Ciências Humanas, uma ideia projectiva de sujeito e uma ideia de comunicação necessariamente condicionada à intencionalidade expressiva.

⁷¹ Exemplo claro disso é a *TEORIA DA LITERATURA* de Aguiar e Silva, como se pode ver pela discussão que ela faz dos géneros literários (e que no final do capítulo comentaremos), e mais particularmente pelas considerações tecidas em torno do termo «contexto» nos Capítulos 3 (A COMUNICAÇÃO LITERÁRIA) e 9 (O TEXTO LITERÁRIO).

Um caso paradigmático do tipo de convicções que nos levam a rediscutir hoje a pertinência de um estudo intrínseco da literatura, e que nos demonstram que o expressivismo nunca esteve por inteiro afastado da teoria literária, é o de Elizabeth Bruss, no primeiro capítulo de *AUTOBIOGRAPHICAL ACTS*⁷².

Inicialmente, a autora intitula de "falsa distinção" a que se aceita existir entre literatura e «linguagem corrente». A nosso ver, a distinção pode ser qualificada como falsa por duas vias. Numa, espiritualista, a linguagem original é vista como poética, inspirada, atribuindo-se ao uso constante a sua banalização e degeneração, que faria da linguagem corrente, não outra linguagem, mas uma corruptela da poética; numa segunda, aprofundada por Ricoeur em *A METÁFORA VIVA*, o trabalho analógico sobre o qual estaria fundamentado o fazer poético é também atribuído à linguagem comum ou corrente. Não se trataria, pois, neste segundo caso, de duas linguagens, mas de duas variações sobre uma mesma forma de linguagem, a saber, a analógica. Nenhuma destas duas "indistinções" obriga, porém, a ler o escrito poético em função de como se estuda o falar quotidiano; se, no entanto, obrigasse a uma hierarquia desse género, seria no sentido de levar a ler a linguagem quotidiana em função da linguagem poética.

Quer-nos no entanto parecer que E. Bruss representa uma terceira negação da diferença entre linguagem "corrente" e "poética": aquela que defende que podemos estudar igualmente as duas, porque as duas são basicamente a mesma nos seus fenómenos fundamentais de funcionamento ou existência, no seu comportamento comunicacional. A partir desta ideia, ela minimiza as "variações" líricas sobre as palavras ou as frases, todas possíveis no quotidiano, sobrevalorizando o condicionamento do estudo da linguagem pela consideração dos contextos e das motivações de ocorrência, e ignorando ou subvalorizando o facto de não termos acesso a eles na escrita.

⁷² Transcrito e traduzido em *ANTHROPOS*, pp. 62-79. A passagem a que principalmente nos atemos aqui vem a pp. 64.

Consequentemente, centra-se depois E. Bruss na noção (que estaria indiferenciadamente na linguagem quotidiana e na literária) de "acto elocucionário", na linha de Austin, Searle e Strawton. De tal acto nos garante a seguir que "é uma associação entre fragmentos de linguagem e certos contextos, condições e intenções". Pelo que, tanto a literatura quanto uma frase, não podem ser compreendidas nem valorizadas ignorando os "contextos, condições e intenções" que as condicionaram. Um posicionamento como este, embora seja tão redutor, está apoiado numa tradição com lugar próprio no mundo contemporâneo, e obriga-nos a reconsiderar a leitura fundada na pertinência da figura do autor para a compreensão do texto.

Precisamos, portanto, justificar também porque é que não realizamos aqui uma leitura desse tipo. Precisamos verificar se há certezas quanto ao modelo de sujeito e ao género de projecção autor-obra que se postula habitualmente. E devemos clarificar porque para nós é equiparável a leitura expressiva da configuração do autor na obra, quer ela o tome enquanto sujeito com uma história específica (como fizeram os românticos), quer enquanto sujeito que corresponde a um modelo de «eu» (como se procura fazer actualmente, aproveitando-se paradigmas que, para serem aplicados, sempre exigem a presença deste ou daquele facto particular da vida de um "autor", tomado como "verídico" e significativo para a composição da obra).

1.2.1. Sujeito psicológico e sujeito poético

O expressivismo sustenta-se na omissão teórica do artifício enunciativo sobre o qual se institui como artístico um dado livro. A distração fundamentadora do expressivismo passa, consequentemente, por uma indistinção fundamental entre as relações do homem com a linguagem e as relações do autor com o texto poético, reafirmada em ensaios como o de E. Bruss. Daí resulta uma "pretensa univocidade que leva os comentadores a tentar explicar o poeta (seja clássico ou

moderno) por aquilo que na poesia é «de», isto é, a sua aparente determinação temática, é o erro de quantos, tratando de poesia, não reparam que ela é essencialmente... poesia". Este "paradoxo" "anula, por distração, a especificidade da experiência poética" ⁷³.

O homem é considerado relacionar-se com a linguagem, "normalmente", de uma forma que poderíamos apelidar de «realista»: ele aprende, conhece e pensa com ela; ensina, desconhece e exprime-se através dela ⁷⁴. Como a Poesia é um acto linguístico, pressupõem-se - para a relação entre o homem e a linguagem na Poesia - as mesmas relações caracterizadoras, ignorando-se que a "relação escrever-ler" deixa, na escrita, "de ser um caso particular da relação falar-ouvir" ⁷⁵.

A partir do momento em que a linguagem é concebida como participante na criação de "uma mundividência ou um mapa cosmológico em que a existência dos indivíduos e da sociedade se insere e enquadra" ⁷⁶, dado ser desde o princípio instrumento privilegiado para a duplicação (e reprodução) psicológica do meio, "abrindo à criança a possibilidade de operar mentalmente com objectos fora de seu ambiente imediato" ⁷⁷, ao mesmo tempo expressão e receptáculo desse visionamento (ideia trabalhada filosoficamente por Herder, Humboldt, e o Romantismo alemão ⁷⁸), a relação do autor com

⁷³ Rosa, A. Ramos, *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, p. 21.

⁷⁴ Cf. Luria, *PENSAMENTO E LINGUAGEM*, p. 37.

⁷⁵ Ricoeur, *DO TEXTO À ACÇÃO*, p. 191.

⁷⁶ José Enes, *LINGUAGEM E SER*, p. 55.

⁷⁷ Perroni, *RILP*, nº 10, p. 11. O tipo de operação mental aqui referido apresenta um grau de parentesco significativo com a distinção que Ricoeur (*TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, pp. 37 s) faz entre fala e escrita: a escrita aumentaria indefinidamente o poder que tal processo traz à criança, desmultiplicando-o também. Nessa medida, o germe da fala já traz em si o germe da escrita; a "descoberta" que nos levou a falar há-de aplicar-se depois à construção da escrita.

Significa isso que pode haver uma escrita meramente mental. Ou seja, que as tradições orais, em certas circunstâncias e na perspectiva de Ricoeur, são tradições escritas (ib., p. 45).

⁷⁸ Schaff, 1974: 15-48 ; cf. 99-102 ; 248-253. V. tb o texto de Hamann, «PAROLE DE DIEU / PAROLE HUMAINE», inserido no livro *LES MÉDITATIONS BIBLIQUES DE HAMANN*. A ideia mantém-se actual (cf., de Ricoeur, os prefácios a *AS CULTURAS E O TEMPO* e a *LE TEMPS ET LES PHILOSOPHIES*. Na primeira antologia, v. também texto de Kagamé (pp. 102-135). V., ainda, os dois textos iniciais de Coseriu em *O HOMEM E SUA LINGUAGEM*). Na perspectiva espiritualista de Eduardo de Soveral, a palavra é vista como "a forma mais directa e originária de que o Espírito dispõe para se expressar, e que, no plano intersubjectivo que é o da cultura, seja por seu intermédio que ele institua as matrizes

a obra passará a ser concebida como projectiva da visão do mundo à qual ele se acorda, que o conforma e que ele transformará ⁷⁹.

Essa é uma das maneiras por que se chega ao expressivismo nas teorias literárias. Estudaremos agora alguns dos argumentos com que podemos discuti-la.

O primeiro argumento reside no facto de a relação do poeta com a obra ser passível de não se conceber como directa, dificilmente se podendo equiparar - na maioria dos seus aspectos - à relação do locutor com a língua, a qual também não dispensa a intermediação de códigos interiorizados e que diferem de falante para ouvinte. Desde Mukarovsky a Ricoeur se fez variamente, e distanciada no tempo, uma transferência cuidadosa entre a situação do falante e a do escritor. Os avanços permitidos pelo estruturalismo e a semiótica na crítica literária dos anos 60 e 70, permitiram-nos igualmente seleccionar uma hierarquização de categorias que facilmente põe a nú a dificuldade em apontar como sustentáculo explicativo de um texto a existência de um sujeito exterior a ele.

Entre a "força íntima" que levaria a compor um poema e o livro que depois é lido interpõem-se, pelo menos, um sujeito público (a imagem de si que o poeta constrói enquanto poeta através das suas aparições públicas - entrevistas, discursos, etc.), um autor "real" (que activa conhecimentos, memórias e técnicas para construir o jogo verbal), um autor textual (que é a imagem que resulta do jogo proposto) e, do outro lado, todas essas imagens conjugadas nos vários níveis de leitura por um eventual discurso crítico, ou teórico, ou outro.

de um universo significativo, ou seja, revele, para si mesmo, uma perspectiva compreensiva unitária" (Op. cit, pp. 64-65).

⁷⁹ O facto conjuga-se naturalmente à importância concedida por Dilthey à leitura autobiográfica para conhecimento e interpretação da História: essa leitura é importante porque revela a visão do mundo de uma dada época, visão consubstanciada na composição de uma narrativa de vida que se deixa dirigir por um sentido atribuído aos acontecimentos que os selecciona e caracteriza (cf. *EL MUNDO HISTORICO*, pp. 222-224).

É, aliás, sintomático que - não preocupado com a perspectiva literária da questão - Georges Gusdorf, ao analisar os "diários íntimos", chegue a conclusões idênticas a partir dos vários níveis de produção do pensamento sobre si próprio: "Assim, talvez o curso dos nossos pensamentos sofra uma deformação por causa da atenção que dispendemos para o seguir. O desdobramento suprime a ingenuidade, a espontaneidade da vida pessoal, e talvez a vicie ainda mais profundamente" ⁸⁰. Ao citar, mais adiante, André Gide, Gusdorf recorda ainda uma outra "deformação" da verdade pessoal: a provocada pelo "desejo de escrever bem" ⁸¹. Ficam implícitos nesse desejo - como no desdobramento anterior - os três níveis da "força íntima", do sujeito real (o que deseja escrever bem) e do sujeito textual (o que é imaginado por um intimista em discurso onde se toma por modelo).

A interposição destas diversas figuras fere de morte a questão do nível e do tipo de correspondência com que um poeta lírico exprimiria os "seus estados de alma", correspondente à necessidade que um locutor teria de usar a função expressiva da linguagem.

Para além disso, cada uma das figuras pressupõe a existência de vários códigos próprios, que em parte as criam ou determinam, mas que irão diferir entre os vários sujeitos ligados à noção de autor e os inúmeros leitores que terá o texto, como lembra Umberto Eco em *LECTOR IN FABULA*. A intermediação dos códigos diferenciados, no processo comunicativo típico da literatura, introduz na visão dela um grau de ambiguidade ou possibilidade que impugna desde logo qualquer tentame de aproximação entre "duas almas" unidas por sentimentos ou mundivisões idênticos (como quiseram os românticos, mas também Staiger e vários outros, alguns deles adiante mencionados), ou por

⁸⁰ *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, pp. 64-65. Todo o capítulo é elucidativo desta análise do desdobramento enquanto patologia que falseia necessariamente a relação do ser com a consciência do ser. O facto de as regras do "jogo" literário serem outras transforma o que podia ser para o autor um sinal "esquizóide" (p. 68) num artifício através do qual se introduz a liberdade e a genialidade artística - permitindo "criar" uma realidade alternativa e propô-la como autêntica.

⁸¹ p. 70.

códigos inconscientes inscritos num mesmo colectivo (como proporrá mais tarde a leitura psicanalítica baseada nos textos de Jung).

Mas - mesmo que ignorássemos a intermediação artificiosa em que se funda o acto poético - a concepção da obra a partir do autor, extraída por símile da relação falante-fala, não é obrigatoriamente aquela que o expressivismo pressupõe.

Há pelo menos dois processos comuns responsáveis pela figura do locutor na linguagem não-poética e na poética: em ambos a configuração se realiza na medida das predicções que são atribuídas ao locutor, e pela reiterada "adscrição" do acto de *falar / escrever* à primeira pessoa da enunciação ⁸².

A partir da verificação de tais processos - e de como eles eventualmente se especificam no campo literário - é possível definir a subjectividade de um texto (mesmo não literário, nem escrito) apenas na sua individualidade, sem recurso a metáforas biográficas, a informações contextuais, ou a qualquer espécie do que poderíamos chamar uma «psicologia da criação literária».

A confusão «mimética» entre o autor e a obra é lícitada, no entanto, por uma forma de "realismo linguístico" que afasta os seus aderentes da pesquisa da predicação textual do sujeito. Tal "realismo" baseia-se, por sua vez, num "realismo psicológico", pressuposto mas não discutido. Isso acontece porque a teoria nos leva, à partida, a conceber que a forma da linguagem depende em absoluto de uma relação projectiva do pensamento sobre a representação (neste caso linguística). Ora, como passamos a ver, pode-se conceber exactamente o contrário: o pensamento re-organiza as imagens, as figurações perceptivas, que lhe são prévias e estão previamente "discursivizadas". Nessa medida, são elas que se projectam nele, e o pensamento pode ser visto apenas como uma consequência e uma necessidade daquela organização prévia.

⁸² Paul Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

Para reflectirmos acerca de tal assunto convém clarificarmos as variáveis em jogo. Trata-se de verificarmos qual a relação, possível ou plausível, entre três categorias distintas da vida psicológica: as imagens mentais, o pensamento e a linguagem. Como dissemos, o expressivismo fundamentado em certas teorias da linguagem pressupõe que o pensamento se projecta sobre as figurações e as palavras, sobre as representações ou imagens, a língua, e a linguagem. No entanto, a neurobiologia parece fornecer-nos outra visão, à qual acederemos na companhia do cientista português António Damásio.

Segundo este cientista, as imagens formam-se a partir de «representações disposicionais» potenciais. É a partir das redes de representações disposicionais (que estão, já por si, organizadas em rede) que desfilam as imagens, quer as de que damos conta, quer as outras. O decurso imagístico pré-existe, quer à linguagem, quer ao pensamento, e condiciona, portanto, a formação e formulação da linguagem e do pensamento, que são uma espécie de mecanismos de alta e muito especializada auto-regulação do ser humano e das redes de representação disposicional. O "pensar por imagens" antes de pensar por palavras, ou antes de pensar por outra forma qualquer, está de acordo com as mais variadas introspecções de cientistas, reveladas quando falam ou escrevem sobre como raciocinam na sua actividade. Ou seja, o pensamento não se projecta sobre a linguagem e as imagens, nem podemos também conceber uma relação recíproca entre pensamento e linguagem como se eles firmassem um pacto de elaboração mútua de onde se excluiria - como conseqüente ou subsequente, a formação figurativa. Ambos (pensamento e linguagem) derivam de tal formação, como duas linhas distintas, e são condicionados por ela. É plausível que depois se entrecruzem, espiralando-se, mas nenhum dos dois deixa de ser como que uma

especialização do que poderíamos intitular o «discurso das imagens»⁸³, o qual tem por sua vez uma função auto-reguladora (de acordo com o significado dos termos em Piaget).

O «realismo linguístico» fundamenta-se também, mais remotamente (ainda quando apadrinhado pelo Romantismo), na ideia de que no "sujeito que conhece e no que sente está a forma da coisa conhecida e da sentida, uma vez que todo o conhecimento se processa mediante alguma semelhança (imagem)"⁸⁴. Conhecer um objecto exterior será, portanto, visualizar dentro de nós uma forma prévia que lhe corresponde; e, se só assim podemos conhecê-lo, aceder à sua existência, tal forma terá que surgir em nós antes de repararmos no objecto. Não surge, pois, por aprendizagem, ou pelo desenvolvimento de capacidades inatas em interacção com o meio, mas está lá à partida, como fazendo parte do nosso corpo ou cérebro desde o nascimento.

Sendo assim, a relação íntima garantida na semelhança entre a forma pré-existente no sujeito (a forma «a priori» do sujeito) e a forma transcendente do objecto, como coisa que existe sempre e em qualquer lugar, terá por igual a sua expressão no acto de falar e no de escrever ou ler um poema, conduzindo-nos à sua compreensão projectiva: o poema reflecte essa comunhão de formas com o mundo, porque essa é a única maneira de vermos o mundo. O que devemos então discutir é se uma tal interpretação do realismo aristotélico se justifica. Parece-nos que não, e por duas ordens de motivos.

Por um lado, o perspectivismo filosófico, largamente confirmado nas investigações que ao longo do século XX se desenvolveram no campo da psicologia da percepção, permite hoje fundamentadamente impugnar a teoria do conhecimento ou a psicologia do conhecimento que subjaz a tal interpretação de Aristóteles⁸⁵. A categoria nomeada pela

⁸³ Sobre o assunto, v. *O ERRO DE DESCARTES*, principalmente as pp. 122-123.

⁸⁴ Trata-se de uma interpretação de Aristóteles por S. Tomás de Aquino, traduzida por José Enes (*ESTUDOS E ENSAIOS*, p. 8, nota 4). Compare-se a ideia com a visão que Staiger tem do processo poético e que citaremos adiante.

⁸⁵ Sobre o assunto, leia-se a 2ª Parte do manual de Osgood, *MÉTODO E TEORIA NA PSICOLOGIA EXPERIMENTAL*.

psicologia experimental como «dinâmica central na percepção»⁸⁶, e que António Damásio preencheria com a ideia de uma sincronia de diversos sistemas complexos de percepção e processamento de estímulos⁸⁷, sincronia sustentada em processos lineares inatos e processos complexos aprendidos⁸⁸, torna pelo menos ingénua a questão de saber se há formas «a priori» correspondentes aos objectos e se tais formas se projectam sobre a linguagem.

Charles E. Osgood cita, mesmo no início do capítulo que sobre a percepção inclui no seu manual de psicologia experimental, uma característica dos fenómenos perceptivos que nos ajudaria desde logo a impugnar o realismo em causa: a flexibilidade da organização das percepções, o facto de elas variarem e se "iludirem" em relação ao que noutros momentos vemos como correcto, concreto ou exacto.

Ora, se é possível iludir ou variar as configurações que o sujeito constrói face a diversos estímulos sensoriais constantes, é porque não há uma forma «a priori» que limite e oriente a percepção do objecto, mas diversas possibilidades de resposta, uma espécie de potencial imagístico⁸⁹, na base do qual estão estratégias e raciocínios de resposta que o sujeito vem desenvolvendo desde que nasce, a partir de factos tão simples como a apreensão de objectos, ou a sua manipulação pela voz, e a partir de algumas capacidades lineares inatas.

⁸⁶ Op. cit., p. 230. O A. reconhece que, nesse tempo, a noção era ainda vaga.

⁸⁷ *O ERRO DE DESCARTES*, pp. 110-116. Esta noção substitui a de um centro: "É de salientar (...) que não se trata de um centro, mas de um conjunto de áreas" agindo numa "rede de interconexões" (p. 114).

⁸⁸ Formando uma "maquinaria neural complexa de percepção, memória e raciocínio" (op. cit., p. 113), onde a noção de representações disposicionais é fundamental. Estas, para além de potenciais e variáveis, "incluem tanto o conhecimento inato como o conhecimento adquirido através de experiência" (p. 118). Mas o "conhecimento inato" não chega, geralmente, a possuir "imagens na mente" (p. 121). São as representações do conhecimento adquirido que são utilizadas para o raciocínio e a criatividade, o que será importante para nós mais adiante. A aprendizagem das "representações disposicionais" é feita pela sua composição momentânea "sob o comando de padrões neurais que foram adquiridos noutro local do cérebro" (p. 118).

⁸⁹ Damásio fala em «representações disposicionais» armazenadas, "em estado de dormência e em suspenso" (op. cit., p. 110), "num estado potencial, sujeito a activação" (p. 120).

A constância na percepção, mesmo perante a transponibilidade dos estímulos, e o seu carácter holístico, poderiam ainda levar-nos a defender a existência de formas «a priori» condicionando a apreensão (as quais teriam de ser necessariamente poucas, e de carácter muito abstracto, para que fôssemos capazes de memorizá-las). Porém, esses aspectos da organização perceptiva são contrariados pela fluidez e ambiguidade do seu carácter, quando confrontadas as pessoas com a experimentação sensorial em face do mesmo estímulo, num período de tempo mais longo do que o habitualmente dispendido para apreender ⁹⁰. As percepções podem também ser alteradas "fazendo variar as características do estímulo", "influenciando as atitudes", ou jogando com estados de fadiga ⁹¹. Significa isso que elas são condicionáveis a partir de estimulações diversas (e não só sensoriais, como se vê pelo caso da influência sobre "as atitudes").

Complementarmente, a constância e o "holismo" das organizações perceptivas podem explicar-se de outra maneira, que desobriga a aceitação da existência de estruturas «a priori» que se combinassem com formas do mundo real ⁹². Podemos, por exemplo, invocar a noção de «hábito» e de «aprendizagem perceptiva», conhecidas pela psicologia experimental (e de que o comportamentalismo abusava para calar as suas deficiências teóricas), bem como direccionar nesse sentido a lição de Piaget desenvolvida em *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, para concebermos como se chega a tais características da percepção.

Se o fizermos iremos configurar a "biografia da percepção" como um percurso ao longo do qual, a partir de actuações inatas elementares (distinção por contraste, fixação nos pontos luminosos), que vão sendo ampliadas e modificadas pela aprendizagem (como sucede com a

⁹⁰ Cf. Osgood, op. cit., p. 260.

⁹¹ Osgood, op. cit., p. 262.

⁹² O que não implica a inexistência de estruturas inatas lineares, como a "segregação sensorial primitiva" (que se pode exemplificar no facto de as crianças terem tendência para fixar pontos luminosos) - o que fica longe da noção de formas «a priori» e perto de reacções que se prendem com o que, por comodidade, chamaríamos instinto de sobrevivência e capacidade de reconhecer o que se destaca (Osgood fala em

impressão de que o que não se vê não existe, própria das crianças na primeira fase da sua vida sensorial), se chega ao tal armazenamento de representações potenciais de que fala Damásio. Estas representações ficarão guardadas em "estado de dormência" no cérebro e serão reactivadas perante novos estímulos sensoriais ou pela memória. A sua re-presentação nunca é igual à figuração anterior, ou seja: nós nunca vemos exactamente a mesma imagem do mesmo objecto, nunca repetimos exactamente os mesmos circuitos neuronais que nos permitiram formar uma imagem anterior do mesmo objecto. Por essa via, é neurologicamente explicável o facto de as nossas percepções serem variáveis - e nem sempre serem fiáveis, podendo programar-se a ilusão imagística, tal como depois se programará a ilusão linguística através da qual enganamos os outros ou lhes apresentamos uma ficção, por exemplo, autoral.

Se estes argumentos os trazemos da Psicologia, podemos averiguar em termos semânticos se não terá havido um deslize na linguagem que nos permita impugnar, por essa via também, o "realismo" linguístico.

A interpretação de S. Tomás que citámos, seguida por José Enes e por ele apresentada em obra recente, está baseada na convicção aristotélica segundo a qual nós conhecemos "por semelhança", e garante que tal semelhança existe entre o objecto e uma forma dele que temos guardada em nós. Mas a semelhança sobre que se alicerça o conhecimento não é obrigatoriamente aquela que existe entre a forma e a coisa, a ideia e o objecto; é a que se verifica entre duas ou mais figurações psíquicas, perceptivas, com que representamos dois objectos diferentes (de aí, também, a variedade e ambiguidade de certas respostas sensoriais). É esse tipo de semelhança que, na *POÉTICA*, leva a aproximar a ciência ou técnica da metáfora e a sabedoria ⁹³, não é a semelhança entre objecto e ideia.

"contraste" - p. 269), ou o que é diferente (e "certos mecanismos reflexos da atenção" - ib.). Trata-se, aí, de aspectos da organização perceptiva, e não de formas.

⁹³ Sobre o assunto leiam-se as obras *METÁFORA VIVA*, de P. Ricoeur, *A POÉTICA OCIDENTAL*, de L. Dolezel, e *LEITURAS DE ARISTÓTELES E DE NIETZSCHE*, de Fernando Belo.

A similaridade ⁹⁴ sobre que se alicerça o conhecimento verifica-se, portanto, entre figurações e não obrigatoriamente entre estímulos sensoriais e formas *a priori*, ou entre objectos transcendentais e uma sua percepção fixa. Ela parece, aliás, apenas poder estabelecer-se entre representações e não propriamente entre estímulos, ou entre imagens e objectos - se acreditarmos, com António Damásio, que a definição de «mente» (no sentido que a palavra toma nos Estados Unidos) implica a capacidade de formação de imagens e representações a partir dos estímulos e da memória ⁹⁵, imagens sem as quais o conhecimento não existe, não sendo os estímulos e a recepção deles suficientes para as formar ⁹⁶.

Portanto, a afirmação de que "todo o conhecimento se processa mediante alguma semelhança", deve ser reinterpretada como: «só podemos conhecer ou representar um objecto ou uma acção que em algum aspecto se possam comparar (por diferenciação ou similaridade) a outro objecto ou acção que recordemos - e que, portanto, representamos». Não há, pois, uma obrigatória relação de realidade entre o que se diz ou escreve e o que se conhece, nem uma relação projectiva entre o que se pensa e o que se representa, até porque se representa antes de pensar ⁹⁷. Há, sim, uma relação analógica entre uma figuração psíquica de algo e tudo o que se pode recordar ou configurar em associação com ela.

Se o que figuramos a partir de estímulos sensoriais depende do que analógica ou diacriticamente recordamos ter configurado antes, e se a nossa percepção é oscilante, aquilo a que chamamos "visão do mundo" de um povo não será mais do que uma interpretação limitada de tudo o que, sendo atribuído a tal povo num dado momento, podemos reunir em torno de um determinado «fio» de sentido, num trabalho tão

⁹⁴ Em termos mais latos diríamos "a comparação, de que essa similaridade resulta" - pois também se conhecem as coisas por diferenciação e o processo é basicamente o mesmo, um processo de comparação.

⁹⁵ "a recordação de imagens visuais activa os córtices visuais iniciais, entre outras áreas" (Damásio, op. cit., p. 117).

⁹⁶ Op. cit., pp. 104-106 (cf. 115-116).

⁹⁷ Cf. A. Damásio, op. cit., pp. 105 e 122-123.

artificial quanto a construção de uma autobiografia. A linguagem não tem, portanto, um referencial fixo a exprimir.

Mas, transpondo os termos para o campo literário, nós só podemos reconhecer as figurações que o texto nos fornece em função das recordações de que somos possuidores, e não dos conhecimentos do autor, ou sobre o autor. Isto é implicado por dois factos: 1º) lemos representações e não conhecimentos; 2º) não podemos atribuir ao conhecimento do que se figura a representação, porque, se conhecemos representando algo a partir de algo parecido, podemos figurar algo que desconhecemos a partir do conhecido antes e apenas por dedução lógica e por esforço de imaginação de uma realidade que nunca vimos. Nem nós, leitores, nem os autores, precisamos de conhecer uma realidade inspiradora para ler.

Temos um exemplo elucidativo na literatura de língua portuguesa, com o livro *AMAZÓNIA MISTERIOSA*, do brasileiro Gastão Cruls. Trata-se de uma narrativa escrita sobre a floresta do Amazonas, com uma profusa descrição da «côr» local, da fauna, da flora, de todo o elemento que participa do ambiente amazónico. No entanto, o autor nunca esteve na Amazónia, pelo que o "conhecimento" que dela demonstra não poderá ser explicado pela sua biografia ou vivência - porque não se trata aí de um conhecimento, mas de uma figuração. A representação não se pode explicar por existir nele uma forma «a priori» que seria semelhante às que teria visto e se projectaria sobre a linguagem. E não se pode explicar por isso porque ele não representa essas formas a partir de estímulos visuais. O mesmo se passa com livros como *O ELEITO DO SOL*, ou com narrativas históricas, ou fantásticas, em que o texto não deixa de funcionar por não se fundar em eventuais percepções do autor engendradas por resposta a estímulos externos. E o texto não deixa de funcionar precisamente porque é possível, a partir das nossas recordações, acompanharmo-lo na composição das suas referências em vez de o imaginarmos a descrever-nos as experiências do autor. A actividade poética é, de resto, consensualmente, o levantamento das semelhanças possíveis entre várias representações possíveis, numa

ligação entre lógica e analogia que mantém a já aristotélica proximidade entre filosofia e poesia - e a correspondente distância desta face à história. O autor será, já desde Aristóteles, fiel ao que, a cada momento, lhe parecer que se pode imaginar - mas não necessariamente ao que pôde ver e sentir. A presença da realidade na poesia é sempre a presença do possível ou do verosímil, em tal facto assentando a adopção suíça da teoria dos mundos possíveis de Leibniz - e a própria teoria leibniziana ⁹⁸.

Se a base de uma das confusões que provoca a desatenção ao artifício enunciativo na poesia é "mimética" (no sentido em que pressupõe que o autor mimetiza a sua visão do mundo, quer quando fala, quer quando faz poesia); e se ela se prende com a implicação das sensações na actividade figurativa, na sequência da qual se pressupõe que uma visão do mundo própria se projecta sobre a obra; outras há que se aproximam de concepções pragmáticas da "psicologia da criação", e que não seriam impugnadas pelo que até aqui dissemos. Com efeito, é sempre possível afirmar que, num caso como o da narrativa fantástica, o texto funciona porque há um feixe de recordações comuns à obra e ao leitor que permite estabelecer entre eles um «pacto referencial» - o que não deixa de ser uma verdade muito provável.

Numa perspectiva comunicacional podemos portanto postular que o autor está sobretudo atento aos instrumentos de que dispõe para construir o jogo artístico, avaliando-os pelos efeitos e pelos cânones a que tais efeitos devem corresponder, como qualquer artesão. É natural que ele depois modele ou refigure a sua imagem pública em função da leitura que fez dos seus próprios resultados, para que o leitor não estranhe as eventuais mudanças de uma obra anterior para outra posterior ⁹⁹. Estará, por isso, mais preocupado com a imagem de

⁹⁸ Cf. *POÉTICA*, 9, 1451 b. V., também, *A POÉTICA OCIDENTAL*, de Lubomir Dolezel, pp. 64 s, especialmente a p. 73.

⁹⁹ Leia-se a título de exemplo o reajustamento da imagem pública de Kierkegaard no *PONTO DE VISTA EXPLICATIVO DA MINHA OBRA COMO ESCRITOR*.

sinceridade, autenticidade ou continuidade, que possa transmitir, do que com a expressão do que sentiu - até porque os sentimentos podem ser vistos como servindo apenas para despoletar processos criativos, não os condicionando para além disso.

Trata-se de uma perspectiva que impugna a leitura biográfica historicista, factualista, na medida em que vê a projecção do autor sobre a obra a partir dos instrumentos que lhe interessam e não dos factos ou ideias que o motivam. Ela postula, porém, uma teoria modelar da composição, se for entendida numa das suas vertentes, como passamos a expor.

A perspectiva comunicacional (ou pragmática) está (ou pode estar) subdividida em duas partes: numa, o autor é visto, como um artífice, em função dos artificios que utiliza; numa segunda, é um sujeito psicológico cuja acção se guia por uma intencionalidade "objectiva", na medida em que o é por relação a metas claramente marcadas na comunidade em que o poeta está inserido ou para a qual se dirige. No primeiro caso, a perspectiva comunicacional está de acordo com a teorização clássica: há que estudar o autor pelos instrumentos que ele utiliza, e o estudo dos instrumentos terá de se fundamentar no trabalho literário, textual. No segundo caso ela volta a ser expressivista, porque o estabelecimento de metas pressupõe uma intenção, a qual por sua vez é projecção de uma biografia «íntima». Por tal motivo, neste segundo caso (que é o mais comum), os autores "saltam" facilmente da teoria da comunicação para a da literatura, suportados em perspectivas biográficas implícita ou explicitamente admitidas, e modelada a

biografia por um tipo de sujeito que as suas obras estabelecem previamente, no contacto com outras áreas do saber ¹⁰⁰.

A existência de um sujeito que faz a obra pode não ser posta em dúvida - embora se possa multiplicar ou somar a outras autorias, como fizeram Eça de Queirós e Ramalho Ortigão em Portugal no fim do século XIX; ou reconhecer, perspectivisticamente ¹⁰¹, a sua multiplicidade original - o que o pensamento sobre a arte literária podia comportar, pelo menos, desde a teorização da *POÉTICA* de Aristóteles, que a inclui na esfera do possível, ou do jogo dos possíveis ¹⁰². Nessa perspectiva, a noção de verosimilhança contraria as teorias da expressividade - sintomaticamente surgidas com o Romantismo, com a superação dos paradigmas clássicos, ainda quando fosse preparada pela redução neo-clássica do conceito de «mimese» ao de «cópia da natureza» (e dos modelos literários).

O autor é, sobretudo, a possibilidade do autor, a composição de uma figura verosímil que verosimilmente escreveu o texto. "Insistir, contudo, no intelecto designante como causa de um poema não significa conceder ao desígnio ou intenção o papel de um padrão pelo qual o crítico pode julgar o valor da realização de um poeta" ¹⁰³, ou explicar o poema literariamente. Repare-se, a esse título, como Aristóteles fala sempre nos desígnios autorais enquanto objectivos de um artista, de uma figura que deseja ser publicamente reconhecida por um bom e belo trabalho. Ou seja, o autor é sempre reconhecido como o artífice e pelo artifício, não como a "fonte psicológica" das obras, na Tragédia entregue aos mitos.

¹⁰⁰ Um caso típico de "salto" expressivista é o de Pedro Barbosa em *METAMORFOSES DO REAL* (o título indica desde logo uma visão mimética da literatura), tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

¹⁰¹ Olabuénaga e Ispizua, *LA DESCODIFICACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA*, p. 74.

¹⁰² Abrangendo, obviamente, a noção ("jogo de possíveis") a configuração do autor, aspecto que Aristóteles nunca aponta, pois reflecte sobre as obras enquanto realizações.

¹⁰³ Wimsatt & Beardsley, *TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES*, p. 87 (o texto original é de 1954).

Foi a importância dada pela teorização romântica à lírica, a par da sua concepção de subjectividade, que - fugindo à ideia de representação ou imitação de sentimentos explanada por Batteux ¹⁰⁴ - conduziu o pensamento literário europeu rumo ao expressivismo e ao biografismo.

Mas a teoria clássica não estava apenas condicionada pelo prestígio das artes representativas ou narrativas; pode-se pensar, pelo contrário, que ela condicionava os teóricos e os críticos a esse prestígio. Pode-se pensar que não era por Aristóteles se centrar na Tragédia que ele teorizava sobre a imitação; era por ser nele central o conceito de imitação que se privilegiava a descrição das artes representativas. Porque as artes representativas permitiam melhor exemplificar o trabalho poético enquanto artifício, construção - de acordo com a etimologia da "arte ainda por nomear", e com o conceito "criativo" de «mimese» (em certa medida oposto ao de "cópia da Natureza"). Como artes que exteriorizavam, visualizavam, tornavam presente, objectual, a referência dos poemas, elas permitiam estudar com maior objectividade o fazer artístico - processo levado hoje ao extremo na crítica cinematográfica, que centra o estudo na "realização", ao invés de o centrar na autoria "literária" ou no "argumento". Dessa forma, a teoria clássica evitava as armadilhas da particularidade e da subjectividade expressivas, explicando e valorizando apenas a partir do que era abrangível como totalidade orgânica permanente: o texto.

A existência e as características do autor textual só podiam, pois, explicar-se e valorizar-se literariamente a partir de uma totalidade que, por ser textual, fosse abrangível, descritível enquanto unidade complexa, e passível de experimentação sistemática de diversificadas hipóteses de leitura. "Neste contexto, a «intenção do autor», mesmo quando em declarações expressas pelo próprio autor, existe

¹⁰⁴ Ideia que recentemente Fernando Belo procura fundar na *POÉTICA* (v. *LEITURAS DE ARISTÓTELES E DE NIETZSCHE*). Sobre a teorização de Batteux, v. a *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO* de Genette.

unicamente como uma figuração dos vários dispositivos respeitantes ao processo de filiação da obra literária" ¹⁰⁵.

Na segunda perspectiva pragmática atrás enunciada, pelo contrário, o quadro comunicacional conduz-nos a hipóteses de leitura do sujeito público que não conseguiríamos averiguar em literatura sem projectarmos uma ideia prévia de autor "real", cuja intencionalidade se tornava de novo pertinente para o estudo da sua actuação pública, vista como "verdadeiro" condicionador da representação literária.

A colocação da problemática (das relações entre autor, obra e leitor) ao nível do sujeito psicológico determinado por escolhas intencionais visíveis - ainda que no âmbito de uma teoria da comunicação - elide, normalmente, esta questão: tudo se teoriza como se não fosse necessário averiguar qual a intenção real que determina as escolhas feitas pelo artífice, supondo-se apenas que ela existe e condiciona a leitura pelo condicionamento do texto que dela deriva. Mas, se pressupomos que o autor se guia por uma intenção e que ela é objectivada, é porque aceitamos que ele tem uma dada visão do mundo que lhe determina os objectivos - e que, portanto, ele projecta, conscientemente, sobre a obra. Foi isso que defendeu a crítica neo-realista em Angola.

Nesse aspecto, é muito mais coerente a teoria da comunicação poética exposta por autores como António Ramos Rosa e Yvette Kace Centeno, sob inspiração da psicanálise junguiana, e que mais para o final do capítulo teremos oportunidade para comentar em pormenor. Ela propõe-nos que o texto se explica pela intenção do autor, a qual está condicionada pelo seu inconsciente, que pode comunicar sempre com os outros dada a sua natureza (trata-se, aqui, da conexão com o conceito de «inconsciente colectivo»). A "pragmática" da comunicação poética descreveria, portanto, o acordo referencial estabelecido ao nível dos arcanos a partir de uma intenção autoral percebida pelos leitores.

¹⁰⁵ M. Frias Martins, *MATÉRIA NEGRA*, p. 133.

Se aceitamos isso, voltamos a ter em conta uma teoria "mimética" da arte, o que explica - vê-lo-emos ainda neste capítulo - o facto de os teóricos habitualmente fundirem conceitos miméticos e pragmáticos de Lírica.

Para aceitarmos esta fusão deveríamos, antes, averiguar se a criação dos artefactos literários obedece inevitavelmente ao propósito ou à tendência de projectar uma mundivisão. Vamos fazê-lo, já não observando as relações entre linguagem, pensamento e imagem, mas verificando se é possível postular que o discurso poético e a construção da personalidade são duas vias distintas que trabalham o mesmo material. Sendo distintas, ainda que se entrecruzem, uma delas não poderá explicar a outra, mas ambas derivarão de uma anterioridade comum.

1.2.2. Uma análise da psicologia expressivista da comunicação poética

A legitimação da perspectiva comunicacional do primeiro tipo levava-nos a fixar a atenção sobre o «co-texto» - e isso não nos obrigava a postular uma psicologia da criação artística para lermos o texto. Já a justificação da segunda perspectiva obriga-nos a verificar se há mesmo um fundamento psicológico para acreditarmos numa intenção especificadora do conteúdo das obras, uma intenção que projecte filmicamente a mundivisão do autor e que possibilite a sua comunicação ao leitor. Ou seja, precisamos de pedir à Psicologia mais um esclarecimento, agora sobre a existência ou inexistência de relações de anterioridade, posterioridade ou de simultaneidade, entre a visão do mundo e a personalidade no autor e na obra literária que ele assina.

1.2.2.1. REAFIRMAÇÕES METODOLÓGICAS E PRIMEIRAS OBJECÇÕES NÃO-LITERÁRIAS

O que nos afasta do conceito expressivo de subjectividade é que o autor textual seja lido e explicado a partir da pressuposição da existência necessariamente projectiva dos modelos de personalidade e de vida, ou dos factos da biografia sustentada numa "força íntima" intencional (de intencionalidade ou desejo consciente ou inconsciente, deliberada ou não) - seja qual for a via de projecção que entre os dois se pressuponha.

Por causa do pressuposto projectivo, a legitimação das leituras e concepções expressivistas passa pela verificação da existência de semelhanças entre diversos fragmentos discursivos (literários e não-literários) atribuídos à mesma pessoa (o que aparentemente permite estudar apenas um sujeito público "documental"). Substitui-se com essa operação a ideia de um sujeito textual pela de um sujeito

intertextual que recupera a noção de um autor supra e transtextual, recuperado como postulado indispensável ao estudo de uma obra de arte literária.

Tal fundamento foi actualizado por Krysinski num sugestivo artigo intitulado "«Subjectum comparationis»: as incidências do sujeito no discurso" ¹⁰⁶.

O correlacionamento da "dimensão cognitiva da literatura" a outros campos teóricos (p. 245) é um ponto de partida proposto ao ensaísta (a nosso ver justificadamente) pela nova retórica científica, permitindo-nos ultrapassar uma especialização estanque que resultava da má interpretação dos métodos seguidos nas ciências exactas ou biológicas (má interpretação que não era um exclusivo das ciências humanas, mas uma leitura por elas importada). O texto que temos por referência realiza por isso uma intermediação sugestiva entre os vários campos teóricos que põe em jogo. Daí pensarmos que ele abriria para uma leitura ao mesmo tempo «interna» e «externa» da obra.

Mas a comparação entre os resultados do estudo do sujeito em literatura e da construção do sujeito por outras áreas científicas não tem que, necessariamente, levar à fusão da ideia literária de escritor na categoria transcendental do indivíduo ou da pessoa - como, na linha de alguns trabalhos recentes ¹⁰⁷, parece fazer Krysinski, chegando ao ponto de promover a integração (pragmática e psicanalítica) do narrador no autor: "O narrador é uma voz do autor, sujeito humano que ocupa um lugar polémico, mesmo conflitual, no mundo real e que transmite o seu ponto de vista ao leitor. Este ponto de vista convoca um dialogismo cognitivo uma vez que, visando o leitor, o autor apoia-se sobre a particularidade subjectiva da sua mensagem que está a

¹⁰⁶ *THÉORIE LITTÉRAIRE, THÉORIES DE LA LITTÉRATURE*, pp. 235-248.

¹⁰⁷ A mesma colectânea de ensaios onde se encontra o texto de Krysinski é elucidativa desse tipo de trabalhos. No panorama cultural português, v., por exemplo, a recuperação teórica e prática da hermenêutica de Dante em *ELEANOR NA SERRA DE PASCOAES*, de António Cândido Franco - trabalho crítico onde a recuperação da hermenêutica segue, como sucede com outros autores, a par de uma apropriação da psicanálise.

objectivar" ¹⁰⁸. Isso levar-nos-ia a substituir, no paradigma do estudo crítico, um critério de correspondência com os factos literários por um critério de compatibilidade e coerência multidisciplinar que o deve seguir ¹⁰⁹.

A observação do esforço comparativo pode, pelo contrário, levar-nos à denúncia da ideia de sujeito com unidade e coerência biográficas que ligariam e explicariam todos os fragmentos de discursos públicos que lhe sejam atribuíveis.

Já Fichte, como recorda Habermas, notara o vício de forma a que se dá aquele que procura fazer de si o próprio objecto de conhecimento, pois, ao fazê-lo, "não se encontra mais a si mesmo como subjectividade espontaneamente produtiva" ¹¹⁰. Isso chama-nos a atenção para o facto de o próprio processo de auto-conhecimento anular a espontaneidade e, portanto, alerta-nos para a necessária artificialidade de qualquer auto-referência, mesmo concebida no interior de um sujeito psicológico não animado por uma intencionalidade literária.

É a esse título exemplificativa a experiência desenvolvida por Lejeune a partir das páginas do *MAGAZINE LITTÉRAIRE*, e transcrita em «*CHER CAHIER...*». O prefácio, que para tal obra escreveu, tem todas as características de uma introdução a um relatório experimental em Psicologia, descrevendo as variantes e as variáveis, a situação do experimentador e, tanto quanto possível, a dos experimentados, como chegou o autor ao contacto com eles, que perguntas fez, etc.

Ficamos por esse prefácio a saber que, todos os que escrevessem um «Diário» que nunca tivessem publicado, ou que não quisessem

¹⁰⁸ pp. 245-246.

¹⁰⁹ Cf. Fokkema, *THÉORIE LITTÉRAIRE*, p. 330. A relação entre o sujeito e o objecto de conhecimento (no caso vertente, entre o leitor e o livro) só é possível porque o sujeito tenta conhecer o objecto, o que faz com que a aproximação empírica sustente a confirmação ou refutação teóricas (pp. 333-334. Cf. Popper, *A LÓGICA DA PESQUISA CIENTÍFICA*), sem necessidade de recorrer primeiro a aproximações contextuais.

¹¹⁰ Habermas, *IL PENSIERO POST-METAFISICO*, p. 239.

publicar, podiam responder para a revista indicando os motivos e as condições em que a escrita do «Diário» surgira e se desenvolvera.

Nas conclusões a que chega a partir das respostas que foi recebendo (e, por vezes, desenvolvendo com outras perguntas), distingue Lejeune uma "dimensão psicológica" e outra "literária" nos Diários escritos por "não-escritores". Isso permite-nos concluir que, mesmo quando estivermos perante um texto ao qual não possamos atribuir uma intenção literária, o artifício literário tem que ser levado em conta, ou melhor, de acordo com as opções teóricas de Lejeune, a intenção de "criar uma imagem de si e um texto que seduza um leitor como «oficina de escrita» («atelier d'écriture») ou «banco de ensaio» («banc d'essai»)" ¹¹¹.

Ainda que definindo a "dimensão literária" em termos de teoria ou vontade de comunicação artística, Lejeune reconhece, mesmo no "diário ingénuo", uma componente que lhe afecta a autenticidade, e que reduz a expressão, muitas vezes, aos artificios retirados à leitura de textos artísticos. As peças com que alguns destes "não-escritores" acompanhavam as suas respostas (novelas, artigos de jornais ou revistas, poemas e páginas "poéticas" dos diários), atestam a sua procura de se afirmarem como sujeitos públicos caracterizados por serem criadores de poesia, e o quanto essa figura pública se modela à partida em função de outras leituras e personalidades estrita e reconhecidamente literárias. Todas estas peças, ou os seus autores, como reconhece o também diarista francês, se reportam aos "tipos de relações que podem existir entre a escrita do diário e a criação romanesca" ¹¹². Portanto, mesmo quando a "notoriedade" não autoriza nem estimula a escrever um diário para que ele se torne público, um qualquer "Sr. Todo-o-Mundo" elabora um texto artificial para "expressar as suas emoções", como diria um expressivista ¹¹³.

¹¹¹ p. 22.

¹¹² p. 23.

¹¹³ Cf. pp. 23-24. É pertinente estudar as respostas publicadas no volume para observar como elas desenvolvem estratégias várias de comunicação que visam cativar o editor

Artificialidade que, de resto, se articula sempre, como lembra Calvino, "à cultura colectiva, à época histórica ou à sedimentação profunda da espécie", que modelam o sujeito público e o autor textual tanto quanto as obras e as personagens delas ¹¹⁴ (a relação, no entanto, não tem que ser de directa projecção desses traços civilizacionais sobre o trabalho do conteúdo. Se o fosse, estaríamos ainda a ser expressivistas. Mais adiante formularemos uma hipótese diferente sobre o tipo de relação entre esses traços e a criação artística, dado que os códigos culturais também não são exactamente os mesmos para todas as pessoas de uma mesma comunidade, pois cada pessoa terá deles uma - ou várias - leituras próprias).

O artificialismo pressuposto no «auto-conhecimento» leva o autor autobiográfico a elaborar, como lembra Gusdorf, uma espécie de «teoria» da sua própria vida, excluindo episódios e modificando outros, para encontrar uma unidade que explique o sujeito como uma identidade que não se dispersa no tempo. O trabalho do crítico estudioso de um sujeito "intertextual" é idêntico no que diz respeito ao indivíduo que ele julga estudar: ele inventa o autor a partir dos seus fragmentos, tal como o autor se inventara a partir de fragmentos da sua memória.

A artificialidade do "auto-conhecimento" é muito pertinente perante as opções genológicas da obra lírica de que nos iremos ocupar, pelo que nos obrigará a debruçarmo-nos sobre ela com mais tempo. A reflexão que faremos servir-nos-á para, por um lado, vermos como a concepção do sujeito, pela crítica literária e por outras áreas científicas, não é necessariamente aquela que nos propõe Krysinski (baseado em Freud e Lacan, em Kant e na adopção da psicanálise pela antropologia), nem é necessariamente fiável perante um texto literário; por outro lado, ela serve-nos para verificarmos e estabelecermos, desde já, que a composição de uma figura de sujeito numa obra autobiográfica não

Lejeune, que acabará por reconhecer também o exibicionismo dos seus correspondentes.

obriga a uma leitura biográfica do texto poético, nem à sua interpretação ontológica.

Gusdorf, como dissemos, apoiando-se em Valéry, alerta-nos precisamente para a idealização de si que todo o género confessional institui, construindo uma ideia de «eu» a partir da procura de um "fio" que ligue todos os momentos e todas as obras de alguém, como se todas elas derivassem de um sentido único, num encadeamento causal dissimulado pelo aparente carácter fragmentário desse tipo de escritos (sobre tal carácter falaremos no segundo capítulo do trabalho, quando reflectirmos sobre as semelhanças e diferenças entre a lírica e a autobiografia).

É neste carácter artificial que Dilthey funda a pertinência histórica da autobiografia, como já notámos. Mas Dilthey pensava que, apesar de artificial, a "conexão" autobiográfica resultava de uma "autognose da vida", que, na medida em que fixava um sentido, habilitava a uma compreensão. O seu valor heurístico assegurava-lhe, portanto, uma pertinência ontológica exactamente no ponto em que ela podia ser posta em causa: o da auto-invenção. Por essa via assumia um expressivismo que, se teve algum valor no campo da filosofia da história ou do espírito, não é funcional em literatura (onde a "pertinência ontológica" deixa de existir) - razão pela qual não tomámos aqui em consideração a sua teoria ¹¹⁵.

Retornando a Gusdorf, as suas conclusões são reforçadas na leitura de «Condições e limites da autobiografia»: "A confissão do passado leva-se a cabo como uma tarefa no presente: nela se opera uma verdadeira autocriação" ¹¹⁶. Paul de Man transforma a "autocriação" em "desfiguração" - numa perspectiva ainda expressivista ("O eu expressa-

¹¹⁴ In *KYBERNETIK UND GESPENTER*, ed. it. («I LIVELLI DELLA REALTÀ IN LETTERATURA») inserida em *UNA PIETRA SOPRA*, p. 318.

¹¹⁵ Dilthey, *EL MUNDO HISTORICO*. Veja-se a crítica de Ricoeur à hermenêutica de Dilthey em *DO TEXTO À ACÇÃO* (p. 83, pp. 89 s, p. 95).

¹¹⁶ *ANTHROPOS*, p. 16.

se a si mesmo mediante as metáforas que ele cria e projecta, e conhecemo-lo através dessas metáforas" ¹¹⁷).

As propostas de De Man também são, no contexto deste capítulo, muito oportunas. Porque ele recusa inicialmente o acesso ao «eu», visto que só conhecemos as suas metáforas, a sua existência textual. No entanto, acabará por olhar para a autobiografia como um texto que "revela uma desfiguração da mente por ela mesma causada". Ou seja, não acedemos ao «eu» transcendente lendo as suas metáforas, mas acedemos à verdade de um «eu» genérico, típico (a "mente") - que também não é aquela figura especificamente construída por um poema ou uma narrativa. Por consequência, a leitura literária não deixa de ser expressivista no seu trabalho, não deixa de servir a crença no poder cognoscente do acto que a constitui, como poder que abrange, não só o texto literário, mas também o campo ontológico e psicológico do autor.

Numa linha de denúncia da leitura "cognitiva" dos escritos confessionais, James Olney aponta oportunamente, ao comentar as autobiografias de Yeats ¹¹⁸, todas as modelizações por ele realizadas sobre personagens e cenas que por vezes nem tinha presenciado - e, naturalmente, sobre ele próprio. A crítica de Olney à teorização francesa sobre o género autobiográfico ¹¹⁹ reforça as suas posições acerca da "ficção do eu", frisando-nos que o reconhecimento de uma espécie de falácia autobiográfica pelos franceses não impede a sua preocupação com "o eu e a sua consciência ou conhecimento". É isso que explica o expressivismo da maioria dos autores aqui citados: o seu trabalho não é tipicamente crítico (no sentido literário), mas ontológico, psicológico ou culturalizante ¹²⁰. O próprio Olney, creditando a relação «eu»-«mundo» na projecção do «eu» sobre o mundo, não fica livre de um expressivismo radical e da inserção do seu trabalho no âmbito da pesquisa ontológica - extravasando, portanto, a

¹¹⁷ *ANTHROPOS*, p. 82. "Desfiguração" traduz aqui o termo inglês "Defacement".

¹¹⁸ *ANTHROPOS*, pp. 43-46.

¹¹⁹ Talvez injusta para casos como o de Beaujour, o que deriva de ser uma generalização.

fundamentação retórica e literária em que se baseia a crítica por ele endereçada aos outros teóricos.

De qualquer modo, se estas posições apontam alguma incoerência por parte dos críticos ingleses, que se tornaram típicas do trabalho literário que se realize de acordo com os propósitos estipulados pelo artigo de Krynski, o qual nem sequer discute os riscos da leitura ontológica, elas não deixam de apontar o carácter essencialmente figurativo ou transfigurador do fazer poético e, dentro dele, muito especialmente, de uma espécie de escritos subjectivistas: os "autobiográficos".

A transfiguração de cada "motivo" (no caso, cada pessoa) num tipo, e de cada tipo num arquétipo, condutora das configurações imaginárias de uma obra, é simultaneamente a composição de um arquétipo para cada tipo e de um tipo para cada motivo quando o crítico vê o processo na perspectiva do leitor. Ao escrever uma narrativa confessional, o "autobiógrafo" compõe a mesma transfiguração sobre o motivo que pode ser inicialmente ele próprio - e não somente sobre outras pessoas - confirmando sempre por essa prática que "a dinâmica da retrospectão está fundamentada na ilusão" ¹²¹. Ele também comporá, como o leitor, um arquétipo para cada tipo, chegando aos "tipos" a partir de motivos de que se recorda (ou que lê). Assim ele chegará a dar-nos a ideia de um «eu» escritor e locutor.

Podemos, portanto, afirmar em resumo que, se há uma intenção que anima o escritor, ela é sobretudo a intenção de se ver conhecido como tal, e não a de ele exprimir uma visão do mundo ou uma realidade colectiva e transcendente. A intenção artística (a intenção de ser artista) leva-nos a pesquisar os meios através dos quais o texto concretiza (ou não) a arte. Se, pelo contrário, estivéssemos perante uma intenção que se prendesse com a vontade de projectar mundos «interiores», teríamos de ver que forma assumem esses mundos num

¹²⁰ Cf. o capítulo de Paul Eakin inserido em *ANTHROPOS*, especialmente a p. 80.

¹²¹ Paul John Eakin, *ANTHROPOS*, 79-93.

texto que passaríamos, psicanaliticamente, a assumir como sintoma . É nessa perspectiva que se colocam trabalhos como o de Krysinski, e outros da mesma obra.

O estudo da "falsificação" que institui os textos literários confessionais não nos serve somente para desfazermos aqui, no seio de uma espécie que mais próxima ficaria de se estruturar pela "expressão", o expressivismo num dos seus fundamentos. Esse estudo aplica-se também à desmontagem do trabalho crítico em alguns dos autores que temos vindo a citar, como passamos a referir.

Tal como numa narrativa confessional é possível operar essa modelização do «eu» feita sobre fragmentos da sua existência recordada, também num ensaio crítico é possível atingir um modelo de sujeito a partir das conexões escolhidas entre as que poderíamos aplicar aos vários fragmentos textuais de um "autor". A cirurgia é do mesmo tipo, descrito por Nietzsche desta forma: "o «sujeito» não é algo dado, é (...) a ficção de que muitos estados similares em nós são o efeito de um substrato: porém, somos nós os que criamos em primeiro lugar a «semelhança» entre esses estados" ¹²². A idealização da semelhança falseia, ao mesmo tempo, a realidade transcendental da pessoa e a realidade específica dos escritos, que se limitam a construir os seus autores e, só por vezes, a conectar entre si alguns deles (quase sempre os que se identificam genologicamente) para nos darem a ideia de unidade ou unicidade que a concepção de pessoa pressupõe.

Para chegar ao modelo de sujeito que pode ser o "programa narrativo" (Greimas) do ensaísta, ele recorre a construtos oriundos de outras áreas científicas, construtos que, nessas áreas, compõem também uma

¹²² Citado e comentado por Sprinker em *AUTOBIOGRAPHY*, pp. 322, 325, 333 e 334 e *ANTHROPOS*, p. 123. Sobre tal perspectiva se funda o relativismo de Nietzsche: "as distinções entre «sujeito», «objecto» e «atributo» são, portanto, invenções que se impõem de forma esquemática sobre factos manifestos. A observação fundamentalmente falsa é aquela segundo a qual é um mesmo o que faz algo, o que sofre, o que possui algo ou tem uma qualidade determinada" (*ANTHROPOS*, p. 123). No capítulo de Sprinker, e na mesma linha de raciocínio, comentam-se ainda as reflexões de Kierkegaard sobre a relação de autoridade que mantinha ou não com o que diziam os narradores dos seus livros.

ideia de sujeito. Na comparação entre as diferentes construções de um sujeito público, a escolha das diversas escolas de pensamento dessas outras áreas científicas é também responsável pelo resultado final - e não deixa de ser polémica no trabalho que tomamos por exemplo. Ela não tem que recair necessariamente sobre a psicanálise (freudiana e lacaniana) ou as correntes filosóficas e antropológicas escolhidas por Krysinski (e por outros), que o levam a concluir que "não há poesia ou romance, mas discursos do sujeito no romance ou poema" (p. 248). Nada no seu texto legitima racionalmente a selecção e o envolvimento dessas correntes em vez de outras.

Quase sempre, significativamente, o recurso da crítica literária à psicanálise concretiza-se num processo metafórico sem justificação epistemológica. Vai-se buscar às descrições clínicas da personalidade um modelo de linguagem que funciona como um dos pólos da comparação metafórica (o nomeado pela leitura, sendo o outro o nomeado pelo texto). Daí resultam duas atitudes, a nosso ver injustificáveis.

A primeira é a que faz a leitura clínica do sujeito construído pela escrita, cujo erro consiste na deslocação do campo da crítica literária para o da psicologia. A segunda é a que procura ler a representação do sujeito poético aplicando-lhe o modelo descritivo psicanalítico - ainda quando afirme reconhecer ao sujeito uma realidade meramente textual.

O reconhecimento ao sujeito de uma realidade meramente textual é imposto pelo paradigma crítico vigente, que obriga a tornear o biografismo nos estudos literários. Mas não parece levado a sério, porque a transferência do modelo e das descrições psicanalíticas para a leitura do retrato construído pelo poema (tomemos esta palavra no seu sentido original) transvasa ou torneia o bloqueamento anti-biográfico. Tal transferência, para além disso, implicaria um estatuto idêntico, ou seja: só podemos ler psicanaliticamente um sujeito textual enquanto ele for abordável como o é o cliente de uma clínica freudiana. Se isso não acontecer estaremos a realizar uma leitura

antropofágica, incorrendo no erro de projectarmos sobre o trabalho poético, artificial, uma interpretação previamente estabelecida como válida noutra campo de pesquisa e para outro tipo de sujeito.

As diferenças a que isso nos leva na interpretação podem ser expostas através de um exemplo retirado ao *corpus* dos *100 poemas*. Aí, como se verá, o sonho funciona enquanto elemento ao mesmo tempo identificador e desenculturador. A maneira mais fácil de o interpretar era pegar na leitura psicanalítica dos sonhos e dar ao sonho no texto um papel idêntico ao que ele teria no jogo da personalidade, lendo a partir daí as possíveis relações entre o sonho e a identidade do locutor. Como o pai morre cedo na diegése sugerida, e é associado ao sonho, teríamos uma interpretação mais sugestiva ainda, que procuraríamos relacionar imediatamente com a morte prematura do pai de Mário António Fernandes de Oliveira, assim esclarecendo o motivo pelo qual as coisas estão articuladas no texto seguindo esta e não outra ordem referencial.

No entanto, o próprio texto integra a palavra em causa numa rede de relações que nos obrigam a lê-la como designando a existência de um elemento desenculturador e identificador face à leitura da realidade que ele atribui à sociedade que nos dá como referência ¹²³. É a partir destas atribuições textuais, intrínsecas, que podemos abstrair um conceito de sonho inerente à obra que, posteriormente, se poderá comparar com a definição de sonho fornecida pelos psicólogos, ou por outras áreas do saber, para se verificar a especificidade semântica da palavra num trabalho poético. Feita essa comparação, verificamos que a palavra "sonho" no texto apenas designa programas narrativos

¹²³ Cf., sobre uma leitura textual intrínseca, a «Introdução» de Fernando Belo às *LEITURAS DE ARISTÓTELES E DE NIETZSCHE*. Aí o A. relata que, por não ter ainda lido a bibliografia sobre a *POÉTICA*, foi anotando minuciosamente a tradução de que dispunha até chegar às conclusões principais do seu trabalho; quando, mais tarde, leu a bibliografia, pouco modificou o texto das anotações e conclusões a que chegara porque a sua leitura intrínseca, sistemática e minuciosa, tinha-lhe resolvido a maioria dos problemas semânticos que a obra colocava. Isso demonstrou-lhe a pertinência metodológica da leitura intrínseca se colocada no topo de uma hierarquia dos passos de leitura. Com a compreensão de uma obra lírica - ou, mais genericamente, poética - passa-se mais ainda o mesmo, dado o seu carácter artificial.

inviáveis, e não uma realidade psíquica do tipo da que foi estudada pela psicanálise. Com efeito, não faria sentido aplicar aí a noção de função "compensadora", ou outra das que podem ser atribuídas ao sonho pela psicanálise. Os "sonhos" nunca são descritos como ocorrências oníricas (no sentido de ocorrências que substituem a visão quando o sujeito não se encontra no estado de vigília), nem se apela na obra ao conceito de inconsciente. "Sonho" designa aí um programa narrativo ingénuo.

Quanto à associação entre a morte do pai na vida real e a morte do pai na obra, ligada à conotação do sonho com o pai, que é feita na obra e não sabemos se era feita na vida, outras coincidências semelhantes podem ser estudadas para demonstrar que a vida real do sujeito não se identifica àquela que se constrói no texto.

Há, por exemplo, um livro (*LUSÍADAS*), em que o locutor afirma a sua preferência pelos "castanhos" de Vieira da Silva, em contraposição à preferência do interlocutor pelos "brancos" de Arpad Szenes. Isso explica-se - como veremos no Cp. V - pela economia e coerência da significação na obra. Mas os dados biográficos dissociam-se destes, conhecido como era o gosto de Mário António Fernandes de Oliveira pelos brancos de Arpad ¹²⁴. É, portanto, perigoso acharmos que determinado episódio biográfico projecta o significado que tem, da vida do autor, para a vida da personagem que ele constrói como sendo a sua.

Do mesmo modo poderíamos agora ler o que diz o texto acerca da sociedade que ele apresenta como sua contemporânea, suportando a leitura pela informação que temos acerca da comunidade que existia no lugar e na data coincidentes com a localização assinalada ao poema (que pode ser fictícia). Trata-se de um procedimento tentador, principalmente quando estamos perante um nome poético associado ao

¹²⁴ Informação que nos foi cedida inicialmente por Maria José de Almeida e Sousa, viúva do poeta. Isto não significa, obviamente, que Mário António não apreciasse a pintura de Vieira da Silva. A "deslocação literária" aqui incide somente sobre os "brancos" de Arpad.

de um ensaísta de mérito que, precisamente, se aproximou de uma dada escola sociológica para interpretar a etnia crioula angolana. Adoptando a leitura do autor-sujeito público, iríamos ver como ela fica representada na obra. Isso nos permitiria preencher e explicar eventuais "lacunas" que o texto continha, dando-lhes um significado social ajustado ao que pensamos sobre o autor e a época.

Mas o texto literário constrói para nós a "realidade social" em que a personagem autoral e suas acções podem ser lidas. Quando o recebemos, ele está já autonomizado face às condições sociais em que foi produzido ¹²⁵. A "realidade social" nele possibilitada é literariamente suficiente, eficaz, e, portanto, não chama por qualquer outra, podendo mesmo contradizer as que o cidadão Mário António F. de Oliveira descrevera enquanto ensaísta.

Não seria portanto correcto ler da mesma forma as referências à mestiçagem nos poemas e a teorização da mestiçagem feita pela antropologia, pela sociologia ou pela história - a menos que tal fosse sugerido no próprio texto.

Um caso típico do género de leituras que pretendemos refutar aqui - leituras que são ainda hoje comuns, ou cujas conclusões ainda são tidas hoje como válidas - é ainda o da compreensão ou interpretação do significado da morte do pai na obra. Alfredo Margarido ¹²⁶, influenciado talvez pelas propostas negritudinistas, entendeu que o pai do poeta era colono e branco e, portanto, que o seu desaparecimento simbolizava o desaparecimento do branco e do colono. Tal tipo de interpretação acorda-se ao que era feito por críticos ao mesmo tempo influenciados pela negritude e pela psicanálise, de que é exemplo a passagem de Valentim Mudimbé citada por Salvato Trigo: "Ela (a literatura africana francófona) queria-se violência e foi-o pelo seu

¹²⁵ Ricoeur, *DO TEXTO À ACÇÃO*, p. 119.

¹²⁶ No artigo transcrito no final dos *100 poemas*.

tema constante, o da morte do pai; esse pai que encarnava o colonizador, mas também a potência metropolitana" ¹²⁷.

No entanto, não deparamos com nenhuma passagem nos poemas de M. António em que o pai seja associado ao colonialismo, nem com nenhuma passagem onde o pai seja dado como "branco". Pelo contrário, "A escura face com óculos / Desse teu retrato antigo" ¹²⁸, se pode remeter para uma pele branca tisonada pelo sol de muitos anos, mais facilmente evoca em nós a figura do mestiço ou do negro na qual o locutor, mestiço, se projecta: "Sou eu que me vejo ao espelho" ¹²⁹.

Aquilo que se pensa ser em literatura a leitura de uma realidade circundante, ou anterior, é apenas a construção de uma referência que substitui essa realidade ¹³⁰, ausente do horizonte visual do leitor pela natureza da circulação escrita e do trabalho poético. E fá-lo com a vantagem de modelar as referências (e permitir a modelação das referências) em função de um "projecto de mundo", como dizia Heidegger, ou de um "esboço" de sujeito - que da interacção leitor-obra se vai desentranhando ¹³¹. E é, como vimos, perigoso importar modelos e adoptá-los à partida, porque isso, mesmo sem nos apercebermos, impermeabiliza a nossa atenção à especificidade dos versos, como demonstra a leitura de Alfredo Margarido (num texto extenso, que não deixa marcas de precipitação ou irreflexão da parte do crítico).

Pensamos por consequência mais correcto, metodologicamente, o crítico posicionar-se procurando caracterizar e explicar o funcionamento e a criação da referência (ao sujeito, à sociedade)

¹²⁷ Em «Literatura Colonial / Literaturas Africanas», *LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA*, p. 149. O texto de Valentim Mudimbé intitula-se «Sur la littérature africaine», e saiu no nº 33 (Jan - Fev de 1978) da revista *RECHERCHE, PÉDAGOGIE ET CULTURE*. A citação vem na p. 4.

¹²⁸ Verso de *RETRATO*, poema datado de 1959.

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ Veja-se, a propósito, o Cap. III da *TEORIA DA LITERATURA* de Garcia Berrio, as pp. 46-49 da *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO* de Ricoeur e as pp. 185-191 da *TEORIA DA ACÇÃO*.

¹³¹ Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, p. 49; *id.*, *TEORIA DA ACÇÃO* p. 190. O filósofo francês fala aí na interacção autor-obra, mas tendo como pressuposta uma relação de leitura que a recria.

proposta pelo texto ao seu espanto. Só depois da pesquisa atenta, feita sobre o texto com instrumentos próprios do conhecimento da arte poética, podemos confrontar os resultados com os modelos existentes na mesma área científica - para estudar as hipóteses de transferências de modelos entre as várias disciplinas, para verificar as diferenças de estatuto e existência das unidades, que permitirão ou proibirão essa transferência, para fazer propostas englobantes relativamente à área das Ciências Humanas e não só relativas à dos estudos literários.

Se não seguirmos esses passos, corremos o risco de reabilitar a noção expressiva de sujeito através da leitura metafórica da configuração do locutor a partir da configuração abstracta de um sujeito "típico". O processo retórico e epistemológico é idêntico ao utilizado pela crítica biográfica: colocar um (o sujeito "típico" ou biográfico) no lugar do outro (a personagem tecida como locutor).

A base da diferença entre as duas posturas críticas aqui citadas (aquela que postulamos e aquela que refutamos) aclara-se na relação entre as figurações e motivos de um texto e as perguntas enumeradas pela «inventio» retórica. Poderemos vê-la com nitidez - no que diz respeito aos críticos que agora temos vindo a citar - se nos lembrarmos de que as "representações" sobre que se alicerça o conhecimento, ou o discurso do conhecimento, como o discurso literário, podem sê-lo do «que» o conhecimento "sabe", ou de «como» ele organiza as imagens que o condicionam.

A crítica expressivista aposta na aproximação entre os conteúdos representados e a estrutura atribuível a tais conteúdos; a crítica construtivista apostará na aproximação entre os recursos através dos quais cada conteúdo é sugerido e estruturado, e no estudo da relação entre o recurso e o conteúdo. A crítica expressivista recuperada suporá o homem por detrás da semelhança dos conteúdos, e das estruturas dos conteúdos que se repetem da leitura da "realidade" para a do livro; a crítica construtivista, sem deixar naturalmente de conceber essa existência, interessar-se-á pela lógica das relações entre

o conteúdo e o recurso poéticos, na perspectiva de quem se preocupa em saber de que modo os recursos postos à disposição do leitor lhe permitem representar os conteúdos possíveis.

Se Alfredo Margarido tivesse procedido assim, não corria o perigo de fundar a leitura num erro projectivo, que deriva de se importar uma leitura de outra área para ler tipologicamente um sujeito construído por um conjunto de poemas específico. A importação de conceitos não é um mal em si própria, tornamos a sublinhar. O mal está em fazê-la passar pelo critério do que se julga o conteúdo das representações ou figurações, ao invés de joeirar ou peneirar a importação conceptual pela maneira como o texto faculta as imagens, substituindo assim a estimulação sensorial (ainda quando represente a incapacidade de representar).

Erros como o de Alfredo Margarido é o que permitem, em nosso entender, posicionamentos como o de Krysinski. Um resumo do recente processo desse tipo de reabilitação do sujeito expressivo (e, portanto, concebido em desacordo com a etimologia citada no texto do autor) é feito no período seguinte: "O seu [do sujeito] estatuto interdiscursivo produz por ricochete efeitos de sentido que desequilibram frequentemente a abordagem de um discurso crítico em benefício de uma psicanálise ou de uma filosofia mas em detrimento da inscrição textual do sujeito numa récita, poema ou romance" (p. 238).

A actualização da legitimidade da leitura projectiva baseada na descrição de uma instância expressiva exterior e anterior ao texto, parecendo fundada numa «interdiscursividade»¹³², só aparentemente se mantém ao nível do discurso. Como era inevitável, o estatuto «interdiscursivo» - e, por isso, mediador - de que inicialmente fala Krysinski, baseia-se na existência de uma mesma unidade psíquica, de que se procura o "tipo" entre as várias ciências humanas, afirmando-se então que o sujeito só dificilmente pode "adquirir um estatuto autónomo «textual» ou «literário»" (p. 238). Daí que a

¹³² "o sujeito é uma categoria interdiscursiva diversamente fundamentada" (p. 238).

«interdiscursividade» remeta para uma reformulação do conceito de sujeito nos estudos literários que leve em conta "a subjectividade, o inconsciente, o eu ("le moi"), a interioridade e a identidade" extra-textuais (p. 245).

Importando modelos da antropologia, Krysinski leva-nos a reconhecer "o sujeito a partir de dados objectivos da sua participação no mundo" (como se definiria esta objectividade?), para depois "repensar a literatura sob o modo elementar de experiências humanas do mundo" (p. 238) - numa afirmação que lembra outras de críticos neo-realistas e marxistas ¹³³. Como veremos mais adiante, é possível conceber a poesia como limitada por regras que não são determinadas por uma personalidade em relação com o mundo mas, sofrendo os mesmos condicionamentos, fazem uma "assimetria" dela - pelo facto de levarem os mesmos materiais para um jogo diferente do que constrói a personalidade. Nesse contexto, a composição literária não é necessariamente uma "experiência humana do mundo", embora esteja circunscrita às limitações que configuram tal experiência.

O sujeito é, para além disso, concebido por Krysinski, idealisticamente, como "criador de sentido" que projecta sobre o mundo - transformado em "estrutura-receptáculo de sensações".

As concepções kantianas do sujeito em que assenta o artigo do autor estabelecem-se numa interpretação do processo cognitivo que centra o conhecimento no observador. Ou seja, funda-se no que Leonardo Coimbra chama "o imperialismo do sujeito". A dicotomia definida a partir da oposição a Kant (a ordem está no mundo e o homem reflecte-a, ou a ordem está no homem e o mundo serve-lhe para projectá-la) fica ultrapassada por uma concepção criacionista, em que o observador e o observado se reconstroem continuamente, num movimento de

¹³³ É o caso, na literatura crítica de Angola, de Eugénio Ferreira, para quem a "noção de obra artística, ou literária, deve ser compreendida como um caso particular do comportamento humano em geral. Todo o comportamento humano apresenta-se no seu aspecto imediato, como a expressão de uma relação entre um sujeito - o indivíduo - e um objecto - o mundo natural e social que o envolve" (*A CRÍTICA NEO-REALISTA*, p. 25).

"trânsito e recurso" ¹³⁴ que define como essencialmente opaca e co-produtiva a relação de conhecimento.

A figura do autor, indefinível enquanto totalidade - e, portanto, não nos permitindo saber até que ponto ele é o mesmo em todas as situações textuais que subscreve ¹³⁵ - reconstrói-se por uma leitura criativa dos seus fragmentos discursivos e das suas atitudes conhecidas, como observámos acima. Essa leitura pressupõe desde o início, portanto, que a mesma personalidade pré-existe a qualquer acto verbal que assina. Por consequência, o carácter globalizante que realiza a interpretação projectivista não visa verificar a realidade unívoca do sujeito, mas possibilitá-la imaginando as combinações possíveis entre os vários fragmentos biográficos e discursivos que lhe podem ser atribuídos ou predicados.

Trata-se, sem dúvida, de um trabalho criativo e romanesco. Ele subsiste por dois motivos principais: o primeiro é que não é muito comum o texto lírico obrigar o leitor (como no exemplo que vimos de M. António) a não descodificar o seu sistema de significação pela biografia; o segundo é que nem sempre o leitor de tais críticas possui conhecimentos biográficos suficientes para discutir a relação que elas estabelecem entre a obra e a "experiência do mundo", ou os "traumas" do sujeito.

O "programa narrativo" do crítico falha, no entanto, se se aplicar a realizações poéticas como a de Fernando Pessoa, em que o sujeito se afirma e pressupõe na medida em que se oculta e faz substituir, ou melhor, na medida em que o texto é, no "romance" do autor que o

¹³⁴ Extraímos os termos a José Marinho, *TEORIA DO SER E DA VERDADE*. G. Vico utilizava as palavras "curso" e "recurso" aplicando-as a uma visão elíptica da História (cf. *ANTHROPOS*, p. 121).

¹³⁵ Como Krysinski reconhece numa tradição expressivista que cita (a da psicanálise), ou assumindo "a instabilidade das relações entre o observador e o sujeito" (p. 238). Nem ele, nem essa tradição tiraram, porém, do facto as consequentes conclusões epistemológicas: se o sujeito é múltiplo, de uma multiplicidade que possibilita combinações até ao infinito, como podemos reconhecer a sua projecção em todos os textos que escreveu? Como podemos falar numa interdiscursividade que, no caso concreto de um autor, o definiria univocamente?

contextualiza primeiro, o processo alquímico de transformação do «eu» em outro, de abandono de si ou desaparecimento ¹³⁶.

A concepção kantiana de sujeito que subjaz ao texto de Krysinski é que parcialmente contribui para que a leitura literária se remeta à psicanálise - e, portanto, à Psicologia - vista a poesia agora como originada "no corpo do sujeito", engendrando-se "a reflexão e a sublimação (...) em e por relação dinâmica entre o sujeito e o mundo". Ora a Psicanálise, fundada na inevitabilidade do sujeito univocamente clínico, assinala-o em todos os textos analisados como seus, reabilitando-o como totalidade orgânica no quadro complexo (mas não-verificável) possibilitado pela substantivada noção de inconsciente ¹³⁷. Isso transfere de novo a discussão acerca do sujeito para o campo não-poético e não estritamente linguístico ou textual, e para a licitação de "esquemas estereotipados" que determinam a significação (im)própria de uma "existência individual", como diz Gusdorf ¹³⁸.

Para quanto dizemos acerca da psicanálise fazemos uma excepção, inevitável, para a psicologia de Jung, precisamente por causa do conceito de "inconsciente colectivo", que nos obrigará a uma reflexão particular elaborada mais adiante neste capítulo. Quanto às teses de Freud, é conhecida em Psicologia ¹³⁹ a reserva de várias escolas ao procedimento que consiste em extrair o normal do patológico - e, por

¹³⁶ Leia-se, a propósito, a conferência proferida por António Quadros em 1983 em Nashville (Univ. Vanderbilt) sobre "Heteronímia e Alquimia" (*FERNANDO PESSOA...*, pp. 277-307), a carta a Casais Monteiro em que fala nisso (incluída por Gaspar Simões em *VIDA E OBRA DE FERNANDO PESSOA*, v. II), e os comentários de Y. K. Centeno em *5 APROXIMAÇÕES* (especialmente pp. 83-85). Ao poeta, como ao profeta, é-lhe atribuída a qualidade de "guia" na medida em que ele se transcende, vai para além de si próprio, «como se não existisse» e, por isso, pudesse ser outro ou perceber o inominável. É esse o sentido do «apagamento» do sujeito «referencial» nos poemas em que, na *MENSAGEM*, ele se pretende insinuar (v., por exemplo, "Screvo meu livro à beira-mágoa...").

¹³⁷ "Para Lacan, «o inconsciente é o discurso do Outro». O Outro e o outro tornam-se signos fantasmas, criptas onde o sujeito aprisiona os seus semelhantes. A alteridade sobredetermina assim o devir problemático do eu que ocupa o lugar de miragem no sujeito. Este lugar é definido como função «imaginária»." (op. cit., p. 241).

¹³⁸ *MÉMOIRE ET PERSONNE - II*, p. 393.

¹³⁹ Bühler, *A PSICOLOGIA NA VIDA DO NOSSO TEMPO*, pp. 121-123.

vezes, o patológico do normal ¹⁴⁰. A psicanálise cai, dessa forma, na "tentativa de deduzir as noções superiores das inferiores", confundindo-lhes o lugar dialéctico próprio ¹⁴¹, o que também legitima a crítica de Gusdorf, quando lembra (levando em conta a neurobiologia e o pensamento de Piaget) a anacrónica pressuposição de uma memória na criança que seria idêntica à do homem adulto ¹⁴².

O procedimento é arrastado para a própria concepção de literatura em Freud, na medida em que ele associa o acto poético à fantasia, ao sonho, dominados pela função compensatória e pelo «desvio mental». Por isso, coloca expressivisticamente a criação poética entre o consciente e o inconsciente, tal como entre a normalidade e a patologia, possibilitando - como actividade compensadora - uma reabilitação do homem afectado pelos «desvios» e recalcamientos da sua realidade profunda ¹⁴³ - fenómenos de que as obras dariam sinal, quer no que diz respeito aos autores, quer no que concerne aos leitores que na tessitura semântica dos artificios projectariam as suas frustrações. A análise da tragédia *REI ÉDIPO* como expressão do ódio ao pai e da atracção pela mãe, comparada com os comentários à peça feitos por Aristóteles, exemplifica a distância entre a leitura freudiana - generalizante e extrapoladora - e a leitura poética - centrada no estudo dos recursos próprios da arte e na sua aplicação concreta.

Por definição, uma patologia surge quando no jogo da personalidade se substituem regras básicas, o que desde logo inscreve o desenvolvimento e o funcionamento psicológicos do doente numa "série" diferente, num encadeamento de raciocínios paralelo ao do homem normal (aquele cujo comportamento se acorda às normas que o descrevem e a algumas das que o prescrevem). A patologia não pode,

¹⁴⁰ Reserva alargada por A. Damásio (que admira as "intuições" freudianas) para o campo do ensino da Medicina: "(...) é espantoso ver que, por vezes, os estudantes começam a aprender psicopatologia sem nunca terem aprendido psicologia normal (*O ERRO DE DESCARTES*, p. 260).

¹⁴¹ Leonardo Coimbra, *O CRIACIONISMO (SÍNTESE FILOSÓFICA)*, p. 71.

¹⁴² *MÉMOIRE ET PERSONNE - II*, pp. 375-415 (também 490-492).

¹⁴³ V., para a aplicação da psicanálise freudiana à literatura, *LE TEORIE DELLA CRITICA LETTERARIA*, de Francesco Muzzioli, especialmente as pp. 146 s.

por isso, servir de tábua de aferição e descrição da normalidade, pois ela descreve-se diacriticamente face à norma. A contra-argumentação possível em defesa da leitura "patológica" passa pela recusa do conceito de normalidade. Porém, a impugnação que certas obras psicanalíticas promovem do conceito de normal parece-nos improdutiva, porque ela nos conduziria à abolição de estudos baseados em observações clínicas (se toda a humanidade é cliente de Freud, Freud não é um médico, porque, não se podendo definir a normalidade, não poderemos distinguir a saúde e a doença - portanto a obra de Freud pode resumir-se a uma patologia inútil).

Para além do que poderíamos chamar o "desvio patológico" há outro, que também se prende com a metodologia seguida, e que nada nos afiança de seguro para o que a psicanálise conclui - para lá de algumas intuições freudianas, que têm a garantia de qualquer intuição.

Na teoria psicanalítica, os traumas de infância desempenham um papel primordial. Isso acorda-se às conclusões da Psicologia do Desenvolvimento, e de outros ramos da Psicologia, segundo os quais a infância é um período determinante para a formação das pessoas. Porém, como reconhece a Antropologia Cultural, a transição de valores da adolescência para a idade adulta, marcada por rituais e cerimónias como a do casamento, provoca também problemas (é o caso da «frigidez marital») cuja origem a psicanálise iria rebuscadamente localizar num período mais recuado ¹⁴⁴.

Mas não reside só na sobrevalorização da infância tal erro da psicanálise (e, por vezes, de outros psicólogos). O problema está igualmente em que os psicanalistas procuram definir uma espécie de arqueologia da infância a partir dos comportamentos da maturidade, sem antes terem estudado com pormenor a própria infância. Por esse motivo irão depois imiscuir na descrição das primeiras fases da vida conceitos que só têm sentido para fases posteriores (a sexualidade, por exemplo, como complexo bio-cultural, não emerge tão cedo na criança

¹⁴⁴ Cf. Mischa Titiev, *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL*, pp. 285-286.

quanto o freudismo imagina). Como diz Mischa Titiev (não propriamente um crítico da psicanálise, mas alguém que lhe descobre falhas mesmo quando não a nomeia), os "estudiosos da personalidade e da cultura" caem muitas vezes no erro de "partir de estruturas de personalidades completa ou quase completamente formadas" para "deduzir a espécie de educação infantil que um determinado indivíduo teria tido" ¹⁴⁵.

Se, porém, apesar do que chamámos "desvios", Freud fez uma análise clínica da literatura reconhecendo que tal análise era marginal à Estética ¹⁴⁶, os seus discípulos, ao tomarem os modelos da psicanálise para descreverem as personagens - incluindo a personagem do autor - entendem muitas vezes estar ainda no cerne da literariedade; sobretudo após a identificação, promovida por Lacan, do inconsciente com a linguagem ¹⁴⁷ - identificação que na búlgara Júlia Kristeva se torna fundamental para o estudo da literatura, bem como da linguagem em geral, interpretada como tensão entre pulsões e recalcamientos diversos ¹⁴⁸.

Um outro erro, a nosso ver comum a todos os psicanalistas e que também sustenta nos seus textos posições projectivas, é o da substantivação da palavra inconsciente. O termo parece-nos correcto (e acordado à neurobiologia) quando - como em Jung - adjectiva elementos que não estão, por estímulo fraco ou motivação deficiente, a ser visionados pela actividade mental, mas estão guardados na memória, ora operando sem nos apercebermos disso, ora simplesmente armazenados.

Há, nesse sentido, recordações que são inconscientes na medida em que não estão a ser utilizadas ou visionadas pela actividade consciente,

¹⁴⁵ Op. cit., p. 284. Observe-se como esta crítica se articula à de Gusdorf acima citada.

¹⁴⁶ Op. cit., p. 147.

¹⁴⁷ V., por ex., esta passagem de Paul Eakin: "A famosa afirmação de Lacan «o inconsciente está estruturado como uma linguagem», preencheria completamente o vazio entre a linguagem e a personalidade" (*ANTHROPOS*, p. 87). Trata-se de afirmações (a de Lacan e a de Eakin) sem qualquer fundamento num estudo que faça acompanhar as teses da Psicologia pela pesquisa neurobiológica.

¹⁴⁸ V., também, a análise de Barthes em *S/Z*.

na medida em que não estamos a reparar nelas. Daí a defender-se a existência de uma entidade, de uma personalidade, enfim, de um organismo que é o inconsciente, vai um salto que nos parece lógica e psicologicamente infundamentado. A inexistência de tal estrutura, a impossibilidade da sua substantivação, cerceiam a possibilidade de se ler o texto como sinal articulatório da relação dela com o mundo.

Jung escapa, por vezes, à substantivação, principalmente quando afirma que a psicanálise estuda, não o inconsciente, mas a relação da actividade consciente com os elementos inconscientes; ou quando apela à teoria do «tónus» para explicar o trânsito desses elementos do esquecimento para a lembrança. Mas também aceita a substantivação do termo (v., adiante, a discussão sobre Jung), a qual permite substancializar a noção de inconsciente por um simples deslize gramatical.

Por todos estes motivos nos parece que é perigosa para um crítico literário a adopção das teorias psicanalíticas como tábuas de leitura da composição poética. Resumindo a nossa posição, essa importação de conceitos pode falhar por não termos pelo texto escrito acesso garantido ao sujeito real, ou porque tais conceitos podem ser inadequados para descrever as actividades psíquicas normais do homem adulto.

1.2.2.2. OUTRAS OBJECÇÕES NÃO-LITERÁRIAS

A legitimação psicológica do expressivismo funda-se ainda num outro equívoco. Ela visa implicar uma projecção global, e um movimento irreversível unidireccional (da personalidade para a obra), onde podemos apenas ver a sombra de condicionamentos idênticos às limitações do sistema operativo de um computador. Explicamo-nos melhor: é possível pensar que, se algo se projecta - na realidade extra-textual - do sujeito para a obra, não é propriamente a actividade subjectiva característica do locutor "real", nem são as recorrências observáveis do seu «eu» sobre as quais se constrói a noção de

personalidade ¹⁴⁹: são as limitações que as determinam ou condicionam. Quer dizer: o que limita o funcionamento do organismo ao nível cerebral é que limitará, quer a construção da personalidade, quer a composição artificial de personalidades literárias.

Se o expressivismo se legitima e actualiza recorrendo a outras disciplinas das ciências humanas, precisamos verificar se essas disciplinas nos obrigam a postular como inevitável uma relação do tipo causa-efeito, ou do tipo objecto-espelho, entre a personalidade, ou a visão do mundo, ou as patologias dos autores e leitores, por um lado, e as suas obras, por outro. A verificar-se tal obrigatoriedade, teríamos de rever a nossa posição acerca do assunto - passando a aceitar o recurso a dados oriundos da Psicologia, da História e da Biografia para esclarecer o significado último dos artificios utilizados (se em crítica literária houver lugar a significados únicos das obras).

Como pensamos mostrar nos próximos parágrafos, é possível conceber, pelo contrário, uma limitação comum à ideologia, à personalidade, às patologias do sujeito e às obras de arte por ele produzidas - se aceitarmos que é ele quem as produz e não algo ou alguém que pelas suas mãos comunica com o mundo. Poderíamos entendê-la como uma circunscrição simultânea, que não determina previamente (portanto: não origina) a definição dos conteúdos ou significados, apenas limita a sua variedade em número e as possibilidades básicas de configuração.

1.2.2.2.1. A OBJECÇÃO CRIACIONISTA

Retomando os termos criacionistas atrás aproveitados, podemos fazer um símile das relações do observador e do observado no processo de conhecimento com as relações entre o criador e o criado no processo artístico.

Tal como numa relação cognitiva sujeito e objecto se recriam mutua e constantemente enquanto "anunciações" da pessoa, assim também,

¹⁴⁹ Quer "implícita", quer "cientificamente". Cf. Leyens, *TEORIAS DA PERSONALIDADE NA*

numa relação criativa, o texto que vai produzindo e as personagens desse texto modificam o seu autor - que, por isso, não fica lá registado como era e como virá a ser, mas apenas (e não por inteiro) como foi no diálogo com aquilo que criou. Para que tal diálogo exista, o que foi criado não tem que explicitar um recalçamento; é uma hipótese de realidade ou de mundo onde o autor finge inserir-se e com a qual dialoga a partir daí. Que esse diálogo modifique e reconstitua a própria personalidade do sujeito transcendental, é um assunto que deve preocupar os psicólogos e não os críticos - ainda quando estes aceitem que "o eu e a linguagem estão mutuamente implicados num único e interdependente sistema de comportamento simbólico" ¹⁵⁰. Porque, situados na posição do leitor, os críticos nunca deixam de ter perante si a linguagem primeiro e o «eu» do enunciado depois ¹⁵¹, o que anula a afirmação de Eakin segundo a qual essa dicotomia não faz sentido. Trata-se, na verdade, de uma dicotomia que tem que ser perspectivada de forma diferente conforme o lugar onde se coloca quem a reconstrói (o psicólogo no pólo do autor ou do leitor, o crítico no pólo da obra e do leitor), mas não deixa de ser oportuna por isso. A citação que Eakin faz de Benveniste nessa passagem não parece também vir a propósito quando se trata de uma obra literária; mas, mesmo na linguagem comum, a posição de receptor implica a primordialidade da linguagem, enquanto a posição de locutor implicará talvez a relação mútua de que fala Eakin.

Se nos recolocarmos provisoriamente no lugar de quem olha para o autor - um lugar que reconhecemos não ser o nosso - teremos ainda de acrescentar que, ao assinar uma obra, o sujeito se "compromete" com o público a ser aquele que a escreveu - o que vai condicionar a caracterização textual dessa personalidade pública pela fidelidade ao que ela já disse inicialmente (no princípio da obra), ou publicamente (por exemplo anunciando a obra numa entrevista), e ao que da sua

DINÂMICA SOCIAL.

¹⁵⁰ Eakin, *ANTHROPOS*, p. 83.

¹⁵¹ cf. *ANTHROPOS*, p. 83 .

obra já foi dito (por exemplo pela crítica biográfica) - limitando-lhe o que seria, para alguns, a "verdadeira expressão" do "autor".

A relação necessariamente artificial entre um autor empírico e o sujeito-locutor de um texto subjectivo, se um eventual "género da subjectividade" o fosse da expressão - e, portanto, da sinceridade ou do "espelho" do «eu profundo» - encontraria o seu melhor exemplo projectivo em espécies como o "Diário Íntimo". Ora, é precisamente pelo estudo dessa espécie - psíquico, mesmo clínico, ou simplesmente retórico - que logicamente podemos concluir acerca da insinceridade e da opacidade que o funda, como demonstra Gusdorf em *LA DÉCOUVERTE DE SOI* ¹⁵², ou Beaujour, quando chama a nossa atenção para a estrutura retórica e mítica subjacente ao "auto-retrato" ¹⁵³, ou, implicitamente, Lejeune, ao chamar de «modelo» o motivo sobre o qual se debruça a autobiografia ¹⁵⁴, ou ainda quando afirma que o autor é também um actor ¹⁵⁵.

Os seus estudos permitem-nos concluir, por diferentes vias, que o discurso sobre «si» constrói (ou contribui para construir) um retrato, uma "consciência", que se articulará ao que sabemos da existência do sujeito público numa relação toda ela dominada pelo acesso ao fingimento. Tais géneros podem servir ainda para um sujeito transcendental compor uma imagem de si que constituirá o abrigo daquilo que ele deseja esconder aos outros membros da sua comunidade. As espécies confessionais servem, pois, enquanto inventam e não enquanto reflectem. É a relação criativa que através delas um autor estabelece consigo próprio que as pode justificar psiquicamente e, portanto, não exprimem quem fala, não podemos medir nelas uma autenticidade subjectiva ¹⁵⁶, nem podemos - por

¹⁵² Paris, P.U.F., 1948.

¹⁵³ Nos *MIROIRS D'ENCRE*. O livro de Beaujour é rico em passagens onde se chama a atenção para o facto de o «eu» ser sempre construído e ser sempre uma «ficção».

¹⁵⁴ *ON AUTOBIOGRAPHY*, p. 25.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 31.

¹⁵⁶ "Nunca se deve portanto esquecer, quando da leitura de um diário íntimo, que ele preenche uma função. De modo nenhum relevo passivo e desinteressado da actualidade pessoal, de modo nenhum testemunho, mas actor. De onde o carácter

extensão - esperar delas indícios ontológicos fiáveis. Daí que Gusdorf reconheça, apesar de fazer um estudo expressivista, que "a criação artística e a redacção de um diário íntimo aparecem-nos como trabalhos onde se cria o criador" ¹⁵⁷.

Se a perspectiva expressivista admite que o criador se cria na obra de arte (e não se reflecte nem se procura nela), nós, como estudiosos de factos literários, apenas admitimos que na obra se cria o criador, alheando-nos do estudo da génese mental do texto, que não estamos habilitados a definir ou desenhar.

Uma teoria concordante com a nossa posição, e que não deixa de ser de raiz psicológica e construtivista, consiste em ver a relação criativa entre o sujeito (autor) e o objecto (obra) como uma espécie de jogo interiorizado, que definiria a arte ¹⁵⁸. O jogo é um discurso dominado pela comparação e pela condição: "se", "como se", "imagina que", "supõe", são literariamente conhecidos através de expressões recorrentes e de que ressalta a fórmula "Era uma vez", ou só "Uma vez". São aquilo a que Ricoeur, na esteira de outros filósofos, chama de "regras constitutivas", neste caso inauguradoras ¹⁵⁹. Em muitos casos, na maioria dos casos, o convite à suposição que instaura o pacto de leitura elimina a forma inicial, o indicativo de ficção, numa atitude que reforça os efeitos de verosimilhança do texto e varia conforme as regras do género ou da espécie (enfim, do jogo que se quiser jogar). O género lírico é um daqueles em que, por regra, não se diz "Era uma vez" para significar "ficção" - e daí o nível de convicção que ele atinge, construindo uma imagem do autor na qual se poderá fundir - ou à qual se poderá opor - a que o leitor faz de si próprio.

quase sempre parcial e parcelar do diário, na medida em que, antes que a realidade completa do homem, ele apresenta uma influência, um imperativo ou um vocativo, um optativo, um condicional, em vez de um indicativo puro e simples" (Gusdorf, op. cit., p. 111).

¹⁵⁷ p. 120.

¹⁵⁸ Cf. as *OBRAS COMPLETAS* de Vicente Ferreira da Silva, nomeadamente o texto - atrás referido - sobre a natureza da arte, onde a concepção lúdica é fortemente criticada.

¹⁵⁹ Em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*. A regra constitutiva é aquela que diz que um dado gesto ou uma dada prática "valem como" (cf. pp. 183-186).

A regra essencial do "jogo" é, pois, a da relação criativa do autor com a personagem e do leitor com a mesma personagem. O texto literário só pode funcionar assim, através dessa relação criativa de duplo sentido, biunívoca, em que a personagem, o autor e o leitor jogam um jogo de cabra-cega, de "escondidas", que obriga a pôr de lado a ideia de sinceridade ou de autenticidade, ou, simplesmente, de projecção do autor sobre a obra. A ideia da arte como jogo - que só um ingénuo tomaria "a sério", ou seja: onde só a ingenuidade tomaria a ilusão por expressão de algo - completa-se por sua vez (e muitas vezes os teóricos não falam nisso) numa teoria da aprendizagem, segundo a qual apreendemos a realidade por totalidades ¹⁶⁰. Um jogo, por exemplo, não é uma soma aleatória de regras que separadamente conhecemos; quando o apercebemos é por inteiro, na sua globalidade, e é no interior dessa configuração global que depois distinguiremos com maior nitidez cada regra, conforme formos jogando. Assim também apreendemos o mundo, ou aprendemos a linguagem, como um conjunto de totalidades, de figurações globais sustentadas na percepção de relações e não de elementos.

Ora, a apreensão artística dessas totalidades, desses "sistemas", é diferente daquela que realizamos quando sentimos "em jogo" a nossa pessoa, porque as motivações com que olhamos o mundo são diferentes conforme o que está em jogo seja a nossa vida, a nossa personalidade, ou a nossa imaginação. E tais motivações, como tudo o que pode ser "contaminado" pela emoções, são determinantes para a direcção que toma o pensamento - o que é a tese principal do livro do neurobiólogo António Damásio. Aliás, mais do que "tudo o que pode ser contaminado pelas emoções", a motivação, como processo constitucionalmente definido na dependência de objectivos, é determinante para tudo quanto exija um pensamento planificador - como é o caso do pensamento literário. Portanto, se as motivações da actividade criativa

¹⁶⁰ Sobre o assunto, leia-se o resumo feito por C. Bühler em *A PSICOLOGIA NA VIDA DO*

e da actividade "real" são diferentes, as actuações sobre que nos centramos para concebermos uma personalidade pessoal e uma personalidade textual estarão igualmente condicionadas a tal diferença. Por isso, as regras que seguimos para construir uma ficção diferem das que procuramos para saber a verdade. Quando o artista olha para as coisas, relaciona-as numa "série" diferente da que constrói a sua personalidade, série que lhe possibilita encadeamentos aparentemente arbitrários, ou só condicionados ao critério de beleza vigente. O que ele constrói é, portanto, necessariamente diferenciado face ao que ele pensa ou sente "normalmente". Ainda quando se "inspire" em si próprio, ele estabelecerá conexões - entre os elementos que julga constituírem a sua personalidade - de que se não apercebe quando olha para si "a sério", ou seja, seguindo as regras de outro jogo, do jogo da vida e da morte, ou da mentira e da verdade.

Esta ideia teve já uma teorização aproximada naquilo a que Lubomir Dolezel chama a "poética suíça", de nítida inspiração leibniziana. De acordo com tal poética, também chamada "dos mundos possíveis", "a poesia não é mais do que a formação, na imaginação, de novos conceitos e imagens cujos originais não se encontraram no mundo real das coisas reais, mas numa outra estrutura-mundo possível". A função do poeta seria a de "passar [as coisas] de um estado de possibilidade para um estado de realidade e, desse modo, dar-lhes a aparência e o nome de realidade" ¹⁶¹ - o que pode, infelizmente, implicar a subjugação da ideia de possível à ideia de real, reduzindo o possível ao possível segundo as regras conhecidas do mundo (estudadas, por exemplo, pela ciência).

A circunstância cultural em que emergia a "poética suíça" terá conduzido a teoria dos mundos possíveis a rejeitar os "impossíveis", que afinal não são mais do que possibilidades a um outro nível; também a levou a imaginar que tais mundos de alguma forma pré-

NOSSO TEMPO, e a bibliografia aí indicada.

¹⁶¹ A POÉTICA OCIDENTAL, Cp. II. A citação vem da p. 72.

existiam à obra, que os "descobria", e exprimia. O peso epocal dessa limitação não deve, em nosso entender, afectar a pertinência da teoria e a possibilidade da sua actualização.

Devemos, pelo contrário, possibilitá-la. Por um lado, alargando o conceito de possível, e soltando-o das amarras do que é possível de acordo com "a realidade". Porque o possível da literatura é o que é possível de acordo com as regras do jogo literário, e de acordo com as regras próprias de cada género: uma fada é possível num conto de fadas; a indecidibilidade sobre a natureza de uma personagem ou de um acontecimento é possível numa narrativa fantástica, tal como é impossível nesses textos não existir nada nem ninguém que vá para além do que pensamos ser a realidade visível e quotidiana.

Por outro lado, podemos conceber o possível construtivamente, ou seja, como o "mundo possível segundo o mundo do texto", ou da obra, no sentido em que é criado ali e não tem por isso que pré-existir. Não é necessário concebermos a pré-existência dos mundos possíveis para aceitarmos a sua existência poética.

Nesta perspectiva (a dos mundos possíveis liberta dos condicionalismos culturais do tempo em que surgiu), a noção de possibilidade deve agora conectar-se à de jogo: o possível é tudo quanto se pode fazer de acordo com as regras do género, incluindo mudar alguma regra mantendo as outras todas e um efeito de conjunto, uma apreensão global, idêntico. E, dado que os materiais com que se joga fazem parte da definição do jogo, dado que a vida de alguém, as fadas, o vilão, os gigantes ou monstros antropófagos, etc., estão previamente ao dispor dos jogadores, não é necessário concebermos que a sua presença e o tratamento que lhes são dados derivam da intenção de exprimir um conteúdo explícito e pré-determinado, ou da sublimação de um irreprimível humanóide chamado inconsciente.

1.2.2.2.2. A OBJECÇÃO DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Nas investigações filosóficas e antropológicas acerca das relações entre a linguagem e o pensamento, a questão foi também colocada em termos equiparáveis àqueles com que pretendemos operar, e que por isso queremos aproveitar para a discussão presente ¹⁶².

No resumo que do posicionamento de Hoijer faz Adam Schaff (1974: 127), postula-se por exemplo que "as diferentes línguas não determinam modos diferentes de percepção da realidade: não fazem mais do que atribuir uma orientação diferente aos actos de percepção dos homens, que empregam estas línguas". As línguas podem funcionar então como condicionantes do número de "estratégias de raciocínio" ¹⁶³ que compõem as obras. As possibilidades de percepção dos mecanismos biológicos disponíveis para esse efeito não se alteram de um ser humano para outro em função da variável linguística; o desenvolvimento dessa percepção numa ou noutra direcção é que pode variar.

Citando Hoijer, "É como se a cultura no seu conjunto (incluindo a língua) escolhesse na paisagem certos traços mais importantes que outros, e desse assim à paisagem uma organização ou estrutura particular ao grupo" (Schaff, 1974: 128). Similarmente, é possível conceber que os condicionamentos a que dado autor está sujeito (biológicos e derivados da comunidade em que se insere) limitam a sua atenção a aspectos determinados. É essa limitação o que se reflecte nas obras - podendo elas depois seguir um rumo cujas interpretações diferem das da sua visão do mundo ou do sentido que ele imprimirá à sua vida pública. Mas essa limitação reflecte-se também nas actividades que lhe constroem uma personalidade, não são um reflexo do lado "sério" da vida.

1.2.2.2.3. OUTRAS OBJECÇÕES COM BASE NA PSICOLOGIA

¹⁶² Sobre as relações entre linguística, teoria da linguagem e antropologia nas escolas americanas e outras, v. o artigo «Um breve estudo sobre cognição e simbolização» (*IMAGINÁRIO*, nº 1).

¹⁶³ E. Leach, «Universais Culturais e Singularidade das Culturas», p. 20.

As semelhanças ou pontos de contacto entre momentos ou discursos não líricos do sujeito empírico e a sua obra lírica (ou entre uma e outra obras suas) não nos parece, portanto, que impliquem uma leitura expressivista do sujeito textual. Pela relação existente "entre familiaridade e conhecimento", e pelas vantagens motivacionais que tal associação poderá trazer ¹⁶⁴, mesmo à aprendizagem poética, o autor empírico privilegia quase sempre os motivos literários que melhor conhece ou com os quais convive, bem como os artificios que imita, recria ou repete, na medida das suas limitações enquanto pessoa inserida numa comunidade social e num grupo literário. Complementarmente, como homem, ele só poderá afirmar "os valores que penetram em seu campo" de figuração ¹⁶⁵.

As experiências realizadas pela psicologia experimental através de testes de amplitude perceptiva e de memória imediata ("a curto prazo"), permitem confirmar que a familiaridade com as referências a recordar e a facilidade de apreensão que elas estruturam determinam a amplitude da memória de cada sujeito ¹⁶⁶. Numa sequência de números, por exemplo (organizada silabicamente, de forma a alternar os números designados com uma e duas sílabas), a quantidade de unidades recordada será maior do que se a sequência for de consoantes ou palavras de duas e cinco sílabas. A operação de agrupamento das unidades (facilitada, sem dúvida, pelas possibilidades de articulação que elas ofereçam e pela constância de uso dos materiais) potencia fortemente a memória: os que apresentam resultados mais baixos melhoram-nos significativamente quando treinados no agrupamento das unidades; os que apresentavam resultados mais altos não registam progressão depois de serem treinados em técnicas de agrupamento.

¹⁶⁴ A frase entre aspas é de Mário António Fernandes de Oliveira (*RELER ÁFRICA*, p. 157). Sobre o papel da motivação, v. a obra *MÉTODO E TEORIA NA PSICOLOGIA EXPERIMENTAL*, de Charles E. Osgood. No caso da relação entre motivação e aprendizagem, medida pelo tónus muscular, leiam-se as pp. 762-764. A associação entre motivação, familiaridade e aprendizagem pode ficar explicada pela teoria de Damásio sobre as relações entre emoção, razão e decisão desenvolvidas em *O ERRO DE DESCARTES*.

¹⁶⁵ Francisco Romero, *FILOSOFÍA DE LA PERSONA*,

p. 35.

¹⁶⁶ A. da Costa Pinto, *TEMAS DA MEMÓRIA HUMANA*, pp. 82 s.

A capacidade perceptiva condiciona, portanto, a memória na sua amplitude por causa do número e da natureza dos elementos que lhe permite recordar. A amplitude da memória condiciona por sua vez a capacidade perceptiva e cognitiva dos adultos - o que explica os melhores resultados por eles obtidos em testes de memória com materiais que lhes são familiares (ou seja, que estão devidamente memorizados, quer dizer: que são "armazenados" e "reutilizados" - após o seu "processamento" e em função dele - por força da necessidade constante de os usar).

A conjugação do que poderíamos nomear como "aptidões perceptivas básicas" (e que são "instrumentos do conhecimento", na terminologia de Piaget) com a familiaridade do sujeito face aos materiais de que dispõe, limita portanto humanamente a sua capacidade de repetir ou inovar, o que certamente também se aplica no que diz respeito às técnicas e aos materiais de composição mais utilizados por um artista.

O conhecimento biográfico do sujeito empírico poderá nessa perspectiva contribuir para indiciar a sua familiaridade com certos motivos ou regras - o que tem poucas consequências na leitura literária, comparativamente a um estudo centrado no trabalho poético, que não deixará também de notar os motivos mais familiares e frequentes. Para além disso, a indexação dos recursos e motivos familiares pelo critério biográfico faz correntemente cair os críticos no erro de projectarem sobre o tratamento do motivo ou da figura na obra o que pensam que ele terá sido para a vida e a psicologia do autor. Dessa forma, pensam certos críticos completar ou interpretar aparentes lacunas em descrições artísticas com a contraposição de modelos contextuais que julgam próximos do cronótopo social da comunidade onde se inseria o autor, ou da "realidade" intersubjectiva que da pesquisa "interdiscursiva" sobre ele efectuada resultaria, ou, ainda, com o modelo do "sujeito-tipo" a que melhor se conformaria a eventual personalidade de um autor.



De entre os motivos que lhe são familiares, um determinado escritor poderá reactivar ou bloquear a memória dos acontecimentos, seres e coisas conforme o nível das reacções químicas e eléctricas que eles lhe provocaram - como estuda a neurobiologia e reconhece a psicologia experimental ¹⁶⁷. A tradução da afectividade em tónus eléctrico e químico permite igualmente explicar a adopção ou rejeição dos artificios que geraram respostas (positivas ou negativas) por parte de outros membros dos grupos onde se inclui imaginariamente o sujeito empírico, ou de que é parte efectiva. Conectando-se com o número reduzido de conhecimentos activados pela sociedade em que vive, o tónus da afectividade limita-lhe o acesso a outras informações e motivos que poderiam alargar uma prática textual que o identifica na medida mesma das limitações a que está sujeito.

Os condicionamentos autorais e sociais determinam, desse modo, as regras de funcionamento a que um poeta obedecerá enquanto artesão de referências verbalizadas - mas, simultaneamente, condicionarão também aquelas regras ou hábitos de raciocínio através das quais comporá durante a vida uma ideia do mundo ou uma visão de si, colocando-se assim como anterioridade face à criação e face ao que se pensava que um autor projectasse (a sua mundivisão). Tal conclusão é reforçada pela hipótese desenvolvida por António Damásio, segundo a qual a formação de imagens antecede o pensamento e a linguagem.

O conjunto de imagens que podemos formar, as "representações disposicionais" ao nosso alcance, constitui "o nosso depósito integral de conhecimento", contendo "registos sobre o conhecimento imagístico que podemos evocar e que é utilizado para o movimento, o raciocínio, a planificação e a criatividade" ¹⁶⁸. O "depósito" é comum, e por isso é que há semelhanças entre o discurso criativo e o discurso planificador ou lógico; mas cada um destes discursos segue, naturalmente, o seu caminho, indo buscar ao "depósito" comum aquilo de que necessita em

¹⁶⁷ V. a já citada obra de Charles Osgood, *MÉTODO E TEORIA NA PSICOLOGIA EXPERIMENTAL*, bem como o também já citado livro de A. Damásio, *O ERRO DE DESCARTES* (Cp. I).

¹⁶⁸ Op. cit., p. 121.

função do que está a construir e não por se ter um dia organizado de determinada forma num nível diferente.

É por isso possível encarar em Psicologia a hipótese da inexistência de um relacionamento expressivo, de causalidade e de anterioridade irreversível, entre uma visão do mundo criada por um sujeito transcendental e as obras de arte que deixariamos de ver então como consequentes a ela. A leitura das duas realidades ou personalidades (a artística e a "real") cresce ao mesmo tempo e por vias paralelas, possuindo embora limitações comuns (as do "depósito" de imagens).

É, pois, legítimo afirmar que se deva aos limites, a que fica dessa maneira circunscrita a focalização do autor, a existência de pontos de contacto entre outros discursos ou momentos do sujeito real e os seus poemas (líricos, dramáticos ou narrativos). Não porque o sujeito intencional ou globalmente projecte uma das realidades limitadas (a visão do mundo) sobre outra (a visão literária), nem porque deixe que algo por ele o faça. O escritor, portanto, não falará das circunstâncias da sua vida por elas o traumatizarem ou o marcarem decisivamente, nem pela forma como as sentiu ou pensou na "vida real", mas quando não dispõe de outras que lhe permitam melhor (ou mais facilmente) imaginar uma dada situação que constitui o seu motivo literário. A par disso, e por um processo similar, actualiza a regra cujo conhecimento guarda e o limite cuja existência sofre.

Os seus condicionamentos, os limites que traçam as fronteiras do seu conhecimento, os mecanismos básicos da percepção (por exemplo, o procedimento por configuração e a apreensão por totalidades), esboçam portanto mais profundamente um poema do que aquelas que ele próprio julga ou afirma terem sido as suas intenções ou as suas emoções, numa representação de superfície, ou mesmo numa autointerpretação profunda ¹⁶⁹, ou simplesmente na confusão entre o que julga ser e o que julga que a sua obra é. Mas tais

¹⁶⁹ Conceito extraído a M. F. Martins, *MATÉRIA NEGRA...*, pp. 140-141 (cita-o de um trabalho de Danto datado de 1986).

condicionamentos só podem ser estudados pelos textos produzidos, pelo que temos de reconhecer que fomos nós, leitores, que a partir dos textos os figurámos.

A uma conclusão equivalente chegou também Michel Beaujour, ao estudar a relação entre a mnemotécnica retórica, a levantada por Luria, e as imagens estruturantes do «auto-retrato»¹⁷⁰. Ele observou como as técnicas de memorização podem marcar uma estrutura poética textualizada, havendo similaridade entre as imagens utilizadas pela técnica de memorização e as figuras construídas pela técnica de composição. Não deixa, porém, de notar que a elaboração artística "amplifica", "interpreta" e "religa a outras lembranças" as imagens de que a memória se socorre, "para se integrar (essa elaboração artística) na estrutura típica do autoretrato"¹⁷¹. Por isso termina dizendo que "o auto-retrato não é uma memória, nem mesmo uma mnemotécnica (se bem que dela apresente certos traços na sua estrutura e no detalhe da sua invenção), mas bem mais um livro, o presente de uma escrita. Ele é a elaboração da estrutura local ou fragmentária, e da enciclopédia que totaliza esta: o sistema de remetências, a memória interna do texto, sua coerência, tanto quanto as suas falhas, permitem constituir (e sobretudo desfazer) o simulacro de um eu"¹⁷².

1.2.2.3. RETORNO METODOLÓGICO

O "simulacro do eu" - ainda que condicionado pelas regras básicas que delineiam também o funcionamento desse "eu" - alerta-nos para o facto de estarmos a observar um artifício e não uma pessoa. Por esta especial condição de leitores, que "desfazem" o símile poético, é que é preciso termos o cuidado de manter a destrição entre "crítica de poesia e psicologia do autor", como diziam Wimsatt e Beardsley¹⁷³ - ou do

¹⁷⁰ Cf. «La Mémoire Rhétorique» (pp. 81 e ss) em *MIROIRS D'ENCRE* (especialmente a partir da p. 97 e, para a nossa conclusão, pp. 104-105).

¹⁷¹ Op. cit., p. 105.

¹⁷² Id., ib.

¹⁷³ *TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES*, p. 92.

sujeito, acrescentaríamos - mesmo que a Psicologia nos possa dar elementos e teorias que permitam repudiar ou reformular o expressivismo no próprio campo em que ele podia fundamentar-se.

Os dados que discutimos, como vimos pelo discurso de Kryszinski, suscitam explicações a partir de teorias psicológicas próprias para descrever o funcionamento da memória e os processos criativos. Ora, o sujeito empírico é o objecto de estudo da Psicologia, e o locutor construído pelo texto é o objecto de estudo da crítica e da teoria literárias, tal como a actuação do sujeito público do poeta pode ser estudada pela teoria da comunicação. E se, por comparação de dados oriundos da Psicologia com estudos textuais, é possível defender que a relação entre autor e texto passa por condicionamentos comuns submetidos a "jogos" diferentes num caso (o da personalidade) e noutro (o da obra de arte), no campo mais estrito dos estudos literários é claro que, perante a "dimensão dilatária e a lógica metonímica do texto, que instituem a leitura sem necessidade de recurso à garantia de paternidade [v. o "modo temático" de Hernadi], a sinceridade da enunciação (por onde invariavelmente também se articula a intenção do autor) surge como um falso problema" ¹⁷⁴.

O nosso interesse na construção do sujeito-locutor pelo texto, reformulando uma tradição interrompida pelo expressivismo romântico ¹⁷⁵, aceita que todos os tipos de relacionamento entre o sujeito textual e o autor e leitores "transcendentais" são passíveis de se conceber (e foram lógica e poeticamente imaginados na AUTOPSICOGRAFIA de Fernando Pessoa, por exemplo). Mas, atentos às especificidades do nosso campo de trabalho, reconhecemos também como um desvio metodológico a intenção ou tentação de "rastrear a origem psicológica

¹⁷⁴ M. F. Martins, *MATÉRIA NEGRA...*, p. 133.

¹⁷⁵ Genette, *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, pp. 53-54. Dolezel sustenta no entanto que o neo-classicismo alemão era também expressivista, pois defendia que a arte imitava (e por isso expressava) a natureza. De qualquer modo, quando falamos aqui numa tradição, reportamos ao que ele chama a "poética ocidental"; nas páginas do seu livro fica bem demonstrada a existência e antiguidade de tal tradição, que funda na *POÉTICA* de Aristóteles.

de um poema" ¹⁷⁶, a "falácia genética" ou a "tentativa de fazer derivar a crítica literária das causas psicológicas do texto [ou no texto, dir-se-ia hoje], acabando irremediavelmente no biografismo [hoje psicanalítico] e no relativismo" ¹⁷⁷.

Os mesmos argumentos metodológicos (que nos afastam da transferência de campo da crítica literária para a Psicologia) também nos distanciam da explicação sociológica das origens e dos fins do texto literário, visto que tal explicação nunca poderia dispensar a intermediação expressiva do sujeito empírico e a intermediação interpretativa do leitor efectivo (por igual desconhecido na sua totalidade, que por isso não pode ficar suposta na análise das estratégias textuais) ¹⁷⁸.

O acento posto na leitura só é, a nosso ver, válido enquanto nos conduzir a um trabalho que procure constituir as possibilidades de leitura que o texto faculta, ou seja, que procure demonstrar que uma "imagem não é recebida da mesma maneira todos os dias", que ela "nunca é (...) objectiva" ¹⁷⁹, por isso um trabalho baseado na fixação dessa imagem num quadro ao qual se retirou o contexto "transcendental". Arredadas da linguagem escrita as "condições psicossociológicas de produção", "o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico como psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa situação nova: é o que faz, precisamente, o acto de ler" ¹⁸⁰.

1.2.3. Sujeito poético e Ciências Humanas

¹⁷⁶ T. S. Eliot, *ENSAIOS DE DOCTRINA CRÍTICA* (o ensaio em questão data de 1954).

¹⁷⁷ Citação extraída a um ensaio de Wimsatt e Beardsley datado de 1949 e citado por Manuel Frias Martins em *MATÉRIA NEGRA...*, p. 132. A transcrição integral do texto encontra-se na *TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES*, pp. 86 s.

Leia-se também, de Foucault, *O QUE É UM AUTOR?*.

¹⁷⁸ Cf. Yvancos, *TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO*, p. 220.

¹⁷⁹ Gaston Bachelard, *A POÉTICA DO ESPAÇO*, p. 229.

¹⁸⁰ Ricoeur, *DO TEXTO À ACÇÃO*, p. 119.

Como temos visto, o expressivismo importa conceitos ou noções de sujeito das outras ciências para os estudos literários. Tal operação não é inédita, recordando-nos processos idênticos realizados no século XIX e tendo por referência disciplinas como a Biologia - que, concebida enquanto estudo experimental dos organismos vivos, constituía o paradigma científico da época para muitos autores (como Brunetière) ¹⁸¹.

A importação do que poderíamos chamar o "modelo de sujeito", segundo o exposto nos pontos anteriores, opera apenas com um dos vários figurinos que as outras ciências humanas nos podem fornecer, tendo nós recordado outros - oriundos, também, da Filosofia, da Pragmática e da Psicologia. Filiando-nos numa tradição recuperada e reformulada por autores como Mukarovsky, Wimsatt e Beardsley ¹⁸², mas que se prolonga até hoje, apesar de reconhecermos que era possível encontrar nas mesmas ciências modelos de sujeito plásticos, que facilmente adaptaríamos aos nossos objectivos, ou postos à prova por métodos científicos ou experimentais, optamos por evitar essa importação, só a aceitando quando ela se reporta a conceitos que inevitavelmente esboçam o perfil da condição humana (é o caso dos condicionamentos que limitam o número e a variedade da informação de que o poeta ou artífice dispõe para trabalhar).

Isso não significa que procuremos realizar uma reflexão em que o estudo literário fica isolado das disciplinas congêneres. Evitamos isolar-nos e procuramos enriquecer ou precisar as nossas hipóteses de trabalho através da comparação constante com os conceitos fixados noutras áreas.

Mas a comparação que faremos com a Filosofia, a Linguística, a Psicologia, a Pedagogia, a Antropologia ou a Sociologia, visa somente

¹⁸¹ Em *A CRÍTICA LITTERÁRIA COMO CIÊNCIA*, Fidelino de Figueiredo faz um levantamento crítico dessas importações.

¹⁸² Sobre a origem aristotélica de tal tradição e a sua evolução até hoje, passando pelo estruturalismo, lemos *A POÉTICA OCIDENTAL*, de Lubomir Dolezel (sobretudo o capítulo I e as "Reflexões Preliminares") e a *CRÍTICA LITTERÁRIA : BREVE HISTÓRIA*, de Wimsatt e Brooks.

estudar o grau de similaridade existente entre o nosso estudo, da criação do sujeito no texto poético, e o estudo do modelo de sujeito construído pelas teorias de outras ciências que abordam o mesmo problema ¹⁸³.

Tal comparação de conclusões insere-se no esforço de encontrar estruturas e formas de organização do conhecimento que sejam comuns às diversas Ciências Humanas. Para além de serem comuns (portanto, para além de as detectarmos) é necessário que possam contribuir para uma teoria caracterizada por conectar as diferentes disciplinas dessa região do conhecimento (ou seja, é necessário que possamos relacioná-las conseqüentemente). Um esforço desse género procura atentar assim ao postulado de uma multiplicidade de causas, de sujeitos e de objectos cuja consciencialização terá determinado a mais recente mudança de paradigma nas Ciências Sociais e Humanas ¹⁸⁴, e noutras Ciências ainda ¹⁸⁵, mas que vinha já pressuposta em princípios filosóficos anteriores, como o que em Portugal foi sistematizado por Leonardo Coimbra com o nome de criacionismo, ou visão do conhecimento enquanto relação criativa e biunívoca em que a "pessoa" integra e supera o "sujeito" e o "objecto" ¹⁸⁶.

¹⁸³ Sobre esta comparação leia-se a *AUTONOMIA DA ARTE*, de José Enes, e o tomo II da tese de doutoramento de Pedro Barbosa *METAMORFOSES DO REAL* ("Arte, Imaginário e Conhecimento Estético". Especialmente o cp. 22). Não partilhamos, no entanto, o expressivismo deste último, nem a facilidade com que "salta" da teoria da comunicação para a da literatura.

¹⁸⁴ Focalizada recentemente por Fokkema (op. cit., p. 326) para os estudos literários a partir da teoria dos valores e numa perspectiva muito próxima da do *criacionismo* de Leonardo Coimbra: "A teoria do valor intrínseco tem um poder explicativo muito fraco e, por outro lado, não pode ser criticada. Ela tem largamente cedido lugar à teoria do valor relativo, que nos diz que a atribuição de um valor a um objecto por um sujeito depende ao mesmo tempo das qualidades do objecto e dos critérios, dos conhecimentos, dos interesses e das disposições do sujeito". Ao crítico, em nosso entender, caberá determinar as "qualidades do objecto" e com que possíveis "conhecimentos", "critérios" e "disposições" elas se articulam.

Cf. também ESPERANÇA, op. cit. e bibl. cit.

¹⁸⁵ *V. CAOS E METAPSICOLOGIA*. Também Boaventura Sousa Santos, *UM DISCURSO SOBRE AS CIÊNCIAS*.

Um caso particular e muito sugestivo, que testemunha a mudança de paradigma verificada, é o do aparecimento do livro *CONTRA O MÉTODO*, onde Paul Feyerabend explana a sua teoria anárquica do conhecimento, fundamentada na evolução essencialmente irracional da pesquisa científica.

¹⁸⁶ Para além da conhecida bibliografia de e sobre o autor e / ou o conceito de criacionismo na filosofia portuguesa - de que é mais recente exemplo a obra (notável

Na confluência dos vários discursos das Ciências Humanas e Sociais, o papel dos estudos literários será tanto o de importador quanto o de exportador de conceitos e de teorias acerca da natureza da composição do sujeito. Mas a importação deve ser filtrada por uma especial atenção às relações entre estruturas de conteúdo e técnicas usadas para produzir esse conteúdo. Tal filtragem garante-se pela comparação dos resultados entre o estudo da construção dos modelos em literatura (por exemplo do modelo de sujeito) e nas outras áreas. Daí, é possível que também outras disciplinas de humanísticas importem, a seu critério, materiais produzidos pelos críticos - como sucedeu com a adopção dos conceitos atinentes ao estudo da narrativa pela Psicologia¹⁸⁷ e pela Filosofia¹⁸⁸.

A importação «ab ovo» de modelos exógenos é típica de ciências que estão no seu começo (e por isso muitas delas foram directamente beber à fonte da filosofia). Uma disciplina cujos principais instrumentos operatórios foram definidos há muito e são constantemente reformulados pela sua experimentação e reinterpretação na prática da

pela clareza e profundidade de exposição) *DEUS, O MAL E A SAUDADE*, de António Braz Teixeira - há um pequeno artigo de Leonardo Coimbra que, de forma clara e breve, contrapõe o criacionismo ao que intitula o imperialismo do sujeito e o imperialismo do objecto. Tal artigo foi recentemente incluído na série *DISPERSOS de Leonardo Coimbra* (Lisboa, Verbo, Tomo I. Veja-se também, sobre o assunto, o texto «o conhecimento», incluído em «O PENSAMENTO CRIACIONISTA», *OBRAS DE LEONARDO COIMBRA - II*, pp. 11-18).

Sobre a relação entre os conceitos de «pessoa», «objecto» e «sujeito», veja-se esta passagem de *O CRIACIONISMO*: "Não precisamos de sobrepor à síntese objectiva uma síntese subjectiva. A realidade não se divide nas duas coisas - sujeito e objecto. O sujeito e o objecto são vagas anunciações da pessoa activa e livre tendo como instrumentos de acção os determinismos subordinados" (p. 257). A Arte seria o resultado da "inflexão" da "trajectória do pensamento científico" para "a irredutível realidade - a pessoa" (2ª ed., p. 81).

A propósito da coincidência entre os novos paradigmas científicos e as teses criacionistas de Leonardo Coimbra, leia-se o já citado *DISCURSO SOBRE AS CIÊNCIAS* de Boaventura de Sousa Santos, especialmente passagens como esta: "(...) é necessária uma outra forma de conhecimento, um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos pessoalmente ao que estudamos" (p. 53). Releia-se também o extracto de Fokkema citado acima, inserido num conjunto de afirmações que fazem a recuperação da distinção entre sujeito e objecto como norma científica a manter, embora se admita "a interferência do sujeito e do objecto" (p. 329).

¹⁸⁷ Cf., de Andrea Smorti, *IL PENSIERO NARRATIVO*, Cp. I.

¹⁸⁸ Como sucede com o trabalho de Ricoeur, de que se destaca a síntese que constitui a obra *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, onde o problema da identidade pessoal é largamente tratado a partir do estudo da composição da identidade narrativa.

leitura textual, pode seguramente partir para o trabalho com as ferramentas próprias do ofício.

2.

SUJEITO, EXPRESSIVISMO E LÍRICA

A transposição do conceito de subjectividade - da Filosofia, da Linguística, da Psicologia - para os estudos literários, leva-nos a pensar, de acordo com um fragmento de Hegel ¹⁸⁹, na sua associação com a existência de poemas líricos. É longo o historial da tradição que nos conduz a tal enquadramento ¹⁹⁰, bem focalizadas as diferenças entre a Antiguidade e a Modernidade ¹⁹¹. Em consequência - também já desde Hegel e pelos irmãos Schlegel - o tipo de subjectividade associado à lírica é predominantemente contaminado pela pressuposição de um relacionamento vinculatório, de causalidade, entre a imagem proposta por um discurso como a do seu autor e a imagem proposta por um leitor como sendo a de um sujeito "real", que teria gerado o discurso. Ou seja, pelo tipo de subjectividade expressivista, explicada para o Romantismo por Ricoeur, através da acusação segundo a qual as "formas românticas da hermenêutica descuraram a situação específica criada pela disjunção do sentido verbal do texto, relativamente à intenção psicológica do autor" ¹⁹².

A associação entre poesia lírica e enunciado subjectivo, assim concebido, é feita por Frederico e Guilherme Schlegel, por Schelling e,

¹⁸⁹ Aguiar e Silva, *TEORIA E METODOLOGIA...*, p. 193.

¹⁹⁰ Bem classificado por Hernadi, como veremos a seguir. Um bom resumo desse historial vem em Aguiar e Silva (*TEORIA DA LITERATURA*, pp. 339-401, mais particularmente a partir da p. 361).

¹⁹¹ Cf. Genette, *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*; também os comentários à sua posição (e à tradução de Hernadi) em Aguiar e Silva (*TEORIA DA LITERATURA*, p. 340) e Glowinski (*THEORIE LITTÉRAIRE*).

Leia-se, comparativamente, a conferência de Jan Mukarovsky intitulada "A Personalidade do Artista" e proferida em 1944 (*ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE*, pp. 273 s) e, ainda, Yvancos (*TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO*, pp. 220 s).

¹⁹² *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, p. 87.

como dissemos, por Hegel ¹⁹³, tendo-se tornado característica do pensamento romântico alemão ¹⁹⁴.

A posição de Hegel é, no entanto, de classificação difícil entre o subjectivismo, a consciência de ser acima de tudo a obra um artefacto ou artifício, e a concepção pragmática da literatura.

Logo no início da secção dedicada à diferença "entre a obra de Arte poética e a obra de Arte prosaica", a *ESTÉTICA* define o critério pelo qual estudará a poesia: o estudo dos "conteúdos" e dos "modos de representação" ¹⁹⁵. O conteúdo, ou seja, o objecto da representação poética, a sua referência, é sempre de cariz espiritual, até "quando apela para a intuição e a percepção" ¹⁹⁶. Mas a definição do conteúdo da poesia lírica sequencia-se logo depois pela nota sobre a "missão" dela, que a visiona pelo lado pragmático: "a principal missão da poesia consiste em evocar à consciência a potência da vida espiritual (...) e tudo aquilo que (...) nos estimula e nos comove ou desfila tranquilamente diante do nosso olhar meditativo, quer dizer, o reino ilimitado das representações, das acções, das façanhas, dos destinos humanos, a marcha e as peripécias do mundo e a maneira como ele é regido pelos deuses" ¹⁹⁷. Pela renomeação dos conteúdos, esta passagem dá uma primeira indicação genológica para as futuras divisões no seio da arte poética; pela menção pragmática ("evocar à

¹⁹³ Aguiar e Silva, *TEORIA DA LITERATURA*, p. 361. Também Berrio (*TEORÍA DE LA LITERATURA*, p. 29), que se baseia em parte no trabalho de Hernadi (*TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS*, pp. 65-66), adiante citado com mais pormenor, e Genette (*INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, p. 52-58).

¹⁹⁴ "O que se tornou mais representativo da Teoria romântica sobre a questão dos géneros foi a definitiva classificação hegeliana dos tres clássicos e sua justificação em termos de modalidades universais, dialécticas, da expressão literaria" (Berrio, op. cit., p. 29). V. também Genette (op. cit., pp. 58-60).

"(...) a Hegel se deve a mais coerente, sistemática e profunda reflexão sobre os géneros em todo o período romântico" (Aguiar e Silva, *TEORIA DA LITERATURA*, pp. 362-363).

¹⁹⁵ Seguiremos neste ponto a edição portuguesa de 1993 (Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães). Esta citação e a anterior estão na p. 536, coluna 1.

¹⁹⁶ p. 536, coluna 2.

¹⁹⁷ pp. 536-537. Esta postura de Hegel exemplifica, a nosso ver, o segundo tipo de perspectiva comunicacional a que fizemos alusão acima. Mais adiante poderemos ver diversos casos em que este relance pragmático recorre aos conceitos miméticos, necessariamente expressivistas.

consciência [...])", ela aponta uma teoria que está centrada sobre o relacionamento entre a representação e o efeito que ela provoca - no que em parte se assemelha ao estudo aristotélico da tragédia, onde por isso a noção de *catarsis* assume um significado decisivo. O discurso posterior da *ESTÉTICA* sobre a relação entre o "todo" e as "partes", e o conceito de "unidade", relembra também a *POÉTICA* de Aristóteles - inclusivamente contendo algumas reflexões que servem de conselho a poetas, ao mesmo tempo que de matéria de estudo para leitores, ou seja, mantendo o carácter simultaneamente descritivo e normativo do discurso crítico ¹⁹⁸.

Ainda na linha aristotélica das suas propostas, Hegel faz a comparação entre a poesia e a história, realçando a fidelidade que a história tem de manter aos acontecimentos, não podendo eliminar nada nem, por isso, reorganizar os "conteúdos". A poesia, por seu lado, vai "transformar a matéria existente, a fim de a tornar, mesmo exteriormente, conforme à verdade interna" ¹⁹⁹. A "modificação ou correcção" da matéria (das referências) constitui mesmo "a principal tarefa da poesia" ²⁰⁰ - o que desde logo afasta qualquer ideia de projecção expressiva, sublinhando o papel do aristotelismo nesta filosofia como sendo o de um travão ao devaneio projectivo.

O uso de certos termos, tais como "verdade interna" ou "expressão", é que nos remete para uma concepção expressivista. No entanto, devemos acautelar o significado desses termos na obra do autor, atentando no todo em que estão inseridos. A "verdade interna" diz respeito à focalização, e aplica-se tanto à narrativa quanto à lírica. A verdade externa designa aquilo que é representado visualmente - filmicamente, diríamos hoje; a interna designa a nomeação ou representação de factos da vida psíquica ou espiritual. Quanto à expressão, quando o filósofo nos fala em exprimir a poesia "a

¹⁹⁸ A influência clássica sobre Hegel é reconhecida pelo prefaciador da edição de 1993, Pinharanda Gomes (p. XII). Note-se também o parentesco entre os títulos *ESTÉTICA* e *POÉTICA*.

¹⁹⁹ pp. 545-546. O assunto vem já da p. 544, col. 1.

²⁰⁰ p. 548, col. 1.

representação espontânea do verdadeiro", o verbo não indica aquilo que neste texto chamamos *exprimir* e *expressivismo*, até porque ele reconhece que a distinção entre "prosa" e "poesia" está na capacidade de "figuração" desta, como se confirma pelo exemplo do famoso dístico de Heródoto ²⁰¹. Quando inicia o estudo da "expressão poética", o filósofo equipara-a explicitamente à "representação, objectivada na palavra como seu sinal" ²⁰². Sendo a "verdade interna" a verdade da focalização interna, a poesia "íntima" só poderá ser a representação dos sentimentos ou dos pensamentos de alguém através de expressões próprias a essa representação.

A conotação entre representar e exprimir desenvolve-se depois sob uma forma bipolar: "a representação só pode ser para a expressão poética o que a figura visível e sensível executada na pedra ou por meio de cores é para as artes plásticas e o que a harmonia e a melodia são para a música, quer dizer, uma exteriorização artística de um conteúdo"; daí que devamos, "portanto, buscar o ponto de partida da expressão elaborada na representação igualmente elaborada" onde se vai, por conclusão, centrar o critério judicativo do crítico ²⁰³.

O estabelecimento do critério da representação estrutura, pois, a teoria geral da poesia de Hegel, ao ponto de se definir "a representação poética como uma representação *figurada* (o itálico está no texto), porque ela põe sob os nossos olhos, não a essência abstracta ²⁰⁴, mas a realidade concreta" ²⁰⁵, no sentido de coisa focalizada por figuração. Se o que a poesia foca são "verdades internas", pensamentos e sentimentos, ela só pode fazê-lo mediante palavras que figurem pensamentos e sentimentos em coisas, na "realidade concreta". Nasce, assim, a dialéctica entre ideia e coisa, que mais tarde se tornaria central no criacionismo de Leonardo Coimbra.

²⁰¹ p. 537, col. 2. O dístico é o que foi escrito sobre a batalha das Termópilas.

²⁰² p. 551, col. 1.

²⁰³ p. 551.

²⁰⁴ Que atrás (p. 550) se associa ao discurso religioso e ao filosófico, prosaicos.

²⁰⁵ p. 551, col. 2.

Já na comparação entre a poesia e a arte oratória, a *ESTÉTICA* formula a diferença genológica alicerçada nos "fins práticos" e na "utilidade racional" da oratória, ou seja, numa análise do processo comunicacional em que poesia e oratória são inseridas. A comunicação intrinsecamente artística do poeta nega termos como "fim exterior à arte a ao puro gosto artístico" ²⁰⁶ (fins políticos, por exemplo), não havendo aqui lugar à conotação intimista de termos como "interior" ou "exterior".

Consequentemente, a poesia "de circunstância" será sempre "dependente" e "menor", "embora algumas delas, sobretudo no género lírico, se contem entre as mais célebres" ²⁰⁷ - tanto quanto a poesia que relata com detalhe os acontecimentos se torna menos poética e mais histórica. A poeticidade de um texto é, portanto, estabelecida com base no processo de comunicação em que ele se insere e que ele dinamiza. Isso equivale a dizer que a poeticidade é definida pela pragmática do texto, e não pela análise projectiva de um eventual conteúdo transcendente e subjectivo.

A conotação entre a lírica e a circunstância é que nos pode suscitar a conotação entre subjectivismo e expressivismo. Mas a circunstancialização de algumas composições refere-se, precisamente, ao facto de elas perseguirem fins "práticos" - e sobreponem uma "utilidade racional" à representação de sentimentos ou paixões. Ou seja, a circunstância não se refere às afecções pessoais, mas a crenças e propósitos colectivos. Ela não remete, por isso, para a subjectividade.

Esta confusão entre subjectivismo e projectivismo na obra de Hegel deve-se, também, ao conceito exposto no ponto 3. do capítulo em análise ("Da subjectividade poética" ²⁰⁸), onde o filósofo fala na "interioridade sentimental da alma". Mas, aí, o que se defende, normativamente, é o equilíbrio entre a representação do concreto e do

²⁰⁶ pp. 546-548. A citação vem da p. 548, col. 2.

²⁰⁷ p. 549, col. 1.

sensível e a deslocação para o "próprio centro íntimo da arte, nas profundezas da fantasia" - tomada como criação figuradora. Além disso, a "interioridade" extrema é definida por Hegel como a "esfera feita de elementos religiosos, científicos e outros, de natureza puramente prosaica" ²⁰⁹, e não como sentimento vago ou emoção circunstancial. A "intimidade sentimental da alma" é, pois, a síntese da razão (intimidade) e da emoção (sentimentalidade).

A expressão dos conteúdos "espirituais" constitui-se, portanto, pela representação de realidades atinentes à focalização interna dos referentes. Na linha do que acima expusemos, ao falar numa concepção não expressivista da "psicologia da criação", na linha da relação entre familiaridade e conhecimento citada por Mário António, é que o filósofo alemão defende normativamente que o poeta possua "uma experiência tão vasta e penetrante quanto possível do tema que quer tratar, que tenha por assim dizer dominado esse tema, que o tenha integrado no seu eu" ²¹⁰, depois de o ter aprofundado e *transfigurado*"

²¹¹

Mais adiante, quando fala na lírica - fiel ao método inicialmente exposto - distingue-a pelos "conteúdos" de que trata, sempre antepondo à nomeação de cada conteúdo um designativo de comparação: "como fazendo parte do sujeito, como relacionando-se estreitamente com as suas paixões, disposições e reflexões, como nascendo nele o próprio momento que se exprime" ²¹². Ou seja, sempre representando na sua linguagem a consciência do carácter fictício ou figurativo da arte poética.

A subjectividade associada à lírica, por sua vez, nem sempre é concebida no sentido expressivo, até porque este género é visto como satisfazendo a "necessidade (...) de perceber o que sentimos (...)

²⁰⁸ p. 549, col. 2 - p. 550.

²⁰⁹ p. 550, col. 1.

²¹⁰ O que significa poder ser o tema à partida estranho.

²¹¹ p. 550, col. 1. O itálico é nosso.

²¹² p. 569, col. 2.

mediante a linguagem e as palavras com que o revelamos ou objectivamos" ²¹³. Observe-se como estas afirmações ainda estão próximas de uma adaptação da poética aristotélica ao género lírico, que lhe encomenda a representação ou imitação de sentimentos, pressuposta a sua análise, anterior à criação das peças.

Quando se fala, na secção dedicada à poesia lírica, em objectivo e subjectivo, e em interior e exterior, isso não significa também falar em expressão do íntimo ou descrição do visível, como poderia significar hoje para o senso comum. A expressão de sentimentos equivale, aqui, à representação do funcionamento do "espírito", oposta ou complementar à representação do funcionamento do homem como um todo agindo no mundo visualizável (e não necessariamente visível). O objecto a retratar muda da vida material para a espiritual, e por isso é que é necessário o poeta reparar em si próprio. Reparar em si próprio e não exprimir (no sentido actual do verbo) o que sente, pois a expressão (representação) do sentimento é sempre regulada em arte pelo sentido pragmático já citado, que leva o filósofo a dizer que, "sendo pessoais", os sentimentos devem conservar "todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes" ²¹⁴. Por isso, na psicologia da composição de Hegel, o autor deve - ao contrário do que prega ingenuamente o expressivismo - através da poesia "libertar o indivíduo da sua fusão directa com o conteúdo: fará do conteúdo um objecto subtraído à influência de disposições psíquicas momentâneas e acidentais (...)" ²¹⁵.

Transformado em objecto o que se supunha ser o sujeito, o texto centrar-se-á nas "disposições e situações particulares", mas universalizáveis, delas fazendo a matéria da representação lírica ²¹⁶. Ou

²¹³ p. 609, col. 1.

²¹⁴ p. 607, col's 1-2.

²¹⁵ p. 607, col. 2.

²¹⁶ O compor em torno do particular é já característica atribuída por Aristóteles aos poetas iâmbicos. O facto de Hegel atentar à universalização, pelo trabalho poético, dos acontecimentos particulares permite reaproximar a caracterização aristotélica dos poetas iâmbicos e a sua definição da Poesia como tratando do geral (sobre o texto

seja, o que Hegel nos garante é que o texto lírico está centrado na composição de uma "alma" - não aquela que é, mas a sua transfiguração artística numa "alma" passível de leitura universal. Na medida em que todos os homens estão limitados por aquilo que conhecem e pelo que podem conceber, os sentimentos e pensamentos habituais de alguém irão reflectir-se na estrutura da obra apenas enquanto modelos de uma configuração.

Quando se diz, portanto, que o poeta se confunde com um objecto exterior, o que isto significa é que ele harmonizou a existência de um objecto com a representação do sentimento que tal objecto pode provocar num homem ²¹⁷ - representação sempre condicionada, como dissemos, a um conceito pragmático que, com Herman Parret, poderíamos definir "pelo facto de o sentido do discurso bem como dos produtos culturais e artísticos no seu conjunto ser reconstruído a partir do acto de *transposição* desse sentido, acto efectuado por um ser humano em situação de co-subjectividade e participando na vida de uma comunidade" ²¹⁸.

O que nos parece que, de forma geral, a teorização romântica ou de influência romântica esqueceu foi a componente pragmática e aristotélica da *ESTÉTICA*, atenta sempre e acima de tudo à composição, e estabelecendo o conceito de autenticidade pelo critério da universalidade comprovada na "transferência de sentido" (Parret). Na esteira dessa teorização romântica vulgarizada, tornou-se usual confundir a poética de Hegel com o subjectivismo expressivista, o que não é correcto - apesar das expressões mais enganadoras do filósofo sobre a lírica, expressões que só se podem esclarecer pelo conjunto em que se integram e, sobretudo, pela equivalência *expressão / representação*, ou pela subordinação do conceito de expressão ao

aristotélico e a lírica, v., de Fernando Belo, *LEITURAS DE ARISTÓTELES E NIETZSCHE*, p. 51).

²¹⁷ Cf. p. 610, col. 1. Cf. a afirmação da p. seguinte: "O homem, *ciente* da sua subjectiva interioridade, vê-se a si próprio e torna-se para si mesmo, uma obra de arte. Isso contrasta com o conteúdo do poema épico (...)" (p. 611, col. 2. O sublinhado é nosso).

²¹⁸ In *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 20, Dez 1994, p. 29. O itálico é do autor.

conceito de representação, corolários lógicos de um sistema em que a arte poética é visionada a partir de critérios atinentes à figuração e ao efeito.

No século XX, a lista de concepções da lírica, enumerada por Hernadi no capítulo "Conceitos Expressivos" da sua *TEORIA DE LOS GÉNEROS LITERÁRIOS* (pp. 8-27), bem como a documentada reflexão de Manuel Frias Martins sobre o assunto ²¹⁹, exemplificam a popularidade que, entre os teóricos, apresenta ou apresentou a infeliz associação entre lírica e subjectividade expressivamente ou projectivamente concebida. Mas a presença do expressivismo no interior da teoria dos géneros literários propagou-se muitas vezes, por inadvertência ou por encaixe, nos autores listados por Hernadi como representando "conceitos pragmáticos", "estruturais" e "miméticos".

2.1. PRAGMATISMO E CONCEPÇÃO EXPRESSIVA DE LÍRICA

As obras enquadradas por Hernadi na secção dos conceitos pragmáticos, a par das que se incluem no capítulo dos autores miméticos, são logicamente aquelas em que o expressivismo se mantém com mais frequência e profundidade. Significativa dessa proximidade, entre o enquadramento pragmático e o mimético, é a inclusão de Th. A. Meyer ao mesmo tempo nas duas secções.

O enquadramento pragmático faz-nos correr o risco de visionarmos o texto literário em função de uma espécie de contrato entre emissor e receptor transcendentais, ou "interlocucionais" ²²⁰, reduzindo a tal

²¹⁹ *MATÉRIA NEGRA*...., pp. 131-145.

²²⁰ Quando falamos em Pragmática pensamos na divisão feita por Morris e que reservava para ela o "estudo das relações entre o emissor e o receptor e de ambos com o contexto de comunicação" (Yvancos, op. cit., p. 213. Cf. Eco, *O SIGNO*, p. 27, H. Parret, loc. cit.). Se se tratasse do que Peirce (Cabral, *SOL XXI*, p. 3) chamou a "pragmática semiótica" ("estudo das relações dos signos com os destinatários") o perigo estaria diminuído - excepção feita à *Estética da Recepção*. Sobre as diferenças entre Morris e Peirce leia-se o já citado artigo de Apel (*CRUZEIRO SEMIÓTICO*, pp. 28

contrato a significação possível do artifício poético e da "invenção" do sujeito ²²¹.

Para além de redutora, a denúncia do «acordo» escritor-leitor não discute a distração fundamentadora do expressivismo, não bloqueando por isso a contaminação da leitura pragmática pela expressiva.

Já Hegel na *ESTÉTICA* adoptava, como vimos, uma posição pragmática conjugada à subjectiva ao falar em Lírica, particularmente ao dizer que "o poeta se propõe evocar no auditor ou no leitor (...) uma disposição de alma semelhante à que nele fez nascer o facto que relata e que integrou, por assim dizer, na exposição" ²²². Porém, demonstrando o poder sugestivo da sua obra, noutras ocasiões perspectiva o trabalho poético alertando para o facto de "o poeta" lírico ser "uma obra de arte" e um fingidor hábil e artificioso ²²³.

Um quadro literário capaz de ilustrar a ingenuidade subjacente o mais das vezes à concepção pragmática típica pode ser extraído do *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*, de Joyce (1916), na passagem em que Dedalus diz ao seu amigo Lynch que "a imagem, claro está, deve estabelecer-se entre a mente ou os sentidos do próprio artista e a mente ou os sentidos dos demais" ²²⁴.

A posição pragmática ingénua (leitura da obra como meio de comunicação entre um locutor e um receptor transcendentais) foi defendida numa conferência considerada por Hernadi ²²⁵ como "fundamentalmente expressiva", e apresentada por Pierre Kohler num *Congresso de História da Literatura*, realizado em 1939, na cidade francesa de Lyon. Pressupõe-se aí que "o escritor-locutor observa «a

s). Sobre o conceito de Pragmática leia-se ainda Ricoeur, op. cit., p. 55, sobretudo a definição dessa disciplina como "uma teoria da linguagem tal como se emprega em determinados contextos de interlocução".

²²¹ É exemplar a esse título o trabalho de Mukarovski, na medida em que transita do campo dos estudos linguísticos para o dos literários tendo o cuidado de respeitar a especificidade "abstracta [nós diríamos artística ou artificiosa] do «ego» em literatura (*ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE*, pp. 267 s).

²²² 1ª ed. port., p. 225. Cf. 242 e 247.

²²³ id: 230; 235; 249. V. o que dizemos no final da secção anterior.

²²⁴ Hernadi, op. cit., p. 43. Leia-se também o comentário de Ricoeur a tal posição em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

disciplina dos géneros» para poder transmitir" o que deseja «sem ofender o decoro e os hábitos do leitor». Anteriormente (em 1917), H. E. Mantz havia sublinhado, num artigo intitulado «Tipos em Literatura», "a conformidade consciente do artista com uma convenção que permitirá uma maior compreensão da sua obra" ²²⁶.

Mas não se pense que a associação entre a leitura pragmática e a expressiva terminou durante a primeira metade do século. É ainda numa perspectiva pragmática desse tipo que analisa Glowinski o funcionamento dos géneros e da sua teorização, ou em que funda Szebedy-Maszák pelo menos parte da significação e da distinção entre "monólogo interior" e "narrativo" ²²⁷.

2.1.1. A lógica dos géneros literários e a classificação genológica das obras líricas

Uma posição que, enquadrada por Hernadi (e Genette) na pragmática, se baseia no uso do primeiro conceito de subjectividade que referimos, é a de Kate Hamburger, exposta em 1957. A importância do seu trabalho na crítica literária do século XX, bem como a profundidade, coerência e poder de sugestão da sua obra, destacam-na entre os autores "pragmáticos" e convidam-nos a determo-nos sobre ela com uma especial atenção. Ainda por outro motivo, ela nos ajudará a clarificarmos o nível em que situamos a definição subjectiva do género lírico e, por consequência, o enquadramento dos *100 poemas* de M. António aí.

Na sua obra fundamental (*LÓGICA DOS GÉNEROS LITERÁRIOS*) diz Aguiar e Silva ²²⁸ que a autora defende ser "o poema lírico (...) uma afirmação

²²⁵ Op. cit., pp. 33-34.

²²⁶ Hernadi, op. cit., p. 32.

²²⁷ *THÉORIE LITTÉRAIRE*, pp. 209-210 (o artigo de Glowinski a que fazemos referência vem na mesma antologia). V. também a conjugação de uma perspectiva pragmática com o marxismo e a fenomenologia em Vernier, *A ESCRITA E OS TEXTOS*.

²²⁸ *TEORIA DA LITERATURA*, p. 583.

real defluente de uma experiência vivida (...) e existencialmente vinculada a um enunciador empírico e não ficcionalmente imputável a uma «persona». Para melhor enquadrarmos esta e outras definições, será conveniente verificar a arquitectura teórica em que elas estão sustentadas.

A visão dos géneros literários na *LÓGICA* é antecedida por um conjunto - breve mas sólido - de postulados e discussões onde se estabelece, a partir do binómio *ficção / realidade*, uma teoria da enunciação que nunca põe em causa a figura do "sujeito da enunciação" como "representante", na linguagem, "do sujeito do conhecimento ou da consciência" ²²⁹.

Nessa teoria, uma das pedras basilares é o raciocínio que alicerça a diferença entre a natureza da realidade e a da ficção: esta não é aquela por aquela ser a matéria desta. A par desse raciocínio, desenvolve-se o estudo das enunciações através de um segundo binómio, determinado pelas relações entre língua e realidade. Consequentemente, o seu pensamento realiza um esforço constante de, ao teorizar a enunciação, tipificar os sujeitos e os enunciados pela posicionamento contextual em que o enunciador enuncia - esforço que recorda as "relações com o auditório" nas tipologias de Frye e de Eliot. Tal trabalho é completado pelo estudo da transcendentalidade do enunciador e, em certos momentos, pela análise das realidades por ele reportadas.

Creio que podemos resumir a tese da autora ao que aqui nos interessa, sem a desvirtuarmos, se dissermos que, segundo ela, a lírica é sustentada pela enunciação de sujeitos transcendentais, que referem realidades transcendentais, produzindo "declarações concernentes à realidade" que em nada de essencial difeririam das produzidas na linguagem não literária. A narrativa (e o drama), por sua vez, estão fundados em enunciações de sujeitos fictícios, que falam sobre realidades fictícias (e é claro que, nesta classificação, também há

²²⁹ p. 51 da edição francesa de 1986.

espécies intermédias, como a balada - já assim caracterizada por Hegel²³⁰).

Uma observação ainda se revela indispensável: as realidades, aqui, não importam tanto em função da sua transcendentalidade, mas da do sujeito que as enuncia.

Quando Hamburger postula a existência de "declarações concernentes à realidade", tais declarações pressupõem, portanto, a enunciação linguística directamente realizada por um sujeito real num mundo empírico. Por oposição, os restantes géneros experienciam um relacionamento ficcional que implanta uma "não-realidade", suportados em fictícias enunciações - e de entre eles se destacando a narrativa, por ter como "pedra de toque" "a representação da consciência da personagem"²³¹. O expressivismo, na sua caracterização de lírica, nota-se ainda quando ela defende, consequentemente, que nos poemas líricos "a linguagem funciona mais como um «meio de expressão» que como um «meio de comunicação»", representantes que eles seriam de um "género «existencial»" onde os "objectos experimentados" (qualidade que implica a da sua transcendência²³²) não assumem um "significado independente" - e onde por isso prevalece "a ordem experimental intrínseca das declarações"²³³.

O exemplo inicial utilizado para reflectir acerca do lírico é o das orações. Trata-se, a nosso ver, de um exemplo ao mesmo tempo feliz e infeliz.

Infeliz, porque a oração pode estruturalmente ser um caso de enunciação dramática no sentido jakobsoniano do termo: trata-se de

²³⁰ p. 610, col's 1 e 2, da edição de 1993.

²³¹ Szebedy-Maszák, *THÉORIE LITTÉRAIRE*, pp. 206-207.

²³² Cf. p. 60 da ed. citada.

²³³ Hernadi, op. cit., pp. 36-40. No seu trabalho, Hernadi refere a reedição da obra de Hamburger em 1968, que "elimina algunas incoherencias, aunque retiene los rasgos más importantes del argumento básico del cual me he ocupado" (p. 41). Genette (*INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, pp. 73 s) referencia também a edição de 1957 e atribui-lhe directamente a dependência face ao par *subjectividade / objectividade* tal como definido pelos românticos. A posição de Yvancos (*TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO*, p. 221), guiada pela pragmática, parece querer salvaguardar o trabalho de Kate Hamburger do expressivismo tal como nós o concebemos.

um poema que tem por subdominante a função conativa, caracterizando-se "como suplicatório" por nele estar "a primeira pessoa (...) subordinada à segunda" ²³⁴.

Feliz, porque subordina a consideração sobre o lírico ao seu esforço de raciocinar em função do contexto, neste caso literário e imediato. Assim, ela chama-nos a atenção para o facto de a prece poder incluir-se num livro de poesia ou num livro (ou numa cerimónia) religioso(a). A nosso ver isso não muda a definição genológica da espécie em causa, se não a reduzirmos ao uso que se lhe dá, ao enfoque pragmático dela - visto que a estrutura mantém-se num caso e noutra a mesma, como a autora afirma.

Mas o importante, para nós, é que o contexto chamado à discussão por Kate Hamburger neste momento específico do seu trabalho é ainda literário: a obra. Ao considerar a totalidade em que se integra uma oração, ela passa a definir um fragmento pelo conjunto. A definição que se der para a obra servirá para classificar a oração.

Isso constitui, quiçá, um passo menos correcto, na medida em que o que define o todo não tem que ser o mesmo que define a parte. Mas, ao dar esse passo, Kate Hamburger transfere a discussão para o nível da obra, passando o género a definir-se nesse novo nível. Aí reside, a nosso ver, o maior interesse desta passagem da sua obra.

Com efeito, quando fala nas narrativas, qualquer autor imagina uma obra inteira, no seu conjunto. Ao falar na "função produtora de sujeitos fictícios" ²³⁵, Hamburger pensa também numa totalidade, e é em função dessa totalidade que ela integra parcelas "enunciativas" na ficção narrativa, como no início do capítulo II ²³⁶. Se a análise teórica for microscópica, não haverá possibilidade de classificar genologicamente as obras, porque - ao nível da frase, do parágrafo, da estrofe ou do episódio - podemos sempre encontrar momentos líricos,

²³⁴ Cf. Aguiar e Silva, *TEORIA DA LITERATURA*, p. 373.

²³⁵ Ed. cit., p. 208.

²³⁶ pp. 72 ss.

dramáticos e narrativos em qualquer livro que, na globalidade, se define por outro parâmetro ou cânone.

Porém, quando se reflecte acerca da lírica costuma ter-se um poema por referência - e não a totalidade dos poemas de um livro. Ora o que nós classificamos através das teorias literárias disponíveis são as obras e não cada poema em particular; uma obra lírica - por exemplo os *100 poemas* - pode conter composições narrativas, dramáticas ou temáticas, tal como uma obra em verso pode incluir uma composição (ou mais) em prosa (o que por igual acontece nos *100 poemas*). A identificação segura com o género só se dá após a leitura da totalidade - que é diferente, como sói dizer-se, da soma das partes que a compõe.

Quando, pois, falamos na configuração do sujeito no texto, estamos a pensar a esse nível: o da obra no seu conjunto, aquilo a que alguma teoria literária do século XX chamou o «macro-texto»²³⁷. Não podemos entender a lírica sem atentarmos ao «macro-texto» lírico, ou seja, à disposição dos poemas nas obras, e não apenas à disposição das estrofes nos poemas, ou dos versos nas estrofes, ou das palavras nos versos.

É certo que o conceito de «macro-texto» pressupõe uma progressão ordenada em função de um dado "fio" de sentido. A teorização em torno do conceito ganharia clareza, a nosso ver, se a aproximássemos do que a retórica chama a *dispositio*²³⁸. A *dispositio* («oikonomia», em grego) "é constituída pela escolha e ordenação favoráveis (...) dos pensamentos (*res*), das formulações linguísticas (*verba*) e das formas artísticas (*figurae*)". Ela subdivide-se em "interna à obra" e "externa à obra", conforme se orienta "segundo a finalidade" e consiste na "«planificação» feita pelo orador" (*dispositio* externa), ou se orienta em função de um princípio estruturador e consiste na "escolha e ordenação das partes e das formas artísticas, capazes de

²³⁷ Cf. Aguiar e Silva, *TEORIA DA LITERATURA*, 6ª ed., pp. 576-578.

²³⁸ Seguimos, para a definição da *dispositio*, os *ELEMENTOS DE RETÓRICA LITERÁRIA*, de Lausberg.

desempenharem funções no que diz respeito à totalidade do discurso (da obra)" ²³⁹.

A disposição das unidades maiores (partes) e das formas artísticas, num livro, nunca é inocente, porque ela distribui uma função concreta, num texto concreto, de entre aquelas de que são portadoras essas unidades e essas figuras. Na obra perante a qual estamos a posicionarmos, isso é visível, bem como a conjugação de uma *dispositio* externa com outra interna, mais visivelmente ordenada pela cronologia (como veremos no Cp. II e para os *100 poemas*) e mais profundamente ordenada pela progressão formal (o que teremos oportunidade de ver ao longo dos Capítulos V e VI) e referencial (vê-lo-emos nos Cp's IV e VI).

Um exemplo particular de conjugação da ordem externa e da interna é, precisamente, o da Lírica, ou seja, o de um discurso escrito que deve dar a impressão de transmitir uma emocionalidade intensa, e que não apresenta uma ordenação aparente (o que não é de todo o caso dos *100 poemas*). Quando nos parece que um dado conjunto de poemas não constitui um «macro-texto», porque não se nota nele uma sequência nítida organizada em função de um «fio» condutor, nem por isso a disposição das unidades deixou de ser significativa. Porque a disposição aparentemente caótica das composições sustenta o significado genológico da obra, na medida em que imita o fluir impulsivo e "autêntico" das emoções e, por extensão, da escrita que as "exprime". A par disso, enquanto destruição aparente de uma estrutura possível, ela é ainda um "meio importante da actividade informativa da estrutura", para usar as palavras de Lotman ²⁴⁰.

Aquilo a que a retórica chama «*ordo artificialis*» - quer ao nível da frase, quer ao nível da «*narratio*» - não afecta, portanto, neste caso, a credibilidade (desde que devidamente utilizada e entremeada com excertos da «*ordo naturalis*», como aconselhavam as poéticas

²³⁹ Lausberg, op. cit., pp. 95 e 97.

²⁴⁰ LA STRUTTURA DEL TESTO POETICO, p. 350.

clássicas, de Aristóteles a Longino, ou Dioniso de Halicarnasso). Pelo contrário, seja como indicativo de género (literário), seja como indicativo de estado (psicológico), ela aumenta a intensidade da leitura, funcionando como uma figura de obscuridade que deixa "ao público" a "solução", construindo inicialmente uma sensação de "estranhamento"²⁴¹.

É pertinente verificarmos a aplicabilidade da ideia na leitura de obras que, no confronto com os critérios de outros teóricos (por exemplo, de Kate Hamburger), podiam surgir como situações-limite. Ao nível da totalidade, um livro como o que reúne os poemas de Alberto Caeiro, por exemplo, seria considerado por Kate Hamburger lírico ou narrativo? A dúvida coloca-se porque se trata de um sujeito fictício, e a base da distinção entre lírica e narrativa reside, para a autora, na existência do enunciado sustentada na realidade ou ficcionalidade do sujeito enunciativo - e não obrigatoriamente na das referências.

Para nós, os poemas de Caeiro, ou de Campos, constituem uma obra lírica. Em primeiro lugar, na medida em que obedecem ao cânone segundo o qual devem centralmente configurar uma personagem que se nos afigure como seu autor. Atento à leitura «ancorante» que do «eu» de cada poema o leitor faria, Fernando Pessoa propõe um sujeito fictício que se apresenta como real (por isso lhe constrói uma vida pública e um horóscopo, que dela faz parte), como aquele que é o «autor» que escreveu todos os poemas encontrados no livro e nos quais podemos indiciar as marcas da sua biografia "civil". Em segundo lugar, porque nunca deixam de suscitar a impressão de uma sequência desordenada, ou só minimamente ordenada (por exemplo, a existência de uma secção intitulada *o guardador de rebanhos* indica um nível mínimo de ordenação; porém, no interior dessa sequência é mais difícil definir uma progressão clara de sentido).

Portanto, mais que de «macro-texto» (*o guardador de rebanhos* pode ser um macro-texto), importa-nos falar em tipos de disposição ou de

²⁴¹ Lausberg, op. cit., p. 128. Para a definição de "estranhamento", v. p. 112.

sequência das «partes», numa dada obra, para podermos definir a lírica. O tipo caótico, ("inconjuncto", para lembrar ainda Alberto Caeiro), imitando a espontaneidade e a impulsividade, bem como equiparando a sequência escrita à do fluir dos dias, convida o leitor a integrar um livro no género lírico.

Mas, esta mesma equiparação, fixa desde logo a existência de um indivíduo que vai escrevendo, e cuja história o leitor irá deduzir ou abduzir da sequência de situações enunciativas que para cada poema vão sendo construídas. Portanto, o "inconjuncto" englobante dos poemas não deixa de levar o leitor a conceber um conjunto diegético ordenado em conformidade com o que ele conhece do mundo e do autor, um «mythos» que sustenta a leitura de cada verso, como se o «eu» fosse alguém imaginariamente a monologar acerca da sua vida e do que o rodeia.

2.1.2. O sujeito transcendental da comunicação e o expressivismo

Um sujeito transcendental, que sustenta um processo de comunicação, investido emocionadamente na qualidade de escritor imaginariamente monologante, é precisamente o retrato que subjaz a muitas das teorias que responsabilizam o lírico pela impressão de desprendimento das palavras em relação ao autor, ao mundo, e ao leitor - impressão devida à independência dos significados ou "à omissão de palavras referentes ao sujeito psicológico"²⁴², e que contraria a visão de Kate Hamburger acerca da lírica. Porque se concebe então que o poeta lírico de tal forma se alheia (ou finge que o faz) em relação aos objectos que as palavras designariam, ou aos ouvintes - por expressar com maior intensidade e liberdade a sua emoção - que solta o que se supõe ser o cordão umbilical que liga as palavras a "coisas" e "seres" por elas designados, por exemplo, nas narrativas. Ao fazê-lo, pode soltá-las

²⁴² Szebedy-Maszák, *THÉORIE LITTÉRAIRE*, p. 207.

também do seu principal referente, que é quem elas apontariam como sujeito-locutor.

Essa perspectiva permite explicar "expressivamente" algumas posições conhecidas, como a de Dohrn, quando considera que "o leitor do poema lírico percebe amiúde os valores expressivos como inerentes às palavras mesmas à margem dos seus interlocutores" ²⁴³; ou a de Jakobson, ao afirmar que podemos ter por poético o texto que seja passível de uma leitura "em si", considerado como valor intrínseco ²⁴⁴.

Partindo desta concepção, podemos igualmente explicar e perceber melhor as afirmações de Sartre em 1947, segundo as quais as palavras líricas, "em vez de significar, são" - e, por consequência, a poesia lírica não poderá nunca ser comprometida ²⁴⁵. Posição que não foi acompanhada por outros teóricos ideologicamente próximos, como Adorno e, em certo momento, a chamada «escola de Frankfurt», onde a sua filosofia entronca ²⁴⁶. Teorizada como atitude revolucionária face à ditadura da razão sistemática, a subjectividade fica aí elogiada, quando não assumida como matriz genológica de um pensamento revolucionário ²⁴⁷, valorativo da fragmentação e da emergência da diversidade no discurso. Ou seja, a definição de lírica, dada por aqueles que a consideram constituída a partir da ruptura entre as palavras e os referentes, ou os significados habituais, podendo ser vista como expressão artística da ruptura com o racionalismo unidimensional - e, portanto, como expressão de liberdade e avanço no conhecimento - permite considerar o género lírico um instrumento de um compromisso mais vasto com os objectivos políticos comuns a Sartre e Adorno.

²⁴³ pp. 82 s e 85, segundo Hernadi, de quem tirámos a citação (*LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS...*, p. 32).

²⁴⁴ J. del Prado, *TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA FUNCIÓN POÉTICA*, p. 100.

²⁴⁵ Hernadi, *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁶ Cf. Assoun, *A ESCOLA DE FRANKFURT*.

²⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 100-101.

2.1.2.1. SUJEITO COMUNICACIONAL, COMPROMETIMENTO SOCIAL E EXPRESSIVISMO NA CRÍTICA BANTO

É a partir da preocupação com o comprometimento que os críticos africanos se integram de forma geral na definição expressivista da literatura e da lírica ²⁴⁸.

Entre eles interessou-nos particularmente a postura estilística de Gassama ²⁴⁹, a partir da qual ele concebe a relação do poeta (palavra equivalente, para o autor, a lírico, e oposta a romancista ou narrador) com o seu povo em África. Fundado em generalizações nem sempre correctas, considera no seu discurso que a poesia não está no objecto mas na relação objecto-expressão (p. 35), o que inicialmente nos levou a pensar na "relação entre os signos e os seus referentes" de que falava Peirce ²⁵⁰.

Afastada da consideração conteudística com que a crítica francófona africana procura sublinhar - subjectivamente - a identidade dos poetas que estuda, a "estilística" de Gassama descreve o interesse do crítico como sendo "menos o «conteúdo» dos poemas que uma certa «maneira» de reunir as palavras", ou menos o desenvolvimento de "temas «africanos»" que a produção de uma palavra "na qual o auditor reencontrará um código familiar". Por esse motivo nos pareceu que podia ela fugir (o que, como veremos, não faz) ao canónico expressivismo da crítica banto.

Gassama (que se filia numa "Estética Literária" que extravasa a crítica estilística ²⁵¹) pensa mais na relação expressiva do "autor" com a obra do que na organização dos referentes configurada no texto ²⁵². Defende consequentemente que o poeta africano procura a "adequação da

²⁴⁸ Mateso, Locha, *LA LITTÉRATURE AFRICAINE ET SA CRITIQUE*.

²⁴⁹ Gassama, Makhili, KUMA, *INTERROGATION SUR LA LITTÉRATURE NÈGRE DE LANGUE FRANÇAISE*. Citado e largamente comentado Locha Mateso na obra citada (pp. 328-337).

²⁵⁰ Cabral, *SOL XXI*, p. 3. Eco, *O SIGNO*, pp. 24 s.

²⁵¹ Razão da crítica que lhe terá endereçado Zadi Zaourou (v. Mateso, op. cit., p. 328).

²⁵² Cf. Mateso, op. cit., pp. 330/331: "Para Gassama, a «palavra tema» é um «procedimento estilístico pelo qual o autor tenta despoletar um sentimento dado no

expressão à ideia" de acordo com o modo de pensar e a sensibilidade africanos ²⁵³, como se ainda hoje pudéssemos ingenuamente acreditar que as "as línguas mantêm (ou devem manter) uma relação perfeita com o mérito relativo das raças e fazem ressaltar as particularidades do carácter nacional" - ou rácico ²⁵⁴. Tal crença atinge um dos seus expoentes quando o crítico reafirma ser necessário "um *minimum* de iniciação à «ontologia» negro-africana que explique o poder místico ou mágico da palavra" ²⁵⁵.

O esforço de Gassama acabará pois absorvido pelo paradigma do crítico africano não-lusófono (com especial incidência nos países francófonos ²⁵⁶), que imagina o "poeta" confundindo-o com o ser social que terá por preocupação e obrigação inserir-se no seu mundo e dar-lhe expressão escrita ²⁵⁷. A crítica africana que temos em vista (e isso é tanto mais assim quanto mais ela for conteudística) prima pelo expressivismo submetido ao uso de conceitos pragmáticos que oscilam entre a concepção da obediência a uma norma tida como específica e a procura de descrição ideológica ou ideologizada da relação autor-público.

Isso acontece porque o crítico ou teórico africano está preocupado em criar ou afirmar uma especificidade quase intraduzível ²⁵⁸, em consequência do momento histórico em que emerge na "sociedade literária" - momento influenciado pela reacção dialéctica dos intelectuais negros americanos ao "embranquecimento" cultural, e de

leitor", daí que a chave do processo resida pragmaticamente na "relação autor-leitor-objecto" (p. 65 da obra de Gassama).

²⁵³ Mateso, op. cit., pp. 328-329.

²⁵⁴ Nascimento Moura, *CRIOULO E FOLCLORE DE CABO-VERDE*.

²⁵⁵ Mateso, op. cit., p. 331.

²⁵⁶ Para os países anglófonos é um bom exemplo dessa tendência o livro *SOCIO-POLITICAL THOUGHT IN AFRICAN LITERATURE*, de G-C. M. Mutiso. No entanto, a reacção de Soyinka e outros à negritude evitou a propagação dos erros críticos desse movimento na área de língua inglesa.

²⁵⁷ A língua seria assim, romântica e militantemente, a manifestação da "psicologia dos respectivos povos" (Nascimento Moura, *CRIOULO E FOLCLORE DE CABO VERDE*); a sua expressão literária deveria sê-lo mais atentamente. A defesa destas posições nunca discute a sua impugnação na Europa ou nos EUA, locais onde elas foram forjadas.

²⁵⁸ Cf. o artigo de Edgar Wright em *THE CRITICAL EVALUATION OF AFRICAN LITERATURE*, especialmente a p. 12.

procura de independência nos países africanos. Nessa circunstância, o crítico fundamenta a negritude no passa dialéctico citado ²⁵⁹, sem se interrogar sobre o facto de ela ter surgido na América (onde não subsistia uma cultura tradicional banto e onde a população original não era negra) e não em África (onde a cultura europeia convivía - no sentido espacial do termo - com a africana). Por consequência, ele vai apontar a si próprio, como sendo a sua responsabilidade social nesse instante preciso, aquela busca do resíduo mítico da raça de que falavam alguns intelectuais americanos. A nota de originalidade que poderia distinguir o poeta africano do europeu seria assim a sua ligação (já ideologizada e dialectizada) ao espírito tradicional (ele também não vivido, mas modelizado no sentido de Lotman). Dessa forma, o crítico africano condena-se a legitimar expressivamente as leituras que privilegia ²⁶⁰, não abrindo a sua reflexão ao estudo objectivo da construção literária desse sujeito fictício que é o poeta africano idealizado pela negritude francófona. E tende, por acréscimo, a isolar a sua área de leitura ao público não-africano - que em boa parte a sustenta. Pelo contrário, críticos mais avisados como Wright mostram-nos que, mesmo quando o poeta radica a obra numa tradição local, ela é acessível, pela sua lógica interna e pela arte que a constrói, a qualquer leitor estrangeiro, não familiarizado com a tradição de origem

²⁶¹

Isso não constitui, no entanto, uma característica irreversível. A leitura sociológica, a "crítica da verdade" ²⁶², é já hoje vista como

²⁵⁹ Leia-se, a esse propósito, o livro de divulgação do universitário zairese Kabengele Munanga, intitulado *NEGRITUDE: USOS E SENTIDOS* e o acima citado artigo de Wright.

²⁶⁰ Sobre a problemática do trabalho teórico em África, leia-se a lúcida monografia de Pauline Hountondji, que nega logicamente a possibilidade de existência de uma filosofia africana nos termos em que ela é pressuposta pelos críticos a partir da sacralização da negritude. V., também, o já citado artigo de Wright, cuja tese podemos resumir à afirmação de que "a estranheza não é estranha à literatura" (p. 10) - de onde se deduz a consequente negação ou moderação da tese segundo a qual só um africano pode estudar literatura africana, ou segundo a qual a crítica africana terá sempre que ser feita por via de uma espécie de especificidade intraduzível.

²⁶¹ Leia-se, por exemplo, o seu comentário à *CANÇÃO DE LAWINO (SONG OF LAWINO)*, pp. 17-22.

²⁶² Termo retirado a Mateso («Critique de la critique: quelles ruptures dans la littérature africaine?», *NOTRE LIBRAIRIE*, n° 103, p. 83).

"ingénua" por críticos como E. Locha Mateso, o qual aponta para os anos 80 a emergência de novas correntes de leitura especializada que se caracterizariam por atentarem a "questões muito frequentemente evitadas no estudo das literaturas africanas" ²⁶³. A procura de uma competência crítica, não ideologizada nem etnográfica, acompanha-se pelo reconhecimento da subjectividade e da distância cultural e ideológica do leitor, tidas como a dimensão necessária da palavra poética, numa perspectiva próxima do criacionismo ou do perspectivismo: "uma palavra que me diz enquanto eu a digo" ²⁶⁴, no sentido em que essa palavra cria quem a constrói.

Esta transição corre, porém, o perigo de não distinguir uma postura expressivista de outra construtiva na medida em que frequentemente se alicerça na teoria comunicacional da literatura ²⁶⁵ - afinal, como vimos, não muito distante de posturas como a de Gassama.

2.2. MIMETISMO E PRAGMATISMO

Numa posição que se conjuga normalmente à dos teóricos pragmáticos situam-se os que trabalham com conceitos "miméticos" de arte, e que Hernadi também comenta no que ao século XX concerne. A junção de mimetismo e pragmatismo é precisamente o que define o trabalho de Gassama, como acabamos de ver.

A perspectiva "mimética" pode-se desenvolver, se a resumirmos esquematicamente, em duas direcções: na primeira, supõe-se que o autor revela um mundo (Frascaturo) ou uma idealização do mundo (desenvolvendo um sistema modelizante secundário, conforme defende Lotman); na segunda, a composição ou mimetização do mundo na obra

²⁶³ Id., ib..

²⁶⁴ Id., ib. A frase é atribuída a Charles Bonn.

²⁶⁵ "(...) os nossos críticos de hoje querem-se, por assim dizer, técnicos da comunicação literária" (loc. cit.).

integra o jogo de manipulações em que o seu criador entra inevitavelmente pela situação social em que produz (e é essa em parte a perspectiva de Adorno ²⁶⁶). Em qualquer dos casos o poeta (criador) é visto como exprimindo no texto a verdade ou a intenção que logrou determinar para si próprio enquanto pessoa - como se não houvesse a intermediação artificiosa que distingue a enunciação poética da quotidiana, aproximando aquela da mentira e do jogo, enquanto esta se regula por valores de verdade. O crítico "mimético" situa-se, portanto, de uma forma já considerada no início do trabalho, e que então rejeitámos.

A posição neo-realista sobre a literatura, nos países africanos muitas vezes conjugada à negritudinista, elabora uma especialização dessa conjura de critérios miméticos e pragmáticos, ao defender que o escritor tome consciência nítida das contradições sociais e da identidade nacional "pura", para a transmitir ao leitor num texto poético que serviria para clarificar e condicionar ideologicamente esse mesmo leitor, num processo retórico de ampliação chamado pelo nome de povo.

Na literatura angolana, essas posições começam por ser defendidas a partir do neo-realismo (que a negritude já encontrará instalado, visto que ele chega ao país durante os anos 40 ²⁶⁷), onde se destaca o papel influente e congregador de Eugénio Ferreira e da segunda série da revista *CULTURA*, iniciada em Janeiro de 1949. Cremos ter sido o neo-realismo em Angola desde sempre mais influente que a Negritude, até porque a Negritude chega à elite intelectual que dominará o país durante a inflexão típica da sua "segunda fase", em que deve empenhar-se em dar "ao povo africano uma consciência revolucionária" ²⁶⁸, ou seja, em que já pouco nela se distingue do "neo-realismo" local. Tanto um quanto outro estão no entanto confinados a uma literatura empenhada à conjugação mimético-pragmática de que nos dá exemplo

²⁶⁶ Hernadi, op. cit., p. 68. V., tb, Assoun, *A ESCOLA DE FRANKFURT*.

²⁶⁷ V. «A COSTA NEGRA e o início do neo-realismo angolano», *VÉRTICE*, Nov - Dez de 1992.

o volume *TESES ANGOLANAS*, onde se reúnem as comunicações apresentadas por escritores angolanos à «VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos».

Esse volume é exemplar da vitória das teses próximas do «neo-realismo» sobre as da negritude, vitória por vezes comemorada com a defesa da multiculturalidade e a crítica do nacionalismo e do africanismo estrito, como sucede com o discurso de Manuel Rui Monteiro ²⁶⁹. Em qualquer dos casos, porém, a visão que se tem do acto literário - e, por consequência, a que se teria do género lírico se ele não fosse muitas vezes posto em causa pelo exacerbado "empenhamento" dos autores - é necessariamente a de que ele projecta, ou deve projectar, a depuração ideológica do autor sobre a obra. O carácter construtivo do artefacto literário só é reconhecido se for fiel a tal "expressão" da "realidade objectiva", ou das contradições sociais, ou da direcção que a "Revolução" deve tomar para ver consumados os projectos que a determinariam. A construção literária deve, portanto, nesta perspectiva "normalizadora", ser reconduzida à construção da verdade de acordo com as regras utilizadas por qualquer pessoa para "saber" e se estruturar em função do mundo em que vive. Ela ficaria desse modo impossibilitada de livremente seguir uma via própria, que lhe tentamos reconhecer.

2.3. RESÍDUOS EXPRESSIVISTAS EM CLASSIFICAÇÕES ESTRUTURAIIS

Passando ao estudo da aplicação de conceitos "estruturais" à teoria da literatura e às definições do lírico, a actualização do quadro genológico romântico feita pelos formalistas russos deu-lhe uma formulação mais marcadamente linguística, de que a tentativa

²⁶⁸ Pirzio-Biroli, *RIVOLUZIONE CULTURALE AFRICANA*, p. 237, que se apoia nos Convénios de Paris (1956) e Roma (1959).

²⁶⁹ p. 27 s.

estruturalista de enquadramento da poética na linguística, ou na semiótica ²⁷⁰, foi uma consequência. Essa transposição fica no entanto abrangida pelo que Paul Hernadi observa na exposição do capítulo respectivo: "A introdução de aspectos «expressivos» dentro do conceito estrutural de monólogo foi, naturalmente, a regra e não a excepção desde que Sir William Jones, Johann Gottfried Herder e outros escritores do século XVIII celebraram a lírica como a fonte subjectiva e o centro mais íntimo de toda a poesia" ²⁷¹.

Talvez os textos mais marcantes, no âmbito de uma assimilação à linguística do modelo genológico dos filósofos românticos, tenham sido os que sobre o problema dos géneros escreveu Roman Jakobson ²⁷². Na sua colaboração para o livro colectivo *STYLE IN LANGUAGE* ²⁷³ - que intitulou "Linguística e Poética" - após traçar o quadro de comunicação hoje vulgarizado (que nos fala no remetente, no contexto, na mensagem, no contacto, no código e no destinatário - no texto chamados "factôres") Jakobson define, como se sabe, cada função pelo "factor" que a determina ²⁷⁴. No que diz respeito à

²⁷⁰ A Semiótica englobaria a Linguística, naturalmente. V. esta passagem de Júlia Kristeva em *SEMIÓTICA DO ROMANCE*: "Para a semiótica, a literatura não existe. Não existe enquanto linguagem como as outras, e ainda menos como objecto estético. Ela é uma *prática semiótica particular*, que (...) tem interesse apenas na medida em que ela (a «literatura») é encarada na sua irredutibilidade ao objecto da linguística normativa (da linguagem codificada e denotativa)" (pp. 34-35).

²⁷¹ Op. cit., p. 44. Leia-se, também, a referência a Herder e à importância, nele, do conceito de individualidade e de homem no trabalho de Karl Weintraub publicado em *ANTHROPOS* (pp. 32-33).

²⁷² Cf. Todorov, «Teorias da Poesia», *POÉTIQUE*, nº 28, pp. 12-13: "foi um outro formalista e amigo de Tynianov, Roman Jakobson, quem influenciou, ao que parece, todos os autores que trabalham nesta perspectiva (chamada pelo autor de «sintáctica»), Jakobson que se limitou, em muitos aspectos, a traduzir numa terminologia linguística as ideias de August Wilhelm Schlegel e de Novalis" (a frase repete-se nos *GÉNEROS DO DISCURSO*, p. 109). Mais adiante afirma, ainda referindo-se ao estruturalismo crítico de inspiração linguística: "É bastante surpreendente verificar a que ponto a doutrina romântica domina a produção actual dos «poeticistas»" (p. 13). A sua inclusão do texto de Laurent Jenny no grupo dos jakobsonianos parece-nos, no entanto, menos correcta, visto que ele põe em causa os fundamentos principais das distinções estruturalistas - então em voga - entre lírica e narrativa (cf. início do ponto 2. do Cp. II).

²⁷³ Org. por Thomas A. Sebeok e publicada em Nova Iorque (MIT) em 1960. O texto é transcrito em tradução brasileira (10ª), que utilizamos (v. bibliografia. O capítulo vem a pp. 118 e ss).

²⁷⁴ A classificação "funcional" das modalidades do discurso foi clarificada e sintetizada num pequeno trabalho de Coseriu a partir dos trabalhos de K. Bühler (*TEORÍA DEL LENGUAJE*, Madrid, 1950 - ed. al. de Iena, 1934) e F. Kainz (*PSYCHOLOGIE DER SPRACHE*

emotiva, ou expressiva, declara-a "centrada no remetente", e visando "uma expressão directa da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando" (pp. 123-124), ou seja, visando uma expressão subjectiva no sentido expressivo e, portanto, psicológico.

É depois a função emotiva que, como se sabe, irá permitir a Jakobson a destrinça entre a poesia lírica e os restantes géneros literários, tornando-se no lírico a função "subdominante" - sem que a passagem da linguística à literatura fizesse intervir o conceito de arte, ou fingimento, ou ficção.

A definição dos "factôres" jakobsonianos, aplicada à literatura, só parcialmente pode ser incluída no grupo das classificações estruturais. Na verdade, a tradução de "factôres" por "funções" torna mais clara a componente pragmática sobre a qual assenta a distribuição dos tipos. É pela intenção ou objectivo com que a linguagem é usada, num processo típico de comunicação, que se lhe determinam modalidades diversas ²⁷⁵.

Se definirmos os géneros literários pela intenção ou objectivo particulares com que um falante usa a linguagem, para além de pragmáticos, estaremos a ser também expressivistas, na medida em que a nossa classificação se guia pela ideia de que a projecção do locutor sobre a fala condiciona a composição da obra. O expressivismo de Jakobson vinha, portanto, já inscrito na visão funcionalista (mais que estruturalista) que ele tinha da linguagem, e que depois transpôs para a genologia.

Uma aproximação directa entre conceitos "expressivos" e conceitos "estruturais" na concepção do género lírico foi a que fez Wolfgang Kayser em 1947, ao defender que a lírica (colada à categoria da "expressão soliloquial de formas sofridas") corresponde à função manifestativa da linguagem (aquela que Jakobson chamaria de

- 1, Estugarda, 1941). A sua posição fica resumida nesta passagem: "deveriam indicar-se, por conseguinte, as funções da linguagem como *informação*, *exteriorização*, *apelação*" (os itálicos não são nossos).

²⁷⁵ Embora assente em pressupostos diferentes, José Guilherme Merquior chega à mesma conclusão que nós sobre o romantismo (residual) da classificação jakobsoniana dos géneros («Sobre alguns problemas da crítica estrutural», pp. 8-9).

expressiva ou emotiva)" ²⁷⁶. Apesar de dizer que "o sujeito real do poeta (...), como tal, não pertence de forma alguma à obra lírica", rejeitando explicitamente a dicotomia objectivo-subjectivo, logo em seguida afirma também que "a objectividade, no lírico, não é somente base para a expressão subjectiva" ²⁷⁷. Continuando numa contraditória fusão de termos e conceitos que recusa e utiliza, Kayser acrescenta várias visões subjectivistas, psychologizantes e expressivas ao seu modelo "estrutural": "A alma impregna a objectividade e esta interioriza-se. A passagem de toda a objectividade à interioridade, nesta momentânea excitação, é a essência do lírico. Daí se explica esse delir de contornos, esse relaxamento de factos e brandura de frases (...). Realizar a interiorização dentro da excitação - eis o processo lírico" ²⁷⁸.

A conjugação de teorizações oriundas da linguística com a concepção expressiva do sujeito lírico prolongou, portanto, o quadro genológico romântico pelo século XX, revitalizando-o, permitindo até uma interpretação retroactiva da tipologia hegeliana, como lembra García Berrio ²⁷⁹. É possível que essa contaminação, da genologia literária pela associação entre expressivismo e linguística, esteja de alguma forma subjacente até mesmo nas profundas reformulações do conceito de lírica promovidas na classificação de Frye, e na de Hernadi.

O "radical de apresentação" ²⁸⁰ de Frye, exposto na *ANATOMIA DA CRÍTICA*, baseia-se num quadro hipotético de relação entre o poeta e o

²⁷⁶ Cf. Hernadi, op. cit., p. 46.

²⁷⁷ Kayser, *ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA*, p. 374.

²⁷⁸ Id, ib.

²⁷⁹ "O rasgo de Hegel, da dialéctica subjectivo-objectiva, a partir da qual aparece justificada a limitação tradicional dos três géneros, significa sobretudo a descoberta da estrutura essencial da arte como esquema pragmático" (*TEORÍA DE LA LITERATURA*, p. 29).

²⁸⁰ "O radical de apresentação na lírica é a forma hipotética do que na religião se chama a relação «eu-tu». O poeta, por assim dizer, vira as costas aos seus ouvintes, embora possa falar para eles, e embora eles possam repetir algumas das suas palavras" - como faz o Padre na Missa ao dirigir-se a Deus. É nessa posição - de fingida ignorância dos outros - que se gera o cânone da subjectividade na lírica, pois o poeta, para fingir que não está a falar com os outros, acabará por falar de si e para si, ou para uma entidade

auditório. A apresentação típica do género lírico seria aquela em que o auditório "se oculta do poeta" ²⁸¹.

A distinção genológica baseada na dicotomia *poeta / auditório* obriga a pressupor uma concepção de poesia que define os modos ou géneros ignorando a intermediação da escrita na construção do modelo de sujeito, lembrada por Varga ²⁸² e Ricoeur ²⁸³. Fazendo-o, Frye repete a distração fundadora das concepções projectivas de subjectividade, como observou Todorov ²⁸⁴.

A classificação de Frye pressupõe, no entanto, uma leitura pragmática da arte, ou melhor, uma leitura da arte em função do tipo de contexto em que a comunicação artística se exerce. A diferença entre o seu "pragmatismo" e o de Jakobson é que ele imagina um contexto artístico (o poeta e o auditório); mas esse contexto não é o da escrita, é o da repetição oral de textos escritos - e só por essa via (se imaginar a situação em que os poemas serão comunicados) é que o autor pode ser condicionado à forma de divulgação típica do que escreve (forma que hoje é cada vez mais rara).

A esse título, é sugestiva a comparação com Staiger (incluído por Hernadi no grupo dos teóricos expressivistas), para quem "o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si" - razão pela qual a poesia lírica se lhe revela como uma "arte solitária, uma arte que unicamente se percebe entre duas almas harmonizadas em idêntica solidão" ²⁸⁵.

Para o expressivismo residual de Frye terão igualmente concorrido a influência de Jung ²⁸⁶, e a sua ideia de que a arte imita a natureza

muito particular, mas sempre referindo o que diz ao momento em que fala e ao facto de ser ele quem fala".

²⁸¹ Hernadi, 1978: p. 111. V. também o comentário a Frye na *TEORIA DA LITERATURA* de Aguiar e Silva (6ª ed., pp. 375 ss).

²⁸² *THÉORIE LITTÉRAIRE*, p. 221.

²⁸³ *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, pp. 37-49; *INDIVÍDUO E PODER*, pp. 74-75.

²⁸⁴ *INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA*, pp. 17-18.

²⁸⁵ Na tradução de Massaud Moisés (*A CRIAÇÃO LITERÁRIA : POESIA*, pp. 230-231). Staiger integra-se aqui numa tradição romântica, citada e comentada como tal por Ricoeur na *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*.

²⁸⁶ Hernadi, op. cit., p. 106. Muzzioli, *LE TEORIE DELLA CRITICA LETTERARIA*, p. 196.

(ainda que tal imitação não tenha o significado redutor que lhe deu o realismo ²⁸⁷). A teoria dos arquétipos míticos, fundada sobre o conceito de «inconsciente colectivo», é o garante maior desse expressivismo, porque nos leva a procurar nas obras, no último passo do processo crítico, "o «centro ordenador» dos elementos arquetípicos", ou seja, a reorganização mítica que uma pessoa faria dos arquétipos fundamentais ²⁸⁸. Mas essa teoria também enfraquece o papel da noção de sujeito, substituindo-o pelo da noção de estruturas inconscientes colectivas.

A sua classificação do romance, da tragédia, da comédia, e da "ironia/sátira" no interior de um quadro concebido a partir da dicotomia "Mundo desejável da inocência / Mundo frustrado da experiência", reforçam a relação de dependência que as concepções genológicas do autor mantêm com a componente clínica da psicanálise junguiana, e o expressivismo (do sujeito, ou do arquétipo).

As perspectivas do discurso de Hernadi - que não ignoram os modos definidos por Platão / Sócrates e as genologias policêntricas de Aristóteles e de Frye - são as que mais se afastam da procura de correspondência entre um sujeito empírico e a sua configuração textual.

À proposta de Hernadi - a nosso ver mais completa que as anteriores por incluir o "modo temático" - não está como em Frye subjacente a noção da preponderância do «eu» no modo lírico - apesar de ele próprio incluir (e, portanto, estudar), na sua exaustiva recolha sobre a teoria dos géneros no século XX ²⁸⁹, os mais variados exemplos que podemos recolher para confirmar a consagração teórica do par «lírica / expressão subjectiva», tendo ao mesmo tempo optado por uma

²⁸⁷ Hernadi, op. cit., p. 103. Muzzioli, op. cit., p. 197.

²⁸⁸ Cf. Muzzioli, op. cit., p. 199.

²⁸⁹ Leia-se o comentário de Aguiar e Silva a Hernadi na sua *TEORIA DA LITERATURA* (6ª ed., pp. 386-387, e notas).

classificação policêntrica e englobante, quanto possível, das noções anteriores.

Antes de falar em lírica, Hernadi procede à análise dos modos «temático» e «dramático», baseando-se no levantamento da apresentação linguística dos sujeitos e das personagens no enunciado. Apenas a sombra "comunicacional" da tradição de consideração dos géneros pelo seu "contexto interlocutório" (Ricoeur), deixa algumas dúvidas de linguagem quando o autor aborda várias espécies líricas (pp. 128-129). Tais dúvidas (que nos parecem meramente circunstanciais), acentuam-se quando lemos, antes (p. 124), afirmações como esta: "(...) a perspectiva privada quase lírica do falante enforma as suas palavras enquanto funcionam como veículos de autoexpressão mais do que como meios de comunicação interpessoal".

Ao longo das "Conclusões e Propostas" da obra, o uso dos termos "subconscientes", "autoexpressão", "frustração"; ou de expressões tiradas de Frye, como "A frustração ou a realização do desejo (em vez de o fracasso ou o êxito), seja do escritor, do protagonista, ou do leitor" (p. 141), sinalizam a influência da psicanálise e de conceitos expressivos para os quais o sujeito empírico sempre se projecta (por mais que se disfarce) no textual - que por isso pode ser lido como sintoma pelo psicanalista.

A contaminação do trabalho teórico ou da leitura crítica pelo conceito expressivista de subjectividade não fica portanto evitada à partida por nenhuma petição de princípios "mimética", "pragmática" ou "estrutural". A cada momento é preciso estar atento ao facto de a leitura deslizar do diálogo com o texto e as suas estruturas, instrumentalizando-o como se ele fosse uma simples mimetização do que pensamos conhecer acerca do autor, ou do ser humano, ou do mundo. Ou atentar à instrumentalização da ideia de autor transcendental ou empírico como argumento legitimador de

interpretações ²⁹⁰, e tendencialmente neutralizador da inquietação típica do crítico ²⁹¹, da consciência que ele tem - ou deveria ter - da "matéria negra" da literatura ²⁹².

Muitas vezes, nos mesmos discursos podemos observar a presença simultânea de conceitos expressivos e construtivos de sujeito textual, como sucede com Dohrn.

Hernadi, por exemplo, apesar das marcas expressivas que apresenta, é cuidadoso na classificação das obras, ao ponto de criar uma linguagem que tende a se apresentar condicionada pelo estudo dos autores, dos "ânimos" e dos "mundos", a partir da construção que deles faz um texto poético, e apenas enquanto existências textualmente configuradas. Ao longo do historial que faz da genologia do século XX nota-se que vai diferenciando, sempre que possível, termos e conceitos que remetem para o estudo textual de conceitos e termos que denunciam marcas expressivistas. Por isso, permite-nos igualmente fazermos um levantamento histórico da noção construtiva ou figurativa de subjectividade, que assoma já em Dohrn, embora se tenha aberto o "processo do sujeito", de uma forma sistemática e nos estudos literários, apenas "em meados dos anos 40", a partir de um ensaio de Wimsatt e Beardsley ²⁹³.

A contaminação expressivista em conceitos miméticos parece-nos fácil de ocorrer quando o teórico ou ensaísta, por lapso, deixa de considerar a diferença fundamental que há entre "imitar" ou "representar" algo, e "expressar" algo. A contaminação expressivista em conceitos pragmáticos é igualmente previsível, uma vez que a imaginação do contexto facilmente nos conduz a confundir o que um poeta finge ser com o uso que um locutor pretende fazer da linguagem,

²⁹⁰ Miguel Tamen, *MANEIRAS DA INTERPRETAÇÃO*.

²⁹¹ Silvina Rodrigues Lopes, *A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA*.

²⁹² Manuel Frias Martins, *MATÉRIA NEGRA*.

²⁹³ M. F. Martins, op. cit., p. 132. A questão vinha já sendo sistematicamente colocada por outros autores, de que é um dos primeiros exemplos Mukarovsky, desde o seu artigo «Fonction esthétique, norme et valeur esthétique» (publicado em 1935 e depois, em livro, em 1936), e da sua participação no *II Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte* (I, Paris, 1937, 349 s).

O que mais estranhámos, ao estudarmos a sombra expressivista sobre o campo da teoria da literatura, foi que ela se viesse a revelar entre os autores que privilegiaram conceitos "estruturais".

No entanto, podemos observar que - à excepção de Kayser, que foi pouco rigoroso na terminologia e na conceituação que lhe está inerente - os autores "estruturais" que revelavam marcas expressivistas, apresentavam-se igualmente condicionados por uma visão pragmática da literatura - ou, se preferirmos, por uma visão da literatura tendo por referência o contexto comunicativo, e não o texto e o seu jogo de motivos e tópicos. Foi isso que notámos em Jakobson e em Frye.

Parece, pois, que os critérios "estruturais", quando não são acompanhados por uma visão pragmática da literatura, garantem mais do que os outros uma postura não-expressivista, possibilitando o estudo "construtivo" ou "criativo" do sujeito nos textos poéticos.

2.4. EXPRESSÃO SUBJECTIVA E LÍRICA NO PENSAMENTO EM LÍNGUA PORTUGUESA

O par «expressão subjectiva / lírica» está omnipresente no mundo de língua portuguesa - pressuposta para subjectividade a primeira significação que lhe referimos. Nesse aspecto, é desanimadora - para um falante do português - a desatenção com que se lida com o problema do sujeito na literatura, e a referência, necessariamente breve, a alguns autores, apenas se justifica por terem eles pensado na língua em que estamos a escrever. Sem dúvida que, entre todos eles, ocupa lugar de destaque a figura de Fidelino de Figueiredo, quer pela profundidade, quer pela actualidade, quer pelo poder sugestivo das suas análises e propostas.

Por uma questão de economia (de tempo e de espaço) reduzimo-nos à leitura de algumas obras ou artigos onde, no nosso século, diversos

autores desenvolveram ou indiciaram as suas concepções acerca da relação entre a obra e o leitor ²⁹⁴. Escolhemos apenas alguns autores, e o critério de selecção prende-se com o carácter sugestivo ou a coerência da sua obra, não somente com a projecção pública das suas figuras.

A presença expressivista no século XX português pode ser documentada mais ou menos na altura em que Leonardo Coimbra criticava o "imperialismo do sujeito" e o "imperialismo do objecto" nas teorias do conhecimento, crítica de que não terá eventualmente tirado todas as consequências para a análise literária. Ela aparece resumida num quadro genológico proposto por Fidelino de Figueiredo em 1912

²⁹⁵.

Nas considerações onde apresenta, e sumariamente justifica, o quadro - espécie de conclusão de todo o trabalho de levantamento feito sobre a crítica do fim do século XIX e princípio do seguinte - ele afirma, com muita originalidade para o tempo, que são dois os critérios pelos quais se deve guiar o trabalho de destrição entre os vários géneros. Um, o menos original, é o da "expressão" ²⁹⁶, atinente ao propósito de traduzir "os seus pensamentos e sentimentos" (quando se trata da lírica, que é o género que nos interessa aqui). A diferença, ao nível da expressão, entre lírica e outros géneros é que, na lírica, há uma

²⁹⁴ Pela mesma razão não tornaremos a citar autores considerados antes, como é o caso de Eduardo de Soveral e Leonardo Coimbra - de quem aproveitamos outras ideias, propositadamente ignorando as análises expressivistas que fazia, sobretudo no que diz respeito à projecção (romanticamente considerada) da "alma nacional" nas obras.

²⁹⁵ *A CRITICA LITTERARIA COMO SCIENCIA* ("Comunicação apresentada à Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos, em sessão de 21 de Fevereiro de 1912"), p. 25 (saíu sob a forma de separata da *Revista de História*, mas integrada na série "Bibliotheca de Estudos Históricos Nacionaes", com o nº III). Nesse sugestivo trabalho, Fidelino de Figueiredo classifica - depois de analisar diversas correntes da crítica (sobretudo francesa) - a arte literária em duas maneiras (verso e prosa), cada uma delas se desdobrando por sua vez em representativo(a) ou expositivo(a). É no verso expositivo e na prosa expositiva que deparamos com a lírica, pois o expositivo se subdivide em outros dois, o de acção ("poemas, bucolismo, satyra", no caso do verso; "romance, historia e descripção" no caso da prosa) e o subjectivo ("lyrismo" no verso e "prosa lyrica, memorias, cartas, etc" na prosa).

²⁹⁶ "(...) o escriptor tem sempre em vista dois fins: a expressão e o contacto com o público" (p. 25).

relação projectiva do autor sobre a obra, enquanto que, por exemplo no drama ou em certos tipos romanescos, ele "reconstitue o pensar e sentir d'outras personagens, criando uma acção". Neste aspecto, portanto, a teoria de Fidelino é igual a tantas outras, que associam a lírica à subjectividade e esta à projecção do autor sobre a obra. A palavra "subjectivo" substitui mesmo a palavra "lírico" no quadro, passando "lyrismo" e "prosa lyrica" a surgir como espécies do "subjectivo" (a par das "memórias" e das "cartas")²⁹⁷.

A componente mais interessante da sua classificação vem no segundo fim que o escritor teria em vista quando escreve: "o contacto com o público". À partida, quando lemos a expressão "contacto com o público", pensamos num conceito pragmático de literatura. No entanto, trata-se de um "pragmatismo" peculiar, porque ele conduz o crítico a considerar o meio ou canal utilizado (a exposição - ou seja: o livro - ou a representação²⁹⁸).

A classificação pelo meio situar-se-á como anterior (ou superior) à classificação pela expressão, que só aparece nas modalidades expositivas. Uma primeira duplicação, porém, nomeada como "duas maneiras", diz respeito à estrutura gráfica (e rítmica) utilizada: "Verso" e "Prosa". Quer dizer que o primeiro critério utilizado não é pragmático nem projectivo, criando-se uma hierarquia que privilegia o estrutural, depois o pragmático (no tal sentido muito peculiar) e só depois o projectivo. Podemos, portanto, postular a hipótese de o expressivismo de Fidelino de Figueiredo - apresentado como natural, não discutido - ter sido o preço que ele pagou à mentalidade vigente na época, seguindo a qual ninguém punha em causa (pelo menos em Portugal), o "imperialismo do sujeito" nas obras de arte literária - nem, muito menos, Leonardo Coimbra.

²⁹⁷ p. 25.

²⁹⁸ Os termos utilizados são "Expositivo" e "Representativo ou figurativo" (p. 25).

Numa obra muito sugestiva e já da maturidade do autor ²⁹⁹, *A LUTA PELA EXPRESSÃO*, Fidelino de Figueiredo elabora uma teoria e várias propostas que, no essencial, não contradizem as iniciais - mas alargam-nos a um âmbito quase que infinitamente maior.

A teoria da obra é a de que tanto a filosofia quanto a literatura - e a própria linguagem - surgem pelo mesmo motivo: pela necessidade de exprimir. A filosofia, seguindo um raciocínio que tende para a abstracção, vê na palavra um escolho, sendo essa a sua forma de viver o "drama" da expressão; a literatura é essencialmente a luta com a palavra para exprimir o que de mais fundo percebemos, ou intuímos, e não conseguimos dizer.

O expressivismo inicial de Fidelino de Figueiredo mantém-se, portanto. Mas de tal forma ampliado que lhe permitirá valorizar a obra pela luta da liberdade e da intuição contra a limitação trazida pela palavra, ou seja, pela marca da "impossibilidade de dizer", associada à "impossibilidade de saber". Daí que ele afirme, já no capítulo sobre «Criteriologia e Literatura», a "força ascensional da arte literária, que em seus lampejos cria liberdade" - na medida em que vai libertando o homem da impossibilidade de dizer, e realizando assim uma «hermenêutica da existência» ³⁰⁰.

Mas o pensamento do crítico português é complexo e rico. Não conseguiríamos reduzi-lo ao expressivismo. Em primeiro lugar, porque ele concebe e aceita que há três "meios" decisivos para o estudo das obras: um é aquele em que o autor se forma ³⁰¹, principalmente se devendo considerar aí a língua e a nação ³⁰²; o segundo "é o «meio» criado pelo autor em sua obra"; o terceiro "é o «meio» que recebe a obra e lhe prolonga e desfigura os ecos" ³⁰³. Para reforçar ou clarificar a síntese, Fidelino de Figueiredo exemplifica-a através de Dickens:

²⁹⁹ Ele próprio classifica, já em *ARISTARCHOS*, o seu trabalho em *A CRITICA LITTERARIA COMO SCIENCIA* como dominado pela crença adolescente ou juvenil na capacidade da razão e da lógica para fixar a verdade.

³⁰⁰ p. 98.

³⁰¹ "O meio que educa ou define o autor", p. 102.

³⁰² p. 124.

"formou-se em certo «meio» social e familiar; criou nos seus romances um «meio» ideal que sobreviveu ao primeiro; e este «meio», por ele criado, vai sendo recebido e compreendido de maneiras várias pelos diversos «meios», que se têm sucedido e hão-de suceder (...)" . E segue, depois, com uma pormenorizada análise da "fortuna" crítica de *D. QUIXOTE*, aqui e ali entremeada com a análise das relações da recepção com a produção da segunda parte da obra ³⁰⁴.

A síntese de F. de Figueiredo não demonstra só o alcance integrador da sua teoria da literatura, nem apenas a consequente antecipação que ela realizava ao estudar com tanto significado a recepção das obras por aquilo que hoje denominaríamos «horizontes de espera». Ela também nos prova a consciência que o crítico teve, pelo menos em dado momento, de que o «meio» que a obra nos traz não é o do autor nem o do público, mas um outro, criado, inventado pelo artífice, e que as sucessivas leituras irão "recriando ou desfigurando" ³⁰⁵, pelo estudo da história delas se depurando a leitura dos condicionamentos impostos por cada época.

A «ressonância» provocada por cada obra em cada momento é a «prova» final do valor dela ³⁰⁶, por aí se reconhecendo - mais uma vez, e agora ao nível do juízo - a importância e o significado da recepção na crítica literária. O expressivismo e o construtivismo da teoria de F. de Figueiredo unem-se, a nosso ver, na sua afirmação, algo hegeliana, de que "o poeta liberta-se das próprias emoções e ideias pela criação, forceja por libertar-se das coacções do idioma de todos" (p. 125). É esta "luta pela expressão" e pela liberdade, face ao condicionamento imposto por um "idioma", que anima de vida a obra literária. Isso conduz-nos a duas vias alternativas: na primeira, expressiva, consideraremos que a obra se valoriza na medida em que exprime a luta pela expressão, ou seja, na medida em que marca a "impossibilidade de dizer" - e, portanto, de nos exprimirmos; na

³⁰³ p. 102, como o exemplo seguinte.

³⁰⁴ pp. 103 s.

³⁰⁵ p. 105.

segunda, mais próxima do construtivismo, o valor reconhecido à obra deriva da criação vista como libertação face ao «eu» real (as "próprias emoções e ideias") e face ao "idioma de todos". Ou seja, ela valoriza-se como invenção de um «meio», inscrição dos dados da intuição e da percepção num jogo diferente do da personalidade (projectado na linguagem comum) ou do da verdade (projectado na linguagem filosófica).

No entanto - devemos sublinhá-lo - esta é uma ilação nossa, que o autor não tirou ou não quis tirar. A procura da "unificação dos critérios da verdade e do juízo em arte, em todas as artes", visando "articular à filosofia a crítica literária ou a ciência da literatura ou o estudo metódico desse constante fenómeno da consciência humana, que é a luta pela expressão verbal de novas conquistas intuitivas"³⁰⁷, barra ainda o caminho para o tipo de concepção que partilhamos. Mesmo que o objectivo de articulação entre as várias disciplinas das humanidades (*ver o que se exprimiu / ver o que se construiu*) seja idêntico, entendemos que se deve conceber diversas modelizações, e não diversas expressões dos materiais fornecidos pela intuição.

Mais recentemente, podemos detectar igualmente a presença do expressivismo na tipologia que Aguiar e Silva esboça no final do capítulo que à problemática dos géneros literários consagra na sua *TEORIA DA LITERATURA*³⁰⁸, posteriormente reformulado em *TEORIA E METODOLOGIA LITERÁRIAS*³⁰⁹. Em qualquer dos dois casos, o autor conecta - como Jakobson - uma perspectiva linguística a uma

³⁰⁶ p. 124.

³⁰⁷ p. 130.

³⁰⁸ 6ª ed., pp. 397 ss.

³⁰⁹ p. 193: "O mundo exterior (...) constitui um elemento semântico-pragmático do texto lírico somente enquanto se projecta na interioridade do poeta". Parecia ser mais estrita e cautelosa a sua atitude em 1968 (cf. *COLÓQUIO*, nº 49, pp. 51-53). Compare-se no entanto a afirmação que citamos, de Aguiar e Silva, com as de Kridl (num artigo publicado em Amsterdã em 1940) e Wundt (num texto de 1946), citados por Massaud Moisés (*A CRIAÇÃO LITERÁRIA: POESIA*, p. 231): "(...) os objectos do mundo exterior são apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos

perspectiva expressivista residual. A perspectiva linguística é muito completa, estabelecendo vários níveis de análise (fónico, morfossintáctico, semântico e pragmático); o expressivismo residual terá paralelo com o de Fidelino de Figueiredo na noção comum de projecção intencional do poeta para a obra.

Aguiar e Silva enumera três "factores" que, envolvidos numa "correlação sistémica", permitiriam definir um género. O primeiro desses "factores" é um "determinado modelo de situação comunicativa", que fica no texto visionado pelas "modalidades enunciativas". A focalização dos modelos "pragmáticos" por estas modalidades enunciativas trava o deslize expressivista a que o pragmatismo pode conduzir em situações menos acauteladas. Porém, a consideração de "elementos pragmáticos e semânticos" - como a "relação do emissor com o texto" - reabre a via da concepção expressivista da relação entre o texto e o sujeito ³¹⁰. Confirmando-o, a consideração das "marcas semânticas e pragmáticas" levará em seguida o autor a falar, associado à "teoria dos actos linguísticos", numa "força ilocutiva que dimana de uma intenção do emissor" que, tal como dizia Staiger, pode coincidir (ou não) com o seu efeito "nos receptores" ³¹¹. Só quando fala no terceiro "factor" (o modelo de "forma de expressão"), Aguiar e Silva se concentra na elaboração de códigos próprios a cada género, sem marcas expressivistas, colocando assim um critério estruturalista onde Fidelino colocaria o expressivista: no final do quadro.

Procurando uma classificação actualizada dos géneros literários, alargada quanto possível a todos os níveis que a ciência da linguagem possa abarcar, Aguiar e Silva chega a uma teoria dos géneros muito sugestiva, mas pouco interessante para o problema que nos atém aqui. Sugestiva porque, se a linguística é a sua referência teórica estruturante, ele não deixa de a articular a outras, como as da retórica,

(...)", ou servem "como prolongamento do seu «eu», de forma que «todo o conteúdo do mundo se converte aqui em simples vivência interior»".

³¹⁰ p. 397.

ou as que apontam à consideração de uma "intenção de autor". Pouco interessante porque, também na *TEORIA DA LITERATURA* - e apesar de se sublinhar o papel das "modalidades enunciativas" - a destrição entre a fala quotidiana e a escrita poética não é decisiva para a visão genológica do autor.

O acento na subjectividade expressivamente concebida e a associação cumulativa entre subjectividade e adolescência, terão igualmente conduzido Álvaro Ribeiro à sua conhecida associação entre a lírica e a juventude, com suporte por igual na noção de instinto ³¹², e na tradição romântica que associa cada género a um tempo e a uma idade. A rejeição que o filósofo português pretende aprovar para a lírica baseia-se, pois, numa tradição subjectivista alheia ao trabalho de fingimento que toda a literatura, como arte, pressupõe.

A conclusões idênticas às de Álvaro Ribeiro - embora nem sempre partilhando os mesmos conceitos de partida - chegou Massaud Moisés, para quem falta aos poetas líricos "desprender-se de si próprios no

³¹¹ p. 398. A proximidade com Staiger é notada por nós, não vem referida no texto.

³¹² Cotejem-se as citações seguintes: "A poesia, predominantemente lírica, representa a expressão directa e imediata dos sentimentos do autor, isolado, solitário ou solteiro. O teatro é já a representação social de pessoas que o artista distingue, mas que dizem o mínimo possível para justificar a acção. O romance, e com ele diremos o conto e a novela, resulta já da intenção de traduzir os pensamentos de outrem, ou de interpretar as alheias personalidades, muito mais na singularização dos sentimentos de amizade, amor e ambição, do que nas motivações políticas ou sociais"; "Esta sequência é a das idades da alma, e por isso fazemos corresponder à adolescência a poesia, à maturidade o teatro, e à velhice o romance" (*A LITERATURA DE JOSÉ RÉGIO*, p. 119). "A poesia lírica exprime quase sempre a justa mas doentia reacção dos adolescentes perante os maus educadores provincianos que vociferam contra os direitos dos instintos" (*A RAZÃO ANIMADA*, p. 210); "Chegado à maturidade cultural, o poeta envergonha-se de haver exibido a sua triste subjectividade, e reconhece que não foi lícito impor à atenção dos outros (...) versos que só ao seu corpo, aos seus instintos e aos seus sofrimentos diziam respeito"; "A poesia lírica tem sido mais cultivada pelos adolescentes do que pelos adultos, e mais pelos homens do que pelas mulheres, exactamente porque o homem é o sexo fraco, relativamente à aptidão para suportar sofrimentos" (*A RAZÃO ANIMADA*, p. 212). Na p. 214 de *A RAZÃO ANIMADA* a "consciência poética" do lírico é de novo associada à "fase do egoísmo". Estas concepções repetem-se em *LICEU ARISTOTÉLICO* (v., por exemplo, pp. 118-119).

Para uma análise mais atenta da relação da filosofia de Álvaro Ribeiro com a concepção da literatura leia-se *TEORIA DA LITERATURA NA OBRA DE ÁLVARO RIBEIRO*, de António Cândido Franco.

Para a tradição romântica a seguir citada, v. também as referências de Aguiar e Silva (*TEORIA DA LITERATURA*), Hernadi (op. cit.) e BERIO (*TEORÍA DE LA LITERATURA*).

contacto com a realidade" ³¹³. Posicionando-se como um expressivista radical, o estudioso brasileiro acabará por depreciar a lírica, dada como "uma primeira e primária categoria estética". O lírico, dominado pela "auto-análise", "apenas alcança contactar com o «eu» de superfície, o «eu» sentimental e emocional". "As obras que escreve somente o representam como indivíduo", e "todo o poeta começa por ser lírico", por ser esse "o estado «natural» do «eu» para si próprio e, portanto, a expressão da reacção mais pronta do poeta em face dos estímulos de fora, e mesmo dos de dentro". Por isso não espanta que, em mais uma coincidência com a filosofia de Álvaro Ribeiro, garanta que, quanto mais adolescentes "(cronologicamente ou não)" forem o poeta e os leitores, mais apreciarão a lírica, dela se distanciando com a maturidade ³¹⁴.

Do tipo de associação estabelecido por Álvaro Ribeiro e Massaud Moisés, entre o enunciador subjectivo e uma espécie muito circunscrita de sujeito empírico, resulta igualmente a vulgarização da ideia de que a maioria dos poemas líricos fala de amor, mais concretamente da atracção do sujeito por alguém do sexo oposto. A ideia reforça-se na leitura da tradição literária europeia englobada no mesmo capítulo amoroso, desde Safo e Alceu ³¹⁵ até aos nossos dias, e na "aristotelização" da teoria da lírica promovida por autores das literaturas europeias clássicas, como Batteux ³¹⁶. Em termos psicológicos e antropológicos, tal associação entre o sujeito empírico e o lírico mantém-se, quer porque o homem é adolescente quando descobre a mulher, e lhe reconhece fascinado os atributos femininos (isso nos *100 poemas* é bem visível), quer porque a relação «eu-tu»,

³¹³ *A CRIAÇÃO LITERÁRIA: POESIA*, p. 231.

³¹⁴ pp. 237-238: "(...) lugares-comuns sentimentais e emocionais típicos da idade juvenil. Noutras idades mentais, os leitores regra geral se mantêm impassíveis diante da poesia de Casimiro, e propendem a julgá-lo um mero estendal de trivialidades amorosas dum mundo morto e enterrado (.../...) Quando o poeta ultrapassou a adolescência, significa que venceu a atração pelo abismo emocional e confessional (...) Idêntico raciocínio se presta ao leitor".

³¹⁵ *O ESSENCIAL SOBRE ALCEU E SAFO*.

³¹⁶ Genette, *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, pp. 47-48. Aí se defende que a lírica é imitação de sentimentos.

que permite ao sujeito consciencializar-se mais nitidamente da sua diferença - e, portanto, da sua identidade ³¹⁷ - encontra expressão privilegiada e recorrente no relacionamento sexual, apaixonado, ou amoroso, com o sexo oposto ³¹⁸.

Uma breve passagem da introdução de Mário Pinto de Andrade à antologia que denominou *NA NOITE GRÁVIDA DE PUNHAIS* ³¹⁹ ilustra o nível de vulgaridade já nessa época atingido pela noção, que é, por isso mesmo, repetida muitas vezes sem qualquer explicação, fundamentação, ou precisão. Diz assim, na linha pragmática devida à sua formação originalmente marxista e negritudinista, e contradizendo a citação que de Sartre fizemos acima: "Aqui nenhum tema é inocente ou desinteressado. A evocação do amor e da mulher articula-se a um universo lírico de reabilitação de valores estéticos". Tanto nesta concepção de lírico, quanto na ideia "reabilitadora" do poético, é nítido o subjectivismo do autor, baseado também em conceitos expressivos.

Uma forma particular - e mais interessante, a nosso ver - de expressivismo na concepção do processo poético, ou na criação lírica, é a que podíamos associar à visão do acto criativo condicionado pelas manifestações de um inconsciente colectivo. Ainda quando este não seja visto como causa, mas como "antes o inverso", garante de uma ressonância ³²⁰, a garantia dada por ele terá de se conectar à imersão do criador no mesmo substrato que é o do leitor.

³¹⁷ Benveniste, *O HOMEM NA LINGUAGEM*, pp. 59 s. A noção de identidade por comparação com o outro é comum na Antropologia e a ela recorreremos adiante; v., por exemplo, A. C. Gonçalves (*QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL*, pp. 128-129), Weber (1987: 21-23), Bernardi (*INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ETNO-ANTROPOLÓGICOS*, pp. 39-40).

³¹⁸ Cf. Francisco Romero, *FILOSOFIA DE LA PERSONA*, p. 51.

³¹⁹ *ANTOLOGIA TEMÁTICA DE POESIA AFRICANA*.

³²⁰ A. Ramos Rosa, *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, pp. 46-47. Baseia-se, nesse passo, em Bachelard, *LA POÉTIQUE DE L'ESPACE*. As referências a Bachelard e as ideias básicas do autor vinham já de ensaios que antes publicara dispersamente, como «A experiência poética», e as mesmas ideias irão continuar a desenvolver-se em múltiplos textos posteriores, como «Algumas considerações sobre poesia e arte modernas» (v. bibliografia).

A ideia de poesia exposta por A. Ramos Rosa, que temos em vista no comentário que estamos a fazer, está centrada na noção autorrecursiva de "experiência de si mesma" ³²¹ e assenta, por isso, na consciência da artificialidade do acto poético - o que as diversas citações que da sua obra fizemos até agora podem confirmar ³²².

Segundo o seu texto, o poeta e ensaísta português considera "invalidada qualquer tentativa de explicação da obra pela vida do autor". Trata-se de uma adjectivação que se alarga aos discursos instituídos sobre as coisas, e à própria noção de "dado" ou coisa. No entanto, a assumida neutralização da leitura biográfica ou particularista, não impede o autor de considerar o "sujeito poético" "o próprio motor da afirmação poética", dada a sua "actividade transformadora", que o torna em "mais do que uma resultante de um processo causal objectivo" ³²³.

Por outra via, o expressivismo emerge subtilmente no seu raciocínio pelo alargamento da ideia de expressão de um colectivo à imagem da projecção e recriação de energias cósmicas, de que o inconsciente guardaria só sinais ³²⁴. Tal inconsciente, porém, tornava-se consciente, e o seu encontro pressupunha uma vontade própria: "Só no âmago do seu [do poeta] ser se lhe podem revelar os valores plenamente capazes de o integrarem no cosmos; só entregando-se a um duplo «movimento de transcendência» [...] será ele capaz de estabelecer de novo o circuito homem-mundo num plano criador. // Não há, portanto, poesia sem a recuperação do ser original do homem. Isto equivale a dizer que só quando o homem encontra a natureza em si, numa relação de reciprocidade, ele se descobre poeta" ³²⁵.

³²¹ p. 47.

³²² Para além delas, v. esta passagem de uma recensão à poesia de Natércia Freire: "A arte, (...) não pode deixar de ser forma, artifício, jogo, aparato", e este comentário à AUTOPSILOGRAFIA de Fernando Pessoa: "O fingimento é a ficção de um novo sujeito, o verdadeiro sujeito do texto (o texto-sujeito), que implica um princípio de transformação estrutural e permanente" (*A POESIA MODERNA E A INTERROGAÇÃO DO REAL* - I, p. 33).

³²³ Op. cit., p. 16. V., também, pp. 29 e 32.

³²⁴

³²⁵ Op. cit., p. 52.

Ligada, assim, a génese do poema a um nível infinitamente superior de realidade e beleza, a destrição entre pessoa real e personalidade poética ³²⁶, ao invés de o conduzir a um construtivismo radical, faz com que Ramos Rosa nos proponha a "unidade entre a poesia e a vida" ³²⁷, estabelecida pela arte "no momento em que o poeta se eleva à consciência da sua condição total", confundindo-se com o poema, numa fusão de todas as categorias em jogo - incluindo as cósmicas. Ou seja, o poeta não exprime a biografia de um sujeito real, mas não deixa de, transcendendo-se, exprimir aquilo tudo que por si passa, possibilitando a "osmose entre o leitor e o texto, a qual atesta (...) a presença de um informúlável (...) só apreensível pela específica experiência literária" ³²⁸. "Assim a poesia se religa às origens do ser, onde se condensa a energia primitiva que o poeta liberta" ³²⁹, dessa forma acedendo, enquanto homem e em nome dos homens, "a essa zona misteriosa onde se elabora a fecunda simbiose consciência-ser e onde ele se recupera na sua unidade. Só a poesia (...) lhe pode facultar esta unificação" ³³⁰.

O projectivismo do autor assemelha-se estruturalmente, por tal via, à concepção espiritualista já citada, de Soveral e de Ferreira da Silva, segundo a qual a palavra poética é a concreção do Espírito no mundo, que se consegue por uma espécie de "inspiração", no sentido etimológico da palavra. Em ambos os casos, a substituição da biografia por uma postulação metafísica que a transcende - sem se conjuntar esta à consciência da construção lúcida, ou vigilante, das palavras - aumenta (em vez de acautelar) a intensidade projectiva da "psicologia da criação" teorizada pelos autores.

³²⁶ "a vida do poeta, enquanto poeta, não é sequer a sua «vida interior», "a sua personalidade poética não se confunde com a sua biografia", "cada poema é um verdadeiro acto da sua vida e da personalidade poética, a qual é a unidade de todos os seus poemas" (pp. 48-49).

³²⁷ "a total comunhão de si com o mundo" em *A POESIA E A INTERROGAÇÃO DO REAL - I* (p. 19).

³²⁸ *A POESIA MODERNA E A INTERROGAÇÃO DO REAL - I*, p. 38.

³²⁹ p. 51.

³³⁰ p. 52. V., também, *A POESIA E A INTERROGAÇÃO DO REAL - I*, p. 19.

Próxima radicalmente da visão de António Ramos Rosa, mas demonstrando com maior clareza como é inevitável que ela assente no projectivismo, fica a proposta de Yvette Kace Centeno ³³¹. Ela sustenta uma leitura pragmática vulgar, corrente ("O texto literário resulta de uma vontade de comunicação" ³³²), na noção junguiana de «inconsciente colectivo», que aumentaria a literariedade dos textos por aumentar a sua significação ³³³. É no conceito de «ego universal», possibilitado pela noção de raiz junguiana, que se vai garantir a amplitude da comunicação (comunhão) entre autor e leitor. Daí a afirmação segundo a qual o poder significativo do poema (e, portanto, a literariedade) aumenta na proporção da intensidade de dependência do texto face ao inconsciente colectivo (por oposição a idêntica dependência face ao individual). O texto literário assim composto é "mais actuante, mais significativo se torna para o leitor, dirigindo-se, não à sua consciência, mas ao seu inconsciente, que é idêntico àquele que se exprime no texto. Autor, leitor, ambos se encontram naquela matéria arquetípica, primordial, comum, ali formalizada no texto, ali tornada de repente explícita, acessível" ³³⁴). Assim, "a linguagem poética universal que Rimbaud ³³⁵ proclama é uma linguagem «da alma para a alma»" ³³⁶.

Vendo a obra como "reflexo do homem, e o homem, centro do universo, (...) reflexo de Deus", condicionada à pesquisa alquímica da marca, da "assinatura" divina sobre a humana e da humana (com a divina) sobre as obras, a autora reformula com originalidade algumas leituras literárias, mas - para o estudo que nos atém aqui - coloca-se

³³¹ Principalmente retirada de *LITERATURA E ALQUIMIA* (que passamos a citar), mas também das *5 APROXIMAÇÕES*.

³³² p. 55. A preocupação com o nível de comunicação ou comunhão com o público é comum a Yvette Centeno e a António Ramos Rosa - e compreensível, dado o divórcio entre autor e leitor explicitamente invocado pelo poeta na sua reflexão.

³³³ Loc. cit.

³³⁴ Op. cit., p. 57.

³³⁵ Outra referência comum a Ramos Rosa, e por motivo idêntico.

³³⁶ p. 62. V., mais uma vez, a presença do tópico citado em Staiger da comunhão das almas, agora não numa idêntica solidão, mas num idêntico inconsciente. Em todo este discurso se ignora, porém, a necessária existência e multiplicidade dos códigos através dos quais o processo literário se efectiva.

numa posição metodológica equiparável à de Álvaro Ribeiro, ou Massaud Moisés, representando na teorização portuguesa o recurso do expressivismo à teoria psicanalítica de Jung. O pensador e publicista António Quadros podia ser contado como outro representante deste recurso a Jung, aproveitando igualmente a lição da antropologia do imaginário de Durand, também ela fortemente devedora da noção de «inconsciente colectivo» e da psicanálise junguiana.

O recurso ao conhecido psicanalista, e as diferenças que a sua teorização sublinhou face à psicanálise freudiana, levam-nos a considerar aqui a oportunidade dessa recorrente utilização de conceitos como o de «inconsciente colectivo».

Entendemos que o uso desse conceito nos traz vantagens em face, por exemplo, das opções lacanianas de Krysinski. A hipótese de existirem "imagens oníricas universais" - ou seja, recorrentes em todas as civilizações - possibilita um trabalho crítico centrado no estilo e no "enredo" semântico, bem como abre perspectivas a nosso ver interessantes no campo da literatura comparada.

O finalismo anti-determinista e anti-causalista da psicanálise junguiana, que "vê nas imagens oníricas o reflexo de situações psicológicas infinitamente variadas" ³³⁷, impede a fácil generalização que alguns discípulos de Freud (e de Jung) promoveram, e que outros transportaram tipologicamente para a crítica literária. A propósito do reducionismo exagerado de Freud - e, principalmente, dos seus discípulos - Jung cita o exemplo caricato da "escola freudiana ortodoxa", que chegou a ver "em quase todos os objectos compridos, que aparecem nos sonhos, símbolos fálicos, e em todos os objectos redondos ou ocos, símbolos femininos" ³³⁸.

O reconhecimento da inexistência de "símbolos de significação fixa" leva a considerar "as imagens oníricas importantes em si mesmas", afastando a adaptação ao estudo literário da psicanálise junguiana de

³³⁷ *O HOMEM À DESCOBERTA DA SUA ALMA*, p. 253.

³³⁸ *Id.*, *ib.*, para esta citação e as seguintes.

uma atitude "cousista", no sentido que à palavra dá Leonardo Coimbra

339

Uma segunda diferença, entre a psicologia junguiana e a freudiana, que permite afastar algumas das críticas que lhes endereçam outras escolas de Psicologia, prende-se com a constituição do "modelo clínico".

Freud, e os seus seguidores, adoptam recorrentemente casos patológicos como modelos descritivos da relação entre elementos conscientes e inconscientes. Jung tem o cuidado de, repetidas vezes, não ver aquilo que só esporadicamente vem à consciência como fruto exclusivo de um recalçamento, pois fala em "ideias, juízos, concepções, directrizes, tendências, etc., que, recalçadas ou ignoradas, se encontravam no estado de inconsciência" ³⁴⁰. A perspectiva dúplice ("recalçadas ou ignoradas") marca bem a hipótese clínica e a hipótese normal. Ela esclarecer-se-á depois no recurso à teoria do «tónus», conhecida pela neurobiologia, quando o autor nos falar em "elementos que, no estado de vigília, não alcançaram o limiar, por causa de recalques, ou simplesmente por não possuírem a necessária energia para conseguirem chegar por si mesmos até ao consciente" ³⁴¹. O alargamento teórico da perspectiva incluirá também a adopção do conceito de auto-regulação do "organismo psíquico" ³⁴², conceito que não se pode afectar à noção de patologia, mas, pelo contrário, à de saúde e normalidade, como se vê pela teorização de Piaget.

Não erigindo um modelo único, e admitindo processos saudáveis de "esquecimento", que seriam também explicativos e modelares, o texto acorda-se ainda mais à ideia de significação dinâmica das imagens que antes expusera, e liberta o crítico, por ele influenciado, da redução a modelos patológicos.

³³⁹ Em *O CRIACIONISMO*.

³⁴⁰ Op. cit., p. 257.

³⁴¹ Id., p. 267. Na página seguinte fala de novo em "uma conjunção de todas essas sensações, de todos esses sentimentos, e de todos esses pensamentos que, em virtude do seu fraco relevo, escaparam à consciência" - já não referindo, portanto, o recalque.

³⁴² Id., ib.

É de sublinhar, no entanto, que há também desvantagens na adopção da psicanálise junguiana (comuns à adopção de outras correntes ou escolas psicanalíticas), delas sendo a principal a que nos inclina a uma perspectiva projectiva da obra literária.

A utilização do termo «inconsciente colectivo», por sua vez, parece-nos perigosa. Mesmo na exposição de Jung, a palavra «inconsciente» é utilizada ora como adjectivo ora como substantivo. Enquanto qualifica "elementos", ela supõe a existência de um conjunto de registos de que só esporadicamente possuímos consciência, e que só esporadicamente funcionalizamos num discurso. Em tal acepção, não há inconsciente, mas materiais ou relações que já concebemos antes (que foram conscientes) e de que não nos lembramos em dado momento (que estão inconscientes). Mas - como o demonstram os trabalhos de Yvette Centeno e Ramos Rosa - a substantivação de «inconsciente» pressupõe uma entidade (e não um estado) que funciona autonomamente (o que não é desmentido pela psicanálise de Jung). Adjectivando-se de «colectiva», a substantivação do inconsciente situa-se a um nível, a nosso ver, ainda menos verosímil e mais facilmente legitimador do projectivismo. Quando situamos a ideia de inconsciente a esse nível, e em seguida a adoptamos para construir uma "psicologia da criação", estamos a isolar o termo dos contextos particulares que o fundam, e daqueles que o legitimam em psicologia. Uma vez descontextualizado e substantivado, o «inconsciente colectivo» prestar-se-á a qualquer interpretação ou metaforização projectiva sem que tenhamos onde a pôr à prova.

A transição da expressão individual para a de um colectivo alarga a ideia de autor, ou perturba a noção, que na Europa se tornou clássica, de autor. De igual forma, a hipótese de uma "marca divina" ou "cósmica" sobre o colectivo ou o individual, pressuposta por Yvette Centeno, põe em causa a "autoridade" de quem assina o texto. Mas, em ambos os casos e nos autores estudados (incluindo o acima citado Eduardo de Soveral), o derruir das fronteiras da "autoridade" não se faz contra o expressivismo, antes alargando-o, tornando o texto

expressão de uma entidade na qual está emersa a pessoa sem que ela saiba disso.

De entre os teóricos ou filósofos de língua portuguesa, o português Romeu de Melo é um dos que apresenta, a nosso ver, uma concepção de autor mais sugestiva, e que possivelmente junta conceitos expressivos com outros que o não são e que nos parecem pertinentes. Pena foi que em tão breves textos a tivéssemos encontrado.

Para melhor compreensão dessa ideia convém lermos, não apenas a breve "reflexão" em que a explana, mas também a que lhe antecede, intitulada "O Homem e a Linguagem" ³⁴³. Citando Buytendijk, o autor acorda-se à ideia de que a palavra "não tem origem, é origem, salto original. Nasce de um salto, à maneira de uma mudança, de um despertar, de uma mutação". Trata-se, portanto, do que poderíamos chamar uma teoria "gestaltista" da palavra.

A evolução do texto vai culminar na ideia de que "A linguagem primitiva representaria a genuinidade, enquanto as línguas civilizadas seriam uma intolerável opressão exercida sobre a mente do homem pré-lógico, violentamente assimilado à civilização racional" ³⁴⁴, civilização que domesticaria dolorosamente um ser puro inicial e espontâneo - onde estava por isso guardado o segredo de uma linguagem original ³⁴⁵.

Na "reflexão" seguinte (pp. 170-173), Romeu de Melo estabelece a distinção entre o «autor» e o «actor». Começando por este, concebe-o como "o primeiro ensaio do sujeito espiritual que a Natureza levou a cabo. O domínio próprio da sua actividade é a estética, tendo nela ensaiado a sua aptidão infalível para conceber e criticar a forma" (p. 171). Tem ele "a vocação de imprimir ao concreto e ao sensível a

³⁴³ REFLEXÕES : 2, pp. 166-170.

³⁴⁴ p. 170. Também Fidelino de Figueiredo passou primeiro por uma reflexão - algo idêntica - sobre as várias fases da linguagem na história da humanidade.

³⁴⁵ pp. 169-170.

forma espiritual" ³⁴⁶. Porém - no que se refere aos valores espirituais - "o Actor mantém com eles uma mera relação de actoridade ou seja, apercebe-os indirectamente, reduzindo-os a equivalentes estéticos e éticos (ideias belas, ideias boas). A actividade literária está cheia dessa experiência esteticizante do fenómeno intelectual, em que se procura extrair um efeito meramente formal das ideias e das formas intelectuais" (p. 172) - expressando-as, portanto.

Pelo contrário, o *Autor*, surgido num segundo momento da História da Humanidade, e talvez até com o advento da própria História, alarga a capacidade organizadora do Homem ao "mundo do inteligível e do racionalizável. A sua capacidade ultrapassa o formalizar do sensível e concreto, para exercer-se na substancialização do inteligível e do racionalizável" (pp. 171-172).

As concepções de Romeu de Melo aqui expressas possuem raízes várias e que não parece despiciendo anotar, pois o diálogo do texto com a sua possível arqueologia tornará mais claro o seu significado. Tal "arqueologia" suscita, primeiramente, a comparação destas afirmações sobre *autor* com uma passagem de Hegel na *ESTÉTICA*, segundo a qual "O poeta que então só escutar a voz da razão, não utilizará certamente a sua inspiração para compor hinos ou para se apresentar como cantor em circunstâncias ou ocasiões criadas por outros, mas, haurindo os temas somente no fundo mais íntimo da sua alma, far-se-á poeta dos ideais da vida, da beleza, dos direitos e pensamentos imperecíveis da humanidade" ³⁴⁷. Noutra passagem, que a nosso ver esclarece esta e se aproxima também da ideia de *autor* em Romeu de Melo, acrescenta Hegel: "Duas possibilidades se podem então apresentar. Ou a fantasia se eleva espontaneamente acima do pensamento especulativo, sem todavia chegar à claridade e precisão da

³⁴⁶ Loc. cit.. Note-se aqui uma primeira proximidade entre Romeu de Melo e Hegel. O filósofo alemão dizia, comparando "prosa" com "poesia", que "Formar e dizer, segundo a fantasia, sem descrever as coisas na respectiva existência prática, tal é, com efeito, a finalidade e a missão da poesia" (*ESTÉTICA*, edição portuguesa de 1993, p. 537).

³⁴⁷ pp. 232-233 da edição portuguesa de 1993.

exposição filosófica; a poesia lírica é então fruto dos esforços de uma alma inquieta e agitada, violentando a arte e o pensamento, porque ultrapassa os limites de um sem lograr entrar no outro. Ou então, o sereno pensamento filosófico é capaz de vivificar as suas ideias sistemáticas, colorindo-as de sentimento e exprimindo-as sob uma forma concreta, perceptível e sensível" ³⁴⁸.

A comparação entre *autor* e *actor* recorda ainda a teorização estética de Leonardo Coimbra em *O CRIACIONISMO* - apesar dos diferentes sistemas de denominação (sobretudo no que diz respeito à palavra «pessoa», que adquire em Leonardo Coimbra uma significação mais absorvente e mais intensa). Aí, o filósofo da *RENASCENÇA PORTUGUESA* opõe o realismo "cousista" (equivalente ao trabalho do *actor* em Romeu de Melo) ao do "ideal" (equivalente à criação própria do *autor*): "A ideia é dialéctica e deixa de ser ideia desde que se substancialize. Certas ideias podem ser exgotadas e passar a símbolos cousistas, postos em Arte sem a construção dialéctica, que lhes dê vida e significado" ³⁴⁹. Em Leonardo Coimbra a arte seria a "dialéctica do sentimento", conduzindo das sensações às noções e não deixando cristalizar as noções, mas dialectizando-as de novo com "a natureza"

³⁵⁰

Para Romeu de Melo, preocupado em criar - em termos universais e transcendentais - a "própria substância espiritual", o *Autor* centra-se na obra "criadora e crítica", secundarizando-se "como pessoa" (p. 173) - ou seja, como biografia circunstancial a projectar sobre a obra. Comparativamente, o *actor* chama sempre sobre si próprio a atenção, sobre o gesto que formaliza sensivelmente esta ou aquela ideia. Daí que ele possa, na extensão que procurarmos fazer da teoria do "Actor" e do "Autor", representar aquele tipo de sujeito que o texto lírico figura.

³⁴⁸ Ed. cit., pp. 238-239.

³⁴⁹ *O CRIACIONISMO*, 1ª ed., p. 244.

³⁵⁰ Loc. cit.

Por isso, a linguagem do *actor* é recursiva, na medida em que ele "critica e cria sempre em função de si próprio" (p. 173). O autor, por seu lado, utilizaria uma linguagem "despida de recurso" (de auto-referência), "independente da sua realidade e dos interesses pessoais" (p. 173), adoptando um modelo discursivo nesse aspecto próximo do que Hernadi chamaria o modo "temático".

Juntando agora a leitura do primeiro artigo à do segundo, fica-nos a ideia de que há três momentos principais na história da linguagem: o da palavra original, o da palavra subjectiva e o da palavra temática. A palavra original - pela maneira como Romeu de Melo a caracteriza - não seria ainda característica da constante chamada de atenção do criador sobre si próprio e, nessa medida, a palavra temática recupera algo do "paraíso perdido" que foi o da primitiva linguagem.

As reflexões em que baseamos a nossa leitura situam o problema ao nível da criação e do criador, tornando-se necessária uma transferência cautelosa desse para o nível da criatura. Se o conceito de *actor* implica a concepção expressiva de subjectividade, não deixa também de lhe ser indicada uma subjectividade textual (definida por exemplo pela noção de recurso). Mas se a obra autorial (não actorial) é produzida por um distanciamento do criador em relação às circunstâncias em que escreve e nas quais se inscreve a sua presença, ela não tem obrigatoriamente que se construir sobre uma enunciação temática. O distanciamento face à situação "real" em que enuncia, permitirá ao criador-autor "inventar" uma figura de *actor* que se inscreve no texto ficticiamente, compondo assim uma subjectividade construtiva e não-expressiva. A relação entre *actoridade* e *autoridade* em Fernando Pessoa permitir-nos-á concretizar melhor esta ideia.

O par *subjectividade / lírica*, expressivamente concebido, estrutura ainda a hierarquização genológica esboçada por Pessoa, cujas afinidades com a de Eliot são evidentes ³⁵¹.

Para definir os "graus da poesia lírica", estabelece Fernando Pessoa uma escala determinada por um critério extrínseco à definição do lírico, e que visa direccioná-lo para outro registo, hierarquizando os tipos de "poeta" pelo nível de distanciamento dramático do autor em relação ao conteúdo do texto. Partindo de um primeiro estágio, em que o poeta "exprime espontânea, ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções" (as suas), chega-se ao ponto da "plena despersonalização", que é já verdadeiramente dramático ³⁵².

A prática enunciativa concretizada na *MENSAGEM* permite-nos ilustrar a concepção dramática reservada por Pessoa para o último grau da poesia lírica. Quando as personagens históricas são dadas por alguns poemas como seus locutores, falando sempre na primeira pessoa, apesar do «radical de apresentação» e da «perspectiva do discurso» serem os típicos da lírica, o contexto literário (a obra) em que os poemas estão inseridos, e a memória histórica para a qual remetem, forçam-nos a aceitar que se trata de composições dramáticas.

A apresentação de sujeitos-locutores fictícios é subscrita aí por outro sujeito-locutor que, ao assinar o livro, se apresenta como causa deles. Representa-se-nos dessa maneira um criador que manobra as enunciações, de forma a sugerir o tipo de subscrição que melhor concorda com a mensagem, articulando-as como se fosse um poeta dramático modelando as suas personagens pela fala que lhes admite à superfície do texto, ou seja, imitando estruturas do discurso dramático.

As relações de identidade entre a *MENSAGEM* e o género lírico não podem portanto manter-se numa perspectiva «expressivista»,

³⁵¹ Mas, tanto quanto saibamos, não observadas. V. de Pessoa, as *PÁGINAS DE ESTÉTICA E DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS*; de Eliot, os *ENSAIOS DE DOCTRINA CRÍTICA* (pp. 115 s). Leia-se ainda *FERNANDO PESSOA, VIDA, PERSONALIDADE E GÊNIO*, pp. 33 s, 145 s.

³⁵² António Quadros, *FERNANDO PESSOA, VIDA, PERSONALIDADE E GÊNIO*, pp. 34 s.

pragmática, ou mesmo estrutural - visto que não é o autor quem se exprime, é uma das personagens do livro. Mas, numa perspectiva construtivista ou figuracionista, a *MENSAGEM* obedece ainda ao «cânone» lírico, porque o texto - ao manipular todas as possibilidades enunciativas que a linguagem lhe faculta para coordenar a forma e o referente, assumindo no meio delas uma autoria que se apresenta como "a real" ("Screvo meu livro à beira-mágoa") - constrói uma figuração autoral indispensável para a sua descodificação. Estudando a configuração de um sujeito que se torna outros, atingimos a razão lírica da *MENSAGEM*, que não atingiríamos procurando expressivamente detectar sintomas do sujeito real e único em todos os poemas.

De facto, essa é a primeira condição que em nosso entender circunscreve a existência do género lírico. Ele define-se por estar centrado na construção de uma figura de sujeito-locutor, a qual é indispensável à descodificação das obras. A frequência da associação *subjectividade / lírica* nos trabalhos teóricos, mesmo concebida expressivisticamente, é a confirmação de que o traço fundamental da lírica é a modelação da figura de autor através do que Romeu de Melo expressivisticamente chamaria de "auto-recurso".

Nesta perspectiva, a *MENSAGEM* de Pessoa situa-se no ponto-limite da lírica. Se parece focalizar a nossa atenção para o retrato de personagens históricas, algumas delas apresentando-se como sujeitos da enunciação, a descodificação do seu significado profundo passa porém pela concepção do processo alquímico de mutação constante do "eu". Através da sua transfiguração constante e da passagem de voz a outros - num esforço de transcendência mais amplamente realizado pela experiência com os heterónimos - o sujeito-locutor proposto pelo conjunto do texto exemplifica o trânsito do "nevoeiro" para "a Hora", horacianamente enquanto fala disso.

Além de nos servirem dessa forma como casos modelares, os poemas em primeira pessoa da *MENSAGEM* constituem também uma reactivação

da experiência do «referente total»³⁵³ instituído como seu principal motivo e como sua causa. Ou seja: eles funcionam como auto-retratos, em contraposição aos retratos patrísticos das composições onde predomina a nomeação de uma segunda pessoa, constituída como referente e motivo principal do discurso. Ora o auto-retrato, como veremos em seguida, é teorizado por Beaujour como uma das espécies de transição entre o género lírico e o narrativo ou o ensaístico. E o critério que nos fará distingui-la da narrativa levar-nos-á até à segunda condição das que, em nosso entender, circunscrevem a existência da obra lírica: a dispersividade na *dispositio* das obras tomadas como um todo.

³⁵³ Conceito extraído ao livro de Maurice-Jean Lefebvre, *ESTRUTURA DO DISCURSO DA POESIA E DA NARRATIVA*, pp. 162-168.



II

LÍRICA E AUTOBIOGRAFIA

1. LÍRICA E ESPÉCIES NARRATIVAS AFINS

1.1. LÍRICA E NARRATIVA

1.1.1. Os dois tipos de texto lírico subjectivo

O uso da noção de subjectividade, nas artes poéticas, obriga-nos a distinguir no sujeito criado pela escrita - como o faz a Psicologia para qualquer sujeito - duas instâncias ou categorias diferentes: a do ego "material, social e espiritual", e a do eu "como sendo «o pensamento que reúne os diferentes objectos do pensamento» e que tem como tarefa o conhecimento dos diferentes «eus»" - ou seja, a do eu como auto-conhecimento e auto-consciência ³⁵⁴.

Tanto um como outro destes dois egos se podem assumir na primeira pessoa quando escrevem, propondo-se como sujeitos dos textos. Origina, porém, diferentes consequências genológicas a emergência de um ou de outro. Transpondo para o campo dos estudos literários, há a considerar a existência de dois tipos de textos poéticos, correspondentes ao modo como se coordenam e focalizam as referências, que nos aparecerão como figuradas em função de um ou de outro conceito de «ego».

No primeiro tipo, a nomeação das referências é processada de maneira a que a leitura reconstitua aquilo que o texto lhe propõe como a representação da vidência e vivência do locutor-sujeito. A tal figura é então adstrita a função de focalizar as coisas, nomeadas a partir da sugestão de uma situação enunciativa (ou de várias).

³⁵⁴ Distinção conhecida de W. James, citada de Couceiro, *PROCESSOS DE AUTOFORMAÇÃO*, p. 54. Esta ideia de William James parece derivar de uma passagem de Hegel que a seguir citamos, e que se tornará fundamental para a psicologia e a teoria do "intimismo".

Mais específica é a emergência de textos onde a selecção dos motivos, que nos serão facultados enquanto referências, obedece à sua organização direccionada para se constituir uma consciência de si - que funcionará dessa forma como principal referência e motivo. Aí, a focalização do locutor é apenas um dos elementos da figuração de uma personalidade que se representa formulando uma ideia de si, e não só do mundo.

O transplante, para o texto literário, dos dois tipos, podia fundamentar-se na passagem de Hegel onde ele afirma que "o lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objectos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com os seus juízos subjectivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo" ³⁵⁵.

Na primeira afirmação (situações e objectos particulares, citando na alma juízos, sentimentos e sensações), a motivação principal é exterior ao sujeito (o mar, a vida, a mulher, a cidade - que são alguns dos exemplos que podemos recolher nos *100 poemas*), e está visionada permanentemente por ele.

Na segunda parte da citação hegeliana (onde se refere a alma tomando "consciência de si mesma no âmago deste conteúdo"), o motivo principal é aquele que no texto se apresenta como autor, sendo os outros subsidiários da construção dessa autoria enquanto identidade. Aí assumem maior importância - na obra que tomamos como exemplo - motivos e tópicos como os grupos de referência e de pertença ³⁵⁶, ou a saudade da adolescência; e processos como os da representação de sentimentos inter-individuais, e o do estabelecimento explícito e justificado de pontos de interesse no que for designado pelo texto como meio envolvente.

³⁵⁵ Citação extraída da edição portuguesa da *ESTÉTICA* (1ª ed da Guimarães, p. 222; na edição de 1993 vem na p. 609, col. 1). Cf. Aguiar e Silva (*TEORIA E METODOLOGIA LITERÁRIAS*, p. 193), o qual tira a mesma citação da edição parisiense, de 1944, da *ESTÉTICA* de Hegel, sem diferenças significativas. Para o filósofo alemão, de facto, o lírico definia-se sempre e acima de tudo por se representar a si mesmo (a insistência no termo representação indicia uma reminiscência aristotelizante, recordando Batteux (Cf., sobre a genologia de Batteux e a lírica, GENETTE, *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*).

³⁵⁶ A. C. Gonçalves, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA*, p. 129.

Sendo o primeiro tipo o da subordinação referencial à perspectiva egocêntrica, a emergência do segundo tipo implica, para além do condicionamento à focalização do autor sobre situações e objectos ou seres, uma organização e selecção das referências em função da soma de eventos que permita figurar um sujeito formando uma consciência de si mesmo, uma identidade que se conhece enquanto se reconhece, imitando por isso e por vezes o texto as características de um "diálogo do eu consigo próprio" ³⁵⁷. A consequência desse facto na composição da rede semântica das obras é a atracção de "todos os sentidos disseminados no texto" pelo "ser e saber" do locutor e pelo "«fechamento» interno sobre a primeira pessoa" ³⁵⁸, igualmente apontado por Beaujour quando fala no "auto-retrato" ³⁵⁹.

Se o par subjectividade / lírica atingiu facilmente a consagração (ainda que cada um dos conceitos sofra definições diferentes de um teórico para outro), a emergência de um ou de outro dos dois tipos de subjectividade referidos trará implicações diferentes ao nível genológico, seja no interior da lírica, seja fora dela. Tais implicações não costumam ser discutidas nos termos em que - sugestionados pela poesia de M. António - nos sentimos levados a colocá-las. Porque não se costuma, falando acerca da lírica, ou de espécies híbridas afins, procurar uma disjunção separadora entre o configurar um sujeito construindo uma visão própria do mundo, ou o representá-lo no processo de aquisição ou confirmação da auto-consciência de estados ou actos que objectiva ³⁶⁰.

Para iniciar a reflexão sobre as consequências genológicas desta (outra) dupla conceituação de subjectivo (a anterior distinguia o conceito construtivista e o expressivista) temos, portanto, como instrumento, a definição da diferença entre os dois tipos. Em termos literários, ela resume-se no condicionamento do primeiro à focalização dada como própria da personagem autoral, e no condicionamento do segundo à focalização da e na figura do autor.

³⁵⁷ Quadros, *FICÇÃO E ESPÍRITO*, p. 381.

³⁵⁸ Carvalho, Alberto, *CHIQUINHO, DE BALTAZAR LOPES...*, p. 99.

³⁵⁹ *MIROIRS D'ENCRE*, p. 90. Por esse motivo não considera Butor um "autoretratista".

³⁶⁰ Utilizamos aqui "estados ou actos que objectiva" no sentido - algo kantiano - que foi dado à expressão por Eduardo de Soveral (*ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, p. 18).

Isto sucede sem que o predomínio da subjectividade - tal como a concebemos - seja posto em causa. No entanto, o ver tudo em função de si e o ver tudo em função da consciência de si posicionam-se em níveis de subjectividade diferentes. No segundo caso, a relação que em termos psicológicos poderíamos definir como «eu / não-eu», passa a ser triádica, pela intromissão nela de um elemento intermédio (a consciência do «eu»), que possibilitará a co-autoria do sentido do primeiro desses termos na diegese apresentada como servindo-lhe de identificação ³⁶¹. O elemento intermédio pressupõe, por isso, alguma objectividade e algum distanciamento do «eu» em relação a si próprio, na medida em que a «consciência do eu» pretende visualizá-lo e conceptualizá-lo, funcionando "como um outro" ³⁶². Por isso Hegel, na sua *ESTÉTICA*, pressupunha que o poeta lírico seria capaz de se distanciar de si próprio, dessa forma aumentando a "consciência da sua interioridade" - o que levava "a poesia lírica" a exigir "uma cultura artística adquirida, mas que deve, ao mesmo tempo, aparecer como resultado do desenvolvimento e ampliação espontâneas do dom natural" ³⁶³.

O desenho, porém, da figura autoral por um discurso que se constitui como imitação de uma busca dela, torna-o mais subjectivo no sentido que atribuímos à palavra no capítulo precedente. Enquanto a lírica do primeiro tipo afecta ao sujeito só uma categoria da focalização (quem foca), a do segundo afecta-lhe também a categoria do observado (o que se foca). Portanto, em termos de construção do sujeito, o segundo tipo é mais intenso.

Ora, há quatro espécies, aparentemente narrativas, cuja definição permite estabelecer uma grande afinidade com a lírica mais subjectiva, neste conceito construtivista que pretendemos estabelecer. Poderemos caracteriza-las, igualmente, pelo aparecimento de um locutor textualmente estruturado pela construção da consciência de si enquanto pessoa. Essas espécies são a autobiografia, o auto-retrato, o "diário íntimo" e o memorialismo - incluído

³⁶¹ Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, p. 191.

³⁶² Cf. Ricoeur, *LE TEMPS ET LES PHILOSOPHIES*. Também Soveral *ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, pp. 18-19.

³⁶³ *ESTÉTICA*, 1ª ed. da Guimarães, p. 234. V., sob essa perspectiva, a "Justificação" dos 100 poemas que na segunda parte do capítulo comentaremos.

este expressamente por Fidelino de Figueiredo na emergência da lírica na prosa ³⁶⁴.

1.1.2. *Lírica autobiográfica e espécies afins: indistinções comuns*

A proximidade entre estas espécies e a lírica fica denunciada pela dificuldade que os teóricos enfrentam na destrição entre elas. São diferenças que só o quadro genológico de Fidelino de Figueiredo esbatia, pela conceituação abrangente da lírica fundada na tripartição "maneira", "modo" e género, de ressonâncias aristotélicas evidentes.

Logo em 1948, quando Gusdorf publica um texto que se tornou referência para a teoria da autobiografia ³⁶⁵, ele define o seu aparecimento como supondo "uma nova revolução espiritual: o artista e o modelo coincidem, o historiador toma-se a si mesmo como objecto" ³⁶⁶. Ora, o facto de o artista se tomar a si próprio como objecto, é já uma das características apontadas por Hegel à Lírica. Por esse motivo, aliás, os textos líricos podem ser lidos como construindo essencialmente a imagem de um sujeito que se apresenta como o seu autor - tal como as autobiografias.

No já citado texto de 1957, Kate Hamburger tinha tido que recorrer à correspondência com realidades empíricas para explicar a autobiografia, feita sobre "factos reais ou factos supostamente verídicos" ³⁶⁷. Ora, o "eu histórico" de tal espécie literária tem, nesse caso, o mesmo estatuto que o "eu lírico" do género "existencial" que é a lírica, porque ambos constituem "declarações de sujeitos acerca de objectos", pressupondo-se que os sujeitos, as declarações e os objectos são "reais" ou "verídicos" ³⁶⁸.

³⁶⁴ A CRÍTICA LITTERÁRIA COMO CIÊNCIA, p. 25.

³⁶⁵ «Condições e limites da autobiografia», inserido em *LA AUTOBIOGRAFÍA Y SUS PROBLEMAS TEÓRICOS* (pp. 9-18) e extraído da 1ª edição, alemã, de 1948. Mais adiante, o autor engloba várias espécies (estudadas em separado em *LA DÉCOUVERTE DE SOI*) na mesma designação de autobiografia, pois, falando nela, diz "evocações (*recuerdos*, na tradução espanhola), memórias ou confissões" (loc. cit., p. 14).

³⁶⁶ Op. cit., p. 11.

³⁶⁷ Cf. Hernadi, op. cit., p. 37.

³⁶⁸ E acontecimentos, desejaríamos acrescentar. Sobre o texto de Hamburger neste passo, leia-se o trabalho já citado de Hernadi (pp. 40-41) e o prefácio de Genette à edição

Karl J. Weintraub, num artigo de 1975, reconhece (antes de estudar várias espécies intimistas) que a "poesia lírica raramente pode libertar-se de fortes elementos autobiográficos" ³⁶⁹. Procurando, logo depois, eleger um critério fixo e definido para separar autobiografia e lírica, afirma que o "elemento autobiográfico dessa poesia raramente tem como referente toda «uma vida», sendo que geralmente se centra num momento dessa vida e só em raras ocasiões se trata de um momento significativo da verdadeira essência da significação da vida" ³⁷⁰. Em consequência, o autor achará que "na autobiografia se rememoram aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência" ³⁷¹.

Se a diferença entre lírica e autobiografia assenta no facto de uma só recordar instantes da vida e outra reunir esses instantes, ela deixa de ser pertinente se considerarmos uma obra lírica na sua totalidade. Um «macro-texto» lírico, onde surjam diversos momentos "autobiográficos", como adiante reafirmaremos, constitui, ele também, a rememoração de "aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência". Não pode passar, pois, por esse "critério excessivamente drástico" ³⁷² a distinção entre autobiografia e lírica, dois discursos naturalmente centrados na composição do sujeito.

Por vezes, a distinção entre autobiografia e lírica deriva também da dificuldade em organizar uma definição eficaz, quer de uma, quer de outra. Isso acontece porque podemos apontar à lírica o que da autobiografia diz Olney ³⁷³, a saber, que a "prática da autobiografia é quase tão variada como o número de pessoas que a levam a cabo". Só o facto de o número de praticantes da lírica ser infinitamente superior ao número de praticantes da autobiografia nos leva a detectar uma quantidade maior de repetições nas

francesa (1986, p. 14). Recorde-se, ainda, que a autora só fala no primeiro tipo de lírica citado antes por nós.

³⁶⁹ Cf. *ANTHROPOS*, p. 18. O artigo saiu na *CRITICAL INQUIRY*, nº 1, 1975, pp. 821-848 (Cf. *ANTHROPOS*, p. 142).

³⁷⁰ *Id.*, *ib.*

³⁷¹ *Id.*, p. 19. V., também, p. 22. No entanto, o autor admite que um "diário extenso revelará o desenvolvimento da pessoa do escritor", embora diga que o faz de forma diferente, pois no «Diário» - como nas «Memórias» - cada "anotação tem o valor em si mesma de ser o reflexo de um momento breve (...)" (p. 21).

³⁷² *Id.*, *ib.*

obras líricas de uma dada época, dada a sua vulgarização. Na verdade, também a sua prática é extremamente individualizada quando se trata de poetas e não de epígonos ou vulgarizadores.

A dificuldade experimentada por Kate Hamburger ou Karl Weintraub encontra-se nos mais variados teóricos, e não só do campo literário. No âmbito do que chama a Antropologia Histórica, Vernant ³⁷⁴ propõe uma sugestiva distinção entre indivíduo "strictu senso", "sujeito" e "pessoa" - não interessa por agora discutir os termos enquanto tais. O indivíduo seria definido pelo "seu lugar, o papel que desempenha no seu ou nos seus grupos". Dos outros dois, o "sujeito" corresponderia ao indivíduo que, exprimindo-se na primeira pessoa, falando em seu próprio nome, enuncia certos traços que fazem dele um ser singular"; o "eu, a pessoa" englobaria o "conjunto das práticas e das atitudes psicológicas que dão ao sujeito uma dimensão de interioridade e unicidade (...) à qual ninguém, com excepção dele próprio, pode ter acesso, pois ela define-se como consciência de si".

A transposição destas distinções para o campo literário é justificada no seu texto a título de exemplo, fazendo-se corresponder o indivíduo "strictu senso" à biografia, o sujeito à autobiografia ou às memórias ("quando o indivíduo conta a si próprio o curso da sua vida") e o "eu, a pessoa" às "Confissões e Diários íntimos onde a vida interior, a pessoa singular do sujeito, na sua complexidade e riqueza psicológica, formam a matéria do texto".

Mais uma vez, a transposição para os estudos literários não atentou à natureza específica destes e, portanto, a distinção não é intrínseca - facto compreensível, dado que se trata aqui de um texto inserido noutra série científica.

No entanto, a classificação de Vernant é sugestiva, pelo menos até ao momento em que fala na "consciência de si" associando-a explicitamente à

³⁷³ *ANTHROPOS*, pp. 33-47.

³⁷⁴ *INDIVÍDUO E PODER*, pp. 29 s. Beaujour (*MIROIRS D'ENCRE*, p. 132) faz ainda referência ao trabalho de Jean-Pierre Vernant, a propósito do conceito de pessoa (associado ao de "interioridade" e ao de "mito"), inserido em *MYTHE ET PENSÉE CHEZ LES GRECS* (pp. 80-124).

pessoa - e, portanto, ao "Diário íntimo". Porque tal atributo pode pertencer à autobiografia e não pertencer aos ditos diários. É o próprio autor que nos lembra o que terá sucedido na Grécia antiga, onde se radicaria "a nossa ideia da individualidade e do carácter duma pessoa", e onde não havia espécies confessionais - tal como hoje as concebemos - no discurso literário subjectivo ³⁷⁵. Por outro lado, quando "o indivíduo conta a si próprio o curso da sua vida" ³⁷⁶, esse contar inclui ou pode incluir a construção de uma imagem íntima e complexa do protagonista, que, assim, tal como nas "Confissões", formaria a matéria do seu texto. Por tal motivo, aliás, a definição que Vernant dá de autobiografia é, em parte, a definição que A. Girard dá do traço comum essencial a todos os *diários íntimos*: todos eles transcrevem a relação de uma mesma experiência passada, que se desenvolve e vai aprofundando-se com o tempo ³⁷⁷.

Mas a pergunta que, para nós, é neste momento a mais pertinente face ao texto de Vernant, visto que denuncia a proximidade entre as espécies referidas e a que procuramos definir, é a que procura saber em que é que difeririam, nesse caso, a Lírica em verso do segundo tipo por nós concebido, e os "Diários íntimos" ou as "Confissões"?

³⁷⁵ Cf. a análise de Gusdorf às espécies parecidas com a autobiografia escritas na Antiguidade. Segundo o autor, a diferença básica estaria em que o escritor antigo não dava importância ao pormenor, procurando quando muito relatar as suas tentativas de integração numa regra ou moral comum. O individual era dado, pois, em função do comum, não se podendo falar numa consciência voltada para o mistério da sua própria existência (V. o Cp. I de *LA DÉCOUVERTE DE SOI*. Veja-se, ainda, a referência de Beaujour a Vernant acima indicada [p. 132 de *MIROIRS D'ENCRE*]).

³⁷⁶ Expressão que Vernant parece tirar de Gusdorf: "O autor de uma autobiografia impõe-se como tarefa contar a sua própria história" (*ANTHROPOS*, p. 12).

³⁷⁷ *LE JOURNAL INTIME*, p. X.

Apesar da sua classificação não nos resolver em definitivo o problema da distinção entre as diversas espécies subjectivas, há uma brevíssima passagem do texto de Vernant que nos poderá vir a ser útil: aquela em que ele utiliza a expressão "contar (...) o curso da sua vida", e que nos recorda outras semelhantes aplicadas à noção de narrativa ³⁷⁸. A dificuldade na destrição da fronteira entre as várias espécies de discurso literário subjectivo deriva, não só dos conceitos operatórios utilizados por Kate Hamburger, ou Vernant - que são autores expressivistas - mas também da proximidade estrutural entre autobiografia, memorialismo, diarismo e lírica, a qual nos permite sempre dizer que "a coincidência de pessoa entre as instâncias diegética e discursiva satisfaz a primeira condição do género autobiográfico" ³⁷⁹ e ao mesmo tempo do lírico - a julgar pelo que na secção anterior observámos diversamente.

Expressão dessa proximidade é a definição literária de "monólogo interior" no Dicionário Roberts: "transcrição na primeira pessoa de uma sequência de estados de consciência que se supõe que a personagem experimenta". Se a palavra personagem é aplicável ao próprio sujeito construído pelo texto como autor, em que diferem os monólogos dramáticos dos poemas líricos?

A definição vem citada em epígrafe de um artigo de Danièle Sallenave publicado na colectânea *CATEGORIAS DA NARRATIVA* ³⁸⁰. Esse artigo é, por sua vez, mais um exemplo das dificuldades que os diversos ensaístas enfrentam na tentativa de marcarem com nitidez a destrição entre estas várias espécies. O quadro apresentado pela autora a pp. 109 é de modo geral sugestivo da mesma aproximação que levanta o Dicionário Roberts. Ele representa, porém, conotações mais difíceis de justificar, como as que distinguem "memórias" e "autobiografia": a distância do memorialismo em relação aos acontecimentos é definida pelo vocábulo "pretérito" nesse quadro, enquanto que, para a autobiografia, é "pretérito/presente", não percebemos porquê, dado que o presente é um tempo fundamental para a própria noção de "memórias", é o tempo da enunciação delas, aquele que as condiciona, tanto quanto às autobiografias. Do mesmo modo nos parece infundamentada a

³⁷⁸ Principalmente a partir de Hegel, como adiante veremos.

³⁷⁹ A afirmação é de Alberto Carvalho, reportando-se a Lejeune (*CHIQUINHO, DE BALTAZAR LOPES...*, p. 97).

diferenciação enunciativa entre as duas espécies: nas memórias haveria uma relação "eu/ele"; na autobiografia a enunciação seria sempre na primeira pessoa. Ora, o exemplo citado no comentário do quadro, tanto pode surgir em memórias como nas autobiografias, o que é natural, porque tanto numa espécie quanto noutra é possível o «eu» referir-se a si próprio na terceira pessoa. É mesmo provável que seja mais comum isso acontecer nas autobiografias do que nas "memórias", dado o maior grau de lirismo que elas parecem sugerir, estruturadas como estão fragmentariamente.

Por fim, para distinguir estas espécies híbridas, a autora traz a concurso uma terceira categoria, que denomina: "O destinatário é levado em conta". Parece-nos que as distinções por ela geradas a partir dessa categoria são no mínimo confusas: o destinatário explícito das memórias é "a História, o julgamento dos homens" (p. 110), enquanto que nas autobiografias é "ou o leitor, ou a imagem que o narrador tem de si próprio" (id.). Perante essa "distinção" há questões a colocar: os homens que julgam e o leitor diferem em quê? A imagem que o narrador tem de si próprio é um destinatário explícito ou implícito? Essa imagem está ausente das "memórias"? A autobiografia não se organiza também em função da "História", do "julgamento dos homens"? É, de facto, difícil estabelecer as distinções pretendidas a partir destas categorias. Até por elas serem suficientemente vagas para também as podermos identificar nas obras líricas, em poemas mesmo não-autobiográficos.

O problema da distinção entre estas espécies desafia, portanto, os autores mais variados. Ele suscita igualmente o interesse de críticos que recorreram a construtos teóricos diferentes dos expressivistas, como Eliot, nos seus *ENSAIOS DE DOCTRINA CRÍTICA*. Ao definir a lírica enquanto "solilóquio espiado", o conhecido poeta e ensaísta não poderá distingui-la do «livro de memórias», nem dos «Diários». Porque, de todas estas espécies, poderemos igualmente concluir o que diz Yvancos acerca da "situação comunicativa imaginária da lírica": "é a de um solilóquio pelo qual o falante se sente a si

mesmo como ser, se intui como interioridade" ³⁸¹. A "interioridade" é precisamente um conceito recorrente nos estudos sobre Diários e "auto-retratos", como é o caso dos de Gusdorf, Girard e Beaujour.

Também Jakobson - fazendo-nos lembrar a integração do memorialismo na lírica em prosa feita por Fidelino de Figueiredo - "exemplificou o conceito de lírica como género de «primeira pessoa e do tempo presente» referindo-se aos contos e à autobiografia de Bóris Pasternak", num texto publicado em 1935 ³⁸². E Frye, na *ANATOMIA DA CRÍTICA*, retrata mimeticamente o poeta lírico dizendo que ele tende "a escrever como um indivíduo que enfatiza a divisão da sua personalidade e a claridade da sua visão" - como sucede com o narrador autobiográfico, dividido entre o que se lembra nitidamente de ter sido e aquele que se propõe como quem narra o que ele foi, ou dividido entre si e a imagem de si. A divisão da personalidade, estruturada sobre oposições do tipo "interior / exterior", ou "passado / presente", é uma das características apontadas igualmente por Alain Girard ao auto-retrato dos escritos "intimistas", conforme adiante referiremos. E também Gusdorf a enfatiza ao considerar psicanaliticamente a autobiografia ³⁸³.

Hernadi ³⁸⁴, para finalizarmos, faz mesmo a pertinente comparação entre muitas das "maneiras" líricas de "evocar uma voz interior" e "a produção de auto-retratos de um pintor" (não por acaso, o auto-retrato é também, como demonstra a teorização de Beaujour, uma espécie familiar à lírica e à autobiografia).

Qualquer destas espécies (umas estruturadas líricamente, outras com uma estrutura própria das narrativas, outras ainda dificilmente qualificáveis entre os dois géneros) permite-nos de facto falar numa enunciação unívoca centrada na primeira pessoa, e num texto que constrói o retrato de um artista que "apresenta a sua imagem em relação consigo mesmo". Estes tipos

³⁸¹ Op. cit., p. 221.

³⁸² Paul Hernadi, op. cit., p. 63. O trabalho é referido como "ensaio (...) sobre a lírica de Pasternak" por José Guilherme Merquior («Sobre alguns problemas da crítica estrutural», p. 9).

³⁸³ *ANTHROPOS*, p. 11.

³⁸⁴ Op. cit., p. 129.

"confessionais" ³⁸⁵ de literatura, caracterizam-se por realizarem também, sobre a "diversidade de sentimentos, que cada espécie lírica representa", uma operação que tende a referir, adunar e hierarquizar esses sentimentos ³⁸⁶. E sobre eles podemos dizer, como sobre qualquer texto condicionado pela construção do retrato do autor, o que Berdiaev afirmava acerca do *ENSAIO DE AUTOBIOGRAFIA ESPIRITUAL*: "Este livro que escrevo sobre mim próprio (...) é uma interpretação e um conhecimento (filosófico) do meu eu e da minha vida". Mas, confirmando a estruturação do texto pela objectivação do «eu», diz ainda, concessivamente, que "aqui o egocentrismo é compensado pelo facto de que de mim e da minha vida faço um objecto de conhecimento" ³⁸⁷.

As narrativas estruturadas pela construção de *um eu à procura do eu* ³⁸⁸, são todas caracterizadas pela necessária selecção dos motivos e dos tópicos em obediência a uma estratégia que retratará um esforço de auto-consciência numa urdidura ficcional, imitando o «ser em acto» a par da «vontade de ser» - o que desde logo nos dá a dimensão ética da autobiografia, ou da lírica subjectiva do segundo tipo. António Quadros, ao referi-lo em *FICÇÃO E ESPÍRITO*, numa perspectiva expressivista, utiliza a palavra «plano» onde usamos estratégia, e acrescenta a oportuna expressão "muitas vezes informulado". É precisamente por aí que a nosso ver passa a diferenciação entre autobiografia e lírica, que o mesmo ensaísta e publicista aproveita para distinguir entre autobiografia e memorialismo ³⁸⁹ - fazendo (talvez involuntariamente) lembrar (como Jakobson, embora por outros motivos) o quadro em que Fidelino de Figueiredo integra memorialismo na lírica - e que serve ainda para distinguir as líricas do primeiro tipo das narrativas de primeira pessoa.

³⁸⁵ Cf. Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, p. 78.

³⁸⁶ Citações de Álvaro Ribeiro (*A RAZÃO ANIMADA*, p. 214). O filósofo não pensava nessas espécies ao nomear o processo, mas "no poema épico ou trágico". Simplesmente estas espécies fazem o mesmo, e veremos a seguir a causa disso ser assim.

³⁸⁷ Trad. de António Quadros na obra citada.

³⁸⁸ A expressão é de António Quadros a propósito da autobiografia de Ruben A., *O MUNDO À MINHA PROCURA*. O eu que se coloca a si próprio como centro do mundo é no entanto apenas uma das espécies da autobiografia - como nota António Quadros nesse capítulo a vários títulos esclarecedor - e não integraremos nessa espécie os *100 poemas* de Mário António, porque aí o sujeito é, como em Berdiaev, o motivo central da escrita, mas de uma escrita que o define e explica, pelo não se trata do que António Quadros denomina o *eu-omphalos*.

A imagem da formulação (prévia à escrita) de um "plano", far-nos-ia pressupor - numa leitura expressivista - a existência de um sujeito que necessariamente articula assim a sua experiência do tempo ³⁹⁰. Nessa perspectiva, a organização consciente da experiência determina psicologicamente o carácter diferencial da narrativa no seio da literariedade ou da poeticidade. Mas ela não precisa de ser consciente (formulada), nem precisa de mostrar-se imitando uma consciência prévia organizadora.

Georges Gusdorf, no já citado texto de 1948, aplica directamente a constatação a uma teoria literária (mas expressivista) da narrativa autobiográfica, dizendo que "se trata, para ele (refere-se ao "autor da autobiografia"), de reunir os elementos dispersos da sua vida pessoal e de agrupá-los num *esquema de conjunto*" (o itálico é nosso) que englobaria, não "um momento da sua aparência exterior" (como sucede com o auto-retrato de um pintor) mas a "expressão coerente e total do seu destino" ³⁹¹.

Hegel, ao referir espécies narrativas afins à lírica, realçou a mesma diferença que procuramos levantar aqui. Falando sobre "cantos heróicos, baladas, romances, etc.", observa que a "forma de um tal conjunto é então, por um lado, a de uma *narrativa* (o sublinhado não é nosso), posto que relata o curso de uma situação, de um acontecimento, a mudança brusca nos destinos de uma nação, etc." ³⁹². É este "relatar o curso de" (lembremo-nos agora do "contar o curso da sua vida", de Vernant) que nos permite falar em um plano (prévio - "consciente" - ou não - "informulado"), pela sugestão garantida num percurso "que progride para um fim", em vez de listar (logicamente ou afectivamente) os tópicos sobre que se debruça. A organização "lógica" desses tópicos definiria o *speculum* medieval ³⁹³, que seria uma das "estruturas profundas" do "auto-retrato"; a progressão para um fim equivale ao "processo transformacional" com que Andrea Smorti, a partir de Todorov, resume uma das duas componentes fundamentais da narrativa (a outra

³⁸⁹ Op. cit., p. 396.

³⁹⁰ Paul Ricoeur, *LE TEMPS ET LES PHILOSOPHIES*, p. 16.

³⁹¹ Loc. cit., p. 12.

³⁹² *ESTÉTICA*, 1ª ed. da Guimarães, p. 225. Na ed. de 1993 vem na p. 609, col. 2.

³⁹³ Segundo Beaujour, de quem tirámos a última citação (*MIROIRS D'ENCRE*, p. 31).

alicerçar-se-ia na organização (ou reorganização) dos materiais pelo autor e pelo leitor ³⁹⁴.

Daí que comumente se fale no género narrativo como implicando uma diacronia estruturada sintagmaticamente ³⁹⁵, ou, mais completamente (como fez Ricoeur), implicando a mediação de um tempo configurado (afim ao «argumento» de Tomachevski), para nos levar de um tempo que o "pacto narrativo" ³⁹⁶ postula como prefigurado para aquele que a leitura (condicionada por esse pacto) refigurará ³⁹⁷.

Parece, portanto, que é possível aproveitar a ideia de António Quadros, de Paul Ricoeur e de Vernant, sem cair no expressivismo. Porque, para um estudo literário intrínseco, não é pertinente saber se a narrativa resulta da consciência simbólica do tempo, ou de um plano previamente formulado, e se a lírica resulta, por oposto, da espontaneidade do autor enquanto compõe. Isso caberá no âmbito de uma teoria da criação, fundada na observação e reflexão sobre o funcionamento psicológico da mente humana, mas não no campo de trabalho em que nos situamos, inevitavelmente como leitores de um texto que nos é facultado seja qual for a sua autoria "verdadeira".

O importante é que a narrativa se apresenta articulando o plano do discurso com uma organização cronotópica da diegése que nos serve de referência. Ela estrutura-se por uma delineação explícita (mas não necessariamente cronológica ou fiel à cronologia) do tempo narrado, facilmente perceptível para o leitor. A impressão, suscitada à leitura, da existência de um programa formulado (ou prévio) deriva portanto - na autobiografia - de ela adoptar o símile, não apenas do romance, mas da narrativa em geral. É pela adopção desse «símile» que a autobiografia se distingue da lírica subjectiva do segundo tipo.

³⁹⁴ *IL PENSIERO NARRATIVO*, p. 45.

³⁹⁵ Cf. Prado, *TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA FUNCIÓN POÉTICA*, p. 97.

³⁹⁶ Termo extraído a Yvancos, *TEORIA DE LA LENGUAGE LITERARIA*.

³⁹⁷ Sobre o assunto veja-se a leitura feita por Yvancos (op. cit., pp. 260-261) da obra de Paul Ricoeur *TEMPS ET RÉCIT*.

1.2. DISTINÇÃO ENTRE OUTRAS ESPÉCIES SUBJECTIVAS E A LÍRICA DE SEGUNDO TIPO

1.2.1. Lírica, memorialismo, intimismo e narrativa: a relação «estrutura profunda» / «estrutura de superfície».

Dentro do que chamámos "narrativa em geral" (descrita por Hegel como "relatar o curso de"), a de carácter biográfico (de que a autobiografia será uma possibilidade) pode ser concebida como a organização sistemática e acabada de uma vida ("contar (...) o curso de uma vida", como diz Vernant), ou de um episódio de uma vida, incluindo os antecedentes que o explicariam "por dentro" ³⁹⁸, ou seja, a partir de uma focalização interna.

Esta afirmação de António Quadros permite focar com maior nitidez o problema, mais que da biografia, da autobiografia. Clara Rocha, num trabalho publicado em 1992 ³⁹⁹, defende que "a compreensão do género memorialístico deve atender mais ao estrato semântico do que ao técnico-construtivo". Situa por isso "as memórias" entre a autobiografia e a crónica, porque também nos dão "o testemunho dum tempo e dum meio" (p. 39). Mas, como demonstra António Quadros pelas análises e pela tipologia em que integra as diversas autobiografias que estuda, é fácil percebermos que, por um lado, a autobiografia também pode dar esse "testemunho" de que fala Clara Rocha - como se vê pelas *ANTIMEMÓRIAS* que são a autobiografia de Malraux; por outro lado, o trabalho de António Quadros demonstra, a nosso ver, que há condições para atender ao "estrato técnico-construtivo" na "compreensão do género memorialístico" (que não é um género mas uma espécie), precisamente em virtude do facto literário que tentamos aproveitar e que vem definindo as narrativas (a organização das referências e sua distribuição sequencial na obra).

³⁹⁸ Quadros, op. cit.

³⁹⁹ Referimo-nos ao livro *MÁSCARAS DE NARCISO: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*.

A autobiografia, seguindo o símile da narrativa ⁴⁰⁰, tende a apresentar-se como se previamente estivessem sistematizados os acontecimentos marcantes da vida do sujeito-locutor em função de um fio narrativo ⁴⁰¹, de uma trama e de um «argumento» (Tomachevski) que ordenam as evocações, aparentemente espontâneas, das memórias e condicionam a leitura da identidade de um autor textual, colocando a intriga "ao serviço da personagem" ⁴⁰².

O memorialismo, por seu turno, suscitaria a ideia de um "discurso descontínuo e fragmentário" (no concernente às relações da sequência do discurso com a diegese que lhe compõe a referência, a prefiguração). Um discurso fragmentário que lhe permite sugerir "zonas mais profundas de intimidade" ⁴⁰³, tornando-se explícita, neste passo de António Quadros, a ligação entre o fragmentário e o íntimo, que define todas as espécies confessionais excepto a autobiografia - que pode no entanto ser definida assim, ou parcialmente assim, não o sendo obrigatoriamente ou diacriticamente.

Nesse aspecto, devemos talvez fazer aqui uma distinção entre o memorialismo subjectivista de que fala António Quadros e o memorialismo concebido como "exterior".

A ideia de que os «livros de memórias» permitem considerar as experiências "em si mesmas com independência do sujeito que as levou a cabo" obrigar-nos-ia a postular que existe um outro tipo de memorialismo. Esse outro tipo é levantado no artigo de Weintraub que já citámos acima ⁴⁰⁴.

Quer-nos parecer que o raciocínio efectuado por Weintraub é passível de alguma crítica. Uma crítica que o autor antecipa ao assumir, apoiado no

⁴⁰⁰ Cf., sobre imitação de actos narrativos na perspectiva da filosofia da linguagem - que não é a de António Quadros - o ponto da situação feito por Mignolo nos *CADERNOS DE LITERATURA*, particularmente a sua discussão dos pontos de vista de Ohman e de Searle (pp. 23 e ss).

⁴⁰¹ Facto em que funda Gusdorf a necessária artificialidade dos escritos autobiográficos, tanto em *LA DÉCOUVERTE DE SOI* quanto em «Condições e limites da autobiografia» (*ANTHROPOS*, pp 13-17).

⁴⁰² Paul Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, p. 176. Leia-se também, sobre o carácter artificial da autobiografia numa perspectiva expressivista, a já citada obra de Gusdorf (*LA DÉCOUVERTE DE SOI*).

⁴⁰³ António Quadros, *FICÇÃO E ESPÍRITO*, p. 396.

conceito de "tipos ideais" de Weber, que "a diferenciação entre a autobiografia e as memórias não pode ser rígida nem definitiva" ⁴⁰⁵.

Torna-se necessária esta concessão, porque o crítico elegera as «res gestae» como uma espécie de antepassado mítico e arqueológico das «memórias». Como naquelas se narram uma série de façanhas visando engrandecer a personagem central, admite-se que estas também se dispersam por diversos acontecimentos independentemente do sujeito que os protagoniza. Ficaria, desse modo, só a «dispersão» como a única característica aparentemente próxima do memorialismo subjectivista, tal como António Quadros o define.

Porém, parece-nos que as «res gestae» narram as façanhas de alguém também em função do retrato que pretendem compor - aproximando-se da descrição do «auto-retrato» em Beaujour quando são escritas por alguém que se apresenta como o herói das façanhas. No «auto-retrato» o autor iria nomeando, tópico por tópico, lugares (da vida, da memória, da cultura, geográficos) que percorrem o espectro psicológico que uma dada comunidade esboçaria para configurar uma personalidade própria do seu tempo; nas «res gestae» o autor iria nomeando, também tópico por tópico, as façanhas que fariam dele uma personalidade exemplar para o seu tempo. Em qualquer dos casos, o objectivo é apontar uma personalidade modelar, alicerçada numa consciência íntima, que explicaria as acções paradigmáticas - podendo estas, no entanto, sequenciar-se no discurso de forma lírica, ou seja, "fragmentariamente", aparentemente desgarradas umas em relação às outras.

Nessa medida, as «res gestae» subjectivas - como os «auto-retratos» - apontam a uma "vida interior" própria, que organiza a experiência e que seria típica também da autobiografia. A noção de "vida interior" acentua-se ainda mais quando passamos das «res gestae» para os livros de «memórias», que nelas (*res gestae*) se fundariam - o que obriga Weintraub à concessão weberiana, para justificar a muito relativa pertinência diacrítica do seu critério distintivo.

⁴⁰⁴ ANTHROPOS, p. 19.

⁴⁰⁵ Id., ib. Essa distinção parece depois ignorada, quando o autor afirma que "as obras autobiográficas mais antigas pertencem ao sub-género das *res gestae* / memórias" (p. 26).

A distinção que o autor procura fazer entre autobiografia e espécies afins (nomeadamente, a lírica autobiográfica, as «memórias», os «diários» e os «autorretratos literários») está alicerçada, aliás, em dois tópicos: um, é o da dificuldade em estabelecer uma compartimentação clara que as separe; outro, corresponde à dicotomia «momentos independentes / momentos dependentes da significação do conjunto» em que se referem. Na autobiografia só haverá lugar para o segundo tipo de momentos; nas outras espécies só haverá lugar para o primeiro tipo - falando, como é óbvio, em casos "exemplares" que a realidade não consagra absolutamente ⁴⁰⁶.

Ora, se considerarmos que uma obra lírica é definida só na sua totalidade, como um conjunto de poemas de significação articulada, a pertinência da noção de "momentos independentes (...) da significação do conjunto" diminui bastante, pois é necessário conjugar os vários momentos para conhecer a sua "independência" ou fragmentação em face de um todo. Complementarmente, uma lírica autobiográfica possui, apesar da sua aparência fragmentária, uma diegese subjacente que liga os poemas e os torna dependentes uns dos outros para a significação "do conjunto". Pelo que nos parece que a existência de textos com "momentos independentes" é rara, e, o que é mais importante para nós, não se aplica ao tipo de escritos que vamos ler.

Pensamos, pelo contrário, justo promover - com António Quadros - a inclusão do memorialismo entre o conjunto das espécies autobiográficas, aproximando-o ao mesmo tempo, de acordo com Fidelino de Figueiredo, das espécies líricas subjectivas, ou seja, daquelas em que a história ou a figuração de um «eu» assumem a centralidade da significação. Dado o facto - estrutural - de o memorialismo expor os acontecimentos seguindo mais de longe o "símile" narrativo do que o faz a autobiografia, integra-lo-íamos numa espécie mais próxima da lírica do que das narrativas autobiográficas em sentido estrito.

O memorialismo subjectivista - que também recorda aquilo que a crítica de língua francesa chama "Diário íntimo" - fica exemplificado, portanto, por António Quadros, em *O MUNDO À MINHA PROCURA*, de Ruben A., por nessa

⁴⁰⁶ cf. pp. 18, 19, 21 e 22.

obra se realçarem "insignificantes tropismos em microcosmos locais (portuenses, minhotos, portugueses)", dadas as pormenorizadas evocações da infância e de momentos particulares (não-públicos, nem civis). E ele é situado pelo crítico português como uma espécie da autobiografia.

Como dissemos, o carácter fragmentário atribuído ao «macro-texto» memorialístico é o fundamento principal da sua integração na lírica promovida por outros teóricos. Isso justifica-se apesar de, tanto nessa espécie quanto na autobiografia, detectarmos o peso que tem a organização do texto em função da construção e explicação de uma identidade apresentada como autoral - o que implica não ser o centramento ou fechamento sobre si exclusivo dos escritos líricos, mas sim de um tipo mais genérico, o dos textos subjectivos, tipo que inclui o memorialismo e a autobiografia.

Parece-nos oportuno colocar a questão, agora, de uma maneira que deve algo à filosofia analítica da linguagem (de Austin, de Searle), na medida em que se trata da imitação de modelos discursivos diferentes para o caso da narrativa e da lírica. Na lírica, o modelo é o do discurso dominado pela emoção (e, portanto, por processos de transfiguração e de fragmentação); na narrativa é o do discurso que objectiva a emoção (utilizando processos figurativos e reunindo os fragmentos em função de uma temporalidade nítida) ⁴⁰⁷.

A lírica, imitando um sujeito cujo comportamento linguístico se deixou dominar pelas emoções, para dar-nos a impressão de espontaneidade ⁴⁰⁸, terá de provocá-la pela sugestão de uma ausência de programa narrativo (na organização do conjunto dos poemas, ou também no interior de cada composição). Fica instalada assim uma descontinuidade aparente - a qual, por

⁴⁰⁷ A aplicação feita por E. Bruss, da teoria dos actos de fala à autobiografia, em *AUTOBIOGRAPHICAL ACTS*, segue no entanto outros rumos, expressivistas e pragmáticos, de que nos afastamos (v. ainda os comentários feitos por Ricoeur à filosofia analítica de Searle em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE* - e a crítica de Eakin a Bruss em *ANTHROPOS*, pp. 89-91).

⁴⁰⁸ Retenha-se a já citada afirmação de Hegel: "(...) a poesia lírica exige uma cultura artística adquirida, mas que deve, ao mesmo tempo, aparecer como resultado do desenvolvimento e ampliação espontâneas do dom natural" (*ESTÉTICA*, 1ª ed. da Guimarães, p. 234). A propósito de Goethe, ele elogiará ainda a "espontaneidade aparentemente impulsiva" de algumas composições próximas da poesia popular.

sua vez, pode ser reconstruída pela recuperação do que seria a sucessão narrativa, cronológica e topicamente organizada, das referências.

Se o fizermos, aquilo que parecia ao leitor ser a disposição dos poemas (ou das evocações) de acordo com os fluxos e refluxos da memória, da saudade e dos acasos da vida, passará imediatamente a parecer-lhe uma narrativa, que deixou de evocar ou reactivar uma experiência total e pessoal de um referente, para passar a construir uma referência complexa (composta de referentes vários), destinada a activar no leitor a experiência total dela própria ⁴⁰⁹.

O cânone genológico que ensina que a lírica não deve dar a impressão de resultar de uma estratégia formulada previamente é que permite a alguns teóricos conectarem-na com o presente ⁴¹⁰ - que melhor definiríamos como o "aqui / agora", equiparado pela psicologia ao campo cognitivo da criança no estágio anterior ao da aquisição da palavra ⁴¹¹.

Do imediatismo que caracterizaria o lírico enquanto imitação de um acto de fala "espontâneo", possibilita-se portanto a ideia de fragmentação quando consideramos uma obra inteira e não somente um poema. Uma ideia que seria comum à lírica, ao memorialismo subjectivista, ao «auto-retrato» e ao «Diário íntimo», aparentemente escrito ao sabor dos dias, ao ritmo das ausências e comparências da memória e da vontade. Mas a apresentação fragmentada da diegese não deixa de fornecer à leitura elementos suficientes para descobrirmos a anterioridade, ou posterioridade, de umas referências em relação às outras, anterioridade e posterioridade que caracterizariam as "récitas" ⁴¹².

Também deriva do "imediato" lírico outra característica comum a várias destas espécies: a da imobilidade do tema, que se desenvolve discursivamente

⁴⁰⁹ Lefebvre, *ESTRUTURA DO DISCURSO DA POESIA E DA NARRATIVA*, pp. 163-168.

⁴¹⁰ Observe-se a propósito o quadro desenhado por Genette na sua *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO* - e também vários dos autores estudados por Hernadi nos capítulos atinentes aos conceitos "expressivos" e "miméticos". A mesma conotação presente-lírica é estudada por Aguiar e Silva no capítulo correspondente à genologia na *TEORIA DA LITERATURA*.

⁴¹¹ Luria, *PENSAMENTO E LINGUAGEM*.

⁴¹² Segundo Greimas, *COMMUNICATIONS*, nº 8, p. 35.

por colateralidade, e não pela sucessividade ou contiguidade espaciotemporais ⁴¹³. É uma imobilidade, porém, que assumirá características próprias na descrição do discurso memorialístico, na medida em que as «Memórias» se caracterizam por uma imobilização que centraliza em torno de uma unidade de sentido e de uma única personagem as diversas personagens que alguém vai sendo no decorrer da sua vida ⁴¹⁴, apagando assim do relato da vida a imitação ou o sinal do inesperado e do involuntário.

Nessa medida, a imitação lírica favorece a ilusão de autenticidade autobiográfica, porque mimetiza diversos momentos (alguns podendo caracterizar-se como inesperados) de um sujeito que se descobre como permanência ainda quando não se possa afirmar enquanto identidade única, imutável. Em cada poema lírico, a personagem estruturadora não se retrata pela sua redução a um só tipo psicológico, de significado unívoco proposto ao longo de um livro. A conexão entre os vários «eus» é deixada à leitura, que se condiciona apenas por sinais mínimos ou básicos, em que se fundamentará o leitor para aproximar esses diversos «eus» de cada poema reunindo-os num tipo modelar.

Mas isso não significa que não haja uma ordem que organize os textos líricos; significa sim que teremos de procurá-la, visto que o modelo genológico obrigou a escondê-la para que a obra parecesse espontânea, transparente, ou autêntica. As leituras biográfica, psicanalítica, ou contextual, dos mais diversos poemas ou conjuntos de poemas, são tentadoras precisamente porque nos fornecem um conjunto de «histórias-tipo» sobre as quais podemos com facilidade imaginar a emergência daquele discurso fragmentário. Elas substituem a trabalhosa reconstituição de uma diegese, sugerida a partir dos fragmentos líricos, por um modelo narrativo aplicável a momentos diversos de obras diferentes.

⁴¹³ São claras, acerca desse aspecto, as abordagens de Tomachevski (*TEORIA DA LITERATURA* (dos formalistas russos), p. 239).

⁴¹⁴ V. as pp. 34-35 da obra de Gusdorf *LA DÉCOUVERTE DE SOI*. Mais adiante, o autor estende a sua argumentação ao "Diário íntimo", demonstrando que, também nele, a insinceridade ou inautenticidade logicamente existem (pp. 46 s). Note-se como também a argumentação de Gusdorf contraria a de Weintraub no que diz respeito às «memórias».

Torna-se, portanto, pertinente, neste ponto, a noção de «estrutura profunda», contraposta à de «superfície», conceitos operatórios que a gramática generativa desenvolveu nas últimas décadas. O que as leituras psicanalíticas e expressivistas legitimam e facilitam é a substituição de uma estrutura profunda própria a cada obra por outra que estaria subjacente a várias delas e geraria estruturas de superfície minimamente previsíveis (por exemplo o complexo de Édipo - estrutura profunda - faz com que nos mais diversos discursos - nas mais diversas estruturas de superfície - o pai do locutor ou do protagonista tenda a ser dado como ausente, por morte ou por outro motivo).

As noções de «estrutura profunda» e «estrutura de superfície», como é sabido, estão envolvidas por uma crença polémica na existência de "universais" linguísticos inatos que, inevitavelmente, entronca no terreno da filosofia e da psicologia.

A associação entre a ideia de recorrências universais na estrutura das línguas e a crença no inatismo é feita pelo próprio Chomsky. Num texto de 1975, ele afirma textualmente: "Mais intrigante, pelo menos para mim, é a possibilidade que o estudo da linguagem nos dá de descobirmos princípios abstractos que determinam a sua [da língua] estrutura e utilização, princípios esses que se apresentam universais por necessidade biológica e não apenas por mera causalidade histórica e que provêm de características mentais da espécie" ⁴¹⁵. Quer-nos parecer que a noção de "universais", à qual se associa fortemente a de estrutura profunda, não será por si própria de recusar. A sua colocação na dependência de um inatismo insustentável em Psicologia é que a fragiliza.

A partir da ideia de que "o modo de aprendizagem decorre através da modificação duma organização estrutural já em funcionamento", desenvolvida por Hubel e Wiesel em 1962 ⁴¹⁶, e concordante com os trabalhos de Piaget, podemos concluir pela universalidade de certos tipos de conexões lógicas e linguísticas, estabelecidas antes por uma rede de relações

⁴¹⁵ REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM, p. 10. A edição portuguesa é de 1977 e aí se indica a data da original. Sobre a relação entre o conceito de «estrutura profunda» e o inatismo chomskiano v. a EPISTEMOLOGIA DO SENTIDO, de Fernando Belo, pp. 373 s.

imagísticas com as quais apercebemos o mundo ⁴¹⁷. Chega-se a tais conexões a partir da relação entre o «eu» e o «mundo» no qual o «eu» ganha forma e toma sentido de si. O cérebro traz apenas algumas estruturas básicas (que a Psicologia do Desenvolvimento reconhece) que se vão aplicar, desenvolver e multiplicar em face dos estímulos exteriores (e do próprio corpo). Essas estruturas são tão simples que não se podem confundir com universais linguísticos, dizendo apenas respeito a conexões elementares na formação de imagens (é o caso, por exemplo, das noções de contraste e movimento). Elas projectam-se depois, necessariamente, sobre a organização das frases (e não é por acaso que o campo de maior alcance do generativismo é o da sintaxe), como sobre a organização dos livros, das histórias, dos pensamentos, das estrofes, dos episódios. Por isso podemos identificar "universais", não só linguísticos, que no fundo são categorias de articulação (por contraste, por similaridade, por proximidade espacial nas suas variantes de encaixe, coordenação, etc.).

Para além de não levar em devida conta os dados trazidos, não só pela Psicologia Experimental, ou pela Cognitiva, mas também pela Neurobiologia e pela Psicologia do Desenvolvimento, quer-nos parecer também que, quando sublinha as semelhanças entre os diversos povos no que diz respeito a uma aprendizagem e a um uso da língua com traços estruturais comuns, Chomsky não leva muito em conta os diversos fenómenos sociais (e, particularmente, os normativos) implicados no ensino, transmissão e aquisição das línguas maternas ⁴¹⁸.

Não parece, portanto, necessário creditar com valores de verdade o inatismo insustentável de Chomsky para aceitar, enquanto conceitos operatórios, os de estrutura profunda e de superfície. Não estamos, porém, no momento próprio para encetarmos uma discussão sobre tal assunto, nem nessas áreas de

⁴¹⁶ A citação de Hubel e Wiesel vem a pp. 15 do próprio livro de Chomsky que estamos a citar.

⁴¹⁷ Cf. Damásio, *O ERRO DE DESCARTES*.

⁴¹⁸ Para a breve discussão que fizemos da teoria chomskiana, servimo-nos principalmente da *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, de Piaget, de *O HOMEM DIALOGAL*, de Claude Hagège (v., em especial, as pp. 22-28, Cp. I), de *O ERRO DE DESCARTES*, de A. Damásio, e da *EPISTEMOLOGIA DO SENTIDO*, de Fernando Belo (em particular as pp. 373

trabalho. Mas, como vimos, estamos perante "ferramentas" que podem ser úteis à leitura das espécies literárias aparentadas com os *100 poemas* e toda a lírica de M. António.

Levando em conta a pertinência de tais instrumentos, e a morosidade que nos colocaria uma dispersiva discussão sobre os universais, tentaremos defini-los em termos "pragmáticos": independentemente de "na realidade das coisas" haver ou não "universais", ou uma premeditada "estrutura profunda" coberta por outra "superficial", quando estamos perante uma obra poética, artificial, temos dois textos a ler. Um deles é o texto codificado, tal como se apresenta aos olhos de todos; o outro é o texto que resulta da descodificação levada a cabo por cada leitor ⁴¹⁹, quer ela coincida ou não com um "plano prévio" do autor. Este segundo texto é aquilo que, numa perspectiva criacionista e não chomskiana, chamaríamos de "estrutura profunda". A "estrutura profunda" de um conjunto lírico - dada a organização racional do trabalho de leitura - resulta do ordenamento lógico dos fios semânticos que a descodificação consiga estabelecer sobre o interior do «macro-texto» constituído por uma obra poética. Ela não está necessariamente "lá", no livro, mas é exaurível a partir dele, num exercício de "abdução" ⁴²⁰.

Esta ideia está, aliás, de acordo com o que propõem certos linguistas, ao reagirem às convicções chomskianas sobre os "universais" e o inatismo deles. Claude Hagège sustenta, por exemplo, que os "universais de forma não são, na realidade, universais das línguas, mas antes condições gerais de coerência da linguística, exigências de ordem epistemológica" ⁴²¹. Alerta-nos, em seguida, para o perigo de confundirmos "o processo com o objecto a que ele se aplica", calculando inerente à língua o que é inerente ao seu estudo ⁴²².

Na perspectiva de Hagège ⁴²³, os "universais" ou a "estrutura profunda" são conceitos de recepção, de leitura, de pesquisa, mas não pertencem

s). Para as questões atinentes ao ensino (e à distinção *oral / escrito* nesse sistema, que também seria pertinente discutir aqui) socorremo-nos principalmente de Luria.

⁴¹⁹ Cf. Jauss, *POUR UNE HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE*, pp. 357-369.

⁴²⁰ Sobre o conceito e a sua aplicação à narrativa, v. o texto de Herman Parret no nº 20 (Dez 1994) de *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, pp. 34-35.

⁴²¹ Op. cit., p. 49.

⁴²² Op. cit., p. 49.

⁴²³ Largamente comentada e utilizada por Fernando Belo na *EPISTEMOLOGIA DO SENTIDO*.

obrigatoriamente à definição do objecto de estudo. É nesse sentido que utilizaremos aqui o sintagma "estrutura profunda". Um sentido que nos parece - como acima referimos - esclarecido numa concepção criacionista para a qual o sujeito e o objecto se recriam na relação de conhecimento.

Ao nível da "estrutura profunda" pode, pois, não haver diferença entre a leitura da lírica e a leitura da narrativa, se essa diferença não se estabelecer na relação entre a "estrutura profunda" e a "de superfície", atendo-se apenas àquela. Utilizando os termos de Genette na "Introdução" ao *DISCURSO DA NARRATIVA*⁴²⁴, a «história» ou «diegése»⁴²⁵ é sugerida tanto por um poema ou um livro líricos quanto numa «ficção»; a narrativa, em sentido estrito, é que difere, ou melhor, o estabelecimento de um contraste entre a sequência pela qual os acontecimentos são configurados⁴²⁶ e a sequência em que teriam ocorrido e à qual chegamos por abduções, inferências e silogismos.

A relação entre a narrativa em sentido estrito e a «diegése», por um lado, e a relação entre o discurso lírico e a mesma «diegése», por outro, é que permitem estabelecer as diferenças genológicas que procurámos trabalhar neste capítulo e, parcialmente, no anterior. Apesar do contraste entre narrativa e diegése, no género narrativo a "estrutura profunda" (aquela que para o leitor seria a sequência «natural» dos acontecimentos) e a "de superfície" possuem as duas em comum o facto de se apresentarem sob uma sequência explícita e nítida (quando não há miscigenação genológica estruturadora), denunciando critérios claros de ordenação. No género lírico, só a "estrutura profunda" se constrói como a formulação de um plano, parecendo a de superfície aleatoriamente (des)organizada.

A dependência em que, no nosso trabalho, fica ainda assim a "estrutura profunda", ou de recepção, em face daquilo a que Fernando Belo chama o

⁴²⁴ pp. 23-25.

⁴²⁵ O autor diz que o termo *diegese* "nos vem dos teorizadores da narrativa cinematográfica" (p. 25, nota 2). Mas o próprio Genette, na *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, cita o termo como sendo já utilizado por Platão, que fala na *haplé diegesis*. De onde nos parecer mais conveniente usar este termo, dadas as múltiplas acepções da palavra «história», ou do «mythos» que podíamos retirar à *POÉTICA*. «Diegése» equivale ainda àquilo que Ricoeur, em *LA NARRATIVITÉ*, chama o "aspecto cronológico", ou "sequencial", das narrativas.

⁴²⁶ No sentido em que Ricoeur (op. cit.) fala em "aspecto configuracional".

"sintagmatismo de argumentação" ⁴²⁷, ao invés de perturbar a apropriação do conceito, confirma a sua oportunidade, visto que a nossa leitura - concebida a lírica enquanto obra e não enquanto soma aleatória de poemas - é sintagmática (evitando embora sê-lo em absoluto). E se, em linguística, fica por resolver o problema da sinonímia quando nos cingimos à explicação e aos pressupostos transformacionais, na leitura literária a base de tais problemas é retirada pela facto de o modo, ou a articulação, ser tão significativo quanto o paradigma, permitindo mesmo defini-lo. Se é problemático, em linguística transformacional, que duas estruturas diferentes signifiquem o mesmo - portanto, que duas ordens ao nível sintagmático possam corresponder a uma ordem ao nível paradigmático - isso em literatura fica resolvido pelo facto de cada ordem sintáctica ter, por si só e em si só, um significado literário com implicações próprias ao nível paradigmático. Com efeito, não é indiferente à leitura poética dizer-se "os muros vibram sob a sua voz" ou "a sua voz faz vibrar os muros". No primeiro caso foca-se primeiro o efeito, no segundo a causa. Isso pode implicar que no primeiro caso o poeta privilegia um critério objectualista e analítico de composição, enquanto no segundo se deixa o domínio ao personalismo (a voz), e à designação dos objectos na dependência das causas. Para a leitura poética é tão importante uma entrada semântica quanto a sua colocação numa cadeia de significantes e significados - e veremos na conclusão do nosso trabalho como, por exemplo, se acordam os paradigmas da crioulidade à sintaxe típica do género lírico, ou à sintaxe justapositiva e elíptica dos versos. Aqui não tem, pois, cabimento a primazia da semântica ou a da sintaxe ⁴²⁸, a do paradigma ou a da localização, porque não se pode compreender ou chegar a qualquer dos eixos sem levar em conta o outro, dada a sua concomitância, sustentada sobre o carácter necessário das articulações sintácticas entre paradigmas ou "elementos" ⁴²⁹.

⁴²⁷ Op. cit., p. 378.

⁴²⁸ Questão que dividiu a teoria «standard» e a dissidência dela (Belo, op. cit., pp. 379-383).

⁴²⁹ Cf. Greimas, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», p. 38.

1.2.2. *Distinções e proximidades entre espécies «híbridas» e a lírica dos 100 poemas.*

Aquilo a que poderíamos dar o nome de "sintaxe fragmentária" da diegese, nas composições líricas, foi igualmente observado por Massaud Moisés⁴³⁰, ao notar, expressivisticamente também, "a tendência do «eu» para abarcar ou deformar os objectos do mundo exterior" (tendência observável nos *100 poemas*, por exemplo quando o locutor fantasmagoriza o interlocutor (a amada), ambigüizando ou duplicando uma suposta identidade por projecção de um rosto do passado sobre o que nos é dado como sendo o do presente, ou equivalendo ao do presente, suscitando no leitor a dúvida sobre a "realidade"). A estrutura lírica "de superfície" é que permite, pela fragmentada exposição da diegese que recomporemos numa estrutura de recepção, manter a desfiguração ou duplicação do rosto, sustentando uma ambigüidade que o desenvolvimento narrativo de superfície acabaria sempre por esclarecer.

Para tal desfiguração - não só do tempo mas agora dos próprios objectos e seres em jogo - concorre portanto uma outra característica, normalmente atribuída à lírica no século XX, e expressa por Massaud Moisés nestes termos: "a ambigüidade do conteúdo expresso e da linguagem nele utilizada"⁴³¹. Esta característica será apontada ao "auto-retrato" na teorização de Beaujour, e aos escritos "intimistas" estudados por A. Girard, demonstrando, mais uma vez, a proximidade entre a lírica e tais espécies, ora apresentadas de acordo com os códigos narrativos, ora apresentadas de acordo com os do ensaio, ora com os da lírica.

Se a lírica de M. António apresenta uma maioria quantitativa de poemas em que predomina um discurso modelado por critérios líricos de composição, critérios do segundo tipo de lírica inicialmente estabelecido por nós; e se nela

⁴³⁰ *A CRIAÇÃO LITERÁRIA: POESIA*, p. 233.

⁴³¹ p. 233. Remete, neste ponto, para W. Empson, *SEVEN TYPES OF AMBIGUITY* (New York: Meridian, [1955]), autor pelo mesmo motivo citado em Yvancos, *TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO*, p. 214. V., também, o oportuno comentário de Aguiar e Silva na revista *COLÓQUIO* (nº 49, p. 52).

encontramos afinidades com as espécies que se aparentam à lírica de segundo tipo ("autobiográfica", por assim dizer); estas espécies e esta poesia (de M. António) são, portanto, híbridas, oscilando entre modelos genológicos diversos, num esforço de cruzamento que obscurece a sua classificação e parece acordar-se aos postulados genológicos românticos, modernistas e post-modernistas ⁴³².

A aparência de um "plano prévio", como veremos, não será por tal motivo suficiente para distinguir a lírica autobiográfica de certos escritos "memorialísticos", "diarísticos", ou de certos "auto-retratos". Porque tal "plano prévio" pode não se tornar visível nesses escritos e, no entanto, ser lisível a partir deles.

1.2.2.1. OS TRAÇOS DISTINTIVOS DO «AUTO-RETRATO» FACE À AUTOBIOGRAFIA E OS 100 POEMAS

A caracterização de uma sucessividade própria - favorecendo a ambiguidade e contribuindo para a desfiguração e anacronização dos objectos ⁴³³ - é também assumida por Michel Beaujour, que visa com ela distinguir "auto-retrato" de autobiografia. No seu estudo sobre a "retórica do auto-retrato", diz o autor que a diferença entre as duas espécies é a diferença entre narratividade e "dispersão" - lição que tira de Lejeune ⁴³⁴. A narratividade e a dispersão equivalem às designações de sequência cronológica e de sequência tópica - podendo esta ser nomeada como lógica ou temática.

⁴³² Qualquer destas correntes aplicada na defesa e prática de misturas genológicas, ora em nome da liberdade e da novidade, ora em nome da indiferenciação. Sobre o post-modernismo, v. *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 6/7.

⁴³³ Dos identificadores, no caso dos *100 poemas*, quando o sujeito identifica neles apenas o passado, por oposição a si próprio: "Aí estais vós / Reais, presentes: / Eu é que sou outro" (p. 64). Todo o poema está, aliás, estruturado sobre essa anacronização: a chuva que o titula também é a mesma, só o sujeito perdeu intensidade na forma de a receber (perdeu o "antigo tremor / À flor da pele / E a vontade de ir / (Os amigos chamavam) / Receber na cara os pingos que caíam").

⁴³⁴ Cf. *MIROIRS D'ENCRE*, pp. 7-9; 29ss - para esta citação e as seguintes. As citações que o autor faz de Lejeune reportam-se principalmente ao *PACTO AUTO-BIOGRAFICO* (1975), e, com menor intensidade, à *AUTOBIOGRAFIA EM FRANÇA* (1971).

Não concordamos em que o auto-retrato se ordena lógica⁴³⁵ ou tematicamente⁴³⁶, por oposição à ordem cronológica autobiográfica⁴³⁷. A ordem cronológica - reportada à diegese - está em qualquer narrativa sob a dependência de uma outra ordem - a do discurso - determinada por critérios que podem incluir o que Beaujour denomina lógico e temático.

Genette, nas *FIGURES III*, nomeou diversos anacronismos gerados numa altercação de sucessividades que, pelo menos em certos casos, pode ser explicada pela predominância de uma organização tópica, lógica ou temática sobre a cronológica. O seu trabalho não surge sozinho. Ao longo dos anos 60 e 70, a crítica literária, como afiança Ricoeur, descronologizou a análise narrativa, remetendo o "aspecto cronológico somente à estrutura de superfície"⁴³⁸. Quer no âmbito desse trabalho, quer no âmbito da proposta abrangente de Ricoeur - procurando conjugar o "aspecto cronológico" ao "configuracional" - não há lugar para o argumento que Beaujour levanta contra Lejeune.

Lejeune que também, no seu trabalho sobre Sartre⁴³⁹, chama a nossa atenção para o facto de a ordem da autobiografia não ser necessariamente nem fundamentalmente cronológica - podendo ser o que ele chama de "dialéctica"

⁴⁴⁰

Não sabemos se ciente disso, Michel Beaujour faz uma ligeira crítica ao alargamento do conceito de autobiografia em Lejeune, num passo que nos parece, mesmo por si próprio, mesmo se o considerarmos fora de qualquer contexto para além daquele que cita, pouco fundamentado. Porque Lejeune, ao admitir a ordem dialéctica sobreposta à cronológica, não faz mais do que assumir uma das consequências da integração genológica da autobiografia na narrativa. Para além disso, como lembra o autor do "pacto autobiográfico", a cronologia é já, em qualquer narrativa, uma interpretação⁴⁴¹, e uma

⁴³⁵ "Logicamente ou dialecticamente" (p. 8)

⁴³⁶ "e tematicamente (ao menos numa primeira aproximação)" (p. 8).

⁴³⁷ Cf. Clara Rocha, *MÁSCARAS DE NARCISO*, p. 41.

⁴³⁸ *LA NARRATIVITÉ*, p. 39.

⁴³⁹ V. *ON AUTOBIOGRAPHY*, Cp. IV, especialmente as páginas 70-71, 75, 80-81, 95-96, 97.

⁴⁴⁰ p. 80.

⁴⁴¹ Op. cit., p. 71.

interpretação não é uma cronologização, antes se aproximando da ordem que o autor intitula "dialéctica" ou "tópica".

A crítica de Beaujour a Lejeune peca, também, por não levar em conta o trabalho sobre Sartre, onde fica ultrapassada a razão pela qual o autor de *MIROIRS D'ENCRE* postula a "existência de um outro género" (p. 8). O trabalho sobre Sartre mostra que Lejeune não realinhou a sua ideia de autobiografia a partir da leitura de Leiris, porque ele prova-nos que a própria estrutura da narrativa, como vimos acima, não é necessariamente cronológica - evitando assim a criação de mais um "género", que se legitimaria pela alegação de que o auto-retrato não é narrativo, por não ser condicionada a sua estrutura à organização cronológica das referências. A identificação entre cronologia e narrativa, que parece típica do senso comum, não resiste a uma análise cuidada do género.

Por outro lado, nada obriga o que Beaujour designa como auto-retrato a ter uma sucessão lógica ou tópica imediatamente apreensível, ou explícita. Se for verdade que o "auto-retrato" é uma espécie literária, e uma espécie literária não-narrativa porque não se organiza cronologicamente, então teremos de reconhecer que os *100 poemas* não constituem um auto-retrato mas uma autobiografia - e, portanto, uma narrativa, dado que são organizados cronologicamente. Como veremos, não é exactamente assim que poderemos definir essa antologia, apesar da ordem cronológica de superfície que ela apresenta.

Para contrariar estes argumentos parece-nos também insuficiente a afirmação do autor segundo a qual uma narração, por muito "desarrumada" (*brouillée*) que pareça, não deixa de se definir cronologicamente, "pois que a desarrumação (*brouillage*) da récita convida sempre a «construir»-lhe a cronologia". Este pressuposto de Beaujour há-de ser fundamental, como veremos, para a leitura dos *100 poemas* - cuja definição não é, propriamente, a de um *auto-retrato* no sentido que o ensaísta francês dá à palavra. Mas o contra-argumento de Beaujour não serve, em nosso entender, porque ele se pode aplicar à organização lógica ou temática dada como típica do género que pretende instituir. Isso é viável na medida em que o desenvolvimento ou a ordenação de um discurso por "lugares" (no sentido geográfico e retórico,

mas sempre tópicos, palavra que será fundamental para compreender os *MIROIRS D'ENCRE* ⁴⁴²) permite igualmente reorganizar ou organizar uma cronologização das referências, tanto quanto uma "récita" pode ser "desarrumada", relativamente à cronologia de referência, por motivos dialécticos ou temáticos. Parece-nos que a diferença não reside na possibilidade de cronologização do discurso, mas na sugestão de uma estrutura aberta para as espécies líricas, e de uma estrutura "prévia" ou fechada no caso das espécies narrativas, mantendo-se neste nível pertinente a destrinça feita acima. O problema é que o "auto-retrato" - como foi teorizado por Beaujour - não implica a existência de um ou de outro tipo de "estrutura de superfície".

Isso acontece, a nosso ver, por causa da conotação, promovida pelo crítico francês, entre ordem tópica e auto-retrato, por um lado, e ordem cronológica e narrativa por outro. Beaujour lembra, a dado passo, a diferença entre "memória abstracta" e "concreta", feita por Gusdorf em *MEMOIRE ET PERSONNE*. A primeira - que aproximariamos do discurso narrativo - reorganiza a segunda, ancorada no "verdadeiro" fluir dos acontecimentos. Ora, a reorganização do fluir "espontâneo" numa ordem sequencial em função do significado que ela terá - como expõe Gusdorf em *LA DÉCOUVERTE DE SOI* - é conduzida por uma lógica, que define a ordem de exposição dos tópicos e a própria selecção dos motivos, ou seja, que é também ela tópica (temática) e dialéctica, mas não cronológica no sentido estrito.

A diferença entre auto-retrato e autobiografia fundamenta-se também na associação entre a primeira dessas espécies e a utopia, ou a construção de um discurso utópico ⁴⁴³.

Morfológica e etimologicamente, «u-topia» remete-nos para uma localização extra-espacial, figurada na ilha de Thomas More e na Ilha dos Amores. O episódio da Ilha dos Amores é exemplar para demonstrar como se concretiza literariamente a representação da utopia. Após a viagem terminada, estava "laçado" o mundo, cumprido o trabalho ("Deus quis que a terra fosse toda

⁴⁴² V. p. 22 e a secção 1. ("Autoretrato e Enciclopédia") da primeira parte ("Confissão e Meditação") da obra que temos em referência.

uma", como disse Pessoa), e, portanto, materializara-se a noção de totalidade do espaço. É quando essa totalidade está preenchida, descrita, quando se inicia o regresso (que sentido fará o regresso?, para onde se regressa quando se vem de uma totalidade e se partiu de uma fracção dela?), que os nautas encontram uma ilha que se move, ou seja, um lugar isolado dos outros e inidentificável no espaço global (no *mapa-múndi*), que acabava de ser topografado, por não ser possível dar dele uma referência fixa. A figura do movimento permite modelizar um espaço que não está no espaço, ou seja, transforma a ilha num não-lugar, numa «u-topia».

Nessa medida, o conceito de utopia não é pertinente para situarmos os *100 poemas*, visto que a localização dos referentes é fundamental para a descodificação do eventual significado de toda a lírica do autor, como verificaremos a partir do Cp. III do nosso trabalho.

Na definição de Beaujour, porém, a "utopia" típica e distintiva dos *auto-retratos*, consiste em retratar os lugares por traços "intimistas", isolando-os da sua realidade extratextual. Tal aceção recorda-nos aqui a definição trazida por António Quadros à análise que faz do "memorialismo subjectivista" de Ruben A., que lhe permitiria atingir "zonas mais profundas de intimidade" e lhe determinaria o carácter fragmentário.

Trata-se, a nosso ver, de algo que se pode passar também numa narrativa, afigurando-se-nos que, a esse nível, a diferença entre autobiografia e auto-retrato pode ser de grau e não de natureza. Tal processo terá sido levado ao extremo, na literatura portuguesa, com a *MENSAGEM*, de Fernando Pessoa (que narrativiza e dramatiza as personagens pela mimetização da sua "intimidade", ou da "intimidade" do autor com elas), a *JORNADA DE CRISTÓVÃO DE TÁVORA*, de João Miguel Fernandes Jorge (para o concernente ao que poderíamos chamar a narração íntima ou intimista), ou as *LEMBRANÇAS PARA S. TOMÉ E PRÍNCIPE* (no que diz respeito à "intimização" de modelos descritivos). No caso da Literatura Brasileira, Jorge de Lima aplicou o mesmo processo na sequência "ANUNCIAÇÃO E ENCONTRO EM MIRA-CELI" e

⁴⁴³ Cf. pp. 22 e ss.

na *INVENÇÃO DE ORFEU*⁴⁴⁴. E, na literatura angolana, uma obra como as *MEMÓRIAS E EPITÁFIOS*, de Mário António, coloca-nos perante a dúvida sobre a sua localização no espectro genológico, precisamente, por causa da desarrumação provocada pela dominância de traços e tópicos "íntimos" sobre o modelo da narração ou do ensaio (esse é, de resto, o texto assinado por M. António que mais se aproxima do que nos *MIROIRS D'ENCRE* é visto como auto-retrato).

Na semantização da palavra «utopia» promovida por Beaujour, a aproximação entre auto-retrato e utopia só pode ser parcialmente aplicada aos *100 poemas*, colocando-os ainda assim próximo dessa espécie híbrida, visto que muitas vezes eles isolam uma parte da paisagem, retratando-a por traços "íntimos". Algumas observações aconselham-nos, porém, a ter cautela nesta aproximação genológica.

A topologia de que fala Beaujour para o auto-retrato - ao conotar a espécie sobre que se centra com uma "lógica espacial" - é uma «topo-logia» (p. 34), em que a noção de espaço se desloca ou ambigua. Trata-se de uma lógica "dos lugares", mas antes do mais dos lugares do discurso, dos «topoi» no sentido retórico da palavra⁴⁴⁵. O espaço dessa lógica é, portanto, o da organização do pensamento por temas ou motivos recorrentes - se passarmos para termos estritamente literários.

Ora, se pudermos falar numa «topo-logia» nos *100 poemas*, a lógica do espaço tem aí uma significação diferente, estrita, como veremos no capítulo III e nos dois que se lhe seguem. A antologia não apresenta uma organização tópica (dos poemas e da sua conjugação), como toda a poesia lírica em verso assinada por M. António, apesar de desenvolver o seu eixo semântico pela espacialização do motivo central que é o autor e, portanto, «topo-lógicamente».

⁴⁴⁴ V. *POESIA COMPLETA*, II, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

⁴⁴⁵ Em rigor, Beaujour fala dos lugares da memória (parte II) e dos "lugares comuns e tópicos" (Partes I e III). Mas os "lugares da memória", como demonstra, tornam-se funcionais na medida em que são tópicos e a sua organização reflecte muitas vezes as mnemónicas aconselhadas pelos retóricos.

Este facto permite-nos distinguir o auto-retrato - tal como o define Beaujour - da lírica autobiográfica da antologia de M. António, na medida em que ela aparenta ou mimetiza a "dispersividade" das «Memórias», ou daquilo que Gusdorf chamaria a "memória concreta", nos seus fluxos e refluxos. Os *100 poemas* não estão, portanto, subordinados a uma sequência discursiva condicionada pela cronologia nítida e civil dos acontecimentos referenciados (se não atribuirmos aos poemas a categoria de «acontecimentos»), mas também não se apresentam sequenciados por uma organização tópica evidente.

Outra diferença, entre a lírica dos *100 poemas* e a teorização do "auto-retrato", reside no tipo de conjugação das unidades (os poemas ou os capítulos).

Nos *MIROIRS D'ENCRE*, ficam associadas a multiplicação analógica e não-centrada dos *hai-kai* e a inventariação tópica que se pretende associar à teorização da nova espécie, e que organizaria a sua sequência ⁴⁴⁶. Parece-nos que a referida conotação resulta obscura e polémica.

Em primeiro lugar, há diferenças de género que perturbam a comparação: os *hai-kai* são curtos poemas analógicos e com regras miniaturialmente determinadas; os «specula», que estariam (com outras espécies) na estrutura profunda do auto-retrato, determinando a de superfície enquanto listagens de pecados e virtudes acompanhadas de «exempla», se têm uma sequência denominada pelo teórico francês como "lógica" ou "dialéctica", não permitem uma organização estritamente analógica do discurso - na medida em que analogia se opõe a lógica e a dialéctica.

Por outro lado, o auto-retrato visionado por Beaujour imitaria a transcrição dos "tópicos de vida" inscritos numa dada memória (e, por isso, numa biografia). O discurso típico dessa espécie constitui por consequência uma «re-flexão» (diálogo do enunciador com os tópicos do enunciado) ou um «dia-logo» (fictício) com um interlocutor (fictício, íntimo, simulação ou duplicação do próprio enunciador enquanto personagem textual).

⁴⁴⁶ Cf. p. 37.



Os *hai-kai* - espécie aforística e analógica, de reduzido (e rigidamente condicionado) número de palavras - não possuem obrigatoriamente, ou não representam tendencialmente, uma enunciação pessoal. O que significa ser indiferente à sua estrutura a presença textual de alguém por ela designado como pessoa ou como autor. Daí que sejam detectáveis diversas ocorrências de *hai-kai* impessoais, de estrutura temática (na parte estrutural da definição com que Hernadi erige a teorização do modo - que não é, portanto, um género).

Ora, o auto-retrato é sempre pessoal, porque é sempre o discurso de alguém marcado textualmente, e reflectindo sobre a relação entre si e si através dos «topoi» de uma cultura, ou reflectindo a relação que assim mantém com tais tópicos.

Se nos «hai-kai» a ideia de pessoa não é fundamental, enquanto nos "auto-retratos" é fundamental e estruturante, a ordem analógica de uns será diferente da ordem lógica ou tópica dos outros, ainda que esta última fosse também analógica. Nesses aspectos (o da multiplicação analógica e o da impessoalidade ou pessoalidade das enunciações), os *100 poemas* situam-se de uma forma peculiar: neles é fundamental a noção de pessoa (até porque tratam da formação e figuração da ideia de sujeito), mas as personagens principais do diálogo enunciativo (o locutor e o interlocutor a quem - quase sempre amorosamente - se dirige) podem ver-se multiplicadas em outros, quer através de projecções analogicamente fundadas, quer através da intersecção entre as figuras do presente da enunciação e outras passadas, ou o que foi o autor no passado. Não havendo impessoalidade, esta lírica adquire assim uma despersonalização (no sentido pessoano da palavra), fundada em analogias e intersecções, que indirectamente a aproximam dos «hai-kai» e a distanciam da teoria do "auto-retrato".

Outro ponto em que a teorização dos *MIROIRS D'ENCRE* se diferencia da descrição que podemos fazer dos *100 poemas*, é aquele que associa o "auto-retrato" ao "tipo de texto em que o leitor é ficticiamente colocado em posição de sujeito da enunciação, porque ele assiste à elaboração do texto. É

então que a presença em si da enunciação, fundadora do auto-retrato, suscita a virtualidade duma presença em si do leitor".

Beaujour conclui desta forma um capítulo dedicado à "memória intratextual". A noção de memória intratextual, e o modo como ela é trabalhada nesse capítulo, suscitam-nos algum parentesco entre o "auto-retrato" e os *100 poemas*. Mas os processos aí descritos, de recorrências intra-textuais, funcionam em qualquer obra ou grupo de obras organizados ou organizáveis (pela leitura) enquanto macro-textos - como sucede com a lírica de M. António (será essa uma das teses que iremos defender). Mesmo o conceito de «macro-texto» talvez não possa formar-se sem a verificação, nas obras que o suscitam, de um sistema de recorrências que dá corpo à noção de «memória intratextual», a qual, enquanto leitura e releitura que num texto se faz do próprio texto, é também notada por Alain Girard para o "diário íntimo" ⁴⁴⁷.

A noção de memória intra-textual não distingue, pois, o «auto-retrato» de outras espécies que lhe estão próximas. E, se a noção de «memória intratextual» é pertinente para estudarmos a lírica assinada por M. António, a obrigatoriedade de o "auto-retrato" se fundar na "presença em si do leitor", tal como ela foi teorizada por Beaujour, afasta-nos da proximidade entre essa espécie e a antologia do *ABC* ⁴⁴⁸.

É-nos portanto útil a reflexão de Beaujour quando ele afirma que o auto-retrato "tenta constituir a sua coerência segundo um sistema de evocações, de reincidências, de sobreposição ou de correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, de tal maneira que a sua principal aparência é aquela do descontínuo, da justaposição anacrónica, da montagem, que se opõe à sintagmática de uma narração". Daí que "a unidade do auto-retrato não seja dada, pois que podemos sempre juntar elementos homólogos ao paradigma, enquanto que aquela da autobiografia está já implícita na escolha

⁴⁴⁷ V., por exemplo, p. 500: "(...) a leitura e releitura que ele (o "intimista") faz do seu diário, são destinadas a assegurar-lhe uma existência cuja realidade não pára de fluir". A partir daí explica também Girard a ideia de "«arquivos» do eu", desenvolvida por G. Blin em *STENDHAL ET LES PROBLÈMES DE LA PERSONNALITÉ* (Paris, Corti, 1958). Ideia que é fundamental para a definição de "auto-retrato" em Beaujour, dada a "estrutura profunda" que ele diz estar sob tal espécie.

⁴⁴⁸ Em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, como veremos no Cp. V, o interlocutor é colocado na situação de co-autor, mas não se identifica ao leitor.

do *curriculum vitae*"⁴⁴⁹. É precisamente como um *curriculum vitae* poético a estrutura dos *100 poemas*: à indicação de cada ano seguem-se os trabalhos realizados nesse ano; tal como nos *curricula* isso permite mostrar a progressão (se a houver) numa determinada carreira ou área do saber, assim também na antologia essa organização permite mostrar o percurso poético do "autor", narrativizando desde logo esta figura central.

Os termos utilizados por Beaujour lembram, sintomaticamente, o que Tomachevski diz da Lírica ao falar em "colateralidade". Por isso afirma Clara Rocha que, da caracterização anotada por Beaujour para o auto-retrato, se conclui pela existência de "parentesco" dessa espécie "com o poético" (o género lírico, na acepção da autora), "e não é por acaso que certos autores optam pela expressão poética quando se trata de fazer o seu auto-retrato"⁴⁵⁰.

Note-se, no entanto, que não concordamos em que a diferença entre autobiografia e auto-retrato esteja na aparência que o ensaísta francês atribui a uma e outro, mas na estruturação semântica superficial das duas espécies: a primeira organizada em função de um "fio" narrativo, a segunda em função de uma listagem de itens "espaciais" que localizam a personagem autor nos códigos morais e culturais do mundo em que surge - independentemente de essa localização nos deixar pistas que a tornam cronologizável.

Aquilo que nos parece ser a estruturação semântica dos *100 poemas* aproxima-se mais da autobiografia, parecendo organizar-se em torno de uma linha de sentido aparente, que é a fornecida pela formação poética da personalidade do "autor". Essa linha de sentido é, expressivisticamente, reconhecida por Weintraub como o guia do "autêntico e genuíno esforço autobiográfico"⁴⁵¹. A distância temporal e mental que o crítico detecta nas narrativas autobiográficas⁴⁵² - acordando-se à análise de Gusdorf - é também uma condicionante de muitos dos *100 poemas*. Ela permite ao texto gerar no leitor uma impressão de saudade e de cisão, ao mesmo tempo unindo e

⁴⁴⁹ Os extractos traduzidos foram transcritos integralmente em francês na já citada obra de Clara Rocha (p. 41) e encontram-se em *MIROIRS D'ENCRE* na p. 9.

⁴⁵⁰ *MÁSCARAS DE NARCISO*, p. 42.

⁴⁵¹ "O autêntico e genuíno esforço autobiográfico é guiado pelo desejo de perceber e de outorgar um sentido à vida" (*ANTHROPOS*, p. 20).

⁴⁵² *Id.*, *ib.*

separando o presente e o passado, ao mesmo tempo sustentando a visão lúcida, amadurecida, que o sujeito-locutor possui da ingenuidade que lhe determinara a infância, e uma retrospectiva modeladora de uma anterioridade mítica.

Apesar da desnarrativização lírica das sequências de poemas no interior do "capítulo" reservado a cada ano, a qual adiante comentaremos, a antologia assume portanto um carácter híbrido, de que a duplicidade «sequência cronológica / sequência caótica» nos dá sinal.

1.2.2.2. O «DIÁRIO ÍNTIMO» E A LÍRICA DOS *100 POEMAS*

A desnarrativização do conjunto, imposta pelos preceitos do género, aproxima-o mais, não de um eventual "auto-retrato", mas de algumas características do que a crítica francesa habitualmente chama "diário íntimo" - logo no adjectivo se dando o sentido da deslocação que o conceito arrasta a partir da ideia de "diário".

Alain Girard, que em 1963 publicou um extenso estudo expressivo onde faz uma leitura expressivista e clínica do tema ⁴⁵³, aponta várias características que podem ser vistas como relativas à composição da figura do "autor" nessa espécie de textos. Embora a interpretação das recorrências seja sempre projectiva, quando não estritamente clínica, elas são detectadas enquanto elementos textuais, enquanto ocorrências repetidas na caracterização que os textos fazem do que apresentam como seus sujeitos. Isso permite-nos alhear-nos da interpretação clínica e projectiva, e, simultaneamente, verificarmos as coincidências e diferenças entre os tópicos textuais, que Girard identifica na imagem do sujeito-locutor do "Diário íntimo", e os tópicos literários a que recorre a lírica de M. António, para figurar o que nos dá como seu autor.

Estas recorrências estão resumidas nos três sub-capítulos do Cp. I da parte III da obra do estudioso francês: a «procura de si», a «perda de si» e a

⁴⁵³ *LE JOURNAL INTIME*, já citado por nós. Leia-se, por exemplo, esta frase: "C'est par ce malaise même que se définit l'intimiste. Le journal est né de la prise de conscience de ce malaise" (p. 522). A doença referida é a culpabilização.

«conquista de si». A procura de si e a conquista de si, recordam-nos os ensaios de António Quadros sobre a autobiografia e o memorialismo. A perda de si é que não se explicitava nesses escritos como obrigatória condição dos mesmos - embora esteja implícita no facto de alguém se procurar.

Como veremos ao longo do Cp. III do nosso trabalho, a lírica dos *100 poemas* é reorganizável a partir da sua leitura tripartida, precisamente, na fase da "procura de si" (por exemplo feita pela sugestão genealógica e pelo constante retorno, textual e saudoso, à infância e à adolescência), na fase da perda de si (representada na passagem da adolescência à idade madura, sob a figura de uma cisão entre a identidade anterior e a actual), e na fase da conquista de si (que se opera através da recuperação saudosa da identidade inicial, concretizada na composição dos poemas, ou "sonhos").

Os diversos itens de que se compõe cada sub-capítulo da obra de Girard ⁴⁵⁴ podem comparar-se igualmente com a leitura que iremos extrair aos *100 poemas*.

O facto de quase todos os diários estudados por Girard começarem na adolescência dos autores ⁴⁵⁵, encontra correspondência no facto de o passado pessoal que marca a identidade do sujeito (e pelo qual se inicia a sua história) ser também o que se reporta à adolescência.

O intimismo "anti-heróico", acompanhado pela inquietação consigo próprio ⁴⁵⁶, é assumidamente uma das características do retrato do "autor", estabelecida com clareza e intensidade numa composição cujo título é significativo: ANTI-HERÓICA. Só duas composições, a nosso ver, fazem a excepção ou a diferença para o retrato "canónico" do anti-herói no «Diário íntimo»: ATÉ SE REVOLTAREM OS ESCRAVOS e DIZEM-TE BELA. O primeiro desses poemas é, no entanto, único - pela sua estrutura formal e semântica - em toda a antologia; o segundo é seguido por outro que lhe faz o contraponto pessoal e anti-heróico (PARA LUANDA), como se a fidelidade ao modelo exigisse o imediato retorno a tal tópico: "Sinto a tristeza de um amor

⁴⁵⁴ pp. 488 s.

⁴⁵⁵ p. 489: "Todavia (...) estes diários começam quase sempre na juventude".

⁴⁵⁶ pp. 492-494.

rompido / As máscaras coladas sobre os rostos / Que de ti fazem mãe estranha e só / De mim, filho de quem esqueceste o choro". Quer dizer que essas duas ocorrências não são significativas, pelo menos de modo a destituírem o retrato intimista e anti-heróico traçado ao longo dos restantes versos.

A construção de um mundo interior vasto, ou rico, ou intenso, tão válido ou mais que o "exterior" - e a marca de solidão e ilhamento que acompanha essa "interioridade" ⁴⁵⁷ - são também tópicos largamente detectáveis nos *100 poemas*, onde a cisão, no «eu» e entre o «eu» e o mundo, origina todo o processo identitário posterior, e orienta os «ilhamentos» e «cruzamentos», que definem as relações entre o sujeito-locutor e as referências dadas como contextuais, ao longo do que chamaremos os "livros de itinerância". A consequente projecção dos "estados de alma" na paisagem, por igual apontada aos "Diários íntimos" por Girard ⁴⁵⁸, é também recorrente nesta lírica, onde a figura da projecção é generalizada a diversos níveis da construção poética.

A afirmação de sinceridade, e a de uma expressão por inteiro, contrapostas à sensação de que a imagem social não corresponde à real (interior) ⁴⁵⁹ estão presentes logo desde a "Justificação" inicial da antologia, como ainda neste capítulo veremos. Elas marcam também o que nos textos é dado como a função da poesia na relação pessoal com o mundo: a de promover o reconhecimento da identidade verdadeira (a interior) na sociedade onde o sujeito público intervém e vive. Esta função é, por igual, característica dos escritos intimistas, uma vez que é por eles que sabemos que a imagem social de alguém não corresponde à sua imagem "real".

A infelicidade, sobretudo no amor, e a compensadora visão da glória, a que se refere o item "Le bonheur et la gloire" ⁴⁶⁰ do trabalho de Girard, apresentam-se também na antologia, embora com uma frequência diversa:

⁴⁵⁷ pp. 494-498.

⁴⁵⁸ Cf. p. 495.

⁴⁵⁹ pp. 499-501.

⁴⁶⁰ pp. 502-504.

muito mais comum a infelicidade que a compensadora menção à glória (As "grosses têtes que me folhearam") ⁴⁶¹.

Passando à secção dedicada à "perda de si", o item referente ao "autismo e narcisismo" ⁴⁶² evoca-nos a teorização do «eu-omphalos», feita por António Quadros nos ensaios dedicados à autobiografia e ao memorialismo, e inseridos em *FICÇÃO E ESPÍRITO*. É inevitável, em qualquer texto centrado na figuração do autor, pelo menos o narcisismo, porque ele tem de imitar um «eu» olhando para «si». E, como o discurso tende a voltar-se sobre a sua primeira referência, ele tende a voltar-se sobre si próprio - facto de que a "memória intratextual" é apenas uma das consequências, outra sendo a inflexão autista que acompanha a tendência autorrecursiva dos textos subjectivos, ou seja, a marca de estranheza de si próprio que se cola ao «eu» quando ele se procura integrar num mundo circundante e novo ⁴⁶³. O "autismo" (ou seja, a patologia que suspende ou perturba o circuito estímulo-resposta) associa-se na antologia à figura da cisão (trabalhada sobretudo no Cp. IV desta tese), e, nos livros de itinerância, coloca-se na dependência da figura da viagem, da inserção num ambiente inteiramente novo, no qual por isso irão procurar-se elementos oriundos do «ovo» inicial (o que pretendemos demonstrar ao longo do Cp. V da tese).

A conseqüente relação do "intimista" com o corpo, contraditória quando não dialéctica, assalta igualmente a lírica de M. António, como se chega a explicitar no "corpo prisioneiro" que acompanha o "sonho, à margem", e o povoamento da "paisagem", em *ROSTO DE EUROPA* ⁴⁶⁴; no "Corpo absoluto", também de *ROSTO DE EUROPA* ⁴⁶⁵; ou no "corpo / Alheio ao coração", de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* ⁴⁶⁶.

Quanto aos *100 poemas*, as 52 ocorrências da palavra já seriam por si significativas da importância dos seus significados. Mas o corpo surge ainda

⁴⁶¹ Girard também reconhece esta desigualdade na frequência de uma e outra característica, na medida em que fala numa "glória apenas entrevista". Nos *100 poemas* a glória é vista, mas escassamente referida.

⁴⁶² pp. 505-507.

⁴⁶³ Weintraub aponta esse "autismo" em Rousseau (loc. cit., p. 24).

⁴⁶⁴ p. 21.

⁴⁶⁵ pp. 33 e 58.

⁴⁶⁶ p. 12.

fortemente associado à morte ⁴⁶⁷, à identidade ⁴⁶⁸ (quer definindo os pescadores dos dongos, quer porque só "morto" o corpo "será teu" [da mãe, na CARTA DO AFOGADO], quer no "corpo que perdi / Ou perverti", juntamente com a identidade primeira, como se diz em DO AMOR REENCONTRADO). O corpo é também associado à identidade enquanto "guarda" algo (v. nota seguinte), ou enquanto "corporiza" um ambiente em que se insere, como sucede por exemplo em SETEMBRO (p. 149), ou em ONDE UMA VEZ TOCASTE (p. 153), onde a fusão corpo-ambiente é oposta às marcas da guerra ou da violência. Ele será também associado à preservação, quer da vida (como sucede nos poemas de amor e em RETRATO), quer, simplesmente, de algo que ele "guarda" ⁴⁶⁹ ou "aguarda" ⁴⁷⁰, ainda quando fugidio ⁴⁷¹. A sua figuração é, portanto, inseparável da ideia de pessoa e da pessoa do locutor, tanto quanto dos interlocutores com que, de quando em quando, dialoga. Para além disso, ela abre a porta de comunicação (por vezes frustrada) do «eu» com o mundo, tornando-se dessa forma fundamental para a própria noção de personalidade, e do seu equilíbrio ou desequilíbrio ao longo da cronologia povoada pelos poemas.

Mas também no corpo se inscreve o "sentimento de fracasso", que afectará inicialmente as relações amorosas do sujeito-locutor ⁴⁷², e, ainda, a sua configuração enquanto ser social ⁴⁷³. Coincidentemente, Girard afirma que "Este sentimento colore todas as páginas dos diários íntimos e explica a sua atmosfera dominante" - o que leva à leitura clínica (já referida no Cp. I) dos "diários" como "mecanismos de compensação" ⁴⁷⁴. A par dele, a "consciência

⁴⁶⁷ Na CARTA DO AFOGADO, mas também nas referências aos escravos e ao amigo atropelado na infância, e no "corpo mortal" de SEGUNDO MOTIVO DE CONVERSA.

⁴⁶⁸ pp. 52 s.

⁴⁶⁹ Também exaurível na CARTA DO AFOGADO, nas marcas deixadas na alma e no corpo dos "FILHOS QUE SOMOS TODOS DE UM SÓ PAI", e nos "quantos eles" o "meu corpo guarda" - em SEGUNDO MOTIVO DE CONVERSA.

⁴⁷⁰ Na CARTA DO AFOGADO.

⁴⁷¹ Cf. O TOCADOR DE DICANZA, p. 148.

⁴⁷² V., p. ex., A SOMBRA BRANCA, de 1952.

⁴⁷³ Observável em CANTO DE FARRA, CARTA DO AFOGADO e ANTI-HERÓICA, p. ex..

⁴⁷⁴ Op. cit., . pp. 510 e 511.

de culpa" assiste igualmente à composição do «eu» nos *100 poemas* e nos autores "intimistas" ⁴⁷⁵.

Este sentimento de fracasso é também dado, na interpretação expressivista e de cariz psicológico do autor, como a causa das constantes rememorações a que acima fizemos alusão, quando falávamos em "memória intratextual" ⁴⁷⁶. A repetida presença destas rememorações, e o facto de estudarmos ao longo de toda a lírica do autor a sua função, levam-nos a dispensarmos neste passo uma fastidiosa enumeração de citações comprovativas da frequência desse recurso (retórico, como nota Beaujour) na antologia do *ABC*. O constante retorno só indirectamente se articulará, porém, nos sentidos da antologia, ao "fracasso", conjugando-se antes ao aproveitamento das definições de saudade ⁴⁷⁷.

Fundamental no desenho da figura do autor, nos *100 poemas* como na lírica "itinerante", é, tal como nos "Diários íntimos", a "experiência sempre renovada da descontinuidade dos estados de consciência e do esboroar ("émiettement") do tempo" ⁴⁷⁸, experiência que traz igualmente à lírica do autor e aos *100 poemas* o "desdobramento da personalidade", apontado expressivisticamente por Girard ⁴⁷⁹.

Quanto à referência à necessidade de escrever um diário, exposta no início da secção dedicada à "conquista de si" ⁴⁸⁰, tal como é definida por Girard, é um tópico só possível numa abordagem expressivista e clínica. Ainda quando a irregularidade e o retorno ao texto sejam também constantes (inevitáveis: ninguém é regular, muito menos quando cria) na lírica da antologia, notando-se mais a irregularidade pela distribuição de poemas por anos (um deles não possuiria qualquer poema, por exemplo, outro apenas um, e outros muitos).

⁴⁷⁵ Sentimento directamente associado ao de fracasso nas relações amorosas iniciais do sujeito, e cuja aplicação aos textos "intimistas" se desenvolve, no trabalho de Girard, nas pp. 520-525.

⁴⁷⁶ V. GIRARD, pp. 513-517.

⁴⁷⁷ Cf. Cp. IV do nosso trabalho ("Cisão e Saudade").

⁴⁷⁸ Op. cit., p. 517. V. pp. 517-520. Quanto à permanência do "intimista" no "condicional passado", leia-se a ilustração do facto em FUGA PARA A INFÂNCIA.

⁴⁷⁹ p. 520.

⁴⁸⁰ p. 525 s.

No que diz respeito às funções "terapêuticas", "éticas" e "religiosas" citadas por Girard ⁴⁸¹, elas também não são aplicáveis a um estudo literário dos *100 poemas*, ainda quando seja possível apontar aí a imitação de diálogos "do eu consigo próprio", que se aproximam dos "exames de consciência", ou do que os psicólogos possam descrever como mecanismos de compensação; ou, ainda, quando seja possível encontrar expressivisticamente uma correspondência para a "função religiosa" nas referências às religiões em jogo no "mundo" sugerido a partir dos versos. Também a "função estética", vista como é pelo prisma expressivo, não se torna pertinente ao tipo de estudo que desejamos desenvolver.

A "conquista de si", independentemente dos seus significados clínicos, está presente nos *100 poemas* na medida em que eles representam o processo através do qual um sujeito readquire, em circunstâncias adversas, o controle (parcial embora) da sua identidade. Isso é estudado no Cp. III, quando nos debruçamos sobre a relação entre a figura do pai, a semantização do par "sonho/poesia", e o processo identificador (portanto, configurador) do sujeito.

Uma função, para o "diário íntimo", idêntica à que tem a poesia para o locutor da antologia do *ABC*, no que diz respeito à "conquista de si", é indicada por outro livro expressivista, o de Gusdorf ⁴⁸². Citando Amiel, ele recorda-nos que o diário nos conduz "da dispersão à possessão de nós mesmos" ⁴⁸³. Aí, porém, o "diário" não é, por consequência, visto como "introspecção" mas como "reformulação de si", ou seja, como instrumento moral e clínico através do qual a pessoa se regenera.

As funções clínica e moral do diário supõem, no entanto, uma actividade criativa por parte do seu relator, que se modifica através dela. Esse retorno criativo ao passado, para modificar ou influenciar o curso da personalidade

⁴⁸¹ A partir da p. 527.

⁴⁸² O expressivismo do autor fica lapidarmente assumido em *ANTHROPOS*: "(...) a função literária enquanto tal, se na verdade queremos compreender a essência da autobiografia, resulta todavia secundária na relação com a significação antropológica".

⁴⁸³ *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, p. 117.

no presente, será também visível na antologia que temos em mente, como verificaremos ao longo do Cp. IV.

Feitas estas ressalvas, e transpondo para termos literários o estudo vasto e perspicaz de Alain Girard, ressalta para a leitura um modelo de sujeito-locutor dos "diários íntimos" muito próximo da configuração elaborada ao longo dos *100 poemas*, e em toda a lírica assinada por M. António. Trata-se de uma coincidência que permite, com maior nitidez, enquadrar a antologia genologicamente, no que diz respeito ao problema central da configuração do locutor no texto.

Um enquadramento reforçado pela indicação cronológica dos anos de produção, que permite igualmente estabelecer proximidades com o "diário" - que indica datas mais precisas, por óbvias razões.

1.2.2.3. ESTABELECIMENTO DA HIPÓTESE

Ao nível da conjunção dos poemas, a situação genológica do livro já é mais problemática: ele não deixa de possibilitar o estabelecimento de um "fio" narrativo, como a autobiografia, mas também não o apresenta explicitamente, aderindo à aparência "dispersa" dos diários e de algumas "memórias".

Apenas as imposições genológicas mais específicas, oriundas da lírica (o uso predominante de versos, o modelo formal - ou seja, os poemas), afastam claramente esta obra de um "diário íntimo", permitindo-lhe de quando em quando alterar o "tom confessional" e a aparência do "diálogo do eu consigo próprio".

Podemos pois, em resumo e por conclusão, afirmar que, das diversas espécies de discurso literário subjectivo estudadas, as que mais nos interessam localizam-se na intersecção da narrativa com a lírica. Destas, as mais próximas são o "diário íntimo", o memorialismo e, muito parcialmente, o "auto-retrato". Elas afastam-se da autobiografia por não seguirem o símile narrativo, e aproximam-se dela por construírem o sujeito em função de uma referência constituída pelo percurso biográfico que é dado como seu até ao momento em que a obra fica pronta, a obra de que ele é o motivo central.

A especificidade genológica dos *100 poemas*, garantida pela sua fidelidade a uma noção comum de lírica (conjunto de poemas em verso, que podem conter momentos dramáticos ou narrativos), e pela proposição cronologizada de dados biográficos, leva-nos a conceber uma espécie própria, a qual até aqui tentámos de alguma forma teorizar - não por imodéstia, mas apenas pela necessidade de definirmos as regras a partir das quais a leitura podia decifrar o código utilizado. A espécie é a que já anteriormente intitulamos como "autobiografia lírica": dispersivamente configuradora de um sujeito-locutor à procura de si, através de composições predominantemente escritas em verso, e nas quais a relação entre a linguagem e a referência oscila entre a matriz analógica, a descritiva, a reflexiva e a narrativa.

Um conjunto de poemas líricos; um agrupamento de composições passíveis de funcionar como excertos de auto-retratos, ou memórias, ou diários, ou como fragmentos líricos de uma autobiografia; um conjunto lírico do qual possamos extrair - reordenando-as pacientemente, narrativizando-as - uma cadeia de sucessividades representadas como próprias da vida de quem se configura nessas composições como autor; tudo isso constitui uma espécie de autobiografia desmontada, fragmentada, obediente aos ditames e aos ritmos impostos pelo género lírico - e só aparentemente caótica. Quer dizer: uma obra lírica, desde que dominada pela construção de um retrato biográfico do sujeito, e portanto instituindo esse sujeito como referência centralizadora, funciona - dentro do seu género - como uma autobiografia dentro da narrativa, como uma história onde o locutor se torna "o herói intelectual consciente ou inconscientemente realizando uma autognose"⁴⁸⁴ que dará a chave da compreensão, definição e sentido da sua existência (passada) e da sua personalidade (passada e presente).

⁴⁸⁴ Quadros, 1971: 388.

1.2.2.4. O PACTO DE M. ANTÓNIO

Se o enquadramento genológico dos *100 poemas*, e da lírica em geral assinada por M. António, nos conduz à noção de uma autobiografia lírica, espécie híbrida com tópicos muito próximos dos do "Diário íntimo"; se, por seu lado, a autobiografia possui um tipo de contrato entre o texto e o leitor que a especifica entre os outros géneros ou as outras espécies; convém estudarmos comparativamente os contratos, ou pactos, possíveis para sabermos se o pacto desta lírica autobiográfica é idêntico ao das autobiografias típicas.

Para situarmos, pois, com maior precisão, a antologia que iremos analisar, é preciso levarmos em conta os vários tipos de pacto que um texto literário pode estabelecer com o seu leitor, e que foram fixados por Lejeune nos seus trabalhos sobre os textos autobiográficos, muito em especial no livro significativamente chamado *O PACTO AUTOBIOGRÁFICO*.

Os três tipos inicialmente fixados por Lejeune são, precisamente, o "pacto ficcional" e o "autobiográfico", entre eles se colocando um tipo zero ⁴⁸⁵.

A definição destes tipos é conjugada à relação entre o nome do autor apostado à capa e o nome do protagonista, ou da personagem central, ⁴⁸⁶ conforme se vai relacionando com a figura do autor e do narrador ⁴⁸⁷ ao longo da obra. Quando não há relação explicitamente estabelecida entre autor e protagonista, é que estamos perante a inexistência de pacto (o tipo zero). O tipo zero pode verificar-se, quer quando há coincidência, quer quando há diferença entre nome de autor e nome de protagonista. Mas poderá também articular-se à inexistência de referências que permitam com segurança identificar o nome do autor e o do protagonista. Nesse caso, define-se o

⁴⁸⁵ *ON AUTOBIOGRAPHY*, p. 16.

⁴⁸⁶ Fazemos equivaler aqui "protagonista" a "personagem central", na medida em que nos parece que o importante, para a classificação de Lejeune, é definir aquele que é o centro da focalização narrativa (aquele sobre o qual ela incide predominantemente). Ora a "personagem central", assim definida, é equivalente à figura do sujeito numa lírica centrada sobre a figuração do que nos dá como seu autor. Daí que, na sequência da frase, fizéssemos a transposição de "protagonista" para "enunciador" ou "autor", possibilitando a aplicação do quadro de Lejeune também ao género lírico.

⁴⁸⁷ Pelas razões citadas acima, o narrador equivale, na nossa leitura dos *100 poemas* e da lírica posterior, ao sujeito da enunciação.

texto como "indeterminado". O tipo indeterminado é o que primeiro nos interessa no quadro de Lejeune.

Outra situação que também nos interessa é aquela em que, não sendo explicitamente indicado se há ou não coincidência de nomes entre autor e protagonista (por exemplo, por estes não serem facultados à leitura), o pacto estabelecido pelo título ou pelo prefácio diz ao leitor explicitamente que quem escreve e o protagonista são uma e a mesma pessoa, seja qual for o seu nome. É o que sucede com uma obra que se chame, por exemplo, "História da Minha Vida", ou que tenha como subtítulo uma indicação genológica ("Autobiografia").

Uma terceira espécie que nos interessa é aquela em que, havendo coincidência entre o nome do autor e o do protagonista, só ao longo da leitura do texto nos vamos apercebendo dela, uma vez que nenhum dos recursos que envolvem o livro (a capa, o prefácio, o título, a denominação do género, etc.) nos indica previamente esta coincidência.

A lírica de M. António apresenta marcas de qualquer dos três tipos, embora se aproxime mais do terceiro aqui descrito. Em primeiro lugar, como sucede nas espécies indeterminadas, ela não nos indica explicitamente se o nome do autor e o «eu» dos poemas são o mesmo. O nome do autor é M. António, sem indicação de família; o nome do organizador da antologia não vem indicado na nota justificativa que ele escreve. O «eu» dos poemas não nos apresenta o seu nome.

No entanto, pode-se entender que a nomeação de um «eu» nos poemas se articula necessariamente ao facto de a capa indicar *100 poemas* de M. António. O «eu» dos poemas seria, portanto, M. António, dessa forma se estabelecendo um pacto autobiográfico (dado apresentar-se como biográfica a referência das composições). Também na nota justificativa inicial, embora esta não esteja assinada, a recorrência do tópico da autenticidade, da correspondência entre a vida e a poesia, reforça no leitor a identificação entre o «eu» dos poemas e o nome da capa, ainda que a não garanta.

Por outro lado, numa leitura atenta e pormenorizada dos poemas, encontramos um, QUINZE DE AGOSTO ⁴⁸⁸, em que podemos assentar, à maneira do terceiro tipo citado por nós, a correspondência de nomes entre o autor e o protagonista. O poema inicia-se por dois versos: "Este Quinze de Agosto já não tem / (Não tem o quê, Toneca?)". Supõe-se que alguém (noutros versos associado ao «eu» locutor pela enunciação na primeira pessoa ⁴⁸⁹), fala a alguém (ou a si próprio) e o interlocutor responde-lhe chamando o «eu» por um nome familiar (Toneca). Ora, «Toneca» é diminutivo de António, e o nome de capa é constituído por uma inicial («M.») e por «António». A partir daí, por inferência, o leitor confirma a impressão de coincidência entre o autor e o enunciador, colando-os numa só pessoa.

Nos outros livros, publicados após os *100 poemas*, a associação entre o nome de capa e o «eu» dos versos é bastante mais difícil. Só a interposição de notas contextuais, circunstancializando os versos, aponta a autoridade da capa - que, se acrescenta essas notas, é porque se identifica com quem escreveu os poemas ⁴⁹⁰. Em *LUSÍADAS*, as passagens em que o «eu» se assume como poeta ⁴⁹¹ é que ajudam a fazer a identificação com o autor, sendo no entanto raras. Em *ERA, TEMPO DE POESIA*, nenhum recurso é utilizado para identificar o locutor ao autor. Pelo que a indeterminação aumenta, na

⁴⁸⁸ De 1951 ou 1952, conforme o livro em que estiver inserido. Nos *100 poemas* vem como de 1952 (p. 42), data que se confirma nos *50 poemas* (p. 25); a primeira vez que a composição vem a lume é, porém, com data de 1951, nos *poemas & canto miúdo* (pp. 11-12). A incoincidência nas datações remete-nos para a necessária inautenticidade ou infidelidade deste tipo de escritos em relação ao real, como adiante verificaremos. Por essa via, recorda-nos o quanto é arbitrário, da parte do autor, o estabelecimento de uma correspondência autobiográfica.

⁴⁸⁹ A marca enunciativa dá-se gradualmente. Primeiro, através da integração do «eu» no plural: "Doce quinze de Agosto do outro tempo / Nós na fila da escola / A professora de preto / E a nossa bata engomada..."; depois, através da menção directa ao «eu», isolado já dos outros (antes também especificados): "Meu coração pequeno que pulava / Meus olhos na confusão". A colocação progressiva das marcas denunciadoras ou decodificadoras é uma característica desta lírica e será por nós observada novamente no Cp. III, quando estudamos o advento da cisão no livro e na figura da avó negra (ponto 2.3.2.).

⁴⁹⁰ "À memória de Branca Cruz, a quem estes poemas foram lidos pela primeira vez", em *ROSTO DE EUROPA* (p. 41); "D. Maria da Conceição Abreu, que nunca pensou em fazer versos, é co-autora dos poemas que se seguem, acontecidos em meio de sessões de informação linguística que teve com o autor deste livro. Outra forma de transplantação cardíaca", em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (p. 37).

⁴⁹¹ Por exemplo no Epitáfio a Ernesto Lara Filho (p. 17 e ss), ou nos poemas rememorativos.

tentativa de conotar o nome de capa com a figura do locutor, nos livros escritos após a antologia do *ABC*⁴⁹². Tal facto aconselha-nos a colocação, da lírica posterior, na zona indeterminada em que, nem o pacto autobiográfico, nem a identificação nominal do autor e do enunciador, são assumidos explicitamente.

A lírica do autor fica, portanto, enquadrada como uma espécie de autobiografia lírica em que o pacto e a identidade nominal são predominantemente implícitos. Isso aumenta o carácter híbrido destes escritos e alerta-nos, desde logo, para a noção de cruzamento, neste caso para o cruzamento de marcas genológicas diversas. Como veremos na nossa conclusão, o cruzamento é uma ideia chave para descodificarmos a figuração do sujeito-locutor na lírica de M. António.

⁴⁹² Ao longo do Cp. V estudaremos como os diversos recursos de ancoragem ao sujeito anterior dos *100 poemas* são postos em jogo nos "livros de itinerância".

2. A LÍRICA AUTOBIOGRÁFICA E O ORGANIZADOR DOS 100 POEMAS

2.1. PERTINÊNCIA DA ESPÉCIE

A nossa tese é, portanto, a de que os *100 poemas* de Mário António são passíveis de uma leitura autobiográfica no sentido em que falam (embora fragmentariamente) na formação de uma personalidade "autoral" e na tomada de consciência que essa personalidade realiza sobre a sua identidade, colocando-nos perante as questões genológicas que temos vindo a enfrentar⁴⁹³. Tal hipótese, de leitura "narrativizada" da obra lírica, não é estranha à própria concepção do género exposta por autores como Laurent Jenny⁴⁹⁴.

Referindo-se a cada poema em particular, ele diz: "Tem-se a impressão, por vezes, ao lê-los, de que «é toda uma vida» que eles narram em silêncio, selada no metal de algumas palavras, a que se chama «evocação»"⁴⁹⁵. A leitura que Jenny faz do poema *SPLEEN*, de Baudelaire, demonstra essa proximidade possível entre a lírica e a narrativa (concebida como "o devir de um sujeito" - na acepção, excessivamente generalizada, de Bremond⁴⁹⁶). Também na lírica as "metamorfoses" do "Sujeito-Herói" possuem "um sentido e uma lógica", não sendo "indiferente" a sua "evolução"⁴⁹⁷. A sequência lírica apenas desembaraça o poeta da referência a "toda a progressão interna", mas é pela «narrativização» das metáforas que "o antagonismo das três pessoas gramaticais" adquire sentido, ou é semantizado

⁴⁹⁸

⁴⁹³ A proximidade entre "o devir poético" em M. António e o "diário íntimo" ou o género "confessional, na melhor acepção desta palavra", fora também notada por Amândio César no texto «O poeta angolano Mário António», com que se inicia a «Marginália» dos *100 poemas*.

⁴⁹⁴ «O Poético e o Narrativo», *POÉTIQUE*, n.º 28, pp. 95-109.

⁴⁹⁵ p. 95.

⁴⁹⁶ pp. 95 e 106.

⁴⁹⁷ p. 106.

⁴⁹⁸ pp. 107-108.

Também Gusdorf admite a existência de "poemas autobiográficos" ⁴⁹⁹ (citando a propósito Lamartine), bem como Weintraub, de que acima falámos a propósito mesmo deste facto, e James Olney ⁵⁰⁰, que admite ainda uma "tendência" explicativa das ocorrências de poemas líricos autobiográficos: a que os autores teriam de "criar autobiografia em cada obra por meio de formas diversas, *dissimuladas ou encobertas*" ⁵⁰¹.

Mais atenta a uma perspectiva historicista e contextualizante, E. Bruss entende que foi a importância crescente da lírica no século passado, a par das mudanças a nível temático e no sentido da intensificação da auto-referência, que tornaram a lírica uma competidora do género autobiográfico. Nessa perspectiva, a existência de poemas autobiográficos seria principalmente o resultado dos tópicos de uma época bem determinada ⁵⁰², facto que talvez não concorde com uma análise histórica mais detalhada.

Lejeune é, parece-nos, quem mais claramente veio definir o que chama de "poema autobiográfico". Em *O PACTO AUTOBIOGRÁFICO* ⁵⁰³, ele define-o como uma composição narrativa ⁵⁰⁴ em verso que trata da vida individual, ou da história de uma personalidade, identificando autor, narrador e personagem principal, bem como alicerçando-se sobre uma "perspectiva retrospectiva". Quanto às proximidades e diferenças, entre as classificações de Lejeune e a descrição que podemos fazer dos *100 poemas*, elas foram estabelecidas acima, quer no que diz respeito à narrativa quer no que respeita a outros aspectos. O importante para nós aqui é verificarmos que também Lejeune aceita a existência de poemas autobiográficos e, melhor que os outros, define as condições que a estabelecem.

⁴⁹⁹ *ANTHROPOS*, p. 15.

⁵⁰⁰ Loc. cit., pp. 39-40. Fala, a propósito, em Valéry e Eliot, e postula a existência de autobiografias não autobiográficas, bem como, simetricamente, de textos autobiográficos que não sejam autobiografias (por exemplo um texto lírico).

⁵⁰¹ *ANTHROPOS*, p. 33 (o sublinhado é nosso).

⁵⁰² *ANTHROPOS*, p. 66.

⁵⁰³ Parcialmente traduzido em espanhol por Angel G. Loureiro (*ANTHROPOS*, pp. 47-61), versão que pudémos confrontar com a norte-americana, apresentada por Eakin. A secção que temos em referência neste parágrafo transcreve-se a pp. 48 do suplemento *ANTHROPOS*.

⁵⁰⁴ Sustentados em alguns dos testemunhos anteriores, discordaríamos da presença, aqui, da palavra narrativa. O poema narrativo autobiográfico em verso dever ser um dos "antepassados" do poema lírico autobiográfico.

Só que, todos estes autores, atidos à concepção de Lírica centrada sobre a consideração de poemas e não de livros de poemas, não falam (como o fazemos aqui) na existência de livros autobiográficos ⁵⁰⁵ constituídos predominantemente por poemas líricos em verso. Uma vez que, para nós, tal como fixámos no Cp. I a partir de uma citação de Kate Hamburger, o género lírico terá de se conceber em função da totalidade que constitui um livro, entendemos que existem obras autobiográficas configuradas por poemas líricos em verso - desde que a conjugação deles através de uma leitura unificadora permita reconstituir o percurso de uma vida (ou de uma parte de uma vida) enunciada como sendo a do autor.

O que se passa nos *100 poemas* é, portanto, isso. Algo idêntico ao que Jenny, Gusdorf e outros observam nos "poemas autobiográficos" - para nós apenas unidades de um conjunto maior, e caracterizável da mesma forma.

Se a leitura autobiográfica da antologia inicial (e, posteriormente o confirmaremos, de toda a obra lírica de M. António) não é de estranhar perante algumas abordagens feitas às definições de lírica, ela também é natural no contexto africano - pese embora alguma precipitação dos críticos "empenhados", que tanto procuraram exorcizar o "intimismo".

Como lembra José Carlos Venâncio, "(...) devido ao percurso transcultural que muitos intelectuais e dirigentes políticos africanos tiveram de atravessar para assumir a modernidade, a autobiografia protagonizada por eles, revelou-se como um dos géneros ou subgéneros literários mais profícuos na literatura africana" ⁵⁰⁶. É precisamente na transversalidade desse percurso cultural que Georges Gusdorf põe a tónica, ao referir de passagem as *AUTOBIOGRAFIAS DE AFRICANOS* recolhidas por Westermann. Elas "manifestam a comoção das civilizações tradicionais no seu contacto com as europeias. O mundo antigo está em vias de morrer dentro inclusivamente dessas consciências que se

⁵⁰⁵ Uma excepção para os *QUATRO QUARTETOS*, de Eliot, que formam já um «macro-texto» e são apontados por Olney (loc. cit., p. 40). No entanto, o crítico trata-os como um poema só.

⁵⁰⁶ *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*, pp. 41-42.

interrogam acerca do seu destino, convertido, de bom grado ou pela força, ao novo estilo de vida que o homem branco trouxe de além dos mares" ⁵⁰⁷.

A transversalidade do percurso assume igualmente condições próprias nas comunidades literárias: um escritor africano como Câmara Laye conta a "sua" história ao mesmo tempo aos europeus e aos africanos "desenraizados" como ele - mas não aos que permaneceram nos quimbos, vivendo eventualmente ainda de acordo com as tradições (orais) em que o escritor se teria iniciado. A europeização do público - inevitável após a introdução do ensino, dos produtos e das práticas típicos da Europa e dos EUA - condicionaria sempre o autor a escrever para leitores europeizados e, portanto, estimularia sempre a composição de uma história na primeira pessoa a modelos autobiográficos.

Complementarmente, as contradições da modernidade - sobretudo num país africano e para um intelectual marginalizado pelos seus companheiros, ou «ilhado» face a várias comunidades circundantes e menos miscigenadas - refuncionalizam a prática autobiográfica. No dizer expressivista de Morgenthau e Person, "A origem do narcisismo" ⁵⁰⁸ não pode ser compreendida sem que se leve em consideração o dilema humano a que ela pretende dar solução. Este dilema é a alienação. O homem moderno é assediado por duas manifestações de alienação, uma existencial, que os seres humanos experimentam em todos os tempos, e a outra histórica, para a qual o narcisismo é a resposta. O dilema existencial do homem, que transcende tempo e lugar, consiste na necessidade de descobrir significação em uma vida que é finita, enquanto as aspirações e a imaginação humana não o são" ⁵⁰⁹.

Especificando os tipos de situação histórica - que levariam a tipos diferentes de narcisismo - os autores acrescentam: "A subtileza do dilema, no entanto, varia de acordo com o tempo e o lugar. É mínima num meio em que a pessoa sente que está ocupando um lugar predeterminado em um universo que faz sentido. É o que particularmente acontece em certas organizações tribais

⁵⁰⁷ «Condiciones y limites de la autobiografia», *ANTHROPOS*, p. 10.

⁵⁰⁸ São os autores quem associa «narcisismo» e géneros ou espécies intimistas. É claro que não partilhamos a sua perspectiva clínica.

⁵⁰⁹ Hans J. Morgenthau e Ethel Person, «As Raízes do Narcisismo», *DIÁLOGO*, nº 1, p. 27.

onde a ênfase no eu é mínima ⁵¹⁰. É máxima na preocupação contemporânea com a própria individualidade, o que se poderia chamar o senso do eu" ⁵¹¹.

No entanto, o dilema relacionar-se-ia também com o «desamparo» espiritual ou mental do homem sem "lugar, grupo, deus ou tribo com quem se identificar e através dos quais se realizar" ⁵¹² - situação ainda mais agravada no caso do tipo intelectual citado por Venâncio, ou no de um poeta marginalizado pelos seus companheiros em função de opções estéticas diferentes.

As circunstâncias que estamos a invocar não nos parecem, porém, determinantes para a leitura intrínseca da obra. São-no, sem dúvida, para o seu enquadramento histórico e cultural, mas não para a interpretação literária, uma vez que a própria antologia nos irá montar um sistema de referências que falam por si, e que nos propõem sentidos novos para as opções genológicas do autor (sentidos que, sendo novos, se podem no entanto conjugar com estes). Apenas apelámos à citação de Morgenthau e Person para demonstrar que, mesmo numa perspectiva psico-sociológica, não se legitima a depreciação de uma obra como alienante pelo facto de ela ser "intimista", ou autobiográfica - perspectiva e depreciação perseguidas pelos escritores e críticos empenhados à dominância neo-realista e negritudinista dos anos 50.

Confirmada a pertinência da hipótese de leitura que acabamos de fixar, faltanos explicar uma dúvida que, sendo simples, pode parecer incómoda: se é no sentido de uma compreensão autobiográfica que o próprio organizador da antologia reúne os poemas (como adiante confirmaremos), porque é que ele optou pelo género lírico e não escreveu uma narrativa?

Creemos estar a resposta na própria nota introdutória da antologia. Aí a dispersividade lírica é dada como expressão de um ritmo «íntimo», integrado nos ciclos cósmicos e, dessa forma, exprimindo com maior autenticidade a

⁵¹⁰ Esta afirmação dos autores aparece já no texto de Weintraub assim relacionada com a autobiografia (loc. cit., p. 26).

⁵¹¹ Id., ib.

peessoa do locutor ⁵¹³. A obediência ao ritmo «íntimo» - ou seja, ao critério da dispersividade - neutraliza a crítica dos que, como Gusdorf, apontam às autobiografias e aos diários uma necessária transfiguração (e, por tanto, inautenticidade) do «eu», visto que aí os acontecimentos são todos ligados por um fio (cronológico ou lógico) alheio ao disperso correr da vida.

A escolha da dispersividade lírica visa então acentuar a impressão de verosimilhança e de fidelidade autobiográfica. A narrativização, se passasse a uma "estrutura de superfície", poderia deixar ao leitor essa impressão de percurso forçado pelo encadeamento artificial dos episódios.

2.2. CRONOLOGIA, AUTOBIOGRAFIA E A APRESENTAÇÃO DOS 100 POEMAS

As marcas de um modelo narrativo subjacente não presidem, claro está, à composição de cada um dos *100 poemas* ali transcritos, que são obras tipicamente líricas na sua maioria. No entanto, como iremos ver ao longo da análise da obra, elas são constantes (a par das de lirismo), quer na composição dos poemas, quer na articulação dos referentes por eles postos em jogo, ou, ainda, na conexão dos poemas e dos "capítulos" - determinados aqui pela sequência do calendário civil.

A hipótese que avançamos, de ter a antologia por um dos seus modelos o discurso narrativo autobiográfico, foi mesmo primeiramente sugerida à nossa leitura pelo critério que nos parece ter servido para juntar os poemas.

Eles podiam ter sido aproximados por grupos temáticos, ou pelos motivos dominantes em cada um, ou ainda pelo tipo de referência que utilizavam. Mas uma breve nota introdutória diz-nos que foram reunidos cronologicamente, estando a cronologia fixada pelas datas apresentadas como sendo as de composição.

⁵¹² Id., p. 26.

⁵¹³ Sobre a crença na relação entre autenticidade, intimismo e confessionalismo leiam-se as pp. 88-93 de *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, de G. Gusdorf.

Este facto orienta a leitura da antologia desde logo, suscitando a consideração de um «macro-texto», ou de uma "disposição" ordenada subjacente - ainda que legitimando-se na ilusão de espontaneidade. Note-se, também, que a legitimação pela espontaneidade não neutraliza a ideia de um "fio" semântico condutor, que ressaltaria da interpretação do conjunto, uma vez que a sinceridade que se afirma é-o em relação a um crescimento (poético) e o seu significado coincidirá, portanto, com a conclusão do processo de amadurecimento a que se ancora.

Pelo papel enquanto condicionador da leitura - e dada a brevidade do texto - creio que valerá a pena transcrevermos na íntegra a nota justificativa onde são dadas as indicações de leitura que temos vindo a referir.

JUSTIFICAÇÃO:

O tempo da Poesia é o tempo solar e o ciclo da obra poética o ciclo das estações. O Poeta não escreve livros: como o camponês, aguarda o tempo da safra para exclaimar: Minha colheita, meu ganho: Poesia! Poesia! ()*

Em consequência, só as recolhas cronológicas podem dar uma ideia não enganadora da Poesia realizada.

Foi por o ter verificado quem já pôs em circulação livros de poemas que, por terem sofrido limitações editoriais, hoje bem pouco representam, cada um de persi, da sua Poesia, - que este livro aparece. E, também, porque uma oferta, sem condicionamentos, da Editora ABC, possibilitou o empreendimento.

Neste livro se incluem, todos os poemas publicados em Poesias (1956), Amor (1960), Poemas & Canto Miúdo (1960), Chingufo - Poemas angolanos (1962) - de resto, esgotados - e, em número sensivelmente igual, poemas que, dessas diferentes épocas e posteriores, permaneceram sem publicação em livro.

* António Manuel Couto Viana

Antes ainda de comentarmos a nota, a inclusão da referência literária que constitui o nome de António Manuel Couto Viana suscita-nos uma breve observação. Por um lado, ela irá conectar-se com as múltiplas referências literárias da obra e das líricas posteriores; por outro, ela permite-nos alertar o leitor para uma realidade que os primeiros parágrafos suscitam e que é a da estruturação arquetípica do texto.

De facto, como nota Michel Beaujour para o auto-retrato, podemos dizer que também a lírica autobiográfica, sob a ilusão da espontaneidade, e salvaguarda a retórica, recorre aos arquétipos fundadores de uma dada cultura ou civilização ⁵¹⁴. Isso é particularmente visível na autobiografia de Jung (também comentada por António Quadros) e pode ser observado na lírica de M. António.

A citação de Couto Viana ⁵¹⁵, bem como a menção aos ciclos cósmicos marcando o tempo e ritmando a vida, denunciam desde logo a aproximação a determinados modelos culturais e a determinados mitos que ajudam a formar a ideia de sujeito.

A fundamentação da escolha do critério assenta em que - seguindo a Poesia "o ciclo das estações" - "só as recolhas cronológicas podem dar uma ideia não enganadora da Poesia realizada". Mais do que uma explicação, trata-se de uma espécie de declaração de autenticidade poética, acentuada pela ideia de que o autor espera pelo tempo da safra para aclamar a poesia - ou seja, reforçada pelo símile entre a ligação à palavra feita pelo poeta e a ligação à natureza a que obedece o agricultor. Assim, a autenticidade da relação entre o poeta e a palavra verifica-se cosmicamente sancionada, pelo que a distância entre a sua existência pessoal e o texto que nos assina se torna inconcebível.

Os dois últimos parágrafos (a segunda metade) da nota servem para confirmar a sugestão de verdade, que seria maior neste livro do que nos anteriores, visto aqui não haver limitações editoriais - ou seja, visto que não

⁵¹⁴ Cf., para a autobiografia, Olney, loc. cit.

⁵¹⁵ Outra presença literária possível é a de D. Diniz, que, na canção "trovadores soem mui bem trobar", verbera os que dizem escrever só quando vem a Primavera.

foi necessário suprimir algum dos poemas que testemunhassem um ou outro passo importante da biografia e da aprendizagem poética do sujeito público M. António. Vem a propósito sublinhar que esses livros anteriores tinham já funcionado antologicamente uns em relação aos outros, com excepção, natural, para o primeiro. Mas, mesmo esse primeiro (*poesias*, de 1956), tinha os poemas pormenorizadamente datados, marcando assim o carácter ao mesmo tempo antológico e autobiográfico do livro. Todos os outros volumes incluem sempre poemas dos anteriores, como se cada obra nova fosse uma reorganização do que até aí tinha sido escrito - e, portanto, da existência autoral, da história do autor enquanto autor.

Voltando à justificação inicial, ela faz-nos, por estas declarações de autenticidade, recordar o que Lejeune chama de "pacto referencial", ou seja, aquele em que um autor (e neste caso a identificação do prefaciador com o autor é muito ténue) jura "dizer a verdade, toda a verdade, e nada mais que a verdade" ⁵¹⁶. O pacto referencial completaria o pacto autobiográfico (estipulado por uma declaração do tipo "eu, quem assina" ⁵¹⁷), afastando o registo autobiográfico da ideia de ficção.

Mas a autenticidade, na nota justificativa dos *100 poemas*, só indirectamente se reporta à vida do autor, que não se nomeia de forma explícita. Segundo a "Justificação", a antologia exprime, acima de tudo, o crescimento poético, ou seja, ela é autêntica em relação ao que o prefaciador afirma que foi escrito, numa proximidade nítida com a caracterização que Vico faz da sua autobiografia, segundo M. Sprinker, que sublinha que, para "o próprio Vico, a história da sua evolução intelectual não é tanto a história da sua pessoa como a do conjunto de obras que fizeram dele um «homem de letras»" ⁵¹⁸. Só por antes associar a produção poética à prática recolectora (no entanto, de quem semeou primeiro) é que o texto leva o leitor, por inferência, a projectar sobre a antologia o mito da autenticidade projectiva que ela, interiormente,

⁵¹⁶ ON AUTOBIOGRAPHY, p. 22. No trabalho de Elizabeth Bruss o "pacto referencial" é a Regra nº 2 (ANTHROPOS, p. 67).

⁵¹⁷ Cf. op. cit., p. 22.

⁵¹⁸ ANTHROPOS, p. 120.

reclama - como se verá pelo excerto que transcrevemos no final deste capítulo.

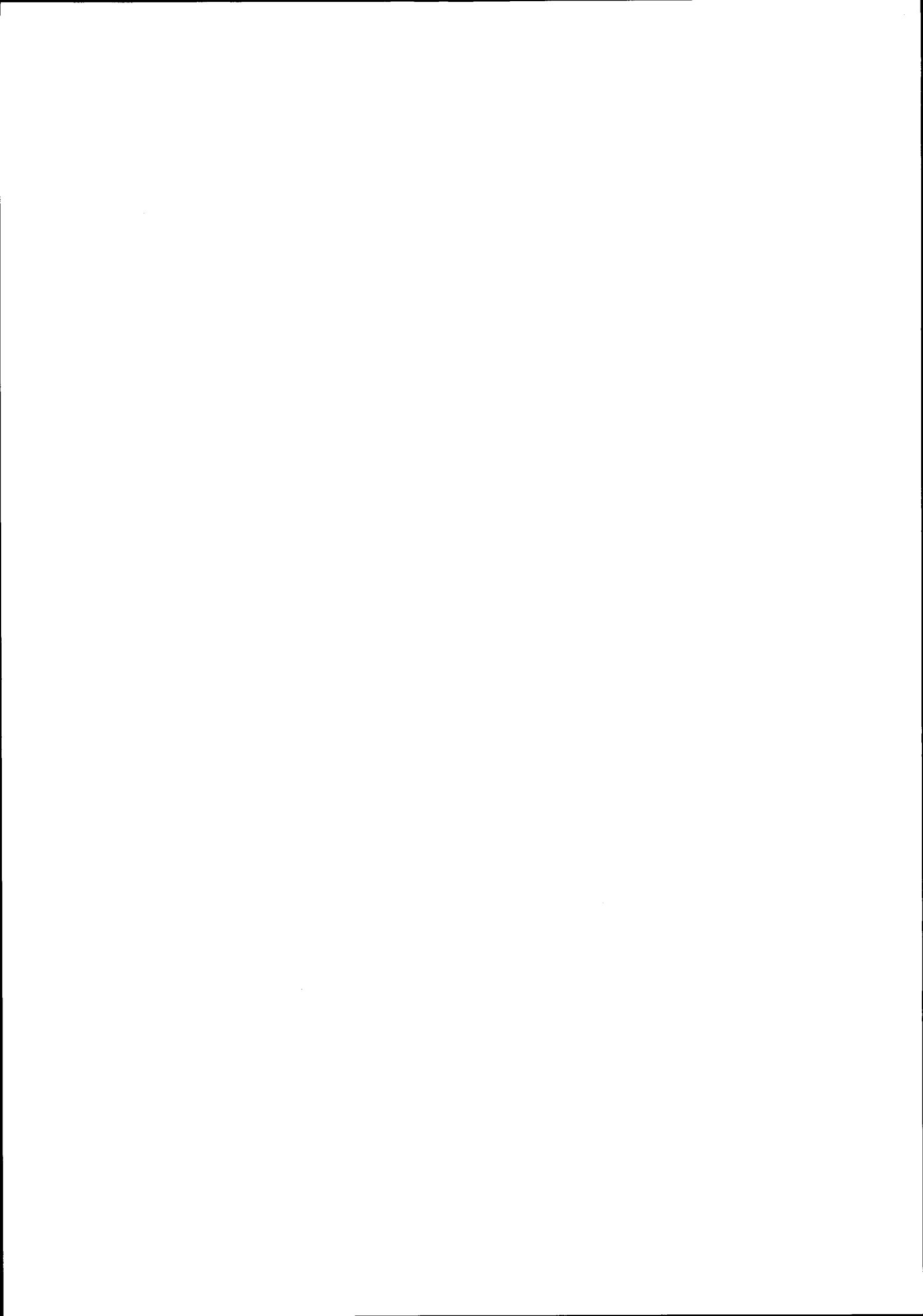
Assim, os *100 poemas* posicionam-se, mais uma vez, de uma forma própria no interior dos modelos possíveis: o "pacto referencial" é-o tendo por referência os próprios poemas e não o que eles dizem; mas, no interior dos poemas, é reafirmado (e, portanto, conservado) um pacto referencial típico da autobiografia, que não foi explicitamente ou inteiramente feito antes. Ora, a conservação do pacto tal como ele se estabelece no início é condição do género, segundo Lejeune ⁵¹⁹.

No entanto, uma vez que a autobiografia se distingue da biografia por nela a identidade sustentar a semelhança e não o contrário, o «desvio» não se torna muito significativo face à teoria de Lejeune. Mais marcante é o «desvio» em relação ao pacto autobiográfico, marcado pela associação apenas implícita entre autor e enunciator-protagonista.

Nas pp. 31, 33, 34, 35 e 37 da versão consultada, Lejeune fala nos códigos do prefácio, e das auto-apresentações nas badanas ou nas contra-capas dos livros, que recomendam o uso da terceira pessoa, postulando a partir daí a possibilidade de uma identificação entre o autor textual e o nome de capa. Refere-se a frases do tipo "quem vos fala", "quem escreve estas linhas". Esses pequenos textos, fortemente codificados, funcionariam para o leitor como curtas autobiografias. A "Justificação" é passível de ser lida como uma variação dentro desse género de texto, pois o autor justifica o aparecimento de "este livro" referindo-se a si próprio (autor da nota) na terceira pessoa; no entanto, em nenhum momento a nota nos diz que quem a escreve é o autor do livro: isso é deixado ao critério do leitor e aos efeitos de capa e de conjunto. Por tal facto, aproximamo-la do tipo de texto em que à terceira pessoa não é acoplada nenhuma referência explícita, sendo o contexto a sustentar a inferência que conduz à identificação do locutor com o autor ⁵²⁰.

⁵¹⁹ Op. cit., p. 22.

⁵²⁰ V., op. cit., p. 37.



2.3. UMA CRONOLOGIA RELATIVA: UMA AUTENTICIDADE ENGANADORA

A reunião das unidades por onde as referências diegéticas se dispersam - ou seja, os poemas ou composições - ao promover o seu agrupamento por uma cronologia, é que permite que elas sejam lidas como transparentes, ou como testemunhos de uma vida conforme ela foi acontecendo e sendo escrita, uma vida que é a do locutor.

Se interpretássemos projectivamente a obra - de acordo com as sugestões da justificação inicial - seríamos levados a concluir que a reunião cronológica transporta para a estrutura da antologia a expressão da espontaneidade absoluta, fundamentando o texto no "autor" - até porque ele sugere isso pessoalmente ao leitor (se o leitor associar, levado pelos efeitos de capa e os posfácios, o nome do autor à autoria da nota justificativa).

Preferimos no entanto reflectir sobre a necessidade que tinha a antologia de nos apresentar um sujeito seu (não o dos textos ⁵²¹) que a organiza, como "homo legens", pessoa que assegura a responsabilidade moral e jurídica da leitura que publica os poemas ⁵²².

Este sujeito enuncia-se na terceira pessoa ("quem já pôs em circulação livros de poemas") marcando o seu distanciamento face ao lírico de cada um dos textos, onde a enunciação na primeira pessoa impera. Com a autoridade que lhe advém dessa disjunção, ele indica ter incluído todas as composições publicadas nos livros anteriores, utilizando a mesma linguagem distanciada e tendencialmente impessoal ("Neste livro se incluem (...)").

A função imediatamente apreensível da presença explicativa de um organizador na antologia é a de justificar ou apresentar o critério estruturador e a obra - trabalho desnecessário, porque a distribuição dos poemas é precedida pelo número dos anos em que foram compostos e, se a

⁵²¹ Pelo menos ao nível da leitura explícita, literal, dado o facto, concordante, de a *Justificação* não vir assinada.

⁵²² Cf. Goody, *A LÓGICA DA ESCRITA...*, p. 93.

antologia se publicou, é porque de alguma forma e para mais do que uma pessoa estava justificada a sua vinda a lume.

A inutilidade da justificação inicial esconde, porém, a sua verdadeira utilidade, que é a de sugerir previamente à leitura a "ancoragem" do ego de cada poema a um sujeito público ⁵²³ que reclama direitos acerca da "sua Poesia", ainda quando fale de si próprio na terceira pessoa. Este processo joga com a noção comum (e filosófica) de sujeito: o sujeito pode não ser absoluto, mas é sempre "unitário" ⁵²⁴, mesmo quando se enuncia na terceira pessoa ao se apresentar e na primeira ao se construir. Por essa noção não resiste o leitor comum à associação entre o «ego» dos poemas e o da antologia, que assume e enquadra o poeta "original".

Uma vez "ancorado" o locutor a um sujeito "posterior" e público (portanto, "real") que o organiza enquanto "consciência intencional", a nota justificativa leva-nos a pressupor que os textos exprimem uma pessoa que foi crescendo (poeticamente) ao longo daqueles anos "antologados". As diferenças que possamos detectar entre os seus vários poemas devem, por consequência, ser explicadas a partir da ideia de crescimento - a qual impede que seja posta em causa a unidade do sujeito pela sua variação ou diversidade.

Como corolário imediato, podemos concluir que a nota explicativa nos introduz à referência que a antologia passar a constituir colando-lhe um rótulo narrativo autobiográfico (o rótulo narrativo era já explicitamente introduzido pela justificação do critério cronológico, ao se falar do tempo da Poesia como "solar e o ciclo da obra poética o ciclo das estações"). Isso contribui para que adquira foros de garantia de autenticidade projectiva a oferta ao leitor da legitimadora ficção do respeito pelo carácter espontâneo com que o percurso lírico se foi concretizando. Para que tal garantia de autenticidade saia reforçada, é que o antologador afirma ter incluído os poemas todos que publicara anteriormente (poemas cuja unidade e ancoragem a um mesmo criador assentam igualmente nas leituras de conjunto

⁵²³ Cf. Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, pp. 72 s.

⁵²⁴ Eduardo de Soveral, *ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, p. 13.

apostas ao final da recolha - uma de Amândio César e outra de Alfredo Margarido).

Para acreditarmos, como leitores expressivistas, no respeito pela autenticidade e espontaneidade alicerçadas sobre a cronologização da antologia, para não pensarmos que tal escrúpulo de fidelidade era mais uma das ficções do texto, tornar-se-ia necessário, porém, que as datas dos poemas coincidissem nos livros anteriores e neste, coisa que não acontece, por diversas vezes - como se pode confirmar nas notas apostas aos poemas. E era necessário também que os poemas publicados pelo autor anteriormente, em livro, fossem mesmo todos incluídos ali, conforme ele afirmava ter feito - o que também não sucede, como se pode verificar pelas recolhas que fizemos

⁵²⁵

Mas, se as composições excluídas foram raras, as diferenças na datação já surgem com maior frequência.

Para verificarmos a correspondência de datas precisamos de ler os outros textos para os quais este reenvia ao reclamar um mesmo subscritor. A primeira observação a fazer é a de que há livros onde se indicam as datas (*POESIAS, AMOR, POEMAS & CANTO MIÚDO*) e um outro em que não (*CHINGUFO*). Dos três em que se indicam as datas, os dois primeiros fixam-nas várias vezes apontando mês, dia e ano, ou só mês e dia, o que permite comparar a sequência cronológica mais precisa desses livros com a ordem pela qual os poemas se seguem na antologia, no interior do conjunto a que pertencem.

O leitor que não se tenha informado acerca disso, ao ler a sequência das composições de um dado ano (nos *100 poemas*) pensará que ela também tem carácter cronológico - mas, se a confrontar com as datas precisas anteriores, verá que não tem.

O poema *DESEMPREGO*, por exemplo, traz em *poesias* a data de "6-6-1952", e na antologia aparece como o sexto desse ano; *RUA DA MAIANGA*, escrito um

⁵²⁵ É o caso de *MULATA DA CHUNGA*. Para além dos publicados em livro, também os dispersos não se incluíram aqui - o que pode afectar o testemunho do crescimento poético do "autor".

dia antes segundo as *poesias* ("5-6-1952"), aparece no entanto como o nono de 1952 nos *100 poemas*.

Encontra-se, pois, aqui, um primeiro nível de rompimento com o critério cronológico: no conjunto dos poemas de cada ano, a ordenação não se explica pelas datas. Não se trata de falhas explicáveis pelas limitações naturais da memória: os livros anteriores permitiam ao antologador encontrar uma datação exacta de pelo menos algumas das composições.

O segundo rompimento observa-se quando notamos as discrepâncias entre a datação anterior e a da antologia, discrepâncias mais numerosas em relação aos livros com datas referindo o mês e o dia do que em relação aos outros. O poema intitulado DOIS MOMENTOS, por exemplo, publicado primeiro em *amor* com data de "-X-1954", aparece na antologia como o único de 1955 - demonstrando que a sequência cronológica anteriormente sugerida não foi respeitada na íntegra.

Na sequência chamada O AMOR E O FUTURO, encontramos igualmente os dois tipos de diferença já citados: poemas que desaparecem e datas alteradas. A diferença mais saliente na série é, porém, de conjunto: enquanto nas *poesias* e em *CHINGUFO* há um só poema com esse título, seguido por uma série nomeada como OUTROS POEMAS DO AMOR E DO FUTURO, nos *100 poemas* há uma só sequência, sob o título genérico O AMOR E O FUTURO.

A série da antologia e as anteriores possuem, no entanto, o mesmo número de composições - quatro - apesar de aquela incluir uma que estava separada das outras nos livros anteriores. Isso acontece porque uma das composições da sequência inicial é retirada, sem qualquer aviso.

Também nas datas assinaladas a cada poema da série encontramos diferenças. O último deles é o primeiro de 1954, a julgar pelas datas de *poesias*; mas, para manter a sequência unida, o organizador da antologia coloca essa composição entre as de 1953, sem que nenhuma nota nos avise acerca da alteração da data, ou da inconformidade de datas para o último poema.

Note-se que estas diferenças estão ainda sustentadas numa progressão cautelosa do organizador dos livros anteriores. Os livros *poesias*, de 1956, e *amor*, de 1960, são os dois primeiros publicados sob o nome do autor; é

neles que as datas estão mais pormenorizadamente assinaladas. Na publicação apresentada pela listagem da nota justificativa como a terceira (*POEMAS & CANTO MIÚDO*, de 1960) as datas já vêm indicadas de forma genérica. Em *CHINGUFO* (de 1962) desaparecem todas as referências a datas. Essa progressão é também uma progressão do antologador, e não só do poeta. *CHINGUFO*, por exemplo, constitui-se como selecção alargada de poemas dos livros anteriores, espécie de ensaio geral dos *100 poemas*.

Estas diferenças provarão, portanto, ao leitor expressivista ou ingénuo, que quem subscreve a nota justificativa, insinuando-se como antologador de si próprio, não pode em absoluto garantir a exactidão das datas ou a inclusão total das obras anteriores (a memória, que não garante o sinal das queimaduras mas também não se socorre das informações a que o leitor tem acesso, só por condescendência podia explicar o facto). Pelo que somos levados a concluir que minimamente o antologador terá ficcionalizado ou modelado a cronização que nos propõe, fugindo à regra de ser fiel à unidade *locutor-autor empírico*, que o seu sujeito público parecia querer impor ao assumir recorrentemente as datas dos poemas como referência literal. Ele prova-nos, assim, que a referência é sempre o resultado de uma construção textual, que submete a regras suas os elementos que vai tomar à vida pessoal.

É claro que a referência literal é sempre abolida no trabalho poético, em favor da operatividade heurística erigida para a redescrição modelar - da realidade ou da irrealidade. Por isso, o que nos versos se nos apresenta como literal é um modelo do que seria literalmente referido - e é um modelo de literal ⁵²⁶. A sinalização de um quadro enunciativo "concreto" promovido pela indicação de datas "reais", porque não podemos recuperar esse quadro na sua realidade original, deve quando muito ser lida como sustentáculo para o efeito de verosimilhança. Também sobre tal efeito se fundamentará a ideia de uma "autobiografia", de uma imitação narrativa do "sentimento radical de si" e da "vontade de ser" ⁵²⁷, que o «eu», no interior dos poemas, insiste em dizer autenticamente transcritos para os versos:

⁵²⁶ Cf. Ricoeur, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, pp. 77-81

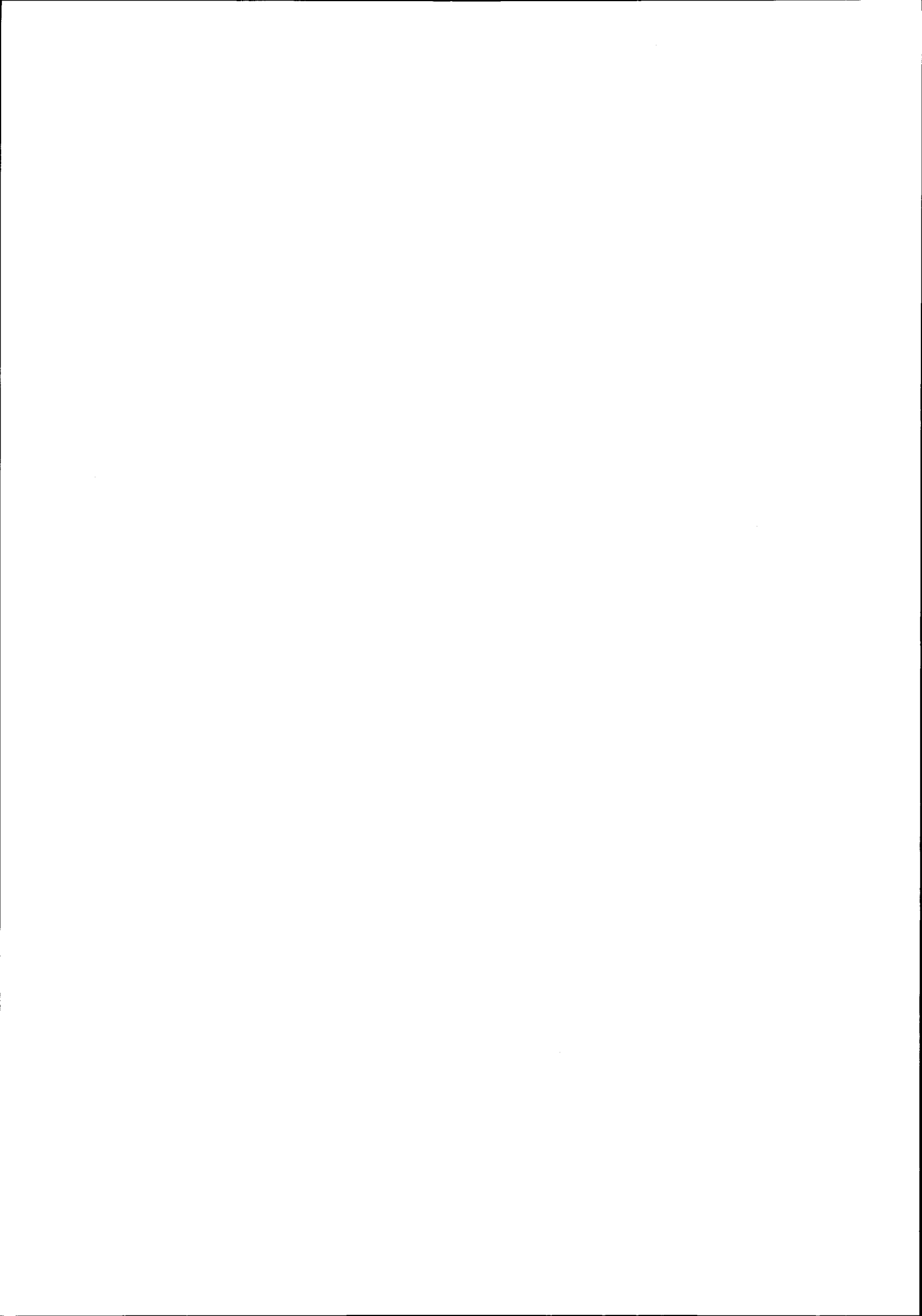
⁵²⁷ Quadros, *FICÇÃO E ESPÍRITO*; Soveral, *EDUCAÇÃO E CULTURA*, p. 19.

*É tarde, porém. As letras estão vencidas,
Não há remédio. Não tive tempo algum
De viciá-las. Levam de mim
Cérebro e músculos e mãos e pés
Nervos, tremores. Levam de mim
Delicadezas (Ó meu Rimbaud!
Oisive jeunesse
À tout asservie
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie)
Para as lançarem, mal-gastas, na primeira esquina.⁵²⁸*

⁵²⁸ Extracto do poema CARTA DO AFOGADO, incluído nos *100 poemas*.

III

O SUJEITO NOS *100 POEMAS*



Sabes tu, soubeste alguma vez

Como me descobri?

(CARTA DO AFOGADO)

1. SEGUNDA HIPÓTESE DE TRABALHO

A criatividade, em Psicologia, pode-se definir como consequência do aparecimento "na acção de um novo produto relacional que provém da natureza única de um indivíduo, por um lado, e dos materiais, acontecimentos, pessoas ou circunstâncias da sua vida, por outro" ⁵²⁹. Baseando-se principalmente em Henri Poincaré, e sem citar esta definição, António Damásio avança com uma hipótese especificadora dela em *O ERRO DE DESCARTES*, acrescentando-lhe a ideia de selecção, pois não se trata apenas de um novo produto relacional, mas da selecção entre vários novos produtos possíveis, anulando-se aqueles que não teriam interesse artístico ⁵³⁰.

Em literatura, os "materiais" pertencem à língua, e os "acontecimentos, pessoas ou circunstâncias" são chamados "motivos", sejam eles da vida do autor ou não; o "novo produto relacional", o produto da inovação, é o poema, filiado enquanto "produto" no retrato de uma figura "paterna", o "produtor", que relacionaria as coisas de uma dada forma (ou de várias formas) inevitavelmente inovadora, e seleccionada em face das ofertas do panorama cultural em que vive. Como vimos atrás, na lírica subjectiva a proposição da figura autoral funcionaliza os motivos enquanto fontes de predicação e localização imaginárias do sujeito, portanto como construtores da sua figuração textual. A selecção dos motivos é, por sua vez, funcionalizada pela economia de significação da obra. Para acedermos ao seu significado basta perguntarmos porque foram seleccionados aqueles e não outros que, pelas referências propostas, poderiam também ser ali figurados.

Sendo um dos nossos objectivos o de estudar os passos através dos quais se opera a configuração do sujeito na obra lírica de M. António, teremos de ver,

⁵²⁹ Carl Rogers, *TORNAR-SE PESSOA*, p. 301.

⁵³⁰ O texto, longamente citado, de Poincaré, versa sobre a criatividade em Matemática e, portanto, põe a questão em termos de "utilidade", palavra que substituímos aqui por "interesse artístico". V. pp. 199-201 de *O ERRO DE DESCARTES*.

ao longo dos *100 poemas* (onde se reúne a quase totalidade da sua primeira década de produção poética ⁵³¹), como o locutor é delineado pelos motivos interiorizados que o definem, e que são figurados pelo entrelaçar dos versos a título de importantes motivações dos poemas que eles compõem.

O facto de a personalidade do locutor ser estudada a partir do meio que ele nos propõe como referente e identificador, embora se deva à própria estruturação dos poemas que suscita - pelo elevado grau de referencialidade construída - a nossa leitura, também está de acordo com a descrição psicológica do sujeito. Em Piaget, por exemplo, ela aponta a tomada de consciência de si pela auto-localização como "um objecto entre os outros num universo formado de objectos permanentes ⁵³², estruturado de maneira espaço-temporal e sede de uma causalidade ao mesmo tempo espacializada e objectivada nas coisas".

A par desse processo inicial de auto-conhecimento (próprio do nível sensorio-motor ⁵³³), a afectividade "procede de um estado de não diferenciação entre o eu e todos os elementos físicos e humanos que o cercam para construir, em seguida, um conjunto de trocas entre o eu diferenciado e as pessoas (sentimentos inter-individuais) ou as coisas (interesses variados conforme os níveis)" ⁵³⁴.

Trata-se de uma hipótese que, especificada na Psicologia, vai encontrar-se diversificadamente nas outras disciplinas das Ciências Humanas - ainda que nem sempre de forma tão definida ou aprofundada.

Na Linguística, por exemplo, Benveniste afirma - estudando os pronomes pessoais e o conceito de subjectividade - que o «eu» e o «tu» não se concebem um sem o outro, concluindo ser "numa realidade dialéctica

⁵³¹ Na verdade, mais do que uma década, se levarmos em conta os dois primeiros poemas publicados (no periódico *O ESTUDANTE* de Outubro de 1950). Mas menos do que uma década se levarmos em conta a primeira publicação em livro, seis anos depois. A antologia sai, precisamente, a meio, em 1963.

⁵³² Permanentes na medida em que a criança já tomou consciência de que eles não deixam de existir por deixarem de se ver.

⁵³³ O primeiro dos três níveis considerados por Piaget. O processo aqui resumido corresponderia aos primeiros dezoito meses de vida da criança.

⁵³⁴ Piaget - Inhelder, *A PSICOLOGIA DA CRIANÇA*, pp. 21-29. A teoria é de Piaget, extraída do já citado livro de 1937, *LA CONSTRUCTION DU RÉEL CHEZ L'ENFANT*. Leia-se, também, *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*.

englobando os dois termos e os definindo por relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjectividade", ou seja, da "capacidade do locutor se colocar como sujeito", como «eu»⁵³⁵.

A hipótese de Piaget-Inhelder é também conectável a uma tradição já antiga em Filosofia. O espiritualista brasileiro Vicente Ferreira da Silva sublinha, por exemplo, que houve diversos filósofos que tiveram a "consciência de que a nossa conexão com os outros homens, de que o vínculo do eu e do tu transcendem o facto da justaposição espacial, da mera interacção externa ou mesmo social, erguendo-se ao nível de conexão ontológica do nosso eu"⁵³⁶. Se, aparentemente, se contrapõe o "vínculo do eu e do tu" à "justaposição espacial" e à "interacção externa ou mesmo social", esse vínculo não deixa, significativamente, de surgir como o momento superior ou transcendente da interacção a que é contraposto. Mais adiante, mas ainda na mesma página, o filósofo paulista reafirmará ainda que a "interacção das consciências, em seu esforço de afirmação e de reconhecimento, é o momento morfogenético essencial do nosso ser". Veremos como o "esforço de afirmação e de reconhecimento" entre os outros é fundamental para a construção da personalidade que a antologia irá compor. A pp. 149, ele citará ainda uma frase lapidar de Hölderlin sobre o assunto: "Nós somos um diálogo"⁵³⁷.

Foi talvez a "consciência" da importância que reveste o "vínculo do eu e do tu" que levou José Marinho, já em 1931, a falar na "socioeducação" como o ideal didáctico para um sistema de ensino normal (ou seja, que exclua os autodidactas e os mais dotados para aprenderem). Por isso ele diz: "quando pela primeira vez se reuniram discípulos, quando se formou a classe, a aula, progrediu-se na solução do problema pedagógico"⁵³⁸. Esta "socioeducação", ou seja, educação pelo diálogo e pela relação com os outros, dado ser mais falível o conhecimento de outrem que o de nós próprios, volve-se, "pois, em

⁵³⁵ Discutimos o conceito linguístico de subjectividade em Benveniste no início do Cp. I. O condicionamento da ideia de «si» à interlocução é particularmente desenvolvido na p. 260 dos *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*. Dessa página e da anterior extraímos as citações do parágrafo.

⁵³⁶ *OBRA COMPLETA*, I, p. 146.

⁵³⁷ Leia-se, também, o capítulo seguinte: "O outro como problema teórico e como problema prático", pp. 156-165.

⁵³⁸ *TEORIA E METODOLOGIA DO ENSINO DE PORTUGUÊS E DE FRANCÊS*, p. 6.

autoeducação" ⁵³⁹. Fechando assim o círculo sobre a primeira pessoa, o filósofo português reintegra a aprendizagem pelo diálogo, ou pelo confronto com os outros, no processo de composição (ou conhecimento) de uma identidade própria, como o fez Ferreira da Silva

Concordante com a asserção de Ferreira da Silva, mas talvez expressa de forma excessiva, e transferindo o problema da relação «eu-tu» para a relação personalidade-comunidade, é a noção de "identidade concreta" na filosofia da justiça de Michael Walzer. Segundo ele, "os homens e as mulheres devem as suas identidades concretas à maneira como eles recebem e criam, portanto possuem e empregam os bens sociais" ⁵⁴⁰. Mais justa, porque menos redutora, parece-nos a perspectiva de Gusdorf segundo a qual o "passado subjectivo não se opõe ao passado objectivo. Antes o retoma e o organiza" construindo assim "a estrutura mesma da vida pessoal", que se constituiria, não entre o «eu» e o «tu», mas "sob o regime da colaboração entre o interior e o exterior, entre a primeira pessoa e a terceira" ⁵⁴¹.

Também a partir de uma interpretação transcendental da *CRÍTICA DA RAZÃO PURA*, como lembra Eduardo de Soveral, se concebe que "a objectividade gnosiológica do sujeito só poderia operar-se" por três "exclusivas" vias, entre elas a segunda sendo, precisamente, a do sujeito do conhecimento "como correlato dos objectos que conhece" ⁵⁴², ou seja, pelo menos em parte, como correlato da terceira pessoa (que é a "não-pessoa" de Benveniste). A terceira pessoa assume, neste quadro conceptual, uma abrangência maior do que a segunda. Porque ela permite englobar as relações pessoais, as relações com os outros (de que a relação com o outro é uma especificação), e as relações objectuais, ou relações com os objectos, na mesma perspectiva de construção do «eu». É dentro da relação «eu-ele(s)» que a relação «eu-tu» vai adquirir um significado especial.

⁵³⁹ Op. cit., p. 7.

⁵⁴⁰ Citado e largamente comentado por Ricoeur em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, p. 294. A ideia não é estranha à Antropologia Cultural de Mischa Titiev (cf. p. 272).

⁵⁴¹ *MÉMOIRE ET PERSONNE*, I, p. 183.

⁵⁴² *ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, p. 18. Gusdorf, em *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, aborda igualmente o problema, em termos de objectivação da identidade e da consciência de si (pp. 57-62).

Em qualquer dos textos citados, pensa-se que a gestação da ideia de «eu» se deve a uma íntima correlação entre a pessoa e o que a rodeia, assumindo papel especial no trânsito e recurso entre os dois pólos o relacionamento com um ser que nos está próximo e que, na Poesia, é designado por «tu».

Esta correlação, envolvida pela questão da justiça, foi desenvolvida de maneira mais produtiva e completa no trabalho de Ricoeur (citado, aliás, por Soveral), através do qual poderemos encontrar um significado concordante entre a identificação de um sujeito construída no decorrer de uma narrativa e os processos líricos de recuperação dos motivos formadores utilizados ao longo dos *100 poemas*, nomeadamente pela funcionalização específica dos sonhos, da saudade e da poesia ⁵⁴³. Estes três elementos (no capítulo seguinte cuidaremos de lhes encontrar uma natureza funcional) servem como fontes de recorrência intra-diegética, através das quais se restabelece um meio pelo sentimento desse meio, reinstalando assim uma identidade cindida pela evolução diegética suposta e sugerida, ou seja, recuperando-lhe uma repetição da presença e da qualidade pessoal. Mas veremos depois, em pormenor, como verificámos isso no texto lírico em estudo.

A consciência de si "como correlacto dos objectos que conhece", e dos sujeitos que a rodeiam, é um momento inicial de um longo processo, que encontra depois sequência na "necessidade que todo o homem tem de se identificar com outros homens" (primeiramente, "os seus próprios familiares) nas expressões culturais, de pertencer a uma associação específica", enfim, de se enculturar e socializar, conforme nota a antropologia ⁵⁴⁴. Portanto, o processo de formação da identidade - já por si construída, como Piaget a explica, a partir dos objectos e seres exteriores - não está completo sem a posterior identificação comportamental num meio próximo ⁵⁴⁵, através da integração e da aceitação dessa integração pelos outros, a qual passa

⁵⁴³ Reportamos ao já citado livro *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

⁵⁴⁴ Bernardo Bernardi, *INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ETNO-ANTROPOLÓGICOS*, pp. 39-40.

⁵⁴⁵ A. C. Gonçalves, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL*: "Pelo seu conteúdo significativo, o comportamento de indivíduos e de grupos regula-se e orienta-se pelo comportamento de outros" (p. 129. A ideia é tirada de Max Weber, *ECONOMIA E SOCIEDADE*, 8ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 21-23.

largamente pela noção de justiça - ou, ao menos, pela noção mais moderna de "justeza" ⁵⁴⁶.

O conceito de "identificação do indivíduo entre os outros" leva-nos a recorrer à noção de pessoa, que conotaria "a grelha de representações que permite, no seio dum dado grupo e a esse grupo, pensar a passagem «natural», não contingente, não aleatória, do indivíduo ao grupo e reciprocamente". A noção de pessoa tem, portanto, como referência, "o quadro normativo da sociedade" ⁵⁴⁷.

Seria talvez mais completo referir o carácter cultural a par do carácter normativo desse quadro. Segundo Mischa Titiev, que também observa o aspecto normativo, "Os antropólogos estão firmemente convencidos de que a personalidade de um indivíduo só se compreende se se conhecer, tanto quanto possível, todo o sistema cultural em que ele vive" ⁵⁴⁸. Dado que o "sistema cultural" integra e gera o "quadro normativo", permitindo explicá-lo, seria pois de pensar no trânsito e recurso entre o indivíduo e a colectividade em que se integra em termos culturais e não apenas morais. A. C. Gonçalves aproxima-se disso ao lembrar que "as memórias individuais (...) relacionam as histórias pessoais e familiares com a memória histórica e com a memória colectiva". Isso acontece, quer por motivos de integração, quer por processos de "assimilação" dos acontecimentos biográficos ao código (de valores e normas), ou vice-versa (a "assimilação" no sentido piagetiano) ⁵⁴⁹.

Esta abordagem é, para nós, fundamental, na medida em que o meio de relação entre os diversos níveis (indivíduo, família, comunidade social e comunidade histórica) é a narrativa ("histórias"), ou seja, um género literário muito próximo dos *100 poemas*, segundo a organização que iremos fazer das suas referências. E a narrativa não somente é o meio de ligação entre os níveis, ela também liga o indivíduo aos valores e às normas.

⁵⁴⁶ Sobre essa diferença, cf. o artigo de H. Parret citado na Bibliografia (*COMUNICAÇÃO & LINGUAGENS*, nº 20).

⁵⁴⁷ Michel-Jones, *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, p. 52.

⁵⁴⁸ *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL*, p. 272.

⁵⁴⁹ *QUESTÕES...*, p. 130.

Ao sistema cultural recorre por isso o texto literário para retratar o seu «ego», de forma única mas também de modo a que outros possam nele projectar - e através dele julgar - a formação de uma "consciência de si". Isso foi observado pelos teóricos das espécies subjectivas intimistas, como Michel Beaujour ⁵⁵⁰, ou Georges Gusdorf. Lembra Gusdorf, a dado passo, que, "o que há em nós de mais fixo, a nossa realidade pessoal, aparece não como uma linha firme, mas como uma zona de troca, um lugar de passagem. Com efeito, as influências do meio, aquelas que agem do exterior sobre o interior, têm uma importância capital na formação da consciência de si." E ainda: "Os eventos servem-lhe de mediação entre ele e ele mesmo, de uma excitação ao ser" ⁵⁵¹. A noção de pessoa como lugar de intercâmbios entre o "íntimo" e o "meio", sustenta a ideia de um conhecimento de si "transitivo, incoativo", não "directo" ⁵⁵². Mas, construindo-se em e por interacção com o meio, a noção de pessoa nunca poderá dispensar a sua dimensão cultural (como sublinha Beaujour para a composição dos "auto-retratos") e, dentro dela, o eixo axiológico em torno do qual se estrutura a relação com a norma e a própria legitimação das normas.

A noção de pessoa tem, portanto, uma componente ética decisiva para distingui-la da noção de indivíduo, que "estabelece com o seu meio e com os demais indivíduos unicamente relações de facto; não compreende um «dever ser» para além do que efectivamente é. A pessoa, por outro lado, interessa-se antes de mais por tudo o que deve ser, tanto para valorizar o que é quanto para aspirar ao que não é de todo" ⁵⁵³. Face à lírica de M. António mais do que à noção de indivíduo, é à de pessoa que teremos de nos agarrar. Porque ela joga, a todo o momento, com a tensão entre o que é, o que deve ser e o que se deseja ver concretizado.

A confrontação da história pessoal do locutor com a história social (Connerton, Gonçalves) que ele próprio nos dá como referência (Berrio, *TEORÍA DE LA LITERATURA*), e que se figura em poemas como QUINZE DE

⁵⁵⁰ *MIROIRS D'ENCRE*.

⁵⁵¹ *Op. cit.*, p. 101.

⁵⁵² *Op. cit.*, pp. 93 a 106.

⁵⁵³ Romero, Francisco, *FILOSOFÍA DE LA PERSONA*, p. 38.

AGOSTO ⁵⁵⁴, ou ANTI-HERÓICA ⁵⁵⁵, transforma a recordação biográfica ou autobiográfica, feita por qualquer pessoa, no instrumento privilegiado de passagem entre o «ego» e o mundo, ou vice-versa. Por isso muitos psicólogos recomendam vivamente uma "auto-análise", em que "avaliemos e equilibramos a responsabilidade pelo prazer que tiramos da vida com a responsabilidade que temos perante os outros" ⁵⁵⁶.

Deriva daí também a função do discurso autobiográfico citada por Salvato Trigo e José Carlos Venâncio para as literaturas africanas, e a angolana em particular, função que mais remotamente terá sido notada pela primeira vez por Dilthey ⁵⁵⁷. Isso permite ainda compreender em toda a sua profundidade a ideia de que a autobiografia possa conceber-se, como Lejeune o faz, narrando a construção de uma personalidade, e não exactamente a vida de alguém que nos é apresentado como o autor, ou seja: o locutor e o sujeito público que assume a responsabilidade jurídica pela obra. Quer dizer que a autobiografia centra-se em torno de um conceito intermédio entre o indivíduo e o meio, que é o que remete para a noção de pessoa.

Esse trânsito entre a história individual e a história social, regulado pela noção de pessoa construída por uma auto-biografia, e dado que esta noção é fundamentalmente de natureza e definição ética, faz a ponte entre a literatura e a teorização da filosofia e da psicologia. Porque a aspiração ao que não se é - mas se pensa como dever e se deseja ser - estabelece na biografia da

⁵⁵⁴ De 1951, segundo os *POEMAS & CANTO MIÚDO*, onde foi primeiro publicado. De 1952 segundo os *100 poemas* e os *50 poemas*.

⁵⁵⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 160) como o quarto dos de 1962.

⁵⁵⁶ Citação extraída de *O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO*, de Eric Rayner, p. 163. A perspectiva de Rayner parece-nos ainda mais "excessiva" que a de Waltzer, resumindo a "identidade adulta" a "uma combinação pessoal (da "multiplicidade de papéis" que fazem a ponte entre cada um e as situações "de trabalho, amigos, família e tempos livres") que em conjunto lhe dá satisfação, (...) um sentimento de totalidade e bem-estar" (id). A crença na paralela rejeição dos "resíduos da infância", atirados para o inconsciente, afasta-nos ainda mais da perspectiva de Rayner, porque ela não é produtiva quando comparada com os *100 poemas*, logo pelo facto de, neles, a memória voluntária explicitamente construir ou reconstruir a infância - não a relegando para níveis inconscientes. E também pelo facto de, neles, a identidade passar pela conjugação dos diversos "papéis", mas não resultar apenas dessa conjugação - pelo contrário, a identidade procurada (iconizada na avó negra, como adiante veremos) é anterior à necessidade de conjugar funções e relações sociais.

⁵⁵⁷ Cf. Angel G. Loureiro, *ANTHROPOS*, p. 2. De Dilthey, a tradução mexicana *EL MUNDO HISTORICO*.

pessoa um programa narrativo ⁵⁵⁸ que é a expressão e a consequência do seu fundamento ético, bem como a via que ela estabelece ou prevê para a sua socialização ⁵⁵⁹. A existência de um "programa narrativo" é, por sua vez, fundamental no conceito de personagem, sendo que o programa narrativo de uma personagem coloca sempre ao leitor a questão de reflectir acerca da qualificação moral dela, bitolada pela adjectivação - entre o bem e o mal - das intenções, das falas, das acções, e das consequências. Portanto, aquilo que num caso (o não-literário) é expressão de fundamento ético, no outro (o literário) é condição para a existência semiótica da personagem.

As descrições acima recordadas (e oriundas de campos afins ao dos estudos literários, como sejam a Psicologia, a Filosofia e a Antropologia) - intimamente articuladas, como vimos, à teorização do conceito de personagem - reportam-se a processos básicos aos quais está condicionado o funcionamento da personalidade e o conhecimento condicionador do artifice ou escritor. Estão, portanto, integradas nas limitações com que inevitavelmente operará qualquer autor - ou seja: naquela categoria de elementos que são os únicos que, vindos do sujeito transcendental, limitam necessariamente a criatividade.

A hipótese de trabalho que estabelecemos aqui é, consequentemente, a de que o modelo descritivo de Piaget, a necessidade sumariamente apontada por Bernardi, e a noção de pessoa de Michel-Jones (clarificada pelo personalismo de Francisco Romero e de outros filósofos, e ampliada por antropólogos como A. C. Gonçalves), constituem quadros teóricos que podemos comparar ao que é possível exaurir da configuração do sujeito no percurso cronológico que pudermos fixar a partir da leitura dos *100 poemas* - tanto no que respeita

⁵⁵⁸ Greimas, de onde extraímos o conceito, fala precisamente na definição prática ou pedagógica da expressão como o que se faz para obter um dado "objecto de valor".

⁵⁵⁹ A socialização é então compreendida como um processo no decurso do qual o indivíduo isolado aprende o modo de vida ou de pensamento da sociedade ou do grupo a que pertence, de forma a poder exercer funções no interior deles (Bühler, *A PSICOLOGIA NA VIDA DO NOSSO TEMPO*, p. 353. A ideia é de F. Elkin em *A CRIANÇA E A SOCIEDADE* e está muito próxima da expendida por Titiev (op. cit.) quando fala na «enculturação»). Este processo de socialização concretiza-se por "caminhos", palavra que inclui a noção de "modo de vida e de pensamento", e que pensamos ser menos precisa do que a expressão «programa narrativo». Kirilenko e Kórshunova, em *QUE ES LA PERSONALIDAD?*, definem a socialização de modo idêntico, ou seja, como um

ao auto-conhecimento, quanto no concernente à afectividade. É a "pessoa" construída nesse processo que vai "experimentar-se", posteriormente aos *100 poemas* e a *ERA, TEMPO DE POESIA*, perante os espaços estranhos àquele em que se formou.

Esta hipótese ficará ainda enriquecida se fizermos a sua tradução para a literatura aproveitando as "vias" de auto-conhecimento apontadas por Eduardo de Soveral no texto acima citado, e que são três: "a) Por virtude do acto de reflexão; b) Como correlato dos objectos que conhece; c) E como autor, ou co-autor, da própria objectividade que enfrenta". A terceira "via", precisada pela interpretação narrativa de Ricoeur, é a da própria autobiografia concebida enquanto acto imitativo desse processo de objectivação auto-reflexiva ⁵⁶⁰, ou homonímia.

A transferência para o campo literário dos princípios gerais e básicos apontados acima leva-nos a pensar, como atrás observámos, em "programas narrativos" que permitem estabelecer entre si relações de complementaridade, e que passaremos a estudar a partir do presente capítulo. São eles o descrever o mundo e o «eu» no mundo, cumulativo da composição dos retratos de «outros» e do «eu» face aos «outros». Mas, também, a passagem do individual ao colectivo e vice-versa, através da objectivação autobiográfica, ou homonímica - por oposição à heteronímica; e a busca actualizadora dos valores escolhidos como superiores, conjugando-se à procura de fixação de uma identidade e de estudo da sua acção no mundo.

Estes programas narrativos - pela natureza da narratividade - não são simples, redutíveis a uma linha de progressão única - muito menos quando se escondem sob uma sequência lírica. Eles pressupõem avanços e recuos - principalmente caracterizados pela relação entre a permanência e recorrência de um «eu», ou seja, pelas diferenças que esse «eu» apresenta em face de si

processo de assimilação pelo homem de um sistema de conhecimentos, normas e valores que lhe permite funcionar como membro efectivo da sociedade (p. 236).
⁵⁶⁰ Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

próprio e da iconização dos seus valores, diferenças que surgem ao longo de um percurso que finca a continuidade ininterrupta da sua presença textual ⁵⁶¹.

Diferenças idênticas se podem verificar em relação às pessoas que o rodeiam, generalizando-se o processo figurador da personalidade do locutor para os seus imaginários interlocutores. As pessoas e "objectos que conhece" estão dialecticamente construídos pela oposição entre o mesmo ("Aí estais vós, / Reais, presentes: / Eu é que sou outro") e a perspectivação (embora projectiva) da sua alteridade ("Este Quinze de Agosto já não tem / (Já não tem o quê, Toneca?) / Já não tem a beleza do outro tempo / o movimento, a cor").

Para a segunda categoria (a do "outro", a da segunda ou da terceira pessoa), porém, o "romance lírico" do "autor" reservará uma esmagadora maioria de situações em que ela permanece idêntica a si própria, por oposição à mudança do «eu» e definindo-o assim diacriticamente. Esse será um dos eixos sobre os quais, a partir da dicotomia «eu» / «não-eu», a personalidade do locutor será figurada.

⁵⁶¹ Greimas, «As Aquisições e os Projectos», *INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA DISCURSIVA E NARRATIVA* (para a noção de «programa narrativo»); Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE* (para a relação entre ética e narrativa).

2. A IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO

Começaremos, em consequência de quanto vimos dizendo, por encontrar duas linhas principais de leitura nas composições escritas até à publicação dos *100 poemas*, inclusivamente: uma baseada nas passagens em que o locutor é figurado como referenciando o mundo, no qual entretanto se apresenta a si próprio (correspondente ao primeiro tipo de lírica definido no início do capítulo anterior); outra fundamentada nos momentos em que ele aparece estabelecendo ligações inter-pessoais, e denunciando pontos de interesse, que afectiva e efectivamente consolidam o mapa traçado pelos extractos do primeiro tipo, objectivando a pessoa do locutor na comunidade, que é a referência diegética da obra, e delimitando os percursos da "procura de si".

As passagens que se centram sobre figuras ou objectos através dos quais o sujeito focaliza o seu mundo inicial, ou a origem dele, definem os seus grupos de pertença e referência ⁵⁶², o "ovo" onde cresceu e vai tomando consciência de si. Ou seja: o mundo onde se vai situar a sua adolescência e a razão de ser da sua identidade. Poderíamos, portanto, chamar a tais passagens momentos identificadores.

Os momentos identificadores, como vamos começar a ver, servem primeiramente para recompor uma filiação, que os antropólogos denominariam cognática, indiferenciada ou bilateral ⁵⁶³; tais momentos igualmente servem para determinar um espaço que é o espaço privilegiado

⁵⁶² Neste caso, grupos que o protagonista procura tornar coincidentes, o que não é obrigatório (Cf. A. C. Gonçalves, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL*, p. 129).

⁵⁶³ Trata-se do tipo de filiação em que "o parentesco é transmitido tanto pelo pai como pela mãe" (Augéet alii, *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO*, p. 23). Cf. A. R. Radcliffe Brown e Daryll Forde, *SISTEMAS POLÍTICOS AFRICANOS DE PARENTESCO E CASAMENTO*, p. 61; Alain Marie, «Filiação, consanguinidade, alianças matrimoniais», *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO*. Neste último artigo (e nos que imediatamente se lhe seguem) desenvolve-se e precisa-se a semântica dos diversos termos utilizados, concluindo-se por ser o parentesco, mais do que uma relação de sangue, uma relação social - o que será importante para nós.

pela história dessa filiação, e aquele onde ela desemboca e fica, portanto, ilustrada, a par da rememoração do passado pessoal de quem fala.

A coincidência entre a localização da aprendizagem do protagonista e o meio onde se desenvolve a genealogia, que parcialmente o explica e institui, relaciona desde logo sujeito e origem - funcionando também como identificador.

Deveremos, pois, acrescentar, à existência de momentos (espacio-temporais) de identificação, a de elementos e relações identificadoras que os constituem. Os sentimentos inter-pessoais e os interesses de que fala Piaget, servem também de ilustração geral de factos e ligações identificadores.

2.1. ORIGENS E AFINIDADES

Predominantemente, as afinidades do sujeito locutor são compostas pelo retrato de personagens que lhe são adstritas pela explicitação de laços de sangue, ou por identificações ráticas - e não só pelo estabelecimento de identidades culturais. Melhor dito: tende a só haver identificação de ordem cultural onde houver afinidade pelo sangue ou pela cor da pele.

A linhagem do ego centralizador das referências está fixada em figuras femininas: a "AVÓ NEGRA" do primeiro poema (1950), que se amplia nas "DONAS DO OUTRO TEMPO" (1959), nenhuma delas no entanto podendo garantir a transmissão de uma sabedoria em suas "filhas de hoje", tão personificadas na mãe ⁵⁶⁴ quanto na mulher-esposa ⁵⁶⁵ do locutor.

A fixação pelo feminino é compaginável a outros dados que os textos vão fornecendo, como sejam o desaparecimento prematuro do pai (BEIJO DE MULATA, RETRATO), a sua irónica abstracção para um Deus colectivo (FILHOS QUE SOMOS TODOS DE UM SÓ PAI), a neutralização do seu papel como

⁵⁶⁴ Cf. CARTA DO AFOGADO, de 1960.

⁵⁶⁵ AMOR DE FUNCIONÁRIO, publicado nos *100 poemas* (p. 76) como o segundo dos escritos em 1954.

educador (DRAMA), ou o facto de, quando as mulheres antepassadas surgem, as figuras masculinas estarem ausentes ou neutralizadas (nunca se ouve falar do avô, negro ou branco; os homens "do outro tempo" apenas emolduram o quadro central do poema que às "Donas" se dedica). Fica-nos, portanto, uma interrogação recorrente: porque motivo tenderá o texto a neutralizar, encobrir ou enublar a visibilidade das personagens masculinas?

A primeira hipótese que nos ocorre prende-se com uma interpretação psicanalítica que permitisse analogizar o fenómeno com uma qualquer espécie de «complexo de Édipo». Uma tal hipótese reforçar-se-ia na conjugação dos modelos descritivos freudianos a uma análise sociológica da narrativa, tal como a que atribui à "morte do pai" na literatura africana o símbolo da morte do colonizador. O facto de o pai ser o primeiro a desaparecer parece indiciar um relacionamento problemático entre os dois e confirmar assim a hipótese.

Mas a possibilidade de haver uma explicação, poética, para cada caso (o do avô negro, o do pai e o do avô branco, por esta ordem) aconselha-nos a não associar todas as figuras masculinas à de um "Pai" tal como o define a simbologia psicanalítica, na versão europeia ou na versão negritudinista. Para além disso, o pai é, nesta lírica, a fonte aceite e amada da identidade do filho, que o continua. Ora, estes dados não apelam à alegoria edipiana, em que a morte paterna é provocada pelo filho (ainda que involuntariamente, pelo menos a um nível explícito. Mas inconsciente, não involuntária, na leitura de Freud).

Outros dois modelos extra-literários que podemos importar para explicarmos este facto são o do matriarcado e o da matrilinearidade, fornecidos pela Antropologia.

Como é sabido, nas sociedades tradicionais da África Central, e de parte de Angola, o sistema de parentesco (no sentido de Fortes e Evans-Pritchard ⁵⁶⁶) é genericamente marcado pela matrilinearidade, não tanto ou não somente

⁵⁶⁶ Em *SISTEMAS POLÍTICOS AFRICANOS*. "Devemos aqui distinguir entre a série de relações ligando o indivíduo a outras pessoas e a unidades sociais particulares através da família bilateral e transitória, a que chamamos o sistema de parentesco" (p. 33).

no que diz respeito à definição dos antepassados ⁵⁶⁷, ou às funções políticas a exercer por cada membro ⁵⁶⁸, mas sobretudo no que diz respeito à formação de cada um dos indivíduos da linhagem e à distribuição dos papéis no seio do sistema ⁵⁶⁹. Essa formação reserva comumente ao pai apenas algumas funções simbólicas, cabendo à mãe e tios maternos os principais papéis enculturadores ⁵⁷⁰. Uma hipótese estimulante, que podíamos colocar para fazer a leitura do apagamento das figuras masculinas, era a de o sistema de parentesco tradicional estar de alguma forma presente na desenho da genealogia identificadora do locutor, que dá maior importância às figuras femininas por ter sido criado por elas ou com elas, ou por familiares masculinos definidos no âmbito da linhagem materna.

Podemos explicar a sua presença socorrendo-nos da ideia junguiana de "inconsciente colectivo" (tão do agrado de António Quadros, de Gilbert

⁵⁶⁷ Esse dirá respeito ao sistema de linhagem, na terminologia que estamos a seguir: "o sistema segmentário de grupos de descendência unilinear e permanente, a que chamamos sistemas de linhagem" (id, ib).

⁵⁶⁸ Afectas, segundo Fortes e Evans-Pritchard, ao sistema de linhagem (id, ib).

⁵⁶⁹ Facto para o qual a perspectivação de *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO* como relações acima de tudo sociais nos chama a atenção quando se trata de definir "linearidades". Sobre esta distribuição de papéis v. o caso curioso dos Kyaka de Angola, estudado por Mesquitela Lima na obra homónima.

⁵⁷⁰ Fortes e Evans-Pritchard, op. cit.; A. R. Radcliffe Brown e Daryll Forde, op. cit. pp. 289, 291, 298 (o capítulo é da responsabilidade de A. I. Richards); Bernardi (*INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ETNO-ANTROPOLÓGICOS*, p. 94); António Fonseca, *SOBRE OS KIKONGOS DE ANGOLA* (onde o A. parece apontar uma estrutura bilateral, em que, no entanto, o papel formador é reconhecido à matrilinearidade); J. Samuila Kakweji, «A Escola Tradicional - Alguns Fundamentos», *ESCRITORES, LITERATURA & DESENVOLVIMENTO*, p. 15. Denise Paulme (*AS CIVILIZAÇÕES AFRICANAS*) parece contrariar estes dados, apontando ao Congo, aos Lundas e aos povos do sul da África a predominância da patrilinearidade e da patriarcalidade. As suas afirmações não estão de acordo com as obras - mais desenvolvidas - acima citadas. Para além disso, ela própria reconhece - no que diz respeito aos povos do Sul (não percebemos onde situaria os "quimbundo") - que "o irmão da mãe, como representante do lado materno, desempenha um papel importante, sobretudo durante os anos de infância e da adolescência" (p. 80) - ou seja, para o que aqui nos interessa, também ela está de acordo conosco (a importância da relação tio materno - sobrinho é reconhecida mesmo nos sistemas patrilineares [*OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO*, pp. 59-60. *OS KYAKA DE ANGOLA*, I; II, pp. 212-213]). Cremos que as limitações editoriais (o livro saiu na col. «Que sais-je?» e tem, na ed. port., 119 pp. num formato mínimo), e a abrangência do tema (procura abordar todas as civilizações africanas), terão levado a autora a abandonar uma descrição detalhada e, portanto, mais precisa. Note-se que um dos livros citados na sua bibliografia é, precisamente, o de Radcliffe Brown e D. Forde, *SISTEMAS POLÍTICOS AFRICANOS DE PARENTESCO E CASAMENTO* (cita a edição parisiense de 1954).

Ferreira Diniz diz que, entre os *N'golas* (onde inclui Luanda e seu *hinterland*), é muito vivo o "sentimento materno", sendo que as mães "criam-nos (aos filhos) e teem-

Durand e de outros estudiosos do imaginário), complementarmente socorrendo-nos da ideia (na circunstância, talvez mais apropriada ao nosso campo de estudos) de uma influência estruturadora dos propósitos e objectivos negritudinistas, que levariam o autor a compor uma filiação típica da sua ascendência banto.

Mas, destas duas hipóteses, a última não concorda com o facto de a genealogia ser "indiferenciada". Se houvesse um propósito, consciente, de compor uma genealogia típica, ela deveria ser unilinear - ou, se tanto, bilinear ⁵⁷¹, mas não «indiferenciada», termo que Bernardi faz equivaler a «cognática».

Na verdade, se há manuais que denominam equivalentemente a linhagem bilateral, cognática, e a indiferenciada ⁵⁷², face ao material de que dispomos teríamos que distinguir entre uma linhagem definida pelas ascendências paterna e materna cumulativamente ⁵⁷³, e outra esboçada com elementos indiferenciadamente recolhidos de uma ou outra linha ascendente. Nos *100 poemas* deparamo-nos com uma genealogia indiferenciada neste último sentido - mas onde, por isso mesmo, nada nos diz se ela é cognática ou unilinear.

Uma vez que, nas sociedades tradicionais africanas da zona circundante a Luanda, a definição da linhagem é unilinear ou cognática ⁵⁷⁴, mas nunca

nos consigo os primeiros anos, que passam às suas costas" (*POPULAÇÕES INDÍGENAS DE ANGOLA*, p. 24).

⁵⁷¹ Augé, «Os parentes e os outros», *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO*, p. 83.

⁵⁷² Isso também é feito em *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO*, no "Glossário de termos ingleses" (p. 64), apesar do artigo - mais esclarecedor, para nós, que não somos da área - de Marc Augé, que ao glossário se segue.

⁵⁷³ "Bilinear" segundo Augé (loc. cit.) e o "Glossário de termos ingleses" (p. 64: "dupla filiação unilinear"). Seria o caso, em Angola, dos Kyaka (cf. Mesquitela Lima, op. cit.).

⁵⁷⁴ Tomamos aqui duas sociedades por exemplo: a do Reino do Congo, sobre a qual há muita bibliografia, e a mais próxima de Luanda, sobre a qual escasseiam informações na bibliografia que pudemos consultar. Para o Reino do Congo, embora em termos breves e menos claros, António Fonseca frisa responsabilidades para cada ramo (pp. 27-28) - devendo igualmente consultar-se a bibliografia de A. C. Gonçalves, onde o problema recebe um tratamento mais prolongado mas mais esclarecedor. Para aqueles que Ferreira Diniz intitula *N'golas*, encontramos uma definição unilinear, ora por matrilinearidade ora por patrilinearidade, mas nunca indiferenciada ou cumulativa.

indiferenciada ⁵⁷⁵, parece-nos que não podemos trabalhar com a hipótese complementar de haver um propósito negritudista consciente na promoção de uma linhagem onde os homens estão, por assim dizer, neutralizados. Mesmo no que diz respeito à primeira hipótese (a que recorre à noção de «inconsciente colectivo» e de «estruturas antropológicas do imaginário»), só podemos trabalhar com ela postulando a possibilidade da sobrevivência de fragmentos de um imaginário anterior, e ficando a fragmentação explicada pela situação multi-cultural que adiante observaremos - situação em que a cultura estruturante passasse a ser não-banto.

Suspeitaríamos então de que se tratava aqui da sobrevivência de uma estrutura de matriarcado, ou pelo menos de uma estrutura resultante da «matrilocalidade», ou «avuncolocalidade» ⁵⁷⁶, e não propriamente de matrilinearidade. Para o postularmos, podemos levar em conta o carácter crioulo desta genealogia. Como ficará demonstrado mais adiante, a definição da linhagem próxima do sujeito é determinada pela noção de criouldade que se lhe pode imputar. Fazendo um breve estudo do papel da mulher nesse tipo de sociedades, podemos contextualmente explicar porque os homens ficam ausentes do retrato.

A educação tradicional na África Central e em Angola, como dissemos, deixa ao cuidado - primeiro da mãe, depois dos tios maternos - a educação do jovem ⁵⁷⁷. Durante o período inicial da sua vida ele está pois inserido no ambiente materno, como se o ventre se alargasse para incluir o microcosmos social que é a família próxima da mãe. É nesse período que, segundo a Psicologia, se condiciona ou determina a identidade das pessoas ⁵⁷⁸, e por isso

⁵⁷⁵ Ou seja, nunca é indiferente se estamos a considerar os antecedentes maternos ou os paternos.

⁵⁷⁶ «Matrilocal» é a residência do casal em coincidência com a dos pais da mulher, ou com o local onde ela morava quando se casaram; «Avuncolocal» é a residência "com ou junto" a um tio materno. Em qualquer dos casos, a formação da criança ficará sob uma significativa dependência do lado materno da linhagem (cf., para a definição dos termos, Augé, op. cit., p. 48).

⁵⁷⁷ Para além da bibliografia citada, leia-se, de António Custódio Gonçalves, *KONGO, LE LIGNAGE CONTRE L'ÉTAT*.

⁵⁷⁸ Hipótese reafirmada recentemente por Giddens num trabalho que o autor coloca no campo da Sociologia (*MODERNIDADE E IDENTIDADE PESSOAL*, p. 3). V., para além da bibliografia de Piaget acima citada, a recolha de textos intitulada *PSICOLOGIA E PEDAGOGIA*, o manual de Charlotte Bühler *A PSICOLOGIA NA VIDA DO NOSSO TEMPO*, a obra de Eric Rayner intitulada *O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO*, o livro de Leyens

as figuras maternas teriam desde logo um peso maior que as paternas sobre a ideia de si que tem qualquer filho de uma família tradicional banto.

Na sociedade banto espalhada pela África Central, a distribuição de papéis reserva igualmente ao homem práticas como as da caça, da guerra, e da política (participar em conselhos, prepará-los, assessorar o chefe ou representá-lo); cabe à mulher assegurar a maioria das funções respeitantes à alimentação: ela é que cultiva (o homem prepara só inicialmente a terra ⁵⁷⁹), ela é que recolhe os alimentos, depois os prepara e apresenta.

Esse papel é ainda evocado em AVÓ NEGRA, pois, na recordação que a configura, um dos principais motivos é o das mãos; em se tratando de uma personagem à qual o sujeito permanece ligado por fortes laços afectivos, seria de esperar que ele recordasse as mãos, também, por carícias ou gestos directamente expressivos de amor familiar. Mas as mãos da avó surgem, primeiro, como "calosas da enxada", com que preparava "mimos da nossa terra" ⁵⁸⁰; depois "desfiam as contas gastas / De um rosário já velho". Ou seja, são nomeadas em frases onde a afectividade, que relaciona o locutor e a avó, passa pelo trabalho e pelas preocupações dela - um trabalho típico da distribuição de papéis numa sociedade tradicional banto.

Baseados nesta passagem, podemos ver reforçada a hipótese de ser a presença da distribuição de papéis tradicional estruturante das figuras da linhagem e, por extensão, do próprio desenho social dos antepassados próximos, pois aí a mulher surge como a que trabalha a terra e prepara os alimentos, possuindo atributos parecidos com os que tem nessa distribuição tradicional. Tais dados podem ser reforçados com a história da criação de uma sociedade intermédia e miscigenada em Angola.

TEORIAS DA PERSONALIDADE NA DINÂMICA SOCIAL, e o capítulo introdutório do livro de Andrea Smorti *IL PENSIERO NARRATIVO*.

⁵⁷⁹ Cf. José Samuila Kakweji, «A Educação Tradicional - Alguns Fundamentos», *ESCRITORES, LITERATURA & DESENVOLVIMENTO*, p. 15. Apesar de dizer que "a criança é obrigada a acompanhar os pais, os tios, até às lavras" (o que faria supor serem os homens a trabalhá-las), o autor afirma logo a seguir, referindo-se às tarefas da criança: "segurar o irmãozinho enquanto a mamã labuta no amanho da terra".

Sobre o assunto v. também a já citada obra de Ferreira Diniz.
⁵⁸⁰ Segundo M. Titiev (op. cit., p. 178), as "preferências alimentares também mudam lentamente", o que é neste caso ilustrado pelo facto de uma das ligações com a avó passar pela produção de alimentos típicos.

Na transposição da comunidade tradicional para um espaço urbano e administrado centralmente ⁵⁸¹ - como o que é focado nos *100 poemas* ⁵⁸² - o homem, para continuar a ter um papel equivalente ao que tinha antes, passa a desempenhar um "cargo" na rede comercial de modelo europeu ou, de preferência, numa repartição estatal.

Se mantivermos como hipótese a persistência estruturante (num inconsciente colectivo) dos arquétipos iniciais, as novas responsabilidades do homem tenderão a ser vistas em função do sistema simbólico anterior - portanto, como de carácter representativo e político. O "emprego" é, pois (nesta hipótese), sinal de que a família está presente nas estruturas do poder, através das quais assegura a sua posição e liberdade. É isso o que se passa no segmento crioulo de outra república africana, a da Serra Leoa, onde o homem "está mais preocupado com a profissão e os clubes masculinos" ⁵⁸³.

Poderia argumentar-se que a crioulição na Serra Leoa não serve de exemplo, uma vez que resulta de um historial diferente do angolano. Em parte isso é verdade. Os crioulos da Serra Leoa filiam miticamente a sua ascendência nos antigos escravos britânicos libertados ⁵⁸⁴, enquanto os crioulos angolanos podem ter as mais diversas origens. Concordantemente, a crioulição em Angola passou muitas vezes, como noutros pontos de África ⁵⁸⁵, pela herança e pela vida comercial, e não só pela escravatura, nem exclusivamente pela promoção social do escravo ou ex-escravo. Este crioulo é também o descendente de uma genealogia dupla, no sentido racial, e não apenas pela origem geográfica ou pela história de cada "ramo" de origem.

No entanto, há traços estruturais idênticos nos dois casos (da Serra Leoa e de Angola), ainda que o historial que a eles conduz seja diferente. Um deles é precisamente o da importância da mulher, que desempenha um papel

⁵⁸¹ Onde a burocracia determina a participação na política: "Nas sociedades do grupo A (com administração central) é a organização administrativa (...) que primariamente regula as relações políticas" (Fortes, Evans-Pritchard, op. cit., p. 33). Aí, a pertença ao bairro, à cidade e zona correspondente, são mais importantes que os laços determinados pela matri- ou patrilinearidade (id, p. 34).

⁵⁸² V., por exemplo, RUA DA MAIANGA, onde a administração central é figurada no desconhecimento do nome da rua pelos habitantes.

⁵⁸³ Lewellen, Ted. C., *POLITICAL ANTHROPOLOGY*, p. 122.

⁵⁸⁴ Lewellen, op. cit., p. 121.

⁵⁸⁵ Cf. Jean Boulègue, *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE: XVI^e - XIX^e SIÈCLES*.

primordial na manutenção das diferenciações próprias dos crioulos, "principalmente através da socialização da criança nos valores e símbolos do grupo, e através da socialização do homem no seu próprio costume" ⁵⁸⁶. Ou seja, um deles é precisamente o que nos importa para interpretarmos o "apagamento" das figuras masculinas. Outros seriam a integração profissional do homem, a manutenção - a cargo da mulher - das redes ou laços de trabalho familiares, e a emergência de lojas maçónicas onde o homem se integra também, para assegurar ou otimizar a posição social da família ⁵⁸⁷.

Portanto, num sítio como noutro, enquanto o homem está ocupado nas suas novas funções (emprego, clubes masculinos onde se mantém e afirma o *status* familiar), a mulher fica sozinha em casa. Por isso ela terá de garantir a educação familiar e trabalhar, agora já não no cultivo das terras, mas no comércio local (de "quitandas", para o caso angolano), que lhe assegura o acesso aos alimentos. No caso de Angola, o diminuto ordenado garantido pelo homem da terra, num processo de proletarização acentuado - como era o que gerava a pressão do sistema colonial no século XX ⁵⁸⁸ - contribuía para a conveniência desta distribuição de papéis.

Daí que as fundadoras da criouldade sejam vistas nos poemas como comerciantes. Daí também que aos homens caiba somente a sua representação social, figurada nos fatos "europeus", contrapostos aos panos garridos das mulheres (como sucede em *DONAS DO OUTRO TEMPO* ⁵⁸⁹). Num quadro como este, a formação da identidade do filho fica na quase total dependência da mãe e, se ela for viva, da avó - que assume nestes poemas um papel matriarcal ⁵⁹⁰. O realismo dos retratos filiadores do locutor explicaria -

⁵⁸⁶ Lewellen, op. cit., p. 122.

⁵⁸⁷ Lewellen, op. cit., pp. 122-123. Para a menção às lojas angolanas, cf. Carlos Pacheco, *JOSÉ DA SILVA MAIA FERREIRA: NOVAS ACHEGAS...*, e A. H. de Oliveira Marques, *DICIONÁRIO DE MAÇONARIA PORTUGUESA*.

⁵⁸⁸ Sobre tal processo lemos principalmente os artigos de Mário António no *RELER ÁFRICA* e o seu livro *LUANDA, «ILHA CRIOLA»*.

⁵⁸⁹ Mischa Titiev (op. cit., p. 178) diz que "As mulheres têm maior tendência do que os homens para se agarrarem às formas de vestir nativas" (não sabemos se isso é válido para o que ele chamaria de "euro-americanas"...).

⁵⁹⁰ Cf. o sentido da palavra na já citada tese de Alberto Carvalho, sobretudo no respeitante à garantia de uma ordem anterior e da transmissão de sabedoria.

face a estas características da sociedade africana crioulista - a pouca importância que neles assumem as figuras masculinas.

Não pretendemos impugnar nenhuma destas hipóteses. Mas uma questão de método nos obrigará (como acima dissemos) a verificarmos primeiro a possibilidade de uma leitura intrínseca, eventualmente concordante com esta - se se justificar o facto de ela confundir a presença de figuras femininas, no desenho da filiação, com a matrilinearidade, ou matriarcalidade fixadas pelos antropólogos.

Precisamos de ver primeiro como é retratado no livro o ambiente em que surge o locutor e no qual ele se identifica; depois nos interrogaremos sobre a relação entre esse quadro, que nos referencia o "ovo" original, e a figuração do autor dos versos, para verificarmos se não foi a economia ou a estrutura de significação da obra que dispensou certas figuras masculinas. Só findo este processo teremos ocasião para nos perguntarmos se há motivos extra-literários que sejam necessários à explicação do "apagamento" das figuras masculinas na antologia, e se o tipo de ambiente construído como a referência dos versos coincide com as descrições antropológicas e sociológicas que tentámos resumir nestas linhas.

2.2. A FILIAÇÃO PRÓXIMA

A linhagem próxima do locutor é composta, nomeadamente, por uma avó, pela mãe e pelo pai. É pela avó que o livro começa, iniciando ao mesmo tempo a apresentação da família e a "autobiografia".

Na verdade, o facto de o livro se iniciar pelo retrato da avó negra denuncia a sombra da estrutura autobiográfica da tradição literária europeia. Lejeune, falando acerca da "ordem" em *LES MOTS* de Sartre, logo de princípio recorda a sua estrutura aparentemente tradicional, invocando que, "como toda a gente", o autor coloca no começo a sua árvore genealógica ⁵⁹¹.

É claro que a marca lírica mascara a ordem cronológica linear e mais comum. Por isso, enquanto no modelo autobiográfico (e ainda segundo Lejeune), a seguir à genealogia devia aparecer o nascimento do sujeito-locutor, aqui esse nascimento assume a forma de acordar para o mundo, começar a existir na comunidade próxima. A dispersão lírica parece, no entanto, mais propícia a um escrito autobiográfico dedicado à infância ou adolescência, dado que, muitas vezes, a própria autobiografia não apresenta uma cronologia clara para esse período, como também observa Lejeune ⁵⁹². A dispersão lírica, com a sugestão de autenticidade que apresenta, pode retratar convincentemente, com clareza e pormenor, aspectos muito particulares (mas muito significativos) de uma infância, ou de uma adolescência. A enunciação lírica permite ainda que o locutor fale do passado utilizando apenas as flexões do presente, e sem nos indicar que se trata de um "presente histórico".

Mas, regressando à relação com o modelo autobiográfico, o começar pelos antepassados articula-se a práticas sociais que nos atrevemos a ter por universais (dando um sentido amplo ao sintagma "toda a gente", usado por Lejeune). Efectivamente, em qualquer sociedade, a apresentação de uma pessoa passa pela nomeação dos antepassados ilustres, ou conhecidos no meio em que ela é apresentada. Se, em vez de uma apresentação, tivermos uma auto-apresentação, é igualmente muito provável que ela cite os

⁵⁹¹ ON AUTOBIOGRAPHY, p. 74 (para esta citação e os parágrafos seguintes).

antepassados, ou seja, que o locutor diga ser filho, ou neto, de fulano, ou ser de tal família. Aí começa a ter pertinência uma particularidade característica das apresentações genealógicas, e cuja ocorrência nos *100 poemas* é variamente produtiva em relação aos significados exauríveis. Trata-se de saber se é importante, ou se está codificado, o lado a que pertence o (ou os) antepassado(s) nomeado(s).

Na mesma passagem que acima citámos, Lejeune fala no lado paterno e no lado materno da ascendência. No caso dos *100 poemas*, não há indicações sobre cada "lado", para além do pai e da mãe. Concordantemente, o autor não assina a sua lírica com o nome de família, nem o da família paterna, nem o da materna. Isso significa estar sintetizada na figura da avó toda a carga simbólica necessária à significação e que se pudesse ir buscar a vários antepassados, ora de ascendência matrilinear, ora patrilinear. Por tal motivo é que a avó negra nunca se revela paterna ou materna, porque nela se concentra tudo o que se pudesse ir buscar para trás do pai e da mãe. Tudo e algo mais, visto que o pai e a mãe, por motivos diversos, não representam uma sabedoria condutora ou atractiva.

Passamos a ver isso em pormenor.

A AVÓ NEGRA do primeiro poema reaparece em A MORTE INEXPLICÁVEL, de 1953, encarnando (como as "DONAS DO OUTRO TEMPO") uma sabedoria que ficava para explicar todo o mistério, em vozes cheias de certeza - mediando a morte. Aí, a sua evocação serve igualmente para confirmar o papel central que ela desempenha para a composição da identidade afectiva do sujeito. Trata-se da única personagem próxima que reúne os três atributos fundamentais da referência identificadora: o físico (é uma antepassada viva, presente), o cognitivo (transmite sabedoria) e o afectivo (faz-se sentir).

De entre as figuras da consanguinidade citadas como filiadoras no texto ficam depois, como dissemos, a materna e a paterna, com as quais o locutor estabelece uma relação profundamente marcada por uma afectividade bipolar

⁵⁹² Op. cit., p. 70.

que, nos dois casos e por diferentes motivos, lhe impede uma aprendizagem como a que idealizara com a "AVÓ NEGRA".

Em torno da figura do pai estabelece-se uma aura de admiração e amor ensombrada pela morte ⁵⁹³, contra a qual o filho se revolta, como se pode ler nos dois poemas centrados na imagem paterna: BEIJO DE MULATA, de 1952; e RETRATO, de 1959 ⁵⁹⁴. A revolta contra a morte paterna resolve-se pelo estabelecimento de uma continuidade (mais uma vez assente na consanguinidade), cuja citação fecha o segundo desses poemas ⁵⁹⁵.

A delineação de um relacionamento torturado entre o «eu» e a mãe já imita uma afectividade mais complexa. O verso que, na CARTA DO AFOGADO (de 1960), se isola para destacar exemplifica bem o tipo de relação a que nos referimos: "Saí do teu ventre para nos ignorarmos". Na mãe situa-se a origem de um sentimento de rejeição ⁵⁹⁶, apesar do amor filial que se lhe predica, e no qual radica também a fidelidade a um relacionamento que é, naturalmente, fundador e contrapolar. No outro pólo, a par da rejeição, separa-os ainda o desconhecimento materno sobre a vida íntima, e até pública, do filho - desconhecimento lamentado e generalizado para a própria cidade materna ⁵⁹⁷.

⁵⁹³ Esta morte inicial ou prematura do pai coincide com *LES MOTS* de Sartre (cf. Lejeune, op. cit., p. 74). Só que a perspectiva de Sartre é clínica, apontando as condições que certas correntes da Psicologia consideram típicas para a emergência de uma personalidade neurótica (a neurose é, precisamente, um dos "fios" em torno dos quais a autobiografia do existencialista francês está centrada). No caso de M. António, como iremos ver, a morte prematura do pai permite refuncionalizar o seu papel através da figura do sonho, criando possibilidades de reunião do «eu» cindido e de expressão pública de uma identidade primeira.

⁵⁹⁴ Naturalmente que não são esses os únicos poemas em que se cita a figura do pai. Leia-se esta passagem de *DRAMA*, de 1952, à qual adiante voltaremos: "Ai o menino de olhos muito abertos / A quem um pai humano segredou / Paragens impossíveis de alcançar!"

⁵⁹⁵ "Olho e vejo através dos óculos / A escura face com óculos / Desse teu retrato antigo: / Sou eu que me vejo ao espelho. / Teu sorriso anda comigo / Na ânsia de completar-se. / Comigo o teu acanhamento / Teu sonho e vida e solidão / E, prolongada na minha, / a tua poesia".

⁵⁹⁶ *Nunca aceitaste o ser com que saí / Do escuro do teu ventre? Pobre mulher, / Mas tão rica de mim!* (PARA LUANDA, poema escrito em 1958).

⁵⁹⁷ Em *PARA LUANDA*, de 1958. A figura de uma mulher amada associa-se também ao símbolo da mãe que rejeita ou desconhece: *Sinto a tristeza de um amor rompido / As máscaras coladas sobre os rostos / Que de ti fazem mãe estranha e só / De mim, filho de quem esqueceste o choro.*

2.3. A AVÓ NEGRA

Este quadro está coerentemente relacionado com duas coisas.

Em primeiro lugar, com o motivo pelo qual se centra numa avó (que nunca se esclarece paterna ou materna) a imagem da sabedoria em relação à qual o neto procura enculturar-se, ilustrando a afirmação que nos garante que "a dinâmica da norma (...) tira a sua eficácia da própria necessidade que todo o homem tem de se identificar" ⁵⁹⁸.

Se a pessoa do pai não poderá funcionar como enculturadora por ausência (morte), e a da mãe também não perfaz as condições necessárias para "acudir se se cometia qualquer erro" ⁵⁹⁹, fica instituída a figura familiar mais próxima como principal elemento de enculturação ⁶⁰⁰ do protagonista, fornecedor de normas e da conseqüente segurança ⁶⁰¹, num quadro também ele previsto pela Antropologia ⁶⁰². O retrato da avó será por isso equiparável ao de um "Destinador" ⁶⁰³ numa narrativa: ela representa o saber que o sujeito erige em valor a conseguir.

Trata-se, portanto, de um retrato primordial para analisarmos a arquitecturação semântica da figura do sujeito - na medida em que a configuração de uma identidade passa pela valorização condutora das acções

⁵⁹⁸ A afirmação é de Bernardi, na obra citada (p. 39), mas é feita a partir de Durkheim. Da mesma obra tiramos o conceito de enculturação (p. 92).

⁵⁹⁹ Bernardi, *INTRODUÇÃO...*, p. 94. A expressão é de um jovem Luya do Quénia Ocidental, referindo-se ao papel da mãe na enculturação tradicional.

⁶⁰⁰ Usamos o termo «enculturação», aqui, no sentido que Mischa Titiev (op. cit., p. 273) tira de Herskovits. No dizer de Titiev a enculturação "pode ser encarada como a forma pela qual cada sociedade adapta a organização biológica dos seus neo-natos a um conjunto de dogmas culturais pré-existentes".

⁶⁰¹ É a esse título especialmente significativa a composição *DONAS DO OUTRO TEMPO*. E a pergunta *Como encontrar em vossas filhas de hoje / A vossa intrepidez, a vossa sabedoria* poderá relacionar a imagem da AVÓ NEGRA com a da mãe que rejeita o ser com que sai / do escuro do teu ventre, ou com a da mulher cujo amor não tem mais que a largura do B. O.

⁶⁰² "Na vasta maioria das sociedades, os pais biológicos ou quase biológicos de uma criança são os primeiros e os mais importantes «enculturadores», mas este facto não se verifica necessariamente" (Titiev, op. cit., p. 274).

⁶⁰³ Usamos a palavra no sentido greimasiano. Para além dos ensaios mais conhecidos do autor, parece-nos importante a releitura de Propp feita no Prefácio à *INTRODUÇÃO A SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA*.

e pelas afinidades com as emoções de alguém por tais processos erigido em modelo.

Se, por um lado, o retrato da avó é importante porque nos permite fixar o tipo de saber procurado, por outro lado abre também caminho para a determinação do meio histórico e social a que se identificará, consanguínea e biograficamente, o sujeito-locutor dos poemas, bem como, nesse meio, à ascendência caracterizada da mesma forma que ele.

Como veremos, o meio adjectivar-se-á desvirtuado ou desqualificado na passagem do tempo das avós para o das suas filhas - justificando-se assim em parte a oposição mãe-filho no processo de aprendizagem, ou a oposição homem-mulher em AMOR DE FUNCIONÁRIO, já no final do mesmo percurso de formação. O artifício montado pela caracterização problemática das relações com a mãe e o pai, abre depois a via para a idealização de um modelo cultural que é a resposta à desqualificação do meio, que seria própria do tempo dos pais na adolescência do locutor. Estando longe no tempo a experiência inicial e fundadora da avó negra, ela admitirá mais facilmente uma relação criacionista, remodeladora, de que o retrato da avó beneficia. Ou seja: a distância temporal possibilita uma referência conveniente - para além de valiosa - com a vantagem legitimadora de ela se centrar numa figura dada como originante do processo que integra, explica e identifica a do autor.

Fixada por todas estas funções, não admira que a personagem fundadora da avó seja a metonímia de um modelo e da comunidade que melhor permite exemplificá-lo. A sua constituição metonímica convida-nos a uma leitura generalizante, sugerida pelo próprio trabalho poético ao amplificar o retrato da avó para o das "donas do tempo antigo", recolhidas num outro "retrato", agora "amarelado", e possivelmente familiar ⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ Dada a maneira como o locutor se refere às "vossas filhas de hoje" (sem "intrepidez" nem "sabedoria"), e dada a oposição que se fixa em AMOR DE FUNCIONÁRIO, é de postular a hipótese de as "filhas de hoje" se conotarem com aquela que é dada como a mulher do locutor.

2.3.1 O retrato visível: terceira hipótese de trabalho

A progressão - ao nível da obra - do tratamento dado à avó é sintomática. Primeiro fala-se dela, do que a demarcou no meio em que vivia quando nova - focalizada no entanto a sua presença em função do protagonista e locutor: "*Minha avó negra*"; depois fala-se dela quando morre, ou seja: quando se dá o passo decisivo que a transformará de referência presente em referência recordada, garantida pela memória; finalmente, a sua caracterização semântica reaparece no quadro colectivo das "donas do tempo antigo", justificada realisticamente a recorrência através da motivação que constitui a velha fotografia.

De passagem - e antes de nos centrarmos com maior detalhe na figura da avó negra - é de registar este primeiro sinal de como o realismo parece estar interpretado na obra. Só se fala da pessoa concreta quando ela é visível, ou quando algo a torna visível; só se fala do que vem aos olhos do sujeito. Quando a avó já não pode, por isso, constituir um motivo central, utiliza-se o artifício da fotografia (do quadro) ⁶⁰⁵, para justificar a reevocação do que ela representava - artifício já descrito por Aristóteles na *POÉTICA* ao falar nos tipos de reconhecimento.

A importância dada à classificação do motivo era tal que, numa primeira versão publicada em livro, o título inicial do poema era *SOBRE UMA VELHA FOTOGRAFIA*, e não *DONAS DO OUTRO TEMPO*. O primeiro título chamava a atenção para o meio usado para guardar a memória; o segundo chama a atenção para a referência que tal meio guarda. É o mesmo que, no título de um poema, deixarmos de designar a sua natureza (poema) e passarmos a resumir o conteúdo referencial por ele construído. O título da composição, ao remeter para a fotografia (o meio, o tipo de fixação utilizado), podia ser

⁶⁰⁵ Alfredo Margarido, no Posfácio aos *100 poemas*, fala, a propósito das referências ao pai, numa "fixação fotográfica".

lido enquanto evocador da grafia poética, também ela se estruturando sobre velhos materiais e também uma forma de fixar as referências que o tempo desbotará. Donas do outro tempo é, cumulativamente, a referência da fotografia e a do poema; a linguagem deixa, aí, de ser recursiva, auto-referencial, para se intensificar a focalização sobre as "Donas". Ou seja, a mudança de título acompanha, com o seu "realismo", a sua concentração na designação das referências, um tipo de realismo que estrutura toda a composição.

Para observá-lo, convém notar que o texto mantém-se fiel ao que diz que lá está (na fotografia e em outros versos dos *100 poemas*). Trata-se de uma fidelidade estruturante: fala-se no plural, porque se disse que a fotografia continha várias mulheres, e fala-se no plural porque se disse ter morrido o singular vivo que podia funcionar, em termos de iconicidade, como aquele plural retratado.

A presença do realismo sente-se ainda pelo recurso a um outro processo que é o do retrato por metonímia e não por metáfora. Trata-se de um recurso utilizado principalmente quando ao sujeito é assacada a responsabilidade pelas caracterizações da mulher: a avó representa as donas do seu tempo; a filha as filhas delas; a mulher, as mulheres desenculturadoras como a mãe e as de sua geração (veremos isso em pormenor nas secções respectivas).

O mesmo tipo de processo vai ser utilizado quando se inscrever a figura paterna. Ela é recordada junto à campa (o último espaço físico, visível, ocupado pelo pai ⁶⁰⁶, que metonimicamente o representa); ou a partir de um retrato ⁶⁰⁷, cuja visualidade é acentuada pela dupla referência aos olhos e aos óculos: "Olho e vejo através dos óculos / A escura face com óculos / Desse teu retrato antigo". Repare-se que, para além do verso com os olhos e os óculos, cada uma dessas referências está repetida por duas vezes: "Olho e vejo", no início, e "óculos" a terminar os dois primeiros versos.

Mesmo na evocação junto à campa, aquilo a que, por falta de outra palavra, chamaríamos a visibilidade do pai, marca, também duplamente, o início do

⁶⁰⁶ BEIJO DE MULATA, de 1952.

⁶⁰⁷ RETRATO, de 1959.

poema (e, portanto, da imitação da retrospectiva): "Pai, / Olho o teu rosto fechado / Nas letras apagadas dessa campã / A tua / (No quadro dezasseis / Do Cemitério Velho)". Dizemos "também duplamente" porque ele é visível fisicamente a partir das letras, onde se escreve o nome, e visível socialmente por esse nome e pela identificação do lugar onde encontrou o eterno repouso (o "quadro dezasseis / Do Cemitério Velho").

Finalmente, convém repararmos no facto de estarmos, tanto em AVÓ NEGRA e DONAS DO OUTRO TEMPO, quanto em BEIJO DE MULATA e RETRATO, perante as duas principais figuras na identificação positiva do locutor. Com efeito, como iremos ver um pouco mais à frente neste mesmo capítulo, a avó simboliza a sabedoria que o neto busca, enquanto o pai simboliza o sonho que lhe estruturou a infância - e lhe desestruturou uma socialização desculturadora ou alienante ⁶⁰⁸. Ou seja, os motivos que exigem a visibilidade para serem referidos são aqueles que identificam o sujeito positivamente. São motivos identificadores.

A hipótese que podemos estabelecer, a partir destas observações, é a de que a selecção dos principais motivos identificadores que irão figurar nos poemas é feita, não só pelo papel que tais motivos desempenhem na composição do locutor, por metonímias convenientes dos tipos ou meios que representem, mas também por uma interpretação do realismo que determina o visível como condição do dizível, e o dizível como condição de identificação. Isso não significa, naturalmente, que o poeta tenha visto o que diz, mas que os elementos principais da sua composição semântica nos são apresentados como tendo acedido à percepção visual do locutor. Acorda-se desta forma a técnica de composição, utilizada por M. António para os identificadores do seu sujeito, à imposição da *ocularidade* como um dos "três aspectos perceptivos" obrigatoriamente constitutivos das imagens ou símbolos, apontados por Gilbert Durand em *AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO* ⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ O conceito de "socialização alienante" é retirado a A. C. Gonçalves (p. 130).

⁶⁰⁹ p. 280. As outras duas características seriam a da «profundidade» (definida pela psicologia do receptor) e a da «ubiquidade», aqui presente quando o poeta centraliza o espaço de referência na cidade onde vive (a capital, mas que fica no norte do país).

Mas, mais do que essa integração numa regra genérica, interessa-nos o particular funcionamento que lhe é imposto no sistema de significação da obra. Se o que é dito o é principalmente por causa da identidade do sujeito, e se as ocorrências estão condicionadas pela visibilidade, então podemos avançar com a hipótese de ser a visibilidade dos motivos identificadores uma das condições estruturantes da identificação do sujeito nos *100 poemas* - ou em toda a obra assinada por M. António, desde que participe da composição de uma autoria lírica de que o seu nome garante aquilo a que poderíamos chamar a sua "realidade pública".

Isso implica, por um lado, a leitura metonímica das figuras identificadoras; por outro, a fundação da atitude interpretativa na confirmação da visibilidade dos motivos.

Veremos também como essa condição de visibilidade desenhou as opções estéticas atribuídas ao autor, levando-o a privilegiar uma retórica da projecção, e, ao mesmo tempo, as técnicas versificatórias que tornassem visível, ou que figurassem na sua natureza, o que semanticamente se propunha (a cisão e a saudade, o trânsito e o recurso entre dois tempos e duas identidades - ou duas leituras) ⁶¹⁰.

2.3.2. *A fundação da criouldade*

A AVÓ NEGRA caracteriza-se como tendo, por iniciativa que lhe é atribuída ("rompeste"), iniciado um processo de aculturação que a afastaria da tradição africana, aproximando-a da europeia - contrapostas as duas, principalmente, pelas práticas religiosas, através do binómio (também linguístico) "xinguilar" / "rezar". A aculturação voluntária da avó tê-la-ia levado, mais tarde, a arrepende-se, o que se deduz da última estrofe do poema: "E penso que / Se pudesses / Talvez revivesses / As velhas tradições".

⁶¹⁰ Desenvolvemos a análise disso na segunda parte do Capítulo IV. Cf., também, o final do Cp. V e a "Conclusão", sobretudo no que diz respeito a uma "estética da criouldade".

Tal processo, assim exposto, leva-nos a pensar numa aculturação problemática e despersonalizante, que deveremos discutir, contrapondo-lhe a ideia de transculturação, especificada para a África de língua portuguesa (especialmente Angola) por José Carlos Venâncio ⁶¹¹, e para o caso cabo-verdiano por Alberto Carvalho ⁶¹².

A ideia de aculturação, ou assimilação, torna-se clara pelo significado que lhe define Titiev: "processo de mistura de culturas" ⁶¹³. O próprio Titiev nos fornece, porém, um motivo para recusarmos o termo. Deriva do facto de ele ser "mais geralmente aplicado ao estudo da influência da cultura euro-americana num grupo não letrado e relativamente isolado" - o que desvirtua a ideia de "mistura de culturas" ⁶¹⁴. A ideia incluiria ainda a de dominância da "importação" de objectos materiais sobre outros. Ou seja, a influência viria sobretudo a partir de utensílios e outros objectos, e por eles.

Ainda que se trate de uma área de estudo que não é a nossa, permitimo-nos, face à lírica de M. António, apresentar algumas reservas, na medida em que a aculturação começa muitas vezes por via religiosa ou afectiva. É assim que ela é composta no poema - e livro - disperso *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA*. Se, nesse poema, a via da criouliização é ao mesmo tempo a religiosa e a afectiva, nos *100 poemas* encontramos apenas anotada a via religiosa, sendo por heroísmo de ideias de cariz religioso que a *AVÓ NEGRA* se afasta das tradições. Num livro em prosa, de difícil qualificação genológica, *MEMÓRIAS & EPITÁFIOS*, "minha avó", "filha de soba", abandona a aldeia e vai "viver com o branco", retomando-se dessa forma, ou nesse momento (estamos em 1974), a descrição da via afectiva.

Hoje em dia, a influência dá-se também pela expansão de produtos culturais, sobretudo nas zonas urbanas, mas também nas aldeias. Tal facto é referido

⁶¹¹ *LITERATURA E PODER NA ÁFRICA LUSÓFONA*, pp. 15-16. A transposição de termos mais abrangentes para a «ilha crioula» de Luanda parece-nos suficientemente justificada na tese de doutoramento de Mário António, *A FORMAÇÃO DA LITERATURA ANGOLANA : (1851-1950)*. Aí se retomam e alargam os argumentos explanados em *LUANDA, «ILHA CRIOULA»*. A referência construída pelos *100 poemas* é explicitamente situada na capital e seu «hinterland», como veremos adiante.

⁶¹² Cf. pp. 26-49. O termo «transculturação» tem raiz em Malinowski e supõe a inculturação de alguns d:

⁶¹³ Op. cit., p. 177.

⁶¹⁴ Loc. cit.

nos *100 poemas* quando, em PLANALTO, se fala na "voz de um rádio que grita". O rádio, aqui, não é somente um objecto material, muito menos um utensílio, mas um instrumento de propagação cultural. A influência cultural é também apontada mais tarde, em *LUSÍADAS*, quando nos versos desfilam vários nomes vazios que os jornais, os livros e os cinemas divulgaram. Há referências culturais de países de onde não importámos nenhum objecto material significativo que não fosse acima de tudo um objecto cultural (é o caso dos filmes).

Para além disso, não podemos reduzir os processos de "mistura de culturas" à propagação da mentalidade europeia e norte-americana para grupos isolados e "não-letrados", porque a existência de tais grupos é mínima, e porque assim não daríamos conta dessa mesma influência nas comunidades urbanas e letradas, que é precisamente o caso daquela que os versos dos *100 poemas* dizem ter sido a da infância do locutor.

A ideia de "aculturação" que estamos a criticar foi no entanto muito desenvolvida, e negativamente conotada, na sequência da negritude, ou de uma leitura da organização da sociedade colonial que a estratifica em negros não-assimilados, negros assimilados, estrangeiros não-europeus e colonos europeus. Para tal sociologia não existe nenhuma comunidade crioula em África, não há segmentos intermédios entre o branco, o estrangeiro e o negro, pelo que ela dificilmente se aplicará ao caso proposto na lírica em estudo ⁶¹⁵, onde uma das componentes étnicas é, precisamente, a camada intermédia do edifício social e cultural angolano.

Para podermos fundamentadamente precisar o tipo de "mistura de culturas" em jogo na referência desenhada pelos *100 poemas*, convém observarmos, pois, como no texto surge caracterizada cada uma das componentes étnicas em causa (a que deu origem à mudança, a que se modificou radicalmente, e a que se manteve próxima da tradição).

⁶¹⁵ Esta posição, que vemos em Rocher e noutros manuais de sociologia, resume-se no livrinho de Munanga que, por ser de divulgação, denuncia mais facilmente os hábitos inquestionados do pensamento sociológico africano (*NEGRITUDE: USOS E SENTIDOS*, pp. 10 s). V., também, o manual de Titiev, p. 179.

O rompimento com a tradição dá-se num lugar que a ela pertence (o quimbo), no seio de uma população que fala uma língua própria (de que as palavras "xinguilar" e "quimbanda" dão sinal), e que vivia o culto segundo regras inscritas nos padrões de cultura (Benedict) que a identificavam (como as mesmas palavras denunciam). Estão, pois, presentes aí "os cinco segmentos que determinam a actualidade de um país em força:" um território, habitado por uma população, que fala a sua língua e se ritualiza num "culto inserido numa cultura que lhe é própria" ⁶¹⁶.

As atitudes de rompimento da AVÓ NEGRA instauram as condições fundadoras de uma nova comunidade, pois troca por outro o culto, adquirindo novos costumes e outra língua, passando a viver uma nova organização do território, marcada pelas "feiras e presídios" ⁶¹⁷, pelas "kitandas" e "discípulas", como se confirmará em DONAS DO OUTRO TEMPO.

A nova organização do espaço ocupa um território definido principalmente pelas operações económicas e funções sociais dos seus ocupantes, pelas novas solidariedades que os unem, diferentes estas das que os enquadravam nas suas comunidades de origem - e que darão lugar a uma urbanização típica, a das "eternas moças de muro", dos "musseques", dos "moleques", das "discípulas" e das "quitandas".

As novas solidariedades ocupam um lugar periférico entre os valores e padrões coloniais e os valores e padrões tradicionais. Elas residem mesmo, muitas vezes, na periferia das cidades e dos campos (nos "musseques"), numa zona intermédia que é a definição espacial da sua condição cultural.

Isso permite a equiparação funcional do lugar em causa ao que terá sido o território de Cabo Verde para os europeus e africanos aí residentes no início da colonização do arquipélago. Para qualquer dos grupos em contacto, o espaço em causa torna-se novo, não propriamente no sentido físico (ainda que o seja para escravos e colonos no caso cabo-verdiano), mas pelas

⁶¹⁶ As citações foram retiradas ao texto de Pinharanda Gomes intitulado "Ontologia, Fenomenologia e Teleologia de Portugal" (p. 91).

⁶¹⁷ Leia-se, a propósito, o homónimo estudo de Eugénio Ferreira, publicado pela União de Escritores Angolanos em Luanda, em 1985. Comparativamente, a bem documentada tese de doutoramento de José Carlos Venâncio, *A ECONOMIA DE LUANDA E HINTERLAND NO SÉCULO XVIII*.

múltiplas relações por fixar, e pela constituição de um segmento intermédio que será a expressão antropológica da "novidade" ⁶¹⁸ e que tem, nos *pidgins*, *crioulos*, ou nas *variantes* do português, a sua existência linguística - tanto nas ilhas de Cabo Verde, quanto na referência construída pelos *100 poemas*, quanto ainda noutros locais onde se estabeleceram comunidades crioulas (caso da "Senegâmbia" ⁶¹⁹).

A comunidade transculturada em que se filiará o «ego» dos textos não resulta, portanto, de uma fusão integral da cultura africana na cultura europeia, até porque certos costumes subsistem da tradição africana, enquanto outros não podem ser imputáveis à portuguesa, seja qual for a definição de origem. No poema AVÓ NEGRA, tais costumes estão resumidos à preparação dos "mimos da nossa terra", que marcam a sobrevivência de traços culturais africanos através da culinária. Em DONAS DO OUTRO TEMPO mantém-se a figura da aculturação religiosa (*A nova fé vos destes, confiantes*), mas, ao nível dos hábitos, a nova prática religiosa apresenta alguns sintomas que, se se acordam a uma religiosidade popular portuguesa, subsistiam também na tradição africana (*Há sopros maus no vento! Gritos maus / No rio, na noite, no arvoredo!*). Ao nível dos costumes, das roupas e das actividades económicas da nova comunidade, alguns dos indicados não são imputáveis, também, directamente ou exclusivamente à presença portuguesa, não o sendo de todo em alguns casos (os panos garridos das mulheres, em HERANÇA ESTÉTICA associados ao jovem suburbano, são lidos hoje como tipicamente africanos, seja qual for a sua origem; o sentar sobre as esteiras é típico da vida em muitas aldeias tradicionais de Angola; a promoção de negócios e quitandas a cargo das mulheres é, por sua vez, típica do segmento crioulo; a existência de moleques e discípulas atravessa a comunidade intermédia e o sector colonial [para o que diz respeito aos "moleques", não às "discípulas"]).

⁶¹⁸ Cf. a já citada tese de Alberto Carvalho, pp. 21-39. Sobre a crioulição em Angola, continua a ser um estudo de referência a já citada obra *LUANDA, «ILHA CRIOLA»*, de Mário António.

⁶¹⁹ Boulègue, *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE*.

A decisão da AVÓ NEGRA, de romper com a velha tradição, tem por isso, como consequência, um processo de desculturação parcial ⁶²⁰, em que é abolido o alembamento ("preço da noiva", traduz Bernardi), a par de algumas práticas religiosas e, como veremos, depois, da iniciação.

A referência ao "alembamento" evoca aqui o problema do casamento. Uma das vias mais comuns de miscigenação é a do alargamento do chamado «círculo de casamento», que é inicialmente o círculo no interior do qual os membros de uma raça casam sem se misturarem. O êxodo rural para a cidade é um dos movimentos que levam a romper o «círculo de casamento» - e isso parece ainda mais decisivo quando se trata de um país como Angola, em que a ideia de urbanidade passou a ser dominada pela de multiculturalidade expansiva, visto dela se expandir uma sociedade central caracterizada pela mistura de referências culturais.

Neste caso, porém, o alargamento do "círculo" dá-se sem referência a qualquer êxodo. Pelo contrário, como se confirma através da explicação mítica da fundação de Massangano, desenvolvida nos versos do livro *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA*, é a miscigenação sexual que dá origem mais tarde à «urbe», sancionada e acompanhada pela miscigenação religiosa ⁶²¹.

A figura da avó recorta-se, portanto, extraíndo-a de um fundo africano que ela parcialmente rejeita sem que por inteiro adira à outra cultura em contacto ⁶²². Tal acontece por decisão própria, não por consequência de um êxodo, ou de qualquer outra acção colectiva. Significa isso que, por um lado, ela releva de uma cisão voluntária com o seu meio de origem; por outro lado, constrói

⁶²⁰ Bernardi, op. cit., pp. 115 s.

⁶²¹ Leia-se o poema-livro *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA, MASSANGANO, 15 DE AGOSTO DE 1968*. Comentamo-lo abaixo.

⁶²² Observe-se esta frase de Mário António sobre os escritores crioulos do fim do século passado e princípio deste: "Repare-se, antes de mais, que a africanidade de Paixão Franco, como de resto acontecia com quase todos os escritores crioulos, era uma africanidade que excluía a maioria dos seus conterrâneos africanos na medida em que atenta só àqueles que haviam apreendido significativamente a cultura europeia" (*RELER ÁFRICA*, p. 352).

Aos exemplos tirados da *HISTÓRIA DE UMA TRAIÇÃO* poderíamos acrescentar outros, extraídos dos periódicos desse tempo.

a imagem típica da mestiçagem cultural, numa das suas duas componentes fundamentantes: a dos «filhos do país»⁶²³.

Esta mestiçagem cultural constitui o critério determinante na construção do "berço" identificador e da sugestão da sabedoria que se busca repetidamente, pelo que se torna cada vez mais importante para nós. Uma análise do poema AVÓ NEGRA em pormenor, permitir-nos-á agora tomar uma decisão sobre a despersonalização ou não da fundadora do processo transculturador - e, por isso, da criouliidade. Ela permitir-nos-á estabelecer se a iconização da sabedoria procurada se caracteriza pela desqualificação da vida da avó, ou se, pelo contrário, se caracteriza pela requalificação dos horizontes culturais e biográficos do seu tempo e lugar.

As recordações atribuídas à personagem são principalmente relacionadas com os primeiros ciclos da biografia (a "cubata onde nasceste", os "sonhos do alembamento"). A descrição da figura posterior ao "rompimento" ou cisão retrata-a na velhice, pela referência às consequências de uma vida de trabalho e "esfriamento" ("Tuas mãos, ora tranquilas, / Desfiam as contas gastas / De um rosário já velho"; "Teus olhos perderam o brilho. / E da tua mocidade / Só te ficou a saudade / E um colar de missangas"). Podemos, portanto, pressupor que a assunção da avó como heroína de ideias se deu na passagem para a idade adulta, como conclusão do último estágio da sua aprendizagem do mundo.

Se nos lembrarmos de que a decisão é sua, voluntária (feita em nome de "ideias"), isso permite-nos postular que a cisão com o meio de origem não nos é apresentada como despersonalizante pelo texto, contrariando assim a sociologia de Rocher⁶²⁴. Podemos falar, antes, de uma personalização face a um colectivo fortemente condicionador, como o é qualquer colectivo de comunidades pequenas e tradicionais; uma personalização retratada, portanto, como individualizadora, consequência de uma decisão pessoal e

⁶²³ O trajecto desta expressão - no concernente ao seu relacionamento com o conceito de "crioulo" - foi fixado por Mário António na sua tese de doutoramento, na secção intitulada "Criouliidade e Literatura Angolana" (pp. III).

⁶²⁴ Op. cit., p. 197.

não imposta, a qual se nos molda como resultante de uma percepção do mundo que permite registar afinidades com a do perspectivismo ⁶²⁵.

Ao nos iniciar na sua filiação por um antepassado que decidiu - perante duas culturas em contacto - mesclar elementos de uma e outra rompendo com o meio de origem, o texto monta uma ideia de "aculturação" algo desdramatizada, e que se completa na hipótese "directriz" de Piaget em *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, segundo a qual "os instrumentos dos conhecimentos" funcionam "como os órgãos especializados da regulação no seio das trocas funcionais entre o organismo e o meio" ⁶²⁶. Socorrendo-nos dos vários prefixos ao nosso dispor, poderíamos distinguir então entre *a-* e *trans-* culturação, conforme falemos na adopção forçada e despersonalizante de uma cultura estranha, ou na integração auto-regulada de elementos de várias culturas num novo magma civilizacional. No primeiro caso, o «eu» vai de uma cultura para outra, importando dessa outra os elementos que poluem a sua pureza original; no segundo caso, o «eu» atravessa as várias culturas apanhando de uma e outra os elementos que julga mais úteis à sua relação com o meio.

Pela conjugação dos traços conservados e das adaptações concretizadas, os *100 poemas* configuram à leitura atenta o símile de um processo pessoal de desenvolvimento, em alternativa ao de uma mera transformação desestabilizadora e desequilibrada. O "processo pessoal de desenvolvimento" opera, nesta situação específica, pela redefinição funcional dos conceitos de origem, completada (e eventualmente provocada) pela funcionalização especificadora de traços culturais "novos" (aprendidos por mimetismo); dessa forma se faz a transposição cultural de instrumentos de aprendizagem e execução de conhecimentos, quer de origem africana quer de origem europeia, para o novo espaço. É a essa transposição cultural que chamamos "transculturante".

⁶²⁵ "E que, porque sabieis que a vida é larga e vária / E vários e largos os caminhos possíveis / A nova fé vos destes, confiantes" (DONAS DO OUTRO TEMPO).

Utilizamos aqui o termo perspectivismo com o sentido nietzscheano exaurido por António Marques em *PERSPECTIVISMO E MODERNIDADE*.

⁶²⁶ p. 192. A nosso ver, a tese de António Damásio em *O ERRO DE DESCARTES* vem largamente confirmar esta hipótese de Piaget.

Para que o processo possa ver-se desta forma temos, porém, que justificar ainda que uma personagem mergulhada no seio de uma tradição tenha liberdade efectiva para, no seu processo de amadurecimento, optar entre a aceitação ou a recusa do que é tradicional.

A possibilidade teórica da existência da capacidade pessoal de optar, no seio de uma tradição, é concebível no século XX, e a partir de vários autores. Entre eles, Gadamer. Apelando para a distinção entre autoridade e obediência, ele realça o facto de a autoridade e a preservação da tradição se sustentarem sobre um "reconhecimento" que as valida ⁶²⁷. É pelo processo de reconhecimento no sentido de Gadamer que, numa situação multicultural, o jovem adquire a possibilidade de mudar os ensinamentos recolhidos, adoptando outros em cuja funcionalidade acredita mais.

Essa possibilidade pode fundamentar-se também no conceito de raça de alguma antropologia americana - conceito que inclui o de tradição. Baseando-se no trabalho de Coon, Garn e Birdsell, L. C. Dun afirmou, em 1962: "Os autores em questão reconhecem, portanto, que a raça não tem nada de fixo e de imutável, mas é, antes, uma etapa do processo pelo qual as populações humanas se adaptam a condições específicas" ⁶²⁸. As condições novas, criadas pela chegada de povos europeus a África, conduziram os europeus e os africanos a adaptarem-se à nova situação, abrindo-se dessa forma a possibilidade de cada um misturar os conceitos e instrumentos que, viessem de onde viessem, prolongavam de uma forma nova e mais eficaz as sabedorias anteriores.

A associação entre filosofia e antropologia para consolidar o conceito em causa vê-se reforçada pela sua conjugação com os dados oriundos da psicologia de Piaget, referentes à relação corpo-meio mediada pelos instrumentos do conhecimento, e fixada em *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, que citámos acima ⁶²⁹. É certo que AVÓ NEGRA nos situa univocamente a

⁶²⁷ Servimo-nos, para chegarmos a esta conclusão, da leitura de *VERDADE E MÉTODO*. Lemos também o que sobre essa posição de Gadamer dizem Ricoeur (*DO TEXTO À ACÇÃO*, p. 339-340) e Silvina Rodrigues Lopes (*A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA*, p. 56).

⁶²⁸ In *RAÇA E CIÊNCIA*, p. 41. Titiev reconhecera apenas à raça os caracteres inatos como a cor da pele ou a fisionomia (op. cit., pp. 74 s).

⁶²⁹ p. 192.

fundadora da genealogia num quadro africano típico da cultura banto da África Central. Isso podia impugnar o nosso argumento, na medida em que ele se baseia no pressuposto da existência de uma situação multicultural. Mas a passagem à crioulidade, o rompimento com as velhas tradições que substitui o "xinguilamento" pela "reza", implica o conhecimento que a protagonista do poema teria da existência de outra cultura. Ainda que essa cultura não ocupasse o espaço que imediatamente circunscrevia o quimbo e suas lavras, ela estava presente o necessário para, pelo menos, ensinar a rezar.

O simples facto de saber que "a vida é larga e vária", motivado pelo conhecimento de que havia outra civilização ou cultura, coloca a protagonista do poema num quadro psicológico no mínimo próximo da "multiculturalidade". O facto complementar de ela se poder oferecer "A nova fé" confirma que o nível atingido pela presença dessa outra cultura é maior do que faria supor o quadro inicial do quimbo.

O símile da crioulização como processo transculturante e transculturador sairá reforçado, ainda, pela situação do rompimento na biografia da personagem se a localizarmos numa adolescência em que se cruzam conceitos de mais do que uma cultura. O texto leva-nos assim a conjugar os dados oriundos dos processos de aprendizagem individual com aqueles que podemos recolher pelo estudo da formação social de algumas "élites" crioulas - como os que nos foram fornecidos por Gilberto Freyre.

O afastamento face à tradição não resulta de nenhum mecanismo regulador, cognitivo ou social, que se imponha como que "de fora" e *a posteriori* ao discernimento da personagem (seria o caso, por exemplo, de aculturação pelo sistema de ensino, ou pela proletarização, na passagem ao ambiente urbano). Os mecanismos reguladores resultam eles próprios, como processos de adaptação e conservação, de um tipo de conhecimento "auto-regulador" que, por isso, não afectará a representação do sentimento de identidade da protagonista - mesmo quando se lhe retratem saudades de uma infância mítica.

Por causa do tipo de conhecimento concebido (auto-regulador), cuja autonomia se garante pela atribuição do poder inicial de optar entre uma e outra das culturas em contacto, a formação da genealogia crioula - indo a par da formação do seu fundador - não é (na antologia) em si própria despersonalizante ou desintegradora, mas repersonalizadora e tendencialmente etnicizante, no sentido de uma etnicidade situacional. Isso confirma-se pela estruturação e percepção inicial do espaço apresentada como própria do sujeito-locutor, que é a de um "espaço estrutural, afectivo, ecológico e descontínuo", dado como próprio das sociedades tradicionais ⁶³⁰.

Tal facto poderá ficar a dever-se a uma realidade vivida pelo autor - se acreditarmos nas diferenças entre a colonização portuguesa e as outras, para que apontaram Gilberto Freyre e, mais recentemente, Carlos Pacheco e José Carlos Venâncio ⁶³¹. Isso articular-se-ia às opções "luso-tropicalistas" do ensaísta Mário António Fernandes de Oliveira, ampliando a figura do locutor para a do sujeito público.

No entanto, não nos parece obrigatório pensarmos assim. De facto, a sociologia de Rocher, de Dozon, e de outros, está naturalmente fundada nas abstracções por eles feitas a partir das colonizações francesa e inglesa (ou belga) em África ⁶³². Por isso concebem somente processos de assimilação despersonalizantes, e concretizados através da proletarização e do ensino. Isso é visível em passagens como esta, de um outro autor, Houis, reportando-se aos problemas linguísticos na África negra: "Com uma lógica implacável, as políticas de ensino inglesa e francesa instauraram um bilinguismo cuja origem e manifestação estão principalmente associadas à

⁶³⁰ A. C. Gonçalves, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL*, p. 144.

⁶³¹ De Carlos Pacheco são exemplares as duas obras sobre José da Silva Maia Ferreira, que inscrevemos na Bibliografia (leia-se, ainda, sobre as diferentes fases do colonialismo português em Angola e suas consequências, o artigo do autor saído no jornal *Público* e que também citamos na Bibliografia. De Venâncio, leia-se *UMA PERSPECTIVA ETNOLÓGICA DA LITERATURA ANGOLANA* (especialmente as pp. 33-36), *LITERATURA E PODER NA ÁFRICA LUSÓFONA* (especialmente pp. 15-16) e *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*. A especificidade da colonização inglesa e da construção da ideia de raça negra em que ela se sustentou vem bem expressa no artigo de Isabel Caldeira «A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos», também citada na Bibliografia.

⁶³² Um resumo de tais abstracções foi feito por José Carlos Venâncio em *LITERATURA E PODER ...*, pp. 11-14.

escolarização" ⁶³³. A sociologia de Rocher conhece apenas estas abstrações, mas o processo de "crioulização" (de que o bilinguismo literário é apenas um dos momentos, momento que já não faz parte da definição do locutor) naturalmente se efectuará também por outras vias para além da via da escolaridade e da via da proletarização ⁶³⁴.

O que faz a lírica dos *100 poemas* é concretizar, ou configurar, ou imaginar essas outras vias, de modo a que à definição de "crioulo" não falte a de uma identidade própria e autónoma, no sentido de auto-regulada, que mais adiante permitirá ao locutor descobrir-lhe novas funções em contextos extra-africanos, ou na procura de formas literárias próprias. A visão do processo transculturante em causa encontra, pois, razão de ser no sistema de significação que a totalidade da lírica autobiográfica assinada por M. António acabará por constituir.

2.3.2.1 GENERALIZAÇÃO

O retrato através do qual o locutor crioula a AVÓ NEGRA confirma-se na sua generalização para as DONAS DO OUTRO TEMPO, que se apresentam já como fazendo parte de um extracto social, cultural e económico diferente do tradicional ⁶³⁵, denominado "gentio" ⁶³⁶, e do dos colonos recentes, ainda não "integrado no mundo africano" ⁶³⁷.

⁶³³ HOUIS, M., *ANTROPOLOGIE LINGUISTIQUE DE L'AFRIQUE NOIRE*, p. 169.

⁶³⁴ Em *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ* é feita referência a outro facto que pode, em parte, explicar a teorização comum sobre as consequências linguísticas, sociais e culturais do colonialismo em África. É que a história que se conhece é a desse colonialismo; a progressão de uma elite crioula, por exemplo em Angola a partir do século XVII, raramente aflora nos escritos coloniais, muitas vezes interessados em não valorizar o facto (apesar de textos - raros - como o de Cadornega, marcando a diferença face a outras colonizações). Nessa medida, a teorização a que nos reportamos, ainda que animada pelo mais puro anti-colonialismo ou por uma preocupação de imparcialidade, está condicionada pela visão colonial da História.

⁶³⁵ Numa passagem do livro *MEMÓRIAS E EPITÁFIOS* (1974), escrito em prosa mas igualmente condicionado à subjectivação das referências e à sequência lírica das evocações, o sujeito afirma: "A mestiçagem inaugura um mundo. Quando minha avó, filha de soba, foi viver com o branco, perdeu a sua linhagem. Da sua gente não ficou mais nada além da razão biológica. Ou aquele vago primo, sapateiro (.../...) Ele próprio já não se sentia da interrompida linhagem: esquecido na cidade, isolado".

⁶³⁶ Termo que o texto sugere ser utilizado pelas donas do tempo antigo: "Havia bom negócio com o gentio?"

O termo é já velho, como se sabe; Em Angola, serviu inicialmente para distinguir os africanos não-cristãos (cf. Cadornega) dos europeus e africanos cristãos. Depois veio

A ocorrência da palavra *gentio* é muito significativa neste contexto. Dadas as conotações que manteve com o termo "pagão" ⁶³⁸, ela não implica necessariamente uma oposição *sabedoria / ignorância* que leve a pensar que "o outro é em primeiro lugar aquele que não sabe, que não pode saber" ⁶³⁹. Uma tal afirmação coloca-nos face a uma dupla negação do outro no interior da esfera do saber: na primeira nega-se que ele saiba; na segunda que possa saber. A palavra pagão - no uso cristão que determinou o seu significado em África - não nega necessariamente o saber ao outro, nega-lhe uma parte desse saber (ele está corrompido e decaído) que é dada pela consciência do significado e pelo conhecimento da história da vida e das afirmações atribuídas a Cristo. E muito menos nega que o outro possa saber, pois o propósito evangelizador (cuja consequência cultural o poema AVÓ NEGRA realça) age esperançado pela crença na capacidade de o "outro", muito precisamente, reconhecer o "erro" em que vive. Age guiado pela crença na possibilidade de o outro "saber".

Embora não implique necessariamente a oposição redutora que citámos acima, a integração textual da palavra *gentio* não deixa de atribuir, à personagem colectiva que são as "DONAS DO OUTRO TEMPO", uma visão distanciada da tradição africana e do agregado humano que lhe corresponde. Tal visão, ao englobar todos os outros num substantivo abstracto, indiferencia cada africano "tradicional" num colectivo despersonalizado ⁶⁴⁰,

a distinguir os africanos iletrados, incultos - ou seja, com fraco nível de aculturação. V. também Venâncio, *UMA PERSPECTIVA ETNOLÓGICA DA LITERATURA ANGOLANA*, p. 27, e *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*, p. 86.

⁶³⁷ O quadro tripartido que temos por referência é por excelência um dos instrumentos básicos do labor intelectual de Mário António, antologiado largamente na colectânea *RELER ÁFRICA* (leia-se, aí, especialmente a página 481, de onde a citação foi extraída).

⁶³⁸ Referidas sucintamente por José Carlos Venâncio na obra *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*, elas remontam pelo menos - no caso angolano e na escrita crioula ou crioulanizada - a António de Oliveira Cadornega. O cónego André Cordeiro, do Congo, utiliza também a palavra com tal sentido num documento seu em que relata a eleição de D. Pedro II Afonso, Rei do Congo (1624). Ao falar na guerra entre D. Afonso I e o seu irmão chama-lhe "seu irmão gentio", porque ele não era cristianizado (Brásio, «O Problema da Eleição e Coroação dos Reis do Congo», p. 372).

⁶³⁹ Como propõe José Carlos Gomes da Silva em *A IDENTIDADE ROUBADA* (p. 34). Sintomaticamente, nesse trabalho, não há qualquer referência a investigações anteriormente levadas a cabo na área em causa por investigadores de língua portuguesa.

⁶⁴⁰ Cf. José Carlos Gomes da Silva, op. cit., pp. 35-36.

denunciando a perspectiva que a sociologia anti-colonial achava própria apenas de europeus ⁶⁴¹.

Para continuarmos a sustentar a generalização da "AVÓ NEGRA" para as "DONAS DO OUTRO TEMPO", é preciso no entanto verificarmos se, no primeiro poema da antologia, o extracto banto surge também focalizado distanciadamente pela anciã.

A única figura que, do "gentio", se individualizara nesse poema, fora a do feiticeiro, nomeado pelo termo quimbundo ("quimbanda"). O feiticeiro ocupa na sociedade africana tradicional um papel duplo: ele viabiliza o mal ou o bem ⁶⁴²; isola-se ou é marginalizado, mas constitui uma referência fundamental e reguladora da vida colectiva; por isso é também fonte de segurança, ao mesmo tempo que uma personagem atemorizadora ⁶⁴³.

Poderíamos portanto pensar que ele surgia no texto por ser a figura mais marcante para o autor e o meio que se procura retratar. Mas a personagem do quimbanda, associada como está à mentira, exerce aqui duas funções: serve para o locutor construir o seu distanciamento face a um mundo "puro" ⁶⁴⁴ - bloqueando assim qualquer leitura negritudinista que os últimos versos poderiam sugerir ⁶⁴⁵ - e serve para localizar a opção religiosa da avó no cerne da cisão entre ela e o meio, opção já sublinhada pela rima opositiva entre *xinguilar* e *rezar*, tão ao gosto da sociedade crioula do século XIX angolano, dada a conjugação que faz do quimbundo com o portugueses.

Podemos, por isso, concluir que a emergência de uma figura individualizada associável à comunidade tradicional se deve à economia interna de

⁶⁴¹ Munanga, *NEGRITUDE*, p. 23.

⁶⁴² Papel que sobrevive numa sociedade crioula como a de Cabo Verde. Veja-se, na colectânea *GALO CANTOU NA BAÍA*, de Manuel Lopes, a personagem do bruxo Baxenxe e a teorização que ele dá da sua "profissão".

⁶⁴³ A predicação tradicional do feiticeiro aqui exposta é desenvolvida na citada obra de J. C. Gomes da Silva (pp. 105 ss).

⁶⁴⁴ Utilizamos aqui o termo de acordo com o seu desenvolvimento no já citado livro de José Carlos Gomes da Silva. A associação aí feita entre impuro e poluído mantém-se na língua portuguesa também, através da palavra "impoluto", cujo significado morfológico é "não-poluído" e cujo significado corrente é "moralmente puro".

⁶⁴⁵ Feita por Russell G. Hamilton em *LITERATURA AFRICANA LITERATURA NECESSÁRIA* - I, p. 100.

significação do poema, pelo que ela não desmente a hipótese de o novo segmento, crioulo, focalizar a etnia de origem de forma abstracta e global, como se sugere pela referência genérica a costumes próprios do «gentio», com o qual a «heroína de ideias» romperá.

A localização da troca religiosa no cerne do percurso divergente da avó segue de acordo com as interpretações de Gilberto Freyre. Segundo elas teriam resultado, da colonização portuguesa, "no Brasil e nas Áfricas, sociedades cristocêntricas nas suas predominâncias de comportamento, embora de modo algum de todo portuguesas na composição étnica das suas populações ou sequer das suas elites ou na consubstanciação das suas culturas, de formas iniciais ou básicas abertas a substâncias diferentes das europeias" ⁶⁴⁶.

Por outro lado, a opção religiosa colocada no cerne da viragem miscigenante da avó, permite iconizar através dela uma sabedoria mais completa que a simplesmente prática, pois abarca a *praxis* mas também explica os mistérios da morte, como sublinha vários versos de A MORTE INEXPLICÁVEL ⁶⁴⁷. Ao centrar a transculturação na adopção de uma fé nova, e ao relacionar a sabedoria da personagem que se transculturou com a morte, o texto propõe-nos para ela uma forma de conhecimento não só nova mas também totalizante, jogando com noções de religião como as que situam a sua experiência numa proximidade com o mistério da passagem do outro mundo a este e deste a outro ⁶⁴⁸. Dessa maneira, a sabedoria crioula não se recorta como um corpo de conhecimentos meramente práticos, extraídos da experiência imediata, mas como um conjunto cultural e cultural de conhecimentos próprios - o que permitirá retrair o segmento crioulo, pelo menos, como etnicamente esboçado.

⁶⁴⁶ O LUSO E O TRÓPICO, pp. 292-293.

⁶⁴⁷ De 18-1-1953, segundo a datação das *poesias*, onde foi pela primeira vez publicado o poema (p. 4), sob um título diferente: POEMA PRECIPITADO.

⁶⁴⁸ Goody, A LÓGICA DA ESCRITA E A ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE, p. 18.

No sistema de significação da obra há ainda uma outra razão para, logo em AVÓ NEGRA, se colocar a opção religiosa no cerne da cisão com o meio tradicional

Dissemos acima que se tratava aqui de imitar um processo transculturante visto como resultado de acréscimos pessoais, da progressão de um conhecimento auto-regulado. Por isso se dá o rompimento na adolescência. Invocámos igualmente o conceito gadameriano de licitação das tradições por um reconhecimento que as avalia e valida. Ora, tal reconhecimento, se, numa sociedade de religião escrita, só em último grau de cisão porá em causa ditames religiosos, numa sociedade de tradição oral - e especificamente nas religiões africanas - não impugna os mitos e a palavra fundadores ou canónicos quando se desvia deles, porque eles são de uma extrema flexibilidade, flexibilidade que se generaliza para as "crenças e práticas religiosas, tornando-as abertas a mudanças internas bem como a importações externas" ⁶⁴⁹.

A miscigenação centrada no aspecto religioso - numa opção fundada, segundo o texto, no saber que "a vida é larga e vária / E vários e largos os caminhos possíveis" ⁶⁵⁰ - reforça, portanto, a sugestão do carácter pessoal e construtivo do processo de transculturação concretizado pela avó durante a adolescência.

A leitura assim construída parece esbarrar apenas num obstáculo. Ao refazermos-la, reparamos que a interpretação inicial dos textos em causa (AVÓ NEGRA e DONAS DO OUTRO TEMPO) nos podia conduzir a dois equívocos. O primeiro é o que torna equivalentes a passagem para outra religião e o

⁶⁴⁹ Goody, op. cit., p. 25. Daí tiramos também as noções e a leitura das diferenças entre religião nas sociedades com e sem escrita. Note-se, porém, que neste caso as avós adoptam uma fé nova sem que tal fé implique directamente as consequências da adopção de uma religião escrita. No âmbito das assimilações religiosas, seria oportuno comparar o que diz Goody com a leitura feita por Gonçalves do cisma de D. Beatriz do Congo (que, precisamente, era visto como cisma para a cultura religiosa letrada e como incorporação para a cultura religiosa oral).

⁶⁵⁰ A noção de caminho é fundamental quando se trata de religiões, sobretudo porque o caminho é a metáfora da iniciação. Precisamente é o caminho correcto (no sentido de o encontro do discurso correcto) que - para um povo africano como os LoDagaa - cada um pode procurar de forma própria. A escolha, no verso, da palavra caminho no plural acorda-se à tradição aberta herdada do património religioso banto.

sentimento de perda que parece acompanhá-la; o segundo levar-nos ia a pensar que a religião praticada pelas personagens fundadoras era coincidente com o cristianismo europeu, implicando a sua prática a eliminação dos cultos ancestrais.

Em AVÓ NEGRA parece a composição sugerir uma perda na passagem do xinguilamento à reza. Essa perda, que uma leitura negritudinista podia ser tentada a associar a uma revalorização de crenças tradicionais (contrariada na referência às "tentadoras mentiras do quimbanda"), é, como veremos adiante, a perda da infância, que se repetirá também dolorosamente nos autorretratos dos *100 poemas*.

A religião praticada pelas "donas do tempo antigo" não é - como supõe Dozon para o quimbanguismo ⁶⁵¹ - fundada no "sacrifício dos valores tradicionais" ⁶⁵². Se o xinguilar desaparece com as "algazarras dos óbitos", há práticas que se mantêm - e que se acordam ao cristianismo popular português. A "santa milagrosa" é por isso tão "tosca" na escultura como na crença, "tornada cúmplice de pragas", ou "Carregada de ofertas". E a par das rezas na capela subsistiam ouvidos sábios atentos aos "sopros maus no vento! Gritos maus / No rio, na noite, no arvoredado!".

Esta mistura de práticas religiosas de origem diversa (e talvez não muito contraditória) conjuga-se à ideia expendida por Jorge Dias sobre a "área cultural luso-brasileira". Segundo o autor, a tolerância religiosa, a par da "crença alegre" e da "ausência de misticismo exaltado" seriam características da "área" ⁶⁵³. Tal tolerância, juntamente com a ausência de uma disciplina estrita que o misticismo exalta, licita e propaga, permite que a mistura religiosa possa emergir em regime de relativa liberdade, originando miscigenações idênticas à sugerida nestes versos.

Num poema disperso (NOSSA SENHORA DA VITÓRIA) cuja assinatura e cuja motivação fazem a ancoragem do locutor ao sujeito público antologador dos

⁶⁵¹ A nosso ver erradamente, porque tais valores só na aparência ou na regra estão proscritos, acedendo à prática religiosa do quimbanguismo e do tocoísmo. A afirmação de Dozon vem, na obra citada, a pp. 124s.

⁶⁵² Op. cit., p. 128.

⁶⁵³ «Algumas considerações sobre áreas culturais», p. 8.

100 poemas, é-nos retratado o mesmo tipo de religiosidade, a par de uma figura fundadora idêntica, estruturada abstractamente mas concretizada num retrato singular - por uma característica já descrita para a lírica assinada por M. ⁶⁵⁴, e que se prende ao seu intenso fulgor descritivo, bem à regra da ocularidade de que falámos acima.

Nesse livro, há uma mulher africana que livremente se entrega e ama um forasteiro. Ela é primeiro equiparada à Virgem, e depois reconhece nela, de acordo com a sua cultura religiosa, um espírito poderoso ("Nzambi ionene"). Assim fica narrado o início de um percurso de miscigenação que - tal como o da AVÓ NEGRA ou o das DONAS DO OUTRO TEMPO - não surge por mutilação cultural, explicando-se por um processo pessoal que, por aquisições cognitivas, por auto-regulações e pelo estabelecimento de laços afectivos novos, vai alterando as concepções de origem.

Tal como a avó negra e a protagonista de Nossa Senhora da Vitória se destacam do "fundo" representado colectivamente pela tradição, e metonimicamente pelo feiticeiro, assim também se procura diferenciar o extracto constituído pelas "donas do tempo antigo". Isso é conseguido com maior nitidez através de processos identificadores que, também eles, remetem as origens étnicas para uma alteridade marcada pelas diferenças religiosas e sociais em face das comunidades menos miscigenadas. Ao mesmo tempo personaliza-se a criouliidade, atribuindo-lhe uma sabedoria própria que passa pelo ser de cada um(a), pelo "íntimo", oposto à exterioridade do "fundo" original, que acede à visão atribuída às antepassadas como extático e colectivizado, como se elas dessem razão a Durkheim, quando ele etnocentricamente sugeria que a personalidade não existia nos povos "primitivos" ⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴ MASSANGANO, 15 DE AGOSTO DE 1968. Sobre o 15 de Agosto leia-se o poema homónimo na antologia e o trabalho de Mário António intitulado *LUANDA, «ILHA CRIOULA»* (pp. 46s). Sobre a característica estilística apontada, veja-se a "Marginália" de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (pp. 49-50) - extraída de uma recensão feita por Natércia Freire no *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* (13-3-64): "A interioridade do seu universo imaterializa as coisas materiais e empresta um corpo visível às coisas que o não têm" (p. 49).

⁶⁵⁵ Citado na obra de Gomes da Silva (p. 46).

A afirmação pelo íntimo é fundamental na passagem de uma comunidade onde os valores se pretendem colectivos (como a que propõe o cânone literário neo-realista, e o negritudinista) para outra que se irá particularizar pela situação específica entre a representação da Europa e a da África. Ela permite, ainda hoje, fazer a diferença da criouldade face à negritude ou ao europeísmo, mesmo nos países antilhanos ⁶⁵⁶. Essa passagem pressupõe, nas narrativas, a intermediação de alguém (o protagonista-heróis) que se individualiza diferenciando-se perante a sua comunidade de origem para alcançar e impor novos valores que a transformarão, a ela ou a um segmento dela. É o caso, superior, da narrativa que nos conta a pregação de Jesus Cristo sobre a terra.

Aqui, esse papel individualizador e renovador está confiado à "avó negra".

2.3.2.2. NATUREZA SOCIAL DO SEGMENTO INTERMÉDIO CRIADO PELA "AVÓ NEGRA"

O extracto diferenciado que a AVÓ NEGRA primeiramente representa no meio familiar próximo é, também, etnicamente concebido.

Não se trata aqui apenas de uma espécie de retrato a preto e branco, de um tipo de caracterização que nos remeteria para a ideia de "evoluído" tal como delineada por Guy Rocher ⁶⁵⁷, ou referida por Dozon ⁶⁵⁸ e divulgada por Kabengele Munanga ⁶⁵⁹. O termo "evoluído" (tal como está aplicado nesses textos), em confronto com "assimilado" (mais comum nos estudos de língua portuguesa), aponta desde logo uma referência colonial diferente em que não podemos deixar de reparar ⁶⁶⁰. A caracterização metonímica da geração fundadora da criouldade aproxima-se aqui mais do retrato diferenciado que

⁶⁵⁶ V. *ÉLOGE DE LA CREOLITÉ*.

⁶⁵⁷ Na *SOCIOLOGIA GERAL*.

⁶⁵⁸ In *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, pp. 124-131.

⁶⁵⁹ Na já citada obra *NEGRITUDE - USOS E SENTIDOS*.

⁶⁶⁰ Leia-se a crítica à redutora atribuição de uma univocidade semântica à palavra colonialismo em África sustentada por Alberto Carvalho na sua tese sobre *A FICÇÃO DE BALTASAR LOPES* (pp. 29-39). O mesmo erro aí apontado a Hamilton parece subjacente ao trabalho dos autores que temos em referência. Mesmo dentro do território em referência (Angola) há colonizações diferentes a considerar, que podiam

para a comunidade "luso-tropical" esboça Gilberto Freyre, falando num "terceiro tipo de cultura ou civilização", caracterizada pela "participação" de "povos de cor e das culturas não-europeias" ⁶⁶¹.

Ao anotarmos estas proximidades, queremos fazer notar que aproximamos retratos, ou resultados. Estamos cientes de que a fundamentação de Gilberto Freyre não pode ser integralmente comparada à que tentássemos extrair dos *100 poemas*, por razões que explicitaremos no princípio do próximo capítulo. Nomeadamente, não podemos apenas explicar uma "comunidade luso-tropical" a partir da componente portuguesa (por mais sangue africano que corra em suas veias). Como vimos ao falar em religião, há traços culturais dos povos bantos que são decisivos para que a miscigenação ocorra da forma como o texto a caracteriza. E o texto, como veremos nesse capítulo, chama a atenção do leitor para a componente africana tradicional, de entre as duas de que teria saído a terceira vertente, a que se diz crioula, intermédia ou miscigenada. De qualquer modo, Gilberto Freyre fala também sobre características da colonização, características que se notaram por igual em Angola e que determinaram diferenças significativas.

Em consequência das diferenças entre as sociedades coloniais em referência, temos um significado social unívoco para o "evoluído" (que se considera superior aos outros por se ter desculturado ou aculturado), e um significado social ambíguo para o "assimilado" (que pode caracterizar negativa ou positivamente a assimilação ou aculturação).

O tipo "evoluído" define-se, na perspectiva de Rocher, Dozon e outros, em função da dicotomia estrita *colonizado / colonizador*, aculturando-se uma fracção da sociedade colonizada pelas relações de trabalho e pelo acesso ao sistema de ensino coloniais, como acima notámos ⁶⁶². Ora, no retrato da AVÓ NEGRA - como no das donas do tempo antigo - não há qualquer referência à aprendizagem no sistema de instrução europeu. Nem à organização, do segmento social em que se integram, em função de qualquer "lógica da

contextualmente justificar o distanciamento do sujeito-locutor face a regiões "recentes" do país, como o Planalto ou a Huila.

⁶⁶¹ O LUSO E O TRÓPICO, pp. 293, 297.

escrita", tal como exposta por Goody, e que inevitavelmente irá dominar os "evoluídos" enquanto funcionários letrados da estrutura colonial ⁶⁶³. A par disso, as "donas" são retratadas como burguesas, "senhoras", algo que não parece previsto na *SOCIOLOGIA GERAL* de Rocher, nem no estudo de Dozon, onde os "evoluídos" são burocratas coloniais, ou neo-coloniais, antes de serem comerciantes.

No caso da genealogia exposta como a que "colectiviza" a imagem do sujeito-locutor no texto (a das "donas do tempo antigo"), ela constitui, para além de um extracto burguês que tira proveito do seu carácter intermédio, "um agregado biologicamente unido por laços consanguíneos", que permitem diferenciá-lo pela progressiva mestiçagem do sangue; mas também um grupo com "uma história própria", que sumariamente nos é sugerida em *DONAS DO OUTRO TEMPO*, e cuja rememoração passa por cerimónias públicas como a do "15 de Agosto", cuja perda de brilho é lamentada pelo sujeito-locutor, que também assim religa a sua imagem à da comunidade ⁶⁶⁴. O extracto crioulo possui ainda o requisito de "uma língua comum" (crioulizando lentamente o português, afastando-se da norma de colonização); uma "visão do mundo" (identificada à sabedoria das personagens, que o locutor procura obter, e especificada para a "área cultural luso-brasileira" por Jorge Dias ⁶⁶⁵); uma "sensibilidade axiológica e um estilo peculiares", supostamente comuns também ⁶⁶⁶. Trata-se, em conclusão, de um grupo que preenche as condições necessárias para que o leitor informado possa atribuir-lhe o estatuto de

⁶⁶² Rocher, op. cit., pp. 193-197. Dozon, op. cit., pp. 129-130. Munanga, op. cit, pp. 23-25.

⁶⁶³ Goody, op. cit.

⁶⁶⁴ Cf. Connerton, *COMO AS SOCIEDADES RECORDAM*, Gonçalves, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL* (p. 127), Lewellen, *POLITICAL ANTHROPOLOGY*, Abeles, *PODER, SOCIEDADE, SIMBÓLICO*. Sobre a destriça entre o significado oficial (empobrecedor) e o significado colectivo do 15 de Agosto, v., de M. A. F. de Oliveira, *LUANDA, «ILHA» CRIOLA*, pp. 45-46.

⁶⁶⁵ «Algumas considerações sobre áreas culturais», p. 8. O autor aponta aí as características "luso-tropicais" como sendo relativas à família "(família nuclear e família grande do tipo patriarcal)", à religião "(tolerância e ausência de misticismo exaltado, antes atitude de crença alegre, reveladora de fundos dotes de humanidade)", e à convivência "(sentimento de fraternidade cristã e falta de preconceitos raciais)", "hospitalidade e cordialidade expontâneas" (id., ib.).

⁶⁶⁶ Tirámos as citações de E. A. Soveral, *EDUCAÇÃO E CULTURA*, p. 108 - excepto, naturalmente, a de Jorge Dias ("área cultural luso-brasileira"). São esses os traços que o A. considera necessários para definir uma etnia.

"etnia" ⁶⁶⁷, ou de "eticizante", não de "uma sociedade periférica, desequilibrada e inibida" ⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Eduardo Abranches de Soveral aponta ainda mais três traços que seriam típicos da etnia: a "profunda solidariedade nas horas de perigo", correspondendo-lhe "uma aliança tácita quanto ao futuro" (como a que ainda hoje faz o extracto crioulo rejeitar em bloco a alternativa partidária da UNITA (Venâncio, *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*) e "uma mesma consciência colectiva" (expressa nos *100 poemas* em composições que integram a figura do locutor no grupo dos "defensores da terra"). Parece-nos, porém, que tais traços não definem necessariamente ou exclusivamente uma etnia, embora possamos encontra-los na caracterização que a antologia faz da camada intermédia de que tratamos aqui.

⁶⁶⁸ Rocher, op. cit., p. 200.

2.4. MÃE E PAI

2.4.1. A função desculturadora da mãe

A figura materna define-se, ao longo dos poemas da antologia, por duas funções: uma referente ao seu papel na estrutura da "intriga"; outra referente ao seu papel na identificação do sujeito que o texto vai construindo.

Estas duas funções encontram-se de tal forma implicadas que não é possível estudarmos-las em separado. Mas elas adquirem uma importância maior ainda por se ligarem a uma terceira função, a qual se relaciona com a continuidade da presença materna ao longo do trecho de vida referenciado nos *100 poemas*: ela é a personagem não-autoral mais presente no livro.

Com efeito, se as três condições básicas da identidade não problemática (enquanto "mesmidade" e ipseidade) são, segundo afixa Ricoeur em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, a permanência, a similaridade (definida pela constância de carácter) e a presença ininterrupta ⁶⁶⁹, a mãe é - a par do locutor - a única personagem que preenche essas três condições: não morre, é sempre igual a si mesma, e, ao longo da antologia, a sua figura viva é retomada em diversos poemas como se nunca tivesse deixado de estar no mundo em que ele aprende (ainda quando ignora facetas da vida do filho). Ela é mesmo uma personagem mais coerente do que a do locutor, que sofrerá uma cisão extrema no seu carácter. É-o devido à natureza estática da sua definição, mas também pelo papel de referência contrastante que terá ao longo da obra e em face do sujeito. Por isso ela vai ser fundamental ao processo de identificação dele: é sempre o outro que permanecerá para que o «eu» se lhe compare e oponha. É sempre aquele outro para quem "estranhas foram / As coisas que no mundo me prenderam / A mim próprio devolvendo-me".

⁶⁶⁹ Fundamental para a fixação destas ideias foi a noção do «eu» como pronome de referência "itinerante". Tal noção vem desenvolvida já por Benveniste nos *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE* (Cp. XXI: "De la subjectivité dans le langage", p. 263).

Se a AVÓ NEGRA ou as DONAS DO OUTRO TEMPO figuram uma sabedoria personalizada, etnicizando-se no duplo distanciamento perante o meio de origem e os modelos europeus, e constituindo-se em valor que o percurso narrativo ⁶⁷⁰ do sujeito buscará, a passagem do testemunho para as gerações seguintes não se efectuará ⁶⁷¹, pelo menos integralmente - abalando o programa narrativo inicial. Marcando a sucessão geracional com o ferrete da descontinuidade, o texto repete nessa sucessão o facto que lhe dera início: um rompimento com o passado. Só que, nesta segunda cisão com o meio, a genealogia corre o risco de se despersonalizar - símbolo que é de uma cisão no que já de outra cisão resultara.

Personificando a cisão na cisão (mas não a cisão da cisão), a figura materna é evocada como agente desculturador em relação à componente africana e à representada pelas avós. Isso figura-se principalmente através da fascinação pelos graus de ensino, que ela procura transmitir ao sujeito: "Ai a voz de minha mãe: / - Meu filho vai ser doutor...". Trata-se de uma fascinação que passa pela ideia de posse de um título de prestígio, deslocando-se o cerne da cisão da esfera religiosa para o campo das ambições mundanas.

Tendendo a conduzir o sujeito na direcção de uma educação formal e sistematizada, a mãe cumpre no entanto um papel enculturador em face da sociedade que promove tal ensino, determinando decisivamente a aprendizagem e a personalidade do locutor ⁶⁷². Concretiza-se dessa forma a sua figura modeladora, explicitamente caracterizada assim na CARTA DO AFOGADO: "Para que ainda o modele [o corpo] / Em beleza e sossego, o teu amor. / (Nunca aceitaste o ser com que saí / Do escuro do teu ventre? Pobre mulher / Mas tão rica de mim!)"

⁶⁷⁰ Usamos a expressão «percurso narrativo» no sentido da releitura de Propp feita por Greimas (op. cit.).

⁶⁷¹ Cf. as passagens seguintes: "Como encontrar em vossas filhas de hoje / A vossa intrepidez, a vossa sabedoria?" (DONAS DO OUTRO TEMPO); "Acima disse que a mestiçagem inaugura um mundo. Um reparo devo: a primeira geração. A partir da segunda, o esquema complica-se" (MEMÓRIAS & EPITÁFIOS).

⁶⁷² Sobre a importância da educação para o desenvolvimento e a aprendizagem, v. Vygotskij, «Apprendimento e sviluppo intellettuale nell'età scolastica», *PSICOLOGIA E PEDAGOGIA*, pp. 25 s; na mesma obra se pode ler o artigo de G. S. Kostjuk, «Alcuni aspetti della relazione reciproca tra educazione e sviluppo della personalità» (pp. 41 s).

A imagem da modelação do filho pela mãe, intimamente associada ao "ser com que saí / Do escuro do teu ventre", retoma-se no final do poema, dando uma dimensão trágica ao projecto enculturador: "E era quase o milagre. Era quase o milagre: / Erguer-se puro e vivo, com as linhas / Modeladas pelos teus dedos, o teu filho querido. / Não o queiras, porém. Tu não o queiras: / Só assim, corpo morto, será teu".

A oposição «vida / morte» é fundamental em todo o poema que temos agora em mente. À morte se associa a modelação do corpo do filho pela mãe, ficando a vida no outro lado. O outro lado é o da escrita, dos "ruídos de dactilografia", sustentados pelos "sonhos puros, vivos", através dos quais o poeta se afirma como homem no meio em que surge. Logo no título, aliás, emergia a imagem da escrita pela figura da carta, a par da da morte, imaginariamente referida pelo adjectivo «afogado». A carta (escrita) do afogado é a derradeira mensagem da sua vida.

Se a morte se associa à pertença ao programa narrativo idealizado pela mãe ("Só assim, corpo morto, será teu"), e a vida aos "sonhos" que se transmutam em poemas pelos quais a pessoa do locutor se afirma, fica na dualidade estruturante do poema inscrita ainda uma outra que já se estabelecera em composições anteriores, como adiante veremos: a dualidade «desejo / imposição», que integra o sema da autenticidade no pólo do desejo. Daí que a morte figure a possibilidade de pertença à mãe, pois com ela deixa de haver o choque entre o desejo (que morre) e a ordem que ela representa.

A concepção de morte que o poema funcionaliza é, no entanto, mais uma característica a distanciá-lo das tradições bantos, para as quais a vida *post-mortem* não implica, nem o fim dos desejos, nem o fim da ordem, que é ao mesmo tempo a visível e a invisível, a dos mortos e a dos vivos⁶⁷³. Esse dado poderá conectar-se a outro que nos é também trazido pela antologia e que passamos a considerar.

⁶⁷³ Uma ideia de conjunto sobre as concepções de morte entre os povos bantos de Angola pode ser extraída da já citada obra de Ferreira Diniz (*POPULAÇÕES INDÍGENAS DE ANGOLA*), onde, para cada povo, é anotada a ideia respectiva sobre a vida após a vida, bem como os rituais e crenças relacionados com a morte e os mortos. Igualmente de consulta - sobretudo para o que diz respeito aos povos do Sul - são os textos de Estermann citados na Bibliografia.

Como foi visto pela sociologia e pela antropologia, e também no texto, o ensino substitui a iniciação tradicional ⁶⁷⁴, ou aquela feita ao ritmo das necessidades, dos acasos e dos desígnios, e que teria sido a dos antepassados mais próximos, como a avó negra ⁶⁷⁵.

O rumo destinado pela mãe ao menino é no entanto reconhecedor do estatuto formal da educação, levando-a a actuar em conformidade com um sistema familiar de controlo imperativo que, por definição, não respeita as características identificadoras do "regulado" ⁶⁷⁶. A figura da mãe serve para propor assim um segundo programa narrativo, em que o sujeito adquire saber pelo sistema oposto ao da sabedoria que elege como valor, iconizada na avó. O papel da mãe é, portanto, o de obstaculizar a concretização de um programa narrativo inicial, delineado e desejado pelo protagonista.

Dada a particular situação "colonial" onde se enquadra a família, tal atitude pode perspectivar-se como derivando de uma intenção mimética por parte da mãe, o que acentua o seu papel desculturador perante a crioulição protagonizada antes, e onde ela foi (ou terá sido) educada. Ela, ou as "vossas filhas de hoje", através das quais o texto - que generalizara da avó para as "donas do tempo antigo" - generaliza da mãe do protagonista para as mulheres de "segunda geração" da crioulição ⁶⁷⁷. De tal modo se funcionaliza a figura da mãe enquanto metonímia do grupo etário e social em que se integra, mais próximo já do europeu, tentando por isso aceder aos meios formais de educação seguidos pelos filhos dos colonos, ainda que a custo de uma desqualificação da sua vida quotidiana, e de uma potencial "deportação da (...) criatividade" do sujeito locutor ⁶⁷⁸.

A atitude mimética da mãe tem uma dupla valência: por um lado prolonga a forma de aprendizagem do "outro" realizada pelas antepassadas, que não acederam à escola e, portanto, aprenderam por imitação; por outro lado

⁶⁷⁴ Bernardi, op. cit., p. 119. Munanga, op. cit., p. 23. Rocher, op. cit., p. 195. Dozon, op. cit., p. 129s.

⁶⁷⁵ Observe-se esta passagem de DONAS DO OUTRO TEMPO: *Donas que percebéis a unidade / Íntima, obscura, do mistério e do desígnio / Atentas ao acaso que é a vida.*

⁶⁷⁶ A TEORIA DE BERNSTEIN EM SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO, p. 71.

⁶⁷⁷ Citação extraída de M. António, MEMÓRIAS & EPITÁFIOS.

⁶⁷⁸ ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ, p. 49. Sobre o conceito de "desqualificação", v. Giddens, MODERNIDADE E IDENTIDADE PESSOAL.

aponta ao filho o rumo de outro tipo de aprendizagem (o formal). Um tipo que, a ser seguido, poderá transformar a criouldade (atingida por um processo de mimetização auto-regulado) em aculturação despersonalizadora (aprendizagem técnica de traços civilizacionais alheios), mas vantajosa, em face de uma situação colonial em que a nomeação pública dos lugares é detida por um segmento escolarizado e estrangeiro (RUA DA MAIANGA).

A mudança de rumo que a mãe quer impor é, simultaneamente, uma mudança na natureza do programa narrativo inicial, e não somente uma mudança no interior ou "conteúdo" do programa. É que, se em ambos os casos, o programa envolve a aquisição de saberes. Porém, no primeiro podemos falar em um programa que visa o saber pelo saber, enquanto no segundo se deseja o saber pelo que ele poderá trazer a quem o detenha. Um programa narrativo cognitivo transformar-se-ia assim num programa narrativo pragmático, perturbando o desempenho e a competência do sujeito ⁶⁷⁹.

As proibições da infância, protagonizadas pela figura materna e citadas no texto, afastariam o locutor, naquela que seria a sua fase de formação, da vida mais livre dos outros meninos do mesmo meio ou da mesma origem ⁶⁸⁰. Nessa outra vida, a nomeação do espaço por oralidade suplanta a que foi institucionalizada pela escrita e, cumulativamente, aprende-se por mimetização. Ou seja, o "grupo de brinquedo", como o caracteriza o ensaísta Mário António Fernandes de Oliveira, apresenta várias características que permitiriam instituí-lo como elo no prolongamento da criouldade do tipo ancestral, no concernente ao processo de aprendizagem. É por isso contra tal grupo que a proibição materna incidirá.

Ao colocar a figura materna como oponente ao seu desejo de socialização através dos amigos, o texto confirma também a imagem dela como modelizadora ou mimetizadora da figura correspondente na família da "classe média, estreitamente regulada pelos pais" ⁶⁸¹. Mas, acima de tudo, confirma a mãe no papel de "anti-sujeito", que obstaculiza o alcance da competência

⁶⁷⁹ Cf. Greimas, «As aquisições e os projectos», pp. 22-23.

⁶⁸⁰ Leiam-se os poemas FUGA PARA A INFÂNCIA (1951), CHUVA SOBRE A INFÂNCIA (1953), ou o já citado NÃO QUERO MAIS ESTUDAR.

⁶⁸¹ A TEORIA DE BERNSTEIN..., p. 69.

positiva e da realização bem sucedida do herói no programa narrativo que ele se propõe percorrer (lembramos que, embora condicionada por circunstâncias explicativas, é uma escolha sua a da avó como enculturadora).

No caso vertente, a mimetização da classe média equivale a um reforço da assimilação cultural. Ao longo do poema FUGA PARA A INFÂNCIA, de 1951, a reiterada oposição entre o desejo do filho e o controlo pela mãe, desenvolve paralelamente a oposição entre uma iniciação e infância típicas do meio e aquela perfilhada por um projecto desculturador. Desse modo fica igualmente marcada a função obstaculizante da mãe (a acentuar a narratividade tendencial da antologia), e salvaguardada uma das características do processo miscigenador tal como aqui retratado: a preservação do poder inicial do sujeito optar entre duas culturas (liberdade que a mãe pretende abolir).

A figura materna, cujo recorte psicológico está marcado pela descontinuidade face à geração anterior, confirma-se portanto como desculturadora na formação do sujeito, corporizando na genealogia a possibilidade de deslocação da "etnia crioula" rumo a um segmento social mais europeizado.

Trata-se, pois, de uma pessoa ⁶⁸² que força o protagonista à escolha entre a sua origem de "assimilado" e a possibilidade de se converter num "evoluído". Aquela escolha que - afastando-o do programa narrativo inicial (adquirir a sabedoria da avó) - o levaria a mudar de carácter, como de facto fará mais tarde, por pressão social, ao passar à identidade adulta (quando tem que arranjar emprego e casa, para constituir uma família).

A função desculturadora da mãe, pelo "realismo" de conduta que a institui, equivale a um papel enculturador do sujeito que escreve - enculturador, claro está, em face do tipo de sociedade que os domina. Representando o pólo oposto ao desejo - como confirmaremos de seguida - ela concretiza a função de *interdição*, de que fala o vocabulário de Propp ⁶⁸³. A personagem da mãe cumpre, portanto, a função de fazer optar o protagonista, dando-nos a

⁶⁸² Tomamos aqui o termo na acepção que Françoise Michel-Jones lhe atribui, ou seja: "para designar o aspecto socialmente especificado do ser humano, do indivíduo enquanto unidade social" (*A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, p. 52).

⁶⁸³ *MORFOLOGIA DO CONTO*, p. 67.

oportunidade de vermos o locutor, mais uma vez, miscigenar as hipóteses (neste caso em confronto, noutros em convívio) como forma privilegiada de permitir o avanço da "narrativa", de desbloquear o processo de formação da identidade.

O papel da figuração da mãe, a partir do momento em que ela surge como obstáculo, é também o de sinalizar a possibilidade do que mais tarde - por pressão social - irá inevitavelmente acontecer: a perda (cremos que provisória) de identidade, derivada de uma "divisão crónica, de modo que um grupo de interesses oblitera os outros durante um certo período" - podendo esse grupo de interesses ser o de outros que não o «eu»⁶⁸⁴.

A escolha destinada pelo texto ao sujeito é a de ele, embora estudando e acabando por aceitar o desígnio materno (em vez de se "rebelar" ou "evadir"), ao mesmo tempo manter o grupo "de brinquedo"⁶⁸⁵ - que era o da sociedade urbana de Luanda - como o seu grupo de pertença, socializando-se através dele como qualquer filho proletário⁶⁸⁶. O grupo de pertença integrava-se no que acima chamámos a "etnia crioula" - onde incluímos a "AVÓ NEGRA" - que por sua vez se manterá como o grupo de referência ao qual o texto repetidamente vai, por isso, regressar.

Esta escolha é duplamente significativa.

Por um lado, ela permite-nos atribuir ao locutor uma forma de compromisso considerada já própria da "identidade adulta" que, para manter a sua integridade, se conforma com os desejos e conveniências das outras pessoas⁶⁸⁷. Ela reconhece, também, a importância funcional da Escola como meio de apropriação de um saber alheio, dada a sua aceitação do sistema, bem como a

⁶⁸⁴ Rayner, Eric, *O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO*, p. 165.

⁶⁸⁵ Retiramos o termo ao livro *RELER ÁFRICA*, de Mário António Fernandes de Oliveira (p. 157).

⁶⁸⁶ Cf. *A TEORIA DE BERNSTEIN EM SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO*, p. 69 s.

⁶⁸⁷ V. Rayner, op. cit., pp. 164-165, que usa o termo "exigências dos outros" (p. 165), cremos que para englobar as "necessidades" (referidas na p. 164) e os desejos. V., também, as referências de Titiev à *interiorização* enculturadora dos valores contra os quais inicialmente a criança se rebela.

prosseção nos estudos - suposta normal por não conter o texto referências a qualquer "fuga" ao sistema escolar ⁶⁸⁸.

Esta prosseção nos estudos determinará, no entanto, uma forma de evolução que já não se assemelha à da avó, porque necessariamente a aprendizagem escolar influirá sobre o rumo do desenvolvimento da personalidade, e sob várias formas, das quais nos interessam algumas aqui.

Em primeiro lugar pela determinante influência da escrita sobre o desenvolvimento, comparada por Vigotskij à importância do advento da fala no desenvolvimento psico-intelectivo ⁶⁸⁹. Vigotskij dirá mais adiante, a pp. 39 da obra que estamos a citar: "O processo de começar a escrever é bem diferente. Algumas pesquisas demonstraram que este processo activa uma fase de desenvolvimento dos processos psico-intelectivos de todo nova e muito complexa e que o advento de tais processos comporta uma mudança radical das características gerais psico-intelectivas da criança; tal como o começar a falar marca um estágio fundamental na passagem da infância à primeira adolescência". Na mesma página o autor se reporta a pesquisas que determinaram a relação, directa, entre as mudanças provocadas pela aprendizagem e o desenvolvimento do sistema nervoso central. Quando as mudanças atingem um tal nível, é inevitável que se integrem naquele tipo de factos psicológicos que, por serem condicionantes de toda a actividade do sujeito, marcam a sua personalidade e limitam a criatividade. Não poderemos, pois, deixar de "importar" aqui os dados trazidos pelo estudo psicológico da aprendizagem da escrita.

Ela permitirá ao sujeito construir uma duplicação, baseada na capacidade que o texto escrito e literário tem de funcionar, fora do contexto em que foi produzido, como se ele não deixasse de se ler em função desse contexto. É a característica básica da arte literária para a qual chama Lotman a atenção ⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ Imaginada em FUGA PARA A INFÂNCIA, de 21 de Outubro de 1951, mas (se dúvidas houvesse), contrariada nas referências posteriores ao Colégio e aos colegas (por exemplo em PLANALTO, ainda de 1951, e DRAMA, de 1952).

⁶⁸⁹ «Apprendimento e sviluppo intellettuale nell'età scolastica», *PSICOLOGIA E PEDAGOGIA*, pp. 25-40.

⁶⁹⁰ *LA STRUTTURA DEL TESTO POETICO*, pp. 348 ss. A ideia é veiculada por Ricoeur em diversas obras suas e retomada em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

Em segundo lugar - e amplamente relacionado com o facto que acabamos de expor - a preparação de textos escritos, pela qual obrigatoriamente passa o ensino em causa, torna-se fundamental para a memória voluntária e a reevocação. Como diz G. S. Kostjuk, os "métodos para a elaboração do material verbal, e em particular dos textos escritos, desenvolvidos sob a orientação do professor, são sucessivamente generalizados, com a passagem a um novo estágio de actividade escolar, e tornam-se para o aluno um instrumento para o pensamento, a memória voluntária e a reevocação" ⁶⁹¹. Isso será determinante para compreendermos a função que é atribuída à poesia no processo formador do sujeito dos *100 poemas*, como veremos adiante.

O segundo significado da escolha em causa deriva de ser ela fundada (pelo menos parcialmente) no desejo que - opondo-se à desculturante "proibição da infância" ⁶⁹² - se legitima como critério de autenticidade, reforçando a componente lírica dos textos e preparando já o leitor para a ampliação trágica do problema que se propõe na CARTA DO AFOGADO. A noção de autenticidade fica sugerida pela vivência dada como espontânea, através de temas que remetem para a "nudez" ⁶⁹³, oposta à "prisão" ⁶⁹⁴, em poemas que na antologia aparecem um a seguir ao outro (no mesmo ano), estruturados sobre motivos iguais.

Dessa forma se traça um quadro em que o sujeito-locutor readquire parcialmente o controlo da sua identidade, embora seguindo a imperativa orientação materna. O choque entre o "regulado" e a mãe gera assim um processo também ele misto de socialização, aprendizagem e identificação - recuperando a característica básica do conceito cultural de crioulidade: a mistura a partir de uma cisão, envolvida pela duplicidade cultural, que neste caso divide o sujeito afectando o desenvolvimento cognitivo à Escola e à

⁶⁹¹ «Alcuni aspetti della relazione reciproca tra educazione e sviluppo della personalità», *PSICOLOGIA E PEDAGOGIA*, p. 43.

⁶⁹² V. CHUVA SOBRE A INFÂNCIA, de 1953.

⁶⁹³ Veja-se, por exemplo, a composição NÃO QUERO MAIS ESTUDAR (de 1951): *Ir à Samba tomar banho / Lá se toma todo nú... / (Ai a voz de minha mãe: / -Meu filho vai ser doutor...)*.

⁶⁹⁴ *Mas o menino estava preso* (FUGA PARA A INFÂNCIA, de 1951).

vida prática, e o desenvolvimento afectivo e moral apenas à vivência nos grupos de pertença.

A função desculturadora - ou enculturadora por desculturação - é poeticamente reforçada por aquilo a que, num sentido físico, poderíamos chamar a diminuição da visibilidade da mãe face à avó. Com efeito, depois de ler os *100 poemas*, qualquer leitor comporá com mais facilidade um retrato físico da avó do que um retrato físico da mãe. O retrato materno é sobretudo psicológico, se não meramente "funcional": ele cumpre o papel de encaminhar o sujeito na direcção oposta à que o locutor valoriza. Se a visibilidade é, como dissemos, uma condição na escolha dos identificadores, conforme ela for diminuindo assim irá diminuindo o papel identificador do motivo em causa. Deveríamos, aliás, para sermos aqui mais precisos, imitar o crítico francês Beaujour e falar em «ocularidade», em vez de visibilidade. Porque a mãe está sempre presente, mas não se visualiza, a sua caracterização não contempla os olhos do leitor, apenas os seus sentimentos e pensamentos. Concordantemente, a mãe contacta com o filho pela voz, que se transcreve ("Ai a voz de minha mãe"), ou pelo tacto (CARTA DO AFOGADO), e pode olhá-lo, mas ele nunca a retrata como se a visse, o que faz com o pai e a avó, descrevendo-lhes o rosto e a indumentária, ou as "mãos calosas da enxada", "mãos de dedos encarquilhados".

A relação entre ocularidade e identificador é verificável por outra via, se compararmos o estudo que fizemos da presença textual da avó e o estudo que fizemos da presença textual da mãe. Aquela metonimiza um modelo que permanece para além da sua morte; esta figura outro que se rejeita mesmo quando o poeta concretizou a inserção no sistema de ensino (na medida em que o seu grupo de pertença continua exterior à Escola). Aquela, mais visível, visualizada mesmo após o desaparecimento físico, é o identificador positivo do sujeito; esta, mais presente mas menos visível, é o desidentificador - papel a que logo a remetia a função metonímica por ela desempenhada.

Entre a avó e a mãe há ainda uma diferença de cor, visto que a primeira é negra e a segunda mestiça ⁶⁹⁵. Isso quer dizer que, pelo menos um dos avós do sujeito no qual estão centralizadas as filiações, era branco (a narração típica do início da mestiçagem na lírica assinada por M. António é construída a partir da união de uma mulher negra a um homem branco ⁶⁹⁶). Sendo-o, constrói o texto um casal fundador típico do género de mestiçagem que se deu nos países colonizados por Portugal ao Sul do Equador ⁶⁹⁷.

O facto de o avô ser branco vai permitir-nos explicar, no princípio do próximo capítulo, porque é que ele não é referido. Se, para além dele, há um avô negro que não foi representado, isso acontece porque o par fundador da mestiçagem está já concebido: a sua duplicação não teria nenhum interesse para a interpretação da rede de significados da obra. Com efeito, se o locutor é retratado enquanto ser mestiço, à composição da sua genealogia basta figurar a componente negra e a branca. Literariamente, basta-lhe ter um avô e uma avó para ter pai e mãe.

O apagamento do avô, sendo ele branco, podia-nos conduzir a estimulantes leituras extra-literárias (mas psico-culturais) em que, por exemplo, associáramos modelos fornecidos pela psicanálise às tabelas de leitura da negritude. Como dissemos, porém, é possível encontrar uma explicação poética (no sentido etimológico da palavra) para tal apagamento, o que faremos quando abordarmos com maior atenção a situação da criouldade no texto.

⁶⁹⁵ "Pois, / De nós os dois / É só de mim que falo / Malfaçon des mulatresses" (ANTI-HERÓICA, de 1962).

⁶⁹⁶ Sirva-nos de exemplo paradigmático o poema NOSSA SENHORA DA VITÓRIA, dado como escrito em 15 de Agosto de 1968.

⁶⁹⁷ Cf. *CASA GRANDE & SENZALA*, Cp. I.



2.4.2. A função neutralizadora do pai e a ficção identificadora do poeta

Quanto à personalidade paterna, ela está sempre envolvida por um halo de sonho, incompletude e mistério, que lhe tolhe a possibilidade de ser directamente relacionada com a enculturação ou desculturação do locutor ⁶⁹⁸.

A presença de um rosto cumulado à referência paterna deve-se, em nosso entender, à estruturação da obra pela «ocularidade» e pelo princípio realista aludido na terceira hipótese. O rosto do pai não é propriamente o rosto do pai, mas a face do seu retrato antigo a partir da qual o texto poderá designá-lo porque ele é minimamente visível.

A proposição de uma reduzida presença textual para a figura paterna gera, por sua vez, a abstractização neutralizadora dessa personagem. Somente por uma noção de continuidade consanguínea, já acima aludida (processo concreto e inegável, tanto quanto visível para o meio que recebe o sujeito como «filho de fulano»), a imagem do pai se transportará para a do filho ⁶⁹⁹, que se nos apresenta, ele também, dizendo à filha que "Só coisas impossíveis te sei dar" ⁷⁰⁰, como se a qualidade de sonhador, atribuída ao pai logo no poema DRAMA ⁷⁰¹, se pudesse propagar no interior da linhagem e fosse, por consequência, hereditária.

A continuidade estabelecida pelo sonho, pelo atributo de sonhador, é reforçada por um recurso tipicamente literário. Nos dois poemas (aquele em que o pai é dado como sonhador, e aquele em que ele se reconhece como tal perante a filha), há uma ideia que se repete. A repetição efectiva-se, quer

⁶⁹⁸ Leiam-se, a este propósito, os poemas DRAMA (1952) e RETRATO (*Teu sorriso incompleto / Na certeza entressonhada*).

⁶⁹⁹ Recorde-se o que atrás dissemos sobre o início do poema RETRATO, onde o jogo feito com a repetição da palavra óculos (incluindo o seu derivado popular, "olhos") indicia o tópico identificador como um dos que estruturam o poema e a relação pai-filho: "Olho e vejo através dos óculos / A escura face com óculos / Desse teu retrato antigo".

⁷⁰⁰ FAMILIAR, 1958.

⁷⁰¹ "Ai o menino de olhos muito abertos / A quem um pai humano segredou / Paragens impossíveis de alcançar". Note-se a repetição do adjectivo e da rima no verso que citamos na frase anterior.

através da duplicação do adjectivo ("impossíveis"), quer através da duplicação da rima (com um verbo, no infinitivo, da primeira flexão). Comparem-se os dois versos:

"Paragens impossíveis de alcançar"
(DRAMA)

"Só coisas impossíveis te sei dar"
(FAMILIAR)

A conotação poética entre as duas composições confirma-se ainda pela métrica dos dois versos, dois decassílabos heróicos.

Lendo na figura paterna o exemplo e a antecedência do traço sonhador constituinte do carácter do locutor, não só precisamos um dos aspectos do alcance da continuidade hereditária proposta em RETRATO, como também podemos reafirmar a neutralização da imagem do pai enquanto elemento enculturador ou desculturador - pois a preservação de uma cultura, ou a adopção de outra, pressupõem o exercício cultivador e a identificação através de uma norma, mas o sonho surge no texto como responsável pelo afastamento face a ela ⁷⁰².

A neutralizada figura do pai vai, numa fase inicial, colaborar como neutralizador da identidade do filho, a quem "humano segredou / Paragens impossíveis de alcançar!". Os "sonhos" (deduz-se que incutidos pelo pai) onde o locutor era suposto representar os projectos de vida (programas narrativos) que valorizava (corporizados em DRAMA na união amorosa com a menina burguesa, travestida a figura do autor no papel de Cinderela ⁷⁰³), concretizar-se-ão somente no "monte de papéis", nos poemas escritos e guardados ⁷⁰⁴ - o que irá separar a infância do restante percurso de vida sugerido pela antologia.

⁷⁰² Por isso, em DRAMA (1952), o pequeno sonhador é lamentado com o choque recebido ao "abrir os olhos", expressão vulgar que soma aqui dois sentidos: o de acordar e o de despertar para uma realidade cuja organização, cujas normas, ainda não percebera.

⁷⁰³ Cf. o estudo semiótico dessa narrativa popular europeia realizado por Courtès (op. cit., pp. 141 s, especialmente, para o caso, 176 s).

⁷⁰⁴ Observe-se o carácter meta-ficcional da diegese: o monte de papéis cheios de sonhos, não está no quarto do menino transformado em castelo, como dizem explicitamente os versos, mas perante os nossos olhos.

Esta cisão no percurso narrativo do locutor-autor é também sintomática da duplicidade que, por imposição materna, a sua aprendizagem realiza: ao propor-se um programa (que abandonará mais uma vez) conotado com o sonho mas a motivar-se e desenrolar-se no "colégio", o enredo que a leitura descobre faz interferir o legado paterno no sistema formal que marcaria o percurso programado pela mãe (uma interferência que será levada ao ponto de o sonho passar a ser escrito). Se o locutor, por um lado, casando-se com a menina burguesa e branca, colega de estudos, confirmaria o papel de "doutor", "evoluído", por outro lado está reconhecidamente movido a isso pelo sonho (e pelo exemplo da avó), que desconhece ou "apaga" as marcas estruturais da realidade natural e social (as "regras"). Por essa razão, aliás, o programa narrativo que ele escolhera será forçosamente excluído, como totalidade, do percurso global da narrativa que a sua vida vai cumprindo, falhando na tentativa de "reapropriação" do sistema que a mãe lhe tinha imposto ⁷⁰⁵.

A perda de programa coincide, mais uma vez, com a figura da cisão no processo identificador. Através da cisão no interior da biografia do sujeito, ele confrontar-se-á com uma imagem de si que está desculturada em relação ao auto-retrato inicial, que funciona como identificador. De tal consequência nos ocuparemos no capítulo seguinte, bem como da emergência textual mais precisa do momento da cisão.

Mas a espécie de presença ausente, a presença saudosa do pai, sendo responsável pela cisão ao dar-se como transmissora do sonho, relaciona-se complementarmente com um processo unitivo que permitirá - no interior das sequências geradas pela cisão - reunir o sujeito separado. Um processo unitivo sustentado na ideia de criação literária.

Da passagem dos sonhos identificadores (e neutralizadores da enculturação) a "monte de papéis" se deduz, portanto, uma outra função para a figura paterna. Trata-se agora de uma noção fundamental para a identidade do

⁷⁰⁵ A menção a tentativas de reapropriação é vária, sendo bem sucedida a que diz respeito à escrita. A dialéctica entre desqualificação e reapropriação foi desenvolvida por Giddens em *MODERNIDADE E IDENTIDADE PESSOAL*.

locutor, visto que o protagonista é retratado como autor dos versos. Se os sonhos são desculturadores por natureza, eles são dados como causa do nascimento dos poemas (o "monte de papéis", "cheio de sonhos", no "seu castelo de poeta" - afinal um quarto de menino pobre, a que fica reduzida a menção à casa, tradicional no "auto-retrato" ⁷⁰⁶). O nascimento dos poemas é também a afirmação do sujeito como poeta e como homem ⁷⁰⁷ - portanto, a afirmação pública da sua identidade inicial pela da sua existência íntima, onde aquela se resguarda ("seu castelo") ⁷⁰⁸.

O poema assume, pois, no processo formativo que o texto constrói, um papel crucial. Os sonhos dão forma à identidade primeira e suas infelizes aspirações; o poema, como extensão do sonho, é onde a comunidade identifica a pessoa pela sua obra, pela forma criada a partir do sonho e de si, ainda quando o mesmo sujeito público, tanto quanto Valéry, afirme haver uma distância entre o homem e a obra ⁷⁰⁹, distância que não anula o facto de as palavras referirem a personalidade perdida da infância, o programa narrativo que a vida adulta na sociedade local obrigara a abandonar, de acordo com uma das características apontadas ao escritor "intimista" ⁷¹⁰.

⁷⁰⁶ Beaujour, M., *MIROIRS D'ENCRE*, pp. 105-112. A redução da casa ao quarto sublinha o «ilhamento» da identidade profunda do locutor, que já pela modificação estrutural do ambiente urbano ficava indiciada. A função do "quarto" na poética do espaço é explorada por Bachelard na obra homónima (São Paulo, Martins Fontes, 1988, pp. 227-233), na qual se desenvolvem reflexões "fenomenológicas" que levamos em conta para a presente análise. A metaforização de quarto por castelo acorda-se à tradição simbólica europeia, na qual os espaços fechados, quadrados ou rectangulares, "fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior" (por oposição aos circulares, associados à natureza e à mãe por Bachelard, com forte influência das leituras psicanalíticas. A citação é tirada de Durand, *AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO*, p. 171.

⁷⁰⁷ Cf. CARTA DO AFOGADO, de 1960.

⁷⁰⁸ O facto conjuga-se com um dos traços apontados por E. Bruss à autobiografia, a saber, o de nela a "apresentação estrutural do texto" ser "uma demonstração de algumas das capacidades e hábitos do homem acerca do qual se está a ler" (*ANTHROPOS*, p. 68). Isso contribui, naturalmente, para a recorrente modelização do sujeito-locutor na obra.

⁷⁰⁹ "Fósseis os versos / A memória não garante o sinal das queimaduras" (in *A CONSTRUÇÃO DO AMOR*, de 1956). A passagem de Valéry a que nos atemos vem citada por Gusdorf em *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, que a tira do livro *MÉLANGES* (pp. 74-75).

⁷¹⁰ Cf. Girard, *LE JOURNAL INTIME*, p. 518: "O intimista não escreve a qualquer momento, mas somente naqueles em que sente que uma brecha se abre em si, quando ele toma consciência daquilo que teria podido ser e que ele tenta salvar de uma espécie de naufrágio". Embora a perspectiva do autor seja expressivista (a 1ª ed. da sua obra é de 1963), o que ele diz aqui verifica-se pela comparação entre a referência enunciativa e a referência diegética fornecidas pelo texto.

A importância da obra no processo identificador acorda-se, por esta via, à formação e re formação da "consciência" e do "conhecimento" de si, por vários teóricos consideradas como típicos processos dos textos autobiográficos e das autobiografias.

Se o «eu» começa por tomar consciência de si a partir do exterior, conforme assegura a Psicologia, ele só poderá assumi-la (e afirmá-la) quando intervém nesse "exterior". É pelo gesto que a criança repara na mão, e pela mão começa a perceber-se como ser próprio, diferenciado; pela mão, também, começa a manifestar-se e a tentar intervir no meio, ou a tentar a modificação de um dos elementos circundantes.

A obra em que o sonho ganha forma é a mão que a criança move para aparecer no meio. Ao dar a forma visível ao sonho - e, portanto, possibilidade de comunicação - o poema, enquanto artefacto, é o objecto onde está, em termos sociais, o ícone onde se garante o reconhecimento do locutor. Ele vê-se entre os outros através desse objecto, e é, para qualquer um, o que fez aquilo. A identidade que os outros lhe reconhecerão, a partir daí, será determinada pela identidade que ele construiu no poema ou pelo poema. E, ao mesmo tempo em que o reconhecimento social aparece, garantindo-lhe um lugar definido na comunidade, o locutor reorganiza e reavalia o conhecimento e a consciência de si, concebendo ou percebendo que ele é também o que fez aquilo e que, ao se tornar no que fez aquilo, assumiu um compromisso (Ricoeur diria: uma promessa), do qual não se conseguirá livrar ⁷¹¹. A partir daí, tudo o que ele publicamente fizer - e tudo o que publicamente se souber que ele fez - será lido em função de se ter escrito aquela obra. É por esse motivo que nunca chegamos além do sujeito público ou textual, mesmo que pensemos ter atingido a intimidade de um autor.

O carácter neutralizador dos sonhos (e, por arrastamento, da figura paterna que os representa e lega) - não enculturando nem desculturando o sujeito - abre caminho, portanto, a um processo identificador novo, que passa pela

⁷¹¹ Releiam-se estes versos de CARTA DO AFOGADO: *É tarde, porém. As letras estão vencidas, / Não há remédio. Não tive tempo algum / De viciá-las. Levam de mim / Cérebro e músculos e mãos e pés / Nervos, tremores. Levam de mim / Delicadezas (Ó meu Rimbaud!*

afirmação dos mesmos sonhos, da identidade radical do locutor, através dos poemas que lhe garantem - no mundo que a cindiu - o reconhecimento de um lugar próprio.

Rechçado que foi no mundo real, o programa narrativo ingénuo que o texto chama de "sonhos" permanece na memória saudosa como resíduo da identidade primeira, destruída pela entrada no mundo adulto - marcado este pelo trabalho (emprego) e sua procura ⁷¹², pelas dificuldades em arranjar casa ⁷¹³ e, mais tarde (após os *100 poemas*), pela chegada a horizontes novos, que relançarão processos de aprendizagem e reidentificadores - para reaparecer depois como artefacto salvador. O poema, como texto escrito especialmente preparado, trabalhado, obriga assim a memória - sem dúvida voluntária - à reevocação e rerepresentação do mundo no qual se fixou o envolvimento condicionador da personalidade afectiva do sujeito.

Desta maneira (como quando introduzem o sonho no ambiente colegial) os *100 poemas* transformam um instrumento escolar (conotado com a mãe e a desculturação da crioulidade) num instrumento ao serviço das primeiras escolhas do sujeito, aquelas que se chocaram com a imposição do ensino formal. A conotação *poeta / sonhos* é, portanto, a conotação entre marcas do programa narrativo que a mãe queria impor e sinais da personalidade afectiva inicial que o rejeita, e se vê rechaçada perante o mundo. Ela reafirma o cruzamento de referências a que a escolha do locutor o conduz, mantendo assim a matriz da crioulidade.

A conotação *poeta / sonhos* não é afirmada por nós apenas, é processada em diversas composições da antologia. Ela é claramente assumida na fala da mulher-amada, através da qual - uma vez mais - a figura feminina faz o contraponto enculturador à masculina: "-Mas isso é falso, amor! - / Os teus olhos sorriem a dizer. / - Deixa de sonhos, poeta! / O mundo é esse que aí temos!". E reforçar-se-á depois, quando a Poesia aparecer, como aqui, em

⁷¹² Motivos que figuram em vários poemas do livro, incluindo no que vínhamos tendo por referência (DRAMA): "Mendigando na rua protecções!".

⁷¹³ AMOR DE FUNCIONÁRIO, de 1954.

contraposição ao mundo (quer dizer: ao presente): "Era, a realizar-se, / A Poesia / Contra o Mundo" ⁷¹⁴.

O título do poema primeiro citado (AMOR DE FUNCIONÁRIO) e a derradeira estrofe (que se segue à que citamos) confirmam (depreciativamente) o sentido enculturador das afirmações da mulher: "E tens razão, querida: / Amor de funcionário / Não tem mais que a largura do BO". A conotação "oficial" e "funcionária" de tal sentido reafirma igualmente o carácter desculturador (alienante) dessa enculturação promovida por figuras femininas próximas ao sujeito.

Em contraste, a conotação *poeta / sonhos*, e a identificação do locutor e da figura paterna com esse par, funcionam como garantes de identidade, quer pela similaridade de caracteres que promovem ("E, prolongada na minha, a tua poesia" - como se diz em RETRATO), quer pela reiterada adstrição do conjunto (*poeta / sonhos*) ao locutor, no correr dos *100 poemas*.

Um momento particularmente importante na adstrição em causa, pela intensidade com que a promove, é aquele em que, na CARTA DO AFOGADO, de 1960, os poemas são vistos como "roubos" feitos ao seu autor, roubos que a mãe - atenta à vida prática (e só nisso próxima da avó) - não permitiria que sucedessem. A equivalência dos sonhos aos poemas é estruturadora da secção do poema em que se integram os versos que temos em referência. Os poemas são dados como "sonhos vivos, puros" que, de cada vez que eram dados, faziam com que o locutor se sentisse "um homem". Os "roubos" eram também "dádivas" ("De cada vez que dava (me roubavam)"). A conjugação dos sonhos e dos poemas com a imagem do roubo e da dádiva acentua, no processo de adstrição, a ideia de autenticidade do escrito que, por sua vez, tornará mais forte essa mesma adstrição. Para além disso, ela reinsere o texto na linha do "diário íntimo", ao acentuar a distorção «eu» ("dava") x «meio» ("me roubavam"), e a representação autista do «eu», dessa forma nos recordando o quanto o texto se estrutura por tópicos genológicos conhecidos.

⁷¹⁴ ERA, TEMPO DE POESIA, p. 14.

A importância da conotação *sujeito-locutor / poema / sonhos*, intimamente ligada à ideia de continuidade do pai no poeta, revitaliza-se na ideia de reconhecimento e projecção do «eu» pela poesia. O reconhecimento e projecção do «eu» pela poesia faz-se também pela demarcação de um terreno próprio, perfilhado por esse «eu», no mundo das letras e da cultura. Tal demarcação fica assinalada pela citação de outros poetas, ou escritores - na sua maioria líricos e intimistas. É o caso de Couto Viana, de Rimbaud, de António Nobre - no qual se deve radicar, a nosso ver, e a par de Manuel Bandeira, o tom de auto-comiseração utilizado frequentemente e, por vezes, pungentemente - como é o caso, mais uma vez, da CARTA DO AFOGADO ⁷¹⁵. Assim se justifica a citação constante de nomes públicos vindos desse campo da cultura, logo iniciada na nota de abertura da antologia, e refuncionalizada nos livros de itinerância ⁷¹⁶, como no capítulo V veremos ⁷¹⁷.

A "Justificação" inicial da antologia começa por citar um poeta, António Manuel Couto Viana, cujo nome suscita no leitor angolano e português informado uma série de sugestões que, por sua vez, irão completar as indicações de leitura dadas no texto. Era conhecida a viagem de Couto Viana a Luanda, a sua amizade com o sujeito público Mário António, a forte ligação de Couto Viana à *TÁVOLA REDONDA*, onde M. António virá depois a colaborar. Tudo isso nos remete para a recuperação de um lirismo tradicional português, de cariz intimista, e para um conceito de poesia que solta a criação poética da obrigatoriedade de transmitir uma directa mensagem política ou partidária (bem como da obrigatoriedade de o não fazer). A noção tradicional e aberta de poesia, que assim se recomenda como critério de

⁷¹⁵ Para além destes nomes, muitos outros haveria, naturalmente, que citar, visto M. António ser um grande leitor de poesia. Os testemunhos biográficos de Maria José de Almeida e Sousa e de Carolina Terra - que foram ambas alunas de Mário António F. de Oliveira - apontam para leituras marcantes de Cavafy, Fernando Pessoa (principalmente Álvaro de Campos) e Rilke, e confirmam as que citámos. Sobre a "marca" pessoana falaremos de passagem no Cp. V.

⁷¹⁶ Hamilton chamar-lhes-ia de "diáspora" (*LITERATURA AFRICANA LITERATURA NECESSÁRIA*, I, p. 111).

⁷¹⁷ Através de referências, explícitas, a Fernando Pessoa, Bocage, Camões, Rabinandrat Tagore, Tomás António Gonzaga, Viriato da Cruz, Ernesto e Alda Lara, Garibaldi de Andrade.

leitura, fica reforçada pelo tópico, antigo, do acordo íntimo do poeta com o cosmos e o lavrador, exposto a partir do verso de Couto Viana ali citado ⁷¹⁸.

A deriva citacional pelo campo da arte literária seguirá depois por duas linhas: uma mais forte, onde se destaca a figura de Rimbaud, explicitamente nomeado várias vezes. Outra menos nítida, que se prende com a noção de «crioulidade» e nos conduz, também explicitamente, a uma narrativa de Jorge Amado.

Em qualquer dos dois casos, porém, a citação serve para apropriar a referência - e, portanto, o lugar por ela ocupado no seu quadro de origem. De Rimbaud se diz "Ó meu Rimbaud", antes da transcrição em francês, num poema fortemente autobiográfico (CARTA DO AFOGADO); de Jorge Amado, após a transcrição de um título ("Jubiabá") se recria uma personagem, António Balduino, alargando o âmbito da apropriação, depois, ao primo (transformado, de Zé Camarão, em Zeca Camarão), ao cenário e ao episódio.

Destas duas citações explícitas, duas linhas de leitura nos ficam indicadas: uma concorda - quanto ao intimismo - com a citação inicial de Couto Viana ⁷¹⁹; outra remete para a teorização da crioulidade. A primeira vem da Europa, como se de lá se tirasse o modelo intimista a partir do qual devêssemos ler autobiograficamente a antologia; a segunda vem do Brasil e remete para um cenário de «farra», de adolescência e de conquista amorosa, que, apesar do realismo referencial ⁷²⁰, se subordina ao modelo intimista pela sugerência da inadequação do sujeito-locutor ao mundo - contraposta à adequação e eficácia do primo, situação que não reflecte a figura de Balduino na fonte.

A relação da lírica dos *100 poemas* com *JUBIABÁ* deve ser agora especificada. Não se trata, contrariamente ao que tendemos a pensar, em função de

⁷¹⁸ Cf. Cp. II, última secção.

⁷¹⁹ É a componente intimista que permite aproximar a lírica de M. António da de António Nobre, como fez Carlos Cunha (*JORNAL DE ANGOLA*, nº 96).

⁷²⁰ Também anotado por Carlos Cunha, a quem os versos "E o teu vestido branco tafetá / Que voava batido pelo vento" lembram - justamente, a nosso ver - Cesário Verde (*JORNAL DE ANGOLA*, nº 96). O verso que os antecede confirma a inadequação e o intimismo que apontaremos: "Magoa-me o teu rosto que não lembro". A marca de Cesário Verde é também patente num passo anterior da composição (SOB AS ACÁCIAS FLORIDAS): "Os arcos dos meus óculos te emolduram / Ó Vénus de cabelos desfrisados! / Enquanto as minhas mãos, cegas, procuram / O cofre dos teus seios apertados".

sabermos profunda e reconhecida a influência da literatura brasileira nesta área, não se trata de uma imitação passiva do modelo baiano. Há, antes, imagens que, oriundas de episódios de *JUBIABÁ*, se transplantam para a lírica da antologia do *ABC* transformando-se em referências próprias, o que na maioria dos casos implica a sua modificação, ora estrutural, ora episódica.

Já em *RUA DA MAIANGA*⁷²¹ podemos notar esta relação intensa da lírica de M. António com a narrativa de Jorge Amado. A certo passo de *JUBIABÁ*, uma das crianças de rua, das que fizeram parte do grupo de António Balduino, é atropelada e morre, desaparecendo assim da infância do protagonista. Em *RUA DA MAIANGA*, um dos poemas que monta um ambiente que evoca a Baía de Jorge Amado, passa-se o mesmo com um amigo do locutor, Nené. A proximidade estrutural entre as duas imagens (um companheiro de infância mortalmente atropelado por um automóvel) é disfarçada pelo recurso à visibilidade sugerida para o acontecimento, inclusivamente através da repetição da palavra "olhos": "Meus olhos encontraram Nené morto // Meu companheiro de infância de olhos vivos".

Mas não se ficam por aí as imagens de *JUBIABÁ* que poderão ter estruturado algumas das passagens da lírica de M. António. A fantasmagorização da "branca", menina de família, que o protagonista projecta sobre as mulheres de sangue africano, tem correspondência no amor de Balduino por Lindinalva, filha de um português, cuja figura ele projecta sobre as mulheres mestiças e negras com que dorme.

Como dissemos, as imagens dos episódios de "origem" não se transplantam tal qual para os *100 poemas*. No caso de *RUA DA MAIANGA*, há pormenores que diferem, como a referência à ida para o Hospital. No segundo caso há, na poesia do angolano, uma complexidade e uma intensidade maiores, e a funcionalização do problema, em termos de significação da obra e de composição da personagem principal, é central, o que veremos mais adiante neste mesmo capítulo. Por outro lado, ainda neste segundo caso, não

⁷²¹ Poema publicado primeiro nas *poesias* (p. 6), com data de 5-6-1952. Em *CHINGUFO* aparece como primeiro poema do livro (p. 9); nos *100 poemas* (p. 40) é o nono poema de 1952, data que também leva nos *50 poemas* (p. 23).

deparamos com a sugestão de ironia que subtilmente emerge em Jorge Amado em alguns dos momentos em que refere o problema.

Quando "importa" a figura de Balduino (e de Zé Camarão), o poema CANTO DE FARRA faz o mesmo. O António Balduino deste texto não é campeão de briga e de mulher, não é o melhor discípulo de Camarão na capoeira e no violão, não é pugilista nem assassino. E Zé Camarão, como dissemos, torna-se Zeca Camarão, ficando primo de Balduino.

A semelhança imagística - entre os passos citados de RUA DA MAIANGA e de poemas como A SOMBRA BRANCA ⁷²², por um lado, e os episódios que referimos da narrativa baiana - demonstra que não é por desconhecimento ou leitura superficial que se muda o nome de Zé para Zeca, ou se transforma Balduino em pouco mais do que um moço tímido e só. Se António Balduino fica aqui a olhar para a moça que o primo levou é porque outro modelo poético, outro quadro-tipo se imiscuiu, interferindo sobre este. Esse outro modelo e a sua intersecção com *JUBIABÁ* explicam-se, a nosso ver, por motivos genológicos. Trata-se do modelo dos protagonistas dos escritos íntimos autobiográficos, que são paradigmaticamente inadaptados e solitários.

O trecho que se vai reportar a *JUBIABÁ* é, pois, um trecho que permite representar diegeticamente a interiorização, e a dificuldade de relacionamento entre o sujeito e o meio. Daí dizermos que a linha intimista é "mais forte" que a outra, no que diz respeito aos modelos literários pelos quais se figurará a personagem do autor - o que é também, ainda quando não seja só, consequência de opções genológicas anteriores.

Outras semelhanças entre Balduino e o locutor da lírica em estudo, são o facto de ambos comporem (um sambas - portanto, poemas e músicas; outro, só poemas), a ideia que o filho tem de identificar valores cognitivos e persegui-los, bem como a noção que se lhe imputa de continuidade em face do pai e dos modelos, e a ausência prematura do pai. Mas também nestes casos muitas diferenças se interpõem. Os sambas compostos por Balduino

⁷²² Também de 1952.

são comprados por um poeta que os apresenta como seus, e o autor desconhece por completo o mundo literário, tal como não sabe que toda a gente ignora o verdadeiro criador dos sambas; os poemas escritos pelo sujeito-locutor da antologia citam largamente outros poetas, apropriam-se deles, mas são o seu cartão de visita, é por eles que o autor se afirma e vê reconhecido na comunidade que nos propõe ser o seu berço social, dando-se a conhecer assim.

Para além da identificação *locutor / poeta / sonhos*, também no que diz respeito à ideia de continuidade *pai-filho* ela assume aqui traços íntimos próprios, como passaremos a ver, traços que a distinguem de *JUBIABÁ*. Um deles, o mais importante em nosso entender, é o de que essa continuidade se atinge também pela poesia. Outro, muito ligado a este, é o tipo de modelo que o pai constitui (um ingénuo sonhador, homem bom, contracenando com o tipo "mau" do pai de Balduino).

A ideia de continuidade *pai / filho*, integrada num complexo de elementos identificadores, onde a poesia tem um papel central reforçado pelas citações literárias, é no entanto limitada, como dissemos, pela ausência física do pai, que não permitirá ao filho aprofundar a imitação ou sequência. E, neste caso, não há, como em *JUBIABÁ*, outras figuras do meio que podem substituir a do pai enquanto modelos e mestres, o que amplia a imagem de ruptura que se nota na passagem do pai ao filho. Essa ruptura, e toda a figura da cisão, ganham forma quando o sujeito público - aquele que existe porque escreve, e escreve prolongando a poesia paterna - assina «M. António», ou seja, eliminando qualquer referência aos nomes de família, ou apelidos (este facto, mais tarde, tornar-se-á funcional outra vez, na medida em que permite ler o sujeito como identidade em si, solta face à filiação que o explica mas o circunstancializa, e nessa medida universalizando-se).

Apesar de rompida ou limitada, a continuidade entre pai e filho não deixa de contar com o empenho do filho. O empenho posto na identificação *poeta / sonhos-pai* contracena com a complexificação desestruturante das afecções trocadas entre filho e mãe. Se o pai neutraliza o processo enculturador - pela propagação, que a sua figura promove, do elemento onírico, o qual afastará o

filho de uma enculturação mais eficaz ou estrita - a mãe (como outras figuras femininas) está por sua vez neutralizada, no processo identificador promovido pela conotação *poeta / sonhos*, na medida em que o sonho, que identifica o poeta, ficará por ela ignorado ou será por ela combatido. Há, portanto, uma simetria clara entre o pai e a mãe, que reforça o papel da personagem materna como oponente ao percurso narrativo idealizado pelo sujeito, e que o identificaria. Só mais tarde, "nos jornais", ela sabe que os ruídos de dactilografia que lhe tiravam o sono eram poemas. O seu mundo não é, referencialmente, esse. Este jogo entre a figura do pai e a da mãe já coloca os *100 poemas* muito longe de *JUBIABÁ*.

A cisão face à identidade inicialmente imaginada para o sujeito - que vai gerar a personalidade a quem é atribuída a função de a descrever, e em torno da qual se estrutura a diferença de relacionamento no triângulo familiar - pode ser estudada a partir do levantamento das funções semânticas do "sonho", representadas pelo pai.

Ela dá-se a partir do choque entre sonho e visão: "Ai dele que abriu os olhos e que viu!" O verso constrói uma perífrase que podia não ser tomada como tal numa leitura imediata (pois eu posso "abrir os olhos" e não "ver"). Mas "abrir os olhos" não indica, nesta passagem, o acto visível e físico - por assim dizer, «ocular»; a expressão recorre ao significado cognitivo de "despertar".

O "abrir os olhos" é também, na vida infantil, o momento em que a criança começa a aperceber-se do mundo no qual e a partir do qual descobrirá depois a sua presença. Neste caso concreto, a expressão indica uma espécie de segundo nascimento para o mundo, porque ela permitirá que à visão do sujeito sejam depois associados retratos da sociedade e de si próprio que nunca antes mostrara ter. Portanto, a consequência do "abrir os olhos" é "ver", no sentido de se aperceber de uma estrutura social em cuja presença não reparara. O verbo e a expressão possuem o mesmo significado: "aperceber-se de".

Construindo a figura da perífrase sobre os significados cognitivos (neste caso, metafóricos também) de "ver" e "abrir os olhos", o texto alerta-nos para a visão como sentido físico "investido da dignidade de paradigma do

próprio conhecimento" ⁷²³. Ao fazê-lo, reforça a nossa hipótese acerca da interpretação do realismo presente na obra.

A evidência da regra, para a qual o locutor "abre os olhos", desestrutura a identificação inicial. Permanecendo como elemento fundamentador da identidade, a visibilidade leva assim a configuração do locutor a alterar-se (ou alternar-se). E é para tal evidência que apontam as afirmações atribuídas à mulher em AMOR DE FUNCIONÁRIO, ao aconselhar o "poeta" a abandonar os sonhos que o ligavam à infância e ao legado paterno.

Temos, pois, aí, uma tripla oposição entre "ver" e "sonhar": na sua primeira vertente, é uma oposição semântica vulgar (entre ver e imaginar); a segunda é fundada no facto de o visível funcionar como enculturador e o sonho como desculturador face à comunidade mais marcadamente europeia; na terceira, a visão opõe-se ao sonho no seio do processo identificador, na medida em que o ver identifica cindindo e o sonhar identifica reunindo o sujeito à sua primeira configuração.

Trata-se de uma oposição fundamental para descodificarmos ou confirmarmos o papel neutralizador da personagem paterna sobre o processo de aculturação do locutor lírico, e o seu complementar papel identificador face à imitação do processo autognóstico.

A função neutralizadora, que principalmente configura a imagem do pai, contribui para reforçar a leitura de um sentimento de cisão interior ao sujeito, de uma cisão parcialmente desculturadora, que ao mesmo tempo alonga e distancia a tradição crioula na qual se teria gerado. Mas também o leva a afirmar-se como poeta - aspecto que, a par da saudade, será o único a permanecer e, portanto, a garantir a ipseidade do «eu» locutor ao longo de toda a obra lírica. Ou seja, ela permite erigir e manter funcional, no seio da cisão, a união, no seio do trânsito, o recurso, para usar termos caros à filosofia de José Marinho.

Cumulativamente, a detecção de uma alteridade no interior da personagem auto-biográfica - indiciada a partir da presença indirecta do pai através dos

⁷²³ E. A. Soveral, *ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, p. 12.

sonhos incutidos no filho, que não o realizam por não se realizarem - conduz-nos a uma situação limite no processo identificador. Tal situação foi descrita por Paul Ricoeur, a propósito da narrativa, em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*. Ela pode resumir-se ao facto de, por um lado, o carácter da pessoa mudar, mas a sua promessa (própria do carácter anterior) manter-se. A manutenção ou reafirmação de uma promessa é a reiteração de uma presença, através da qual alguém nos diz "eu, que falo agora, sou aquele que antes disse que ia fazer isto". Ela garante a *ipseidade* do locutor. A mudança de carácter diz-nos que o sujeito que fala, ainda que seja o que falou, já não é o mesmo que falou. Ela põe em causa a *mesmidade* do locutor. A *mesmidade* e a *ipseidade* são os dois pólos identificadores da pessoa, ou da personagem, ou, ainda, do "sujeito semiótico" ⁷²⁴. Ou, se quisermos, o carácter e a permanência ⁷²⁵.

O caso imaginado por Paul Ricoeur é o de um locutor que já não prometeria o mesmo no momento em que reafirma a promessa com que deixou de se identificar. O caso dos *100 poemas* é o de um locutor que permanece identificado com a promessa que a si próprio fizera, mas reconhece ter alterado o seu carácter por "desfuncionalização vital" ⁷²⁶ do "sonho".

Em qualquer dos dois casos - e transpondo o problema do campo filosófico para termos intrinsecamente literários ou críticos - as promessas-sonhos equivalem a programas narrativos, cuja sequência vai sendo alterada pela imposição (a partir das referências) de outro "modo de vida", de um percurso que pressupõe programas alternativos. A subsistência de um percurso identificador pela constância do carácter inicial (de herança paterna) torna-se possível apenas na medida em que se transfere a similaridade psicológica (criada na oralidade) para o âmbito da escrita, onde o sonho e a saudade confluem para manter o mundo inicial identificador - e, por consequência, a identidade primeira do sujeito dessa escrita (desse papel da saudade e da poesia nos ocuparemos no próximo capítulo). Por isso também, a dádiva dos

⁷²⁴ Greimas, «As aquisições e os projectos», p. 25. Aí afirma o autor que, *in abstracto*, o sujeito está "fundado sobre os conceitos de individuação e da «permanência do ser»". A individuação marca aquilo a que Ricoeur chama a *mesmidade*; a permanência do ser é o garante da *ipseidade*.

⁷²⁵ Um resumo da teoria pode ser lido a pp. 195 da obra citada.

⁷²⁶ Cf. a utilização do termo em Alberto Carvalho, *A FICÇÃO DE BALTAZAR LOPES*.

poemas aos amigos o fazia sentir-se "um homem": porque ela tornava pública e fixa a via de manutenção do percurso narrativo inicial, ela tornava-o positivamente realizado ao provar aos amigos a continuidade do pai e dos sonhos no filho, e ao fixar isso para um universo de leitores indefinido, como o é o de toda a arte literária ⁷²⁷. O poeta não era só o que fez aquilo, mas o que, fazendo-o, continua a comunidade de sangue e devaneio, a linhagem que é reconhecida como sua por todos, e que ele faz reconhecer como sua por todos os que sabem de si e do pai.

Desta forma, a cisão característica da personalidade crioula pode manter-se sem que isso implique a absoluta despersonalização do locutor, que o descaracterizaria. Pelo contrário, ela re-instala a personalidade crioula como identidade na tessitura semântica dos textos escritos, ao fazer progredir a sua formação por uma cisão face ao meio e pela mistura do que ficara dividido.

Tudo isto nos mostra que a lírica de M. António é, desde o início, um caso muito sério na composição da criouldade e na definição de um locutor típico de um certo tecido social e histórico de Angola

⁷²⁷ Cf. Ricoeur, *DO TEXTO À ACÇÃO*. Também a sua *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*.

2.5. O BERÇO SOCIAL

O meio familiar em que o sujeito-locutor se apresenta é, portanto, caracteristicamente o do tecido misto da personalidade urbana de Angola, percebido como reforçando-se na sua aculturação através de cisões geracionais, ao mesmo tempo viabilizadas e contrariadas pelo papel inibidor da neutralização da figura paterna. Trata-se da mesma definição que vem a caracterizar o meio envolvente não-familiar ou não-consanguíneo - pelo menos no que respeita à componente crioula da personalidade urbana.

As recordações pessoais que os poemas seleccionam centram-se exclusivamente nesse ou por esse mundo, que serve de segundo berço ou colo onde se vai situar, identificando-se ou alienando-se, o sujeito poético. Ao fazê-lo, ele estabelece uma relação com o "exterior" correlativa da relação consigo mesmo, traço reconhecido como próprio dos escritos intimistas, dos quais assim de novo nos aproximamos.

Pela popularidade, generalização e evidência das marcas especificadoras contidas em poemas como NOITES DE LUAR NO MORRO DA MAIANGA ⁷²⁸, RUA DA MAIANGA ⁷²⁹, CANTO DE FARRA ⁷³⁰, LINHA QUATRO ⁷³¹, desnecessário se torna fazer aqui o levantamento dos traços que, nesses versos e noutros afins, confirmam o retrato de uma camada social, racial e culturalmente intermédia. Sublinharemos apenas que tais composições são datadas, neste livro como nos anteriores, dos primeiros anos de escrita poética. A sua ordenação na sequência da antologia coincide com a referência inicial a um "berço", a um meio que nos explica. Depois de configurada a avó, esboça-se

⁷²⁸ Publicado primeiro nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 10-11), depois em *CHINGUFO* (p. 15) sob o título "NOITES DO MORRO". Posteriormente saiu nos *100 poemas com o título igual ao primeiro verso*, e datado de 1951 (p. 16).

⁷²⁹ Foi publicado primeiro nas *poesias* (p. 6), com data de 5-6-1952. Em *CHINGUFO* aparece como primeiro poema do livro (p. 9); nos *100 poemas* (p. 40) é o nono poema de 1952, data que também leva nos *50 poemas* (p. 23).

⁷³⁰ Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 21), e depois nos *100 poemas* (p. 46), com data de 1952.

⁷³¹ Foi publicado em *poesias* (p. 10), com a data de 8-12-1953. Saiu também em *CHINGUFO* (p. 50). Nos *100 poemas* é a terceira composição de 1953, data que lhe é atribuída nos *50 poemas* (p. 33).

o meio da adolescência - sempre na dependência da relação do sujeito com ele. Só depois nos será contada a sua vida adulta. Como se a progressão assentasse numa "estrutura profunda" que obedecesse ao propósito de contar o curso "normal", cronológico, de uma vida, propósito apontado por autores expressivistas à biografia e à autobiografia, como vimos no Capítulo anterior.

Menos despidendo que fazemos o levantamento dos traços "ambientais" que fixam esses poemas, afigura-se-nos precisar agora o espaço de situação do sujeito, mas pelo reconhecimento dos lugares cuja nomeação promove um processo identificador pela negativa, pela consciencialização da existência de outros espaços além do seu, onde subsistem personalidades culturais, ou bio-culturais, que só diacriticamente podem configurar o «eu».

A primeira das composições em que explicitamente se nomeia outro espaço é o POEMA MARÍTIMO NUMA CIDADE DO SUL ⁷³², primeiro também de uma série dedicada a lugares "do sul", que se vê imediatamente sequenciado pelo POEMA PARA BENGUELA ⁷³³, e por PLANALTO ⁷³⁴. Ao situar no "sul" a cidade de que fala, ou o planalto, e ao prometer na composição intermédia o seu regresso a Benguela, o locutor contrapõe-lhes a existência de um espaço que não é esse e no qual se centra, pelo menos habitualmente.

Levando em conta o facto de o texto nos situar em Angola - pela toponímia citada - alguma surpresa nos podia tolher quando reparamos que os espaços nomeados (Benguela, o Planalto) se localizam no Centro e não no Sul do país. A palavra Sul tem portanto que ser lida relativamente ao local onde o locutor focaliza a sua identidade: Benguela e Huambo ficam a sul de onde ele reside ⁷³⁵, mas o berço e a residência funcionam para ele como o centro do mundo ⁷³⁶.

⁷³² Poema publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 13-14, com data de 1951), a seguir em *CHINGUFO* (p. 31) e depois nos *100 poemas*, com data de 1951 (p. 18). Na passagem para os *100 poemas* desapareceram as vírgulas.

⁷³³ Publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 14, já com data de 1951), depois em *CHINGUFO* (p. 62) e posteriormente recolhido nos *100 poemas*, entre os de 1951 (p. 20).

⁷³⁴ Publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 17, datado como de 1951), mais tarde em *CHINGUFO* (p. 33) e depois nos *100 poemas* (p. 21), com data de 1951.

⁷³⁵ Trata-se de um traço linguístico próprio dos luandenses nomearem como Sul todas as terras ao sul de Luanda.

⁷³⁶ É o que faz Eugénio Lisboa em "Moçambique, Mon Amour".

Nos dois primeiros poemas da sequência, o sujeito-emissor ainda encontra elementos identificadores que permitem assimilar esse espaço ao seu, como sejam o mar (no POEMA MARÍTIMO NUMA CIDADE DO SUL) ou o mar e a mestiçagem (em POEMA PARA BENGUELA), ou a urbanidade subjacente aos termos *cidade* e *Benguela*. Na terceira composição, porém, acentua-se o processo diferenciador ⁷³⁷ - ainda que se mantenha a simpatia face ao lugar - que vai culminar no pedido final:

Sul
Assim me entrego a ti pra que me dê
O ardor que esta cidade me não deu
Dela conserva-me apenas a poesia
Desse outro infinito que não tens

Kalunga, o Mar!

"Esta cidade" - onde o poema tem o seu registo oficial de nascimento - e, com ele, o seu sujeito - é a capital, como se confirma nos lugares dela nomeados (Maianga, p. ex.). Os outros espaços (que não o berço ou colo do locutor) são constituintes de uma outra identidade, própria de outra gente ("Ó Sul, / Deixaste a tua marca em tua gente!"). É produtivo notar, agora, a mudança que o poema sofreu, de *CHINGUFO* para a sua rerepresentação na antologia do *ABC*. Em *CHINGUFO* estava ainda pouco diferenciada essa terra, pois o mesmo verso tinha outra formulação: "deixaste a tua marca em tanta gente!". Tal formulação permitia incluir na *gente* aqueles que - como o poeta - não são dali. Quando, ao passar para a antologia, *tanta* se transforma em *tua*, e *gente* fica a designar apenas os filhos do lugar, a predicação modifica-se de forma a distanciar o sujeito e a chamar-nos a atenção, por igual, para o parentesco semântico entre "gente" e "gentio".

Também através do distanciamento face a outras pessoas ou gentes, como vemos, o locutor vai portanto assinalar a sua diferença e a sua identidade no

⁷³⁷ Por vezes tornando-se menos delicada a nomeação do espaço estranho, como quando se adjectiva o pequeno aglomerado local através da expressão "vilória perdida". A mesma adjectivação vai depois ser aplicada ao "negrinho perdido".

painel rtico, histórico e cultural com que depara no interior do espaço onde centraliza a sua formaço e a sua identificaço.

Ainda em PLANALTO esse processo, identificador pela negativa, faz uma tripla apariço: como vramos, o verso "deixaste a tua marca em tua gente" afasta quem fala dessa gente; mas, antes dele, há "esse negrinho perdido" e, depois, "Vasco, filho de branco", personagem que se distingue de "nós outros", os da cidade, por não ser indiferente.

A diferenciaço, porém, não se resume  bipolaridade *urbano / rural*. A tripartida e mais complexa oposiço *negro / mestiço / branco* vai também marc-la, permitindo agora ao locutor distanciar-se de cada um dos extremos do quadro. Ele não se identifica, nem com o "negrinho perdido", nem com o "filho de branco". O "filho de branco", Vasco, pode não ser branco (e daí a sua comparaço com "nós outros", os da cidade). Não importa para o texto se ele é branco, mas sim que seja filho de um branco. A nomeaço distingue-o dos outros que, podendo não ser brancos (como é o caso do locutor), não são também filhos de brancos. Por uma nomeaço diacrítica o texto nos figura, pois, não são um locutor mestiço e urbano, mas um locutor cuja filiaço mais próxima não inclui membros de outra cor: o pai e a mãe serão, portanto, mestiços também.

Na colectânea *100 poemas*, a primeira composiço já sugeria a mestiçagem biológica do sujeito, pois, se se refere a "minha avó negra", é por existir outra que não seja negra sendo igualmente sua. Confirmando uma identidade apresentada ao mesmo tempo como rtica, psicológica e cultural, os traços determinantes da mestiçagem vo ressurgir em toda a obra que estudámos, e sempre associados ao «eu» que se apresenta como o organizador dessa linguagem. Tratando-se de identificadores, eles aparecem, ora como um estigma, ora apenas enquanto marcas próprias, como iremos vendo ao longo do trabalho que ainda nos falta apresentar.

A relaço entre a identidade biológica, a psicológica e a cultural, estrutura o desenvolvimento do tema logo no segundo poema da antologia, A HISTÓRIA

TRISTE ⁷³⁸, culminando na última estrofe: "Então / Vi que ela tudo sabia / E que / O que eu sabia de ter lido / Ela tinha gravado em sua carne!".

Essa relação reforça a consciência política do sujeito e a do leitor, mas ao mesmo tempo vai precisar o seu auto-conhecimento enquanto ser que não tem gravado em sua carne o mesmo historial - e, portanto, alerta para a composição da sua diferença face ao extracto negro da população, o dos estranhos tocadores de dicanza ⁷³⁹. Uma diferença que marca "na carne" a sua identidade.

Não significa isso que o locutor se retrate por inteiro alheio a tal extracto. Ele simplesmente reconhece diferenças profundas, que se gravam na carne.

Por diversas ocasiões, aquele que assume que fala sugere afinidades várias com a componente negra da população, utilizando para isso diversos tipos de identificadores: a consanguinidade, acentuadamente evocada perante a presença da morte (a AVÓ NEGRA, as "velhas mulheres negras do meu sangue" ⁷⁴⁰); a terra de origem (mas pressuposta ainda alguma afinidade rácica), determinando costumes e gestos (NÃO ME BEIJES NOS LÁBIOS); e a contaminação da identidade do outro pela projecção directa do ego sobre elementos de um quadro recordado pela força do afecto .

Em ENFERMARIA, poema datado de 1952, podemos estudar a contaminação da identidade do outro pelo recurso à projecção: "Lembrança de negrinhos brincando sobre a areia... // Afinal, estou lá sem saber: // Negrinho, na minha infância perdida!". O locutor, que se vem apresentando enquanto mestiço, e não apenas como crioulo, surge agora nomeado como "negrinho". O diminutivo e a adjectivação não nos parecem casuais. Eles fazem o contraponto de outro poema, no qual a distanciação entre o mestiço e o negro era marcada pelo mesmo diminutivo e pelo mesmo adjectivo. É,

⁷³⁸ Poema publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 7-8), já com data de 1951. Aparece nos *100 poemas* como o primeiro de 1951 (p. 11).

⁷³⁹ "Será monótono o ritmo da dicanza? / Toca, ó tocador, tua música estranha!" (O TOCADOR DE DICANZA, 1961).

⁷⁴⁰ Último verso de NÃO MAIS VEREI TEU ROSTO (1962). A relação entre a AVÓ NEGRA e a morte explicita-se melhor em A MORTE INEXPLICÁVEL, de 1953. A relação de familiaridade e conhecimento com o mistério da morte é antropológicamente explicável pelo facto de o ritual e as crenças bantos estarem centrados sobre a persistência, no mundo, dos espíritos após o desaparecimento da sua forma corporal.

portanto, oportuno observarmos como o "negrinho perdido", de PLANALTO, se desdobra aqui no "Negrinho, na minha infância perdida!", acoplando-se a "negrinho" o «eu» que dele se distanciara.

No pólo oposto, a rejeição de algumas incorrectas atitudes perpetradas ou permitidas pelo poder (simultaneamente seleccionadas pelo seu significado pessoal e social), vai possibilitar que o sujeito marque o seu distanciamento perante os colonos que representam a segunda componente da mestiçagem típica do lugar.

Logo na primeira estrofe de RUA DA MAIANGA (de 1952), quando o nome dado oficialmente à rua não se transcreve por não ter sido aceite nem incorporado o seu uso pela comunidade local, essa oclusão serve para identificar o locutor com o meio envolvente ⁷⁴¹, ambos aparentados como desconhecedores de quem seja o "missionário qualquer".

Mais tarde, em PEDOLOGIA AFRICANA ⁷⁴² e DIZEM-TE BELA ⁷⁴³, o processo de rejeição das atitudes estranhas, e o de imersão do sujeito na comunidade dos filhos do lugar, vêem-se confirmados e reformulados, assumindo âmbito mais preciso (a defesa ecológica e autêntica da terra, funcionando mais uma vez a autenticidade como identificador, lírico e romântico). É desse âmbito que ressalta igualmente o apelo à mulher africana, datado já de 1951 ⁷⁴⁴, pois a terra determinaria um modo específico de amar, modo por isso autêntico.

A filiação dos gestos na natureza local (como se a geografia os determinasse com o tempo) repete-se igualmente numa composição de 1959 (POETA, ALIMENTEI-ME DE CONCEITOS), logo na primeira estrofe. No entanto, também na natureza ao locutor se afiguram marcas de uma cisão que pode eliminá-la, ou que o fará dentro em breve. Atente-se no sexto verso da terceira estrofe da primeira das composições citadas: *Como as vozes que ainda não morreram. / E vêm do fundo dos nossos rios / Das selvas, das anharas, dos desertos, / E nos comunicam um pouco / De sua pureza selvagem, sensual...*

⁷⁴¹ "Mas para nós sòmente / A Rua da Maianga".

⁷⁴² Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 76) e depois nos *100 poemas* (p. 105), sendo aí a oitava das composições datadas de 1958.

⁷⁴³ Publicado nos *100 poemas* (p. 97), sendo o primeiro do ano de 1958.

⁷⁴⁴ Referimo-nos ao poema intitulado NÃO ME BEIJES NOS LÁBIOS.

fica reconfigurado o sujeito enquanto ser intermédio. O seu significado, porém, não se reduz a esse.

Preenchendo a maior parte das vezes um «tu» que, nos *100 poemas*, pode ser usado para personificar uma "não-pessoa" (por exemplo o mar), o motivo feminino irá também cindir-se em si, porque nele se inscreverão a mulher africana (que preferentemente preenche a forma vazia ou "itinerante" ⁷⁴⁹ da segunda pessoa pronominal) a par da "sombra", que instaura a alteridade no interior da figura interlocutora. Por esse processo - sustentado numa diegese constituída por casos amorosos - todo o mundo linguístico de identificação do locutor parece esboroar-se, aparentemente abalando a autorreferencialidade (condenada a ancorar-se a dois sujeitos: o que ama a branca e o que se identifica à de sangue africano) e o complementar interlocutor (que passa a ser uma e outra). Por processos de repetição do "auto-recurso" ⁷⁵⁰ aplicado a qualquer dos dois «ego», e pela reiterada atribuição do estatuto de interlocutor a qualquer dos dois «tu», entende-se que a duplicação das referências não afectará a sua "ipseidade", embora possa afectar a similaridade ⁷⁵¹. Ou seja: há duplicidades na leitura do carácter das personagens em jogo, que implicam a pergunta sobre se serão as mesmas pessoas, visto que uma pode estar na outra ou ser "a outra"; mas não há duplicidade sobre a sua permanência (há, portanto, algo que, dessas pessoas, dura - como denuncia o facto de elas continuarem a ser referidas).

É também por este processo que se torna possível ao crioulo configurado como autor dos poemas manter uma identidade, ainda quando ele sinta que não é o mesmo, ou que os outros podem não ser os mesmos. Ele é o mesmo na medida em que o discurso lhe reitera a sua filiação - discurso esse que,

⁷⁴⁹ No sentido usado por Paul Ricoeur na *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO* e em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*.

⁷⁵⁰ Termo retirado à filosofia de Romeu de Melo (cf. *REFLEXÕES - II*).

⁷⁵¹ Ricoeur, op. cit. O tema vem mais desenvolvido em *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*. Substituímos o termo "mesmidade" pelo termo "similaridade" porque nos parece que traduz este mais naturalmente na língua portuguesa o significado pretendido com aquele, e também por uma questão de rigor na adaptação ao nosso objecto de estudo: como se verá ao longo das páginas deste trabalho, a personalidade oferecida como autoral não é propriamente a mesma em todas as obras, na medida em que se vai reestruturando: é similar, na medida em que se reestrutura pela interferência dos identificadores iniciais nos ambientes posteriores ao da formação do locutor.

sendo poético, foi funcionalizado como redentor e depositário da identidade inicial; mas perdeu a unidade que o definia, adquirindo uma complexa junção de contrários (o que sonhou e o que deixou de sonhar) como identidade substituta. E outra cisão afecta a pessoa através da qual ele se reiterava também: a mulher amada é tanto uma quanto a sombra de outra, a "outra / Que tão estranhamente contigo se parece" ⁷⁵². Isso permite confirmar a figura da cisão como o principal identificador da criouldade na qual emerge a configuração central do livro.

Após o período que serve para essa complexa e cindida identificação do sujeito - não nos outros mas, neste caso particular, entre si e os outros, envolvidos todos num processo que se caracteriza por multiplicar as figurações - a temática do amor nos *100 poemas* irá desenvolver-se mantendo a validade representativa das duas formas de irrealização amorosa (por idealização e por turvações de comunicação), mas alheando-se da correspondência entre a raça e a expressão do afecto. Por isso as marcas que, no texto, sintonizam uma figura feminina com uma raça situada, vão desaparecer, chegando-se ao ponto de, mais tarde, poderem misturar-se a mulher branca e a sensualidade anteriormente atribuída à de sangue negro ⁷⁵³.

A função da alteridade multiplicada é a de representar o alongamento que possibilita a figura da cisão, quer no crescimento da genealogia, quer na expansão da personalidade ao meio, quando ela com ele estabelece os pontos preferenciais de interesse, e a alteridade mais fortemente reguladora da identificação no período da "descoberta do amor" - que é a descoberta do outro absoluto (outro sexo, outra forma de pensar, possivelmente outra raça) ao qual o «eu» se pretende unir ⁷⁵⁴.

⁷⁵² DO AMOR IMPOSSÍVEL, poema 3. Trata-se de uma composição estruturada sobre a dicotomia duplicadora do interlocutor com o qual com o poeta por isso não consegue efectivar uma ligação bem sucedida, ou seja: que impede a concretização positiva do programa narrativo assente na ideia de ligação amorosa entre locutor e alocutário.

⁷⁵³ SIMPLES POEMA DE AMOR (1959).

⁷⁵⁴ E está linguisticamente unido, se com Benveniste nos lembrarmos de que o «eu» só se define em interlocução. Quanto à importância da mulher na definição do homem, veja-se esta observação de Francisco Romero em *FILOSOFIA DE LA PERSONA*: "Perdemos, pois, algo ou muito, quando nos roubam o céu azul da nossa infância ou os rostos femininos da nossa adolescência" (p. 51).

A confirmação de ser esse o papel da desmultiplicação de "outras" está no facto de que - após a sua função identificadora durante a adolescência - a multiplicação das alteridades com conotações culturais e raciais tende a diminuir ou desaparecer, por desnecessária à economia de significação do texto.

Só quando, momentaneamente, o locutor é dado como rememorando, recapitulando a biografia sugerida, reaparece a figura do triângulo rácico e de características como as acima apontadas para uma das fases da aprendizagem do sujeito. De resto, as relações amorosas ir-se-ão sucedendo ao ritmo de desencontro e espera, de fracassos, vazios, idealizações, realizações, silêncios e afinidades várias, como sucede nas duas antologias de contos assinadas por Mário António ⁷⁵⁵, e independentemente da localização rácica das pessoas em causa, ou mesmo da sua personalidade específica - cada vez menos retratada.

Se até aqui temos privilegiado os momentos em que o sujeito-locutor se identifica pela diferença ou na diferença, agora confirmaremos resumidamente a conclusão que temos tirado (a de que ele nos propõe a identidade crioula como aquela que explica e enquadra a sua personalidade), através do levantamento dos momentos em que ele se identifica pela semelhança - e também fora do meio familiar próximo.

Ao fazermo-lo, temos que evitar a confusão entre momentos identificadores e aqueles em que simplesmente o locutor se projecta sobre alguém, como sucede em RUA DA MAIANGA ou em LINHA QUATRO, em relação ao menino-vendedor ou ao namorado-operário (Zito).

Identificadores são aqueles poemas, estrofes ou versos em que o escritor, por exemplo, fica integrado no seio dos homens enquanto membro da mesma espécie (ALÉM DA VIDA ⁷⁵⁶), ou enquanto habitante do mesmo lugar e

⁷⁵⁵ *CRÓNICA DA CIDADE ESTRANHA* e *FARRA NO FIM DE SEMANA*. Inclui os textos do livro, anterior, *GENTE PARA ROMANCE: ÁLVARO, LÍGIA, ANTÓNIO*.

⁷⁵⁶ Foi publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 75) e depois nos *100 poemas* (p. 101), sendo aí o quarto de 1958. Foi seleccionado para os *50 poemas* (p. 39) onde lhe é atribuída a mesma data.

defensor da sua terra (como vimos atrás e tendo isso consequências no amor), ou quando se auto-define como poeta (POETA, ALIMENTEI-ME DE CONCEITOS); ou, ainda, quando um traço cultural lhe permite associar-se a outro grupo, situado no mesmo lugar e também aculturado (HERANÇA ESTÉTICA), ou oriundo de outro espaço, mas igualmente mestiço (TRÊS DESEJOS PARA A NOITE ⁷⁵⁷).

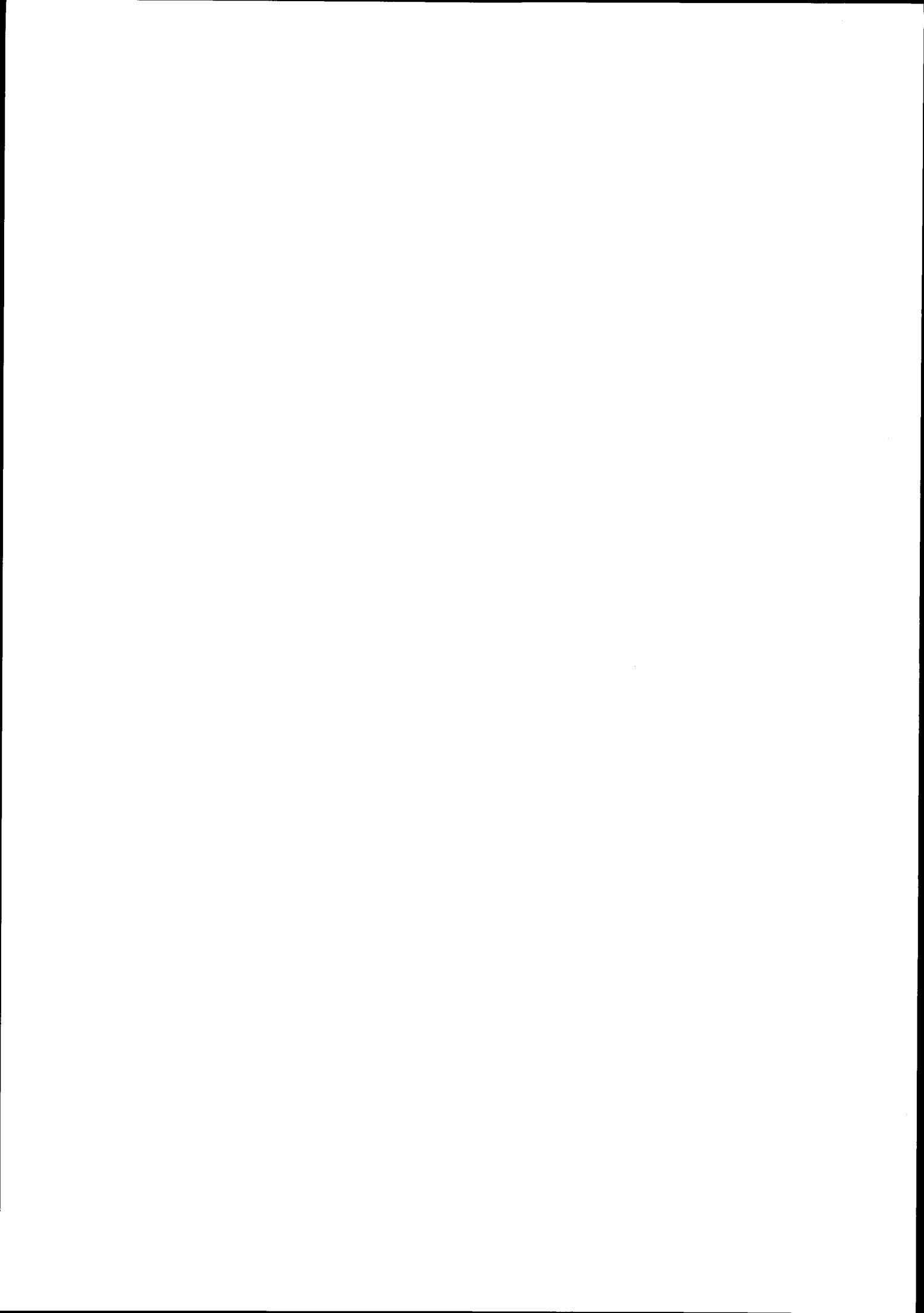
Para além desses momentos identificadores no outro ou com o outro, há ainda aqueles em que o sujeito, ao praticar a auto-referência, se inscreve numa genealogia ou numa tipologia que o definem directamente enquanto ser mestiço, dividido ⁷⁵⁸ ou confluyente ⁷⁵⁹, "Cheio de ser e amar a negação" ⁷⁶⁰.

⁷⁵⁷ De 1952. Referimo-nos ao segundo poema da série, onde se nomeia um elemento cultural que é o mesmo (nossa saudade) para o locutor e para os cabo-verdianos.

⁷⁵⁸ A equivalência do ser mestiço ao ser dividido é feita ainda nos *100 poemas* (CASA MORTUÁRIA, 1º verso da última estrofe). Eugénio Lisboa - falando sobre a mestiçagem enquanto posicionamento cultural intermédio - faz a mesma associação (loc. cit.). O ser dividido é, por sua vez, característico do sujeito-locutor dos escritos intimistas e autobiográficos.

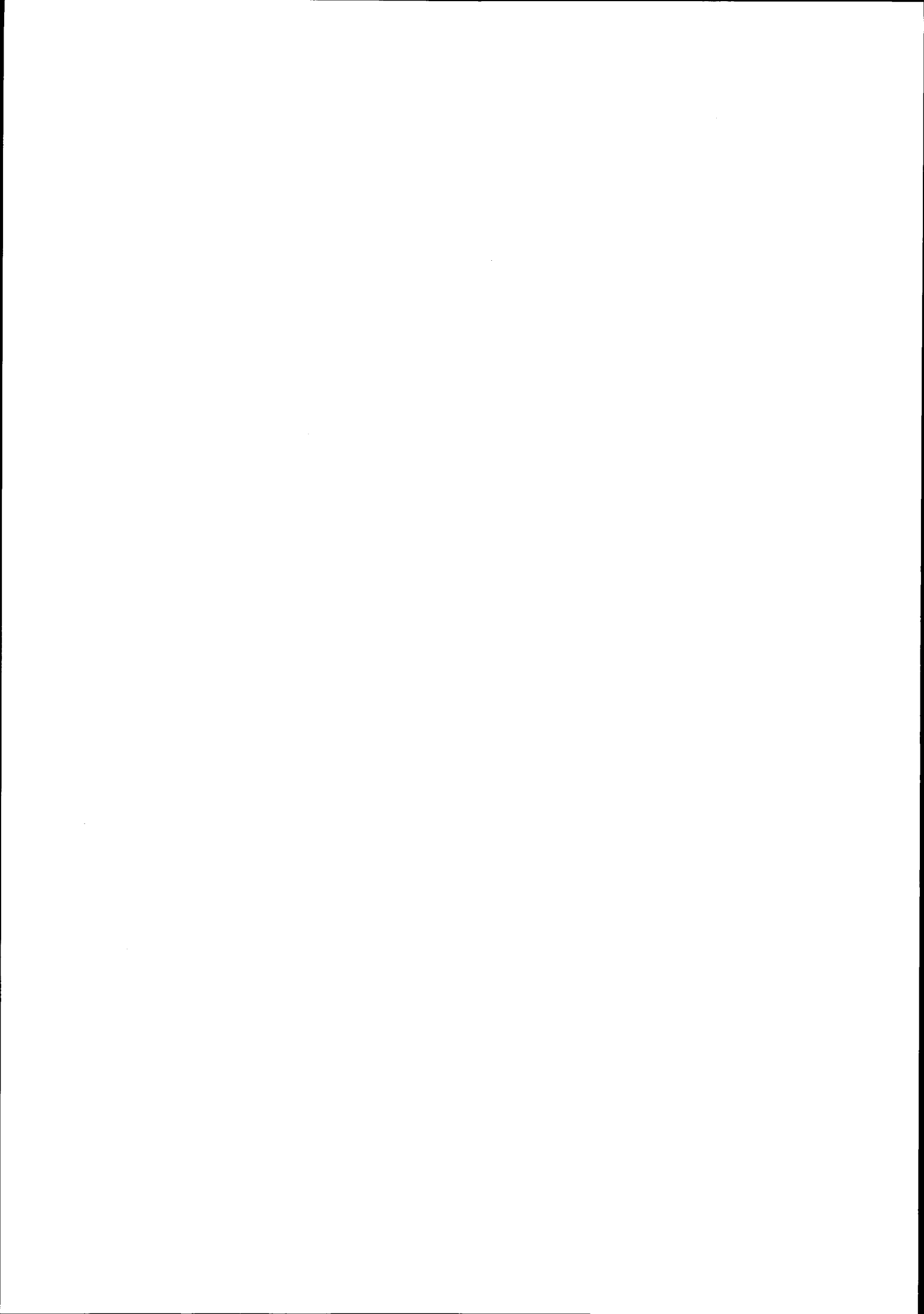
⁷⁵⁹ Cf. O AMOR E O FUTURO (2ª estrofe) e ANTI-HERÓICA, onde o locutor simultaneamente se apresenta como fruto de uma confluência (*Olhar doce cambulando pelos portos / onde continuam / Rios de sangue e esperma / A produzir-me*) e como ser dividido entre o *Génio sombrio de escura submissão* e as *versões-bem* na roda onde permanece de fora.

⁷⁶⁰ Verso de POETA, ALIMENTEI-ME DE CONCEITOS.



IV

CISÃO E SAUDADE



Mais pensamento que existência foi

Tua vida de infante, pobre herói!

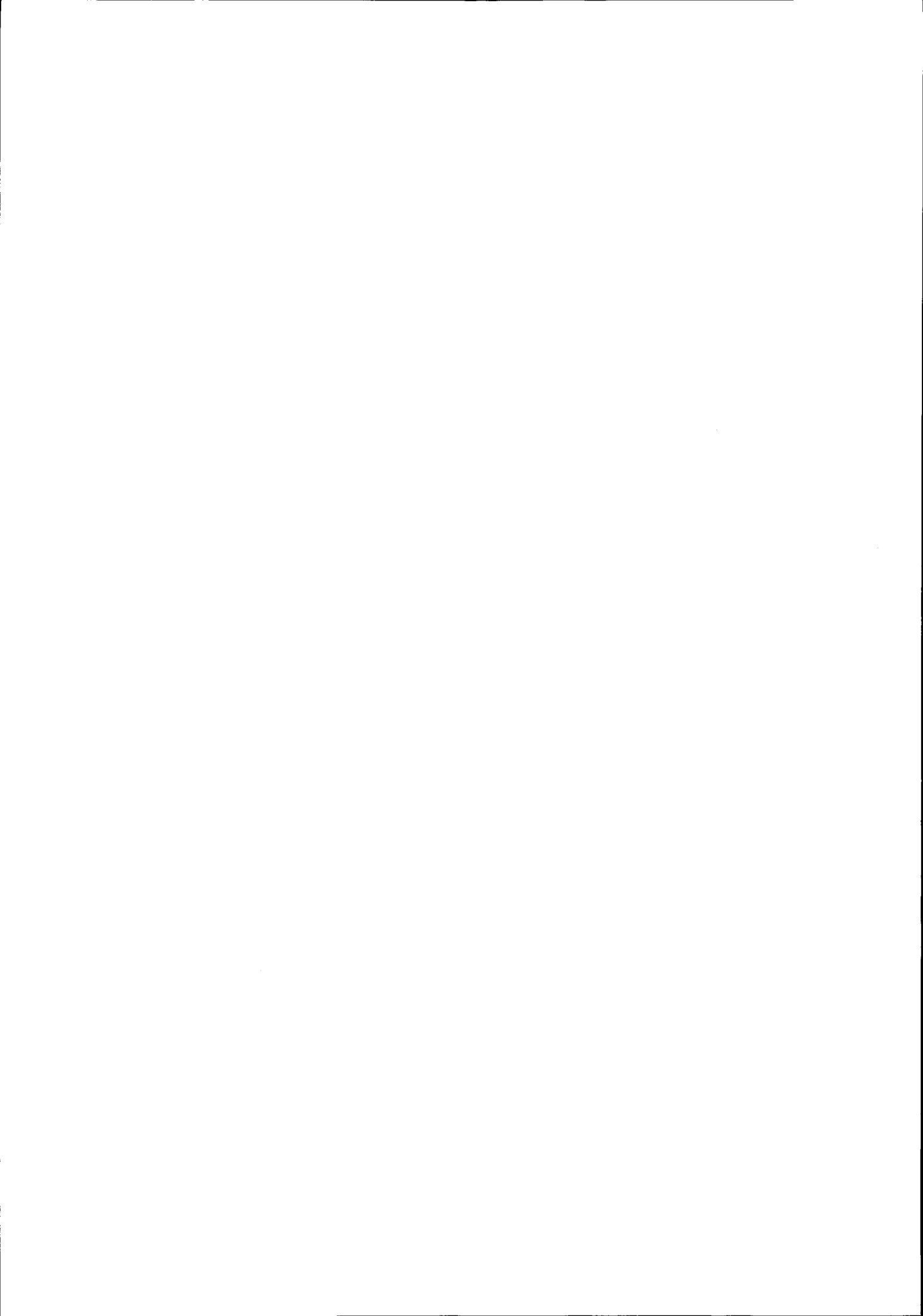
(ACALANTO PARA O AMIGO)

"O estilo deve entender-se aqui não somente

como uma regra da escrita, mas como

uma linha da vida"

(Georges Gusdorf, *CONDIÇÕES E LIMITES DA AUTOBIOGRAFIA*)



1. A DEFINIÇÃO DE CRIOULO AFRICANO E OS 100 POEMAS

Fizemos até aqui o levantamento da identificação do sujeito-locutor nos *100 poemas*. A conclusão principal que pudemos fixar foi a de que o seu retrato é o de um elemento da camada intermédia da população - assumindo o termo "intermédia" o sentido racial e cultural. Quer dizer: os *100 poemas* apresentam, no lugar de sujeito dos seus versos, um crioulo mestiço de Luanda.

Acrescentamos "mestiço" a "crioulo", pois, como veremos a seguir, "crioulo" não implica necessariamente a mistura biológica de raças definidas pela cor da pele ou o tipo de sangue. Ainda que aceitemos que "Entre nós, crioulo tem uma conotação sentimental que não podemos pôr de lado: denota, porventura, o tipo melhor acabado da amálgama biossocial que os portugueses realizaram nos trópicos"⁷⁶¹. "Mestiço" é um termo de menor alcance, que designa estritamente indivíduos que são filhos de pai e mãe (ou de antepassados paternos e maternos) de raças e de cores de pele diferentes⁷⁶². Por outro lado, mesmo na lírica de M. António, o crioulo não se concebe enquanto criação dos portugueses, mas como realidade que, resultando de um cruzamento, possui uma história e uma génese que podem ser vistas pela outra das vertentes do cruzamento que não a colonial.

Devemos estudar agora, antes de aprofundarmos a pesquisa das "condições da criouldade" no texto, as conotações a que pode conduzir-nos o termo que temos vindo a utilizar. O termo *crioulo*, como lembra Mário António Fernandes de Oliveira na sua tese de doutoramento, começa por aplicar-se nas Américas espanholas àqueles que - sendo brancos - eram nascidos nas colónias, por oposição aos que vinham "do Reino", chamados "reinóis". Logo

⁷⁶¹ Mário António Fernandes de Oliveira, *LUANDA, «ILHA» CRIOULA*, pp. 13-14.

⁷⁶² Para a discussão do conceito de raça e do conceito de mestiçagem, aproveitámos principalmente duas obras, que vão incluídas na bibliografia: *RAÇA E CIÊNCIA* (cujos direitos de cópia se reportam a 1962, para a UNESCO), e *BIOLOGIA E SOCIOLOGIA DA MESTIÇAGEM*. Em *RAÇA E CIÊNCIA*, para a definição de "mestiço", v., de Harry L.

aqui, devemos comparar os ambientes em que a palavra é criada com aqueles onde ela é aplicada. A distinção entre os *crioulos* da América hispânica e os falantes de outras línguas europeias na América, feita por Gilberto Freyre, é elucidativa das diferenças existentes ⁷⁶³.

Em *O LUSO E OS TRÓPICOS*, o conhecido sociólogo brasileiro faz a diferenciação do sistema escravocrático luso-tropical em face de outros sistemas, europeus (sobretudo não hispânicos e oriundos de países protestantes). Aí, radica o processo de criação de um "terceiro tipo de cultura ou civilização" na política do Infante D. Henrique, "ao procurar dar sentido amplamente cristão às primeiras relações entre cristãos e não-cristãos, entre europeus e não-europeus - e não apenas entre senhores e escravos - na África ocupada pelos Portugueses e entre os Portugueses que acolheram nas suas casas patriarcais os primeiros cativos vindos da África" (p. 298). Por sua vez a política do Infante se radicaria mais longinquammente no tipo familiar do sistema escravocrático maometano (p. 300).

O sistema do tipo familiar adoptado contribui fortemente para que seja também generalizada a utilização do termo *crioulo* para os filhos dos escravos (igualmente filiando-se numa genealogia transcontinental). O termo designava, portanto, seres humanos que, descendendo de genealogias transcontinentais, eram nascidos no lugar, eram filhos da terra onde viviam. Isso implica, para eles, uma formação diferente da dos seus antepassados, transculturante - e, noutros tempos, dadas as morosidades no transporte e comunicações, mal informada em relação aos países de origem das respectivas genealogias. A menção à mestiçagem biológica não era obrigatória e talvez, num momento inicial, não existisse ainda ligada ao conceito de crioulo, visto ele se aplicar a princípio aos filhos dos «reinóis». Daí que o conceito de crioulo tenha uma definição básica que passa pela noção de cruzamento linguístico e cultural, remetendo-se o cruzamento biológico à palavra «mestiço».

Shapiro, «AS MISTURAS DE RAÇAS». Consultámos também o manual de Titiev (pp. 74 s. Sobre o «híbrido», numa perspectiva bio-cultural, e suas capacidades, pp. 76-78).

⁷⁶³ Veja-se, a propósito, Cap. I de *CASA GRANDE & SENZALA* (pp. 17-18).

Mesmo hoje, os intelectuais antilhanos definem o processo de criouliização como o contacto de populações culturalmente diferentes, fugindo a mencionar a miscigenação racial ainda quando possam tê-la também em mente ⁷⁶⁴. Centrando a definição no caso americano, referem um duplo processo: "a adaptação dos Europeus, dos Africanos e dos Asiáticos ao Novo Mundo; a confrontação cultural entre estes povos no seio de um mesmo espaço, conduzindo à criação de uma cultura sincrética dita crioula".

Transpondo para o caso da África Ocidental, teríamos apenas que retirar o termo «novo mundo» - geralmente aceite como designativo de América. A tónica do conceito mantém-se, portanto, ao nível cultural, embora as componentes da miscigenação também mudem, pelo menor significado ali da palavra "Asiáticos", e pelo facto de haver crioulos a participar da colonização ou da criouliização.

A participação de crioulos na colonização vem ilustrada, como veremos, nos *100 poemas*, pela referência aos "verdianos" e aos "emigrados das ilhas", e torna o resultado da miscigenação numa das suas componentes, facilitando assim a identificação do «filho da terra», como também veremos na análise da saudade na antologia do *ABC*, que adiante iremos elaborar e fixar. Trata-se de um facto conhecido ⁷⁶⁵, para o qual chama documentada e perspicazmente a atenção António Carreira ⁷⁶⁶, bem como Boulègue, no que se refere ao comércio (sobretudo de escravaria) no norte da costa africana ocidental e desde o século XVI ⁷⁶⁷.

Mas António Carreira propõe que a miscigenação "de sangue" e a cultural vieram a par, tornando-se a língua (crioula) "o grande expoente" da mistura de culturas ⁷⁶⁸. A afirmação - breve e inserida, por assim dizer, "a talho de

⁷⁶⁴ Reportamo-nos aqui, principalmente, à obra bilingue *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ = IN PRAISE OF CREOLENESS*, editada em 1993 pela Gallimard, e reproduzindo textos de 1989 e 1990. O bilinguismo da edição é já um espelho da teorização que no interior da obra se processa. V., para a definição do processo criouliizador, as pp. 30 e 31.

⁷⁶⁵ Cf. Venâncio, *THE REGION AS A REFERENCE FOR ARTISTIC CREATIVITY*, p. 8, nota (6).

⁷⁶⁶ Sobretudo no Cp. 3 da obra *O CRIOULO DE CABO VERDE: surto e expansão*. A julgar pelo que aí se diz (cf., por exemplo, pp. 65-66), os crioulos de Cabo Verde teriam também irradiado para as Antilhas, pelo que também nas Antilhas o crioulo é ao mesmo tempo uma das vertentes e o resultado da miscigenação.

⁷⁶⁷ *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE: XVI^e - XIX^e SIÈCLES*.

⁷⁶⁸ Cf. op. cit., p. 16.

foice" - parece-nos redutora e simplista ⁷⁶⁹, mais que não seja porque pode sempre haver miscigenação cultural sem haver miscigenação biológica.

Mário António Fernandes de Oliveira, nesse aspecto, e talvez influenciado por alguma bibliografia dos EUA, foi mais longe ainda do que António Carreira, ao aceitar que a mestiçagem biológica vem primeiro que a cultural ⁷⁷⁰. Ainda que faça a ressalva de que "a mestiçagem biológica, aumenta o número e intimidade dos contactos sociais, promove a fusão de heranças culturais", aspecto ao qual a sua fonte (E. B. Reuter) não dera atenção, ainda assim ele aceita a ideia de uma progressão da biologia para a cultura, quando ele próprio conhecia certamente casos em que, não havendo mestiçagem biológica, tinha havido mestiçagem cultural. De resto, no prefácio que fez à novela *NGA MUTÚRI*, de Alfredo Troni - um português de ascendência italiana, cuja família manteve laços íntimos com a Maçonaria coimbrã - Mário António reconhece que "O modelo que acho apto ao entendimento dos produtos culturais do referido intercuro (relações euro-africanas) é o crioulo, na acepção que me parece ser-lhe a devida, *de estruturação, a diversos níveis, com vária proporção das culturas originárias, de formas de equilíbrio de matriz ecológica, não eliminando o dinamismo que lhes esteve na origem, que antes prossegue*" ⁷⁷¹. Ou seja, também ele chegara a definir o crioulo sem qualquer menção ao mestiço ou à mistura biológica, numa definição entretanto completa a nosso ver, incluindo o conceito de harmonização do homem com o meio, que o sintagma "equilíbrio de matriz ecológica" pressupõe.

No âmbito da Antropologia Cultural, Mischa Titiev, embora aborde a hibridação numa perspectiva bio-cultural, admite que "todas as vezes que se dá a mistura biológica da raça, também é provável que ocorra um grau de mistura cultural" ⁷⁷²; mas, logo a seguir, dá vários exemplos de importação cultural sem referência a misturas biológicas ⁷⁷³, exemplos que desmentem a crença implícita na primeira afirmação.

⁷⁶⁹ Cf. op. cit., p. 46.

⁷⁷⁰ LUANDA, «ILHA» CRIOULA, p. 16.

⁷⁷¹ RELEZ ÁFRICA, p. 157 (o itálico é nosso).

⁷⁷² INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL, p. 77.

⁷⁷³ Op. cit., pp. 77-78.

Para além dos exemplos de Titiev, e de outros que podíamos individualizar em Angola (o do cronista e poeta branco Ernesto Lara Filho seria um, o das escritoras de narrativas curtas de ficção outro ⁷⁷⁴), a criouliização começa por ser reconhecida por alguns dos seus agentes como um processo típico dos filhos brancos das colónias americanas, ou dos brancos nelas criados, como indica a origem da palavra. Quer dizer que, no início, o termo indica um processo cultural e não um processo de fusão biológica ou racial. E isso concorda com a equiparação - feita por Mário António - do conceito de «ilha crioula» ao de «ilha cultural», que, segundo E. Williams, designa uma "Cultura local que difere fundamentalmente da cultura mais ampla de que está rodeada" ⁷⁷⁵.

É claro, no entanto, que, colocada numa situação de relativo isolamento face às «metrópoles» de origem (e recebendo muitas vezes viajantes da mais diversa proveniência), a comunidade "crioula" inicial ia naturalmente mesclar, não apenas os costumes, mas também o seu corpo com os de outros povos - ao mesmo tempo que mantinha por referência costumes e princípios caídos em desuso nas "metrópoles". Isso é notável, em África, na história dos auto-proclamados "portugueses" da "Senegâmbia", comunidades crioulas que em muitos aspectos serão similares às de concentrações urbanas como Luanda e Benguela na fase inicial do seu povoamento ⁷⁷⁶. Como, com o tempo, os «criollos» acabavam por contrair casamentos com pessoas de cores de pele, sangues e genealogias diferentes, estendeu-se geralmente a semântica do termo, de forma a incluir no conceito de crioulo a menção à mestiçagem

⁷⁷⁴ Independentemente da raça, o que as define, como grupo "heterogéneo e limitável", é a verificação, "pela sua escrita", de "características culturais de sociedades fortemente caldeadas na diversidade e fortalecidas numa dinâmica própria e alheia a muito do que em Portugal se passava" (Ana Maria Mão de Ferro Martinho, *CONTOS DE ÁFRICA...*, p. 8).

⁷⁷⁵ LUANDA, «ILHA» CRIOULA, p 22.

⁷⁷⁶ Seguimos, para fazer essa comparação, o livro LUANDA, «ILHA» CRIOULA, de Mário António (onde explicitamente se assume que "Luanda e Benguela" são "ilhas" crioulas" - p. 11), a obra *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE: XVI^e - XIX^e SIÈCLES*, de Jean Boulègue e *A ECONOMIA DE LUANDA E HINTERLAND NO SÉCULO XVIII*, de José Carlos Venâncio. O facto de em Angola haver uma administração colonial e uma presença mais massiva de brancos só parcialmente afecta a aproximação à "Senegâmbia". António Carreira também fala nos processos de assimilação na "Senegâmbia", mas de forma redutora e apressada (*O CRIOULO DE CABO VERDE*, pp. 17-36), o mesmo se podendo dizer da comparação que faz com Angola e Moçambique, incluídos no

biológica. Daí que possa ver-se como correcta a definição final, que Mário António Fernandes de Oliveira nos dá, da «ilha crioula» de Luanda, como sendo o resultado de um fenómeno "de adaptação ecológica, e de viva consociação de elementos étnica e culturalmente diferentes" ⁷⁷⁷.

Este facto é concordante na lírica de M. António e nas sociedades de referência.

Nos que chamaremos "livros de itinerância", há pelo menos duas ocorrências em que "mulato" e crioulo se aproximam semanticamente. A primeira vem em *ROSTO DE EUROPA* (p. 37): "Seus olhos mulatos / Se apertam ao frio" (onde a adjectivação, predicada a "olhos", leva a pensar numa visão mulata e, por isso, numa definição cultural para que seria mais própria a palavra "crioulos"). A segunda ocorrência vem em *AFONSO, O AFRICANO* (p. 26): "A mobilidade interna das sociedades imóveis", reportada pelos "Seus fluxos produtores de criouldade", evoca bem mais os "Rios de sangue e esperma a produzir-me", dos *100 poemas*, que uma definição cultural.

Por seu lado, e para as sociedades de referência (sobretudo a angolana, que mais nos interessa aqui), a relação entre "o desenvolvimento da miscigenação no mundo tropical", a intensificação de uma cultura crioula e "a importância das regiões para o mercado internacional", demonstra como a evolução (não a emergência) da mistura racial contribui para a solidificação das sínteses culturais ⁷⁷⁸.

A generalização semântica do termo, ao incluir uma vertente linguística, uma vertente histórica, tendências culturais e datas rituais, caminhou igualmente para a etnicização do conceito. O segmento crioulo, etnicamente concebido, instala-se mesmo como resistência à força absorvente da globalização que, de início, o gera a partir de uma "economia-mundo". Porque a necessidade de tal economia não era propriamente a de etnicizar uma camada intermédia, dado que a etnicização dos segmentos intermédios, e a sua multiplicação,

mesmo nível de transculturação (pp. 85-86) - numa generalização, pelo menos, pouco evidente.

⁷⁷⁷ Op. cit., p. 22.

⁷⁷⁸ Cf. Venâncio, «The region as a reference for artistic creativity», p. 5. Tomamos este artigo como referência para a reflexão feita aqui sobre a etnicização da criouldade como resistência às conveniências de uma economia-mundo.

podem criar dificuldades à funcionalidade do sistema (tornando-o, por exemplo, mais lento e mais oneroso). Complementarmente, no aspecto cultural, a progressão de uma personalidade auto-regulada, que garante a etnicização, cria um espaço cada vez maior de imprecisões e possíveis fugas ao imaginário que acompanha o desenvolvimento transcontinental de uma "economia-mundo".

De qualquer modo, para conceber o crioulo neste conceito generalizado e etnicizante, foi necessário levar em conta o outro com o qual se cruza o descendente de europeus. Na África Ocidental ao sul do Saara, isso é determinante de diferenças psicológicas e culturais que não permitem a transplantação pura e simples do termo, com a sua semântica original. Aí, a "outra componente" de que fala Mário António nos seus ensaios sobre literatura angolana - maioritariamente banto - nunca saiu da terra, não tem uma genealogia transcontinental (como no caso do Brasil), ou transterritorial (como no caso de Cabo Verde ⁷⁷⁹).

Esta "componente" crioulizou-se também para que surgissem seres humanos miscigenados biologicamente, ou mesmo só culturalmente. Tal miscigenação (definida apenas pela cultura), para a zona da Guiné, foi evocada no livro de Boulègue já citado, e também no de Carreira: "(...) a minoria dita cristã, ou cristianizada, mais conhecida por *Grumete*, ou seja o núcleo que voluntariamente havia adoptado hábitos, costumes e comportamentos copiados dos brancos" ⁷⁸⁰. O crioulo somente cultural é, pois, tanto branco ou mestiço quanto negro.

A história do crioulo da África ocidental tem pois que ser contada ao mesmo tempo nessa perspectiva e não só na que parte dos "reinóis" ou dos de outro

⁷⁷⁹ No livro a que nos referimos, Chamoiseau, Bernabé e Confiand apontam Cabo Verde como um caso em que um dos povos originadores da mestiçagem é endógeno, sendo o outro exógeno. Cremos que tal se deve a uma insuficiente informação histórica. No entanto, nessa passagem (p. 31), os autores reconhecem a diferença para a qual aqui pretendemos chamar a atenção, subordinando-a ao conceito de intensidade: a criouлизация, quando se faz com um povo endógeno, é menos intensa. A sua definição global manter-se-ia no entanto a mesma.

⁷⁸⁰ O CRIULO DE CABO VERDE, p. 27. A história da palavra *Grumete* e a sua precisa definição social é desenvolvida no livro de Boulègue, sem as reduções e os erros de Carreira (não é, por exemplo, verdade que só a partir de meados do século XVII tenha havido *grumetes*, como diz a pp. 33).

sítio. O sujeito-locutor dos *100 poemas* é um crioulo mestiço construído por uma informação genealógica onde não há, precisamente, referência directa a origens exógenas (por exemplo, a um avô ou uma avó brancos); ou seja: é um crioulo mestiço visto a partir dos que nunca saíram do lugar. Veremos como depois da antologia tal facto se torna amplamente funcional, na medida em que o "autor" passará a ser figurado como esse crioulo mestiço fora do lugar onde se forma como tal.

A organização "unilateral" (mas indiferenciada) da filiação do sujeito-locutor, arrimando-se à componente dos «filhos da terra» (no sentido amplo da palavra), acorda-se à última fase da história da teorização da identidade crioula, que só muitos anos depois da saída da antologia viria a ter lugar ⁷⁸¹. Efectivamente, na sequência da gestação e proliferação da negritude em países antilhanos, recusou-se a influência do olhar europeu que provocava uma expressão "mimética" toda ela exterior, através da qual o crioulo olhava para si próprio.

A recusa trazida pelo negritudinismo expulsou a figura do branco da constituição imaginária do crioulo, ou remeteu-a a um papel negativo, demonizou-a. Ao fazê-lo, amputou parte da realidade crioula por influência de uma segunda exteriorização: aquela imposta pela visão ou idealização do negro, que levava o crioulo a construir uma imagem de si próxima (ou em função) do retrato modelizado que a negritude fazia do africano "puro". Foi isso que sucedeu, largamente, com a sociedade crioula angolana, sob a influência da Negritude nos anos 50 e seguintes. Em consequência dessa segunda exteriorização é que a poesia de M. António, como vimos através do exemplo de António Cardoso ⁷⁸², foi depreciada por outros poetas.

Quando os intelectuais crioulos das Antilhas se apercebem do erro e partem para a recomposição do quadro crioulo em si próprio, sem cedências a

⁷⁸¹ São exemplo disso, a já citada obra *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, a entrevista de Patrick Chamoiseau ao Jornal «Público» e o artigo de Alfred Arteaga, «Bestie e slabbrati colpi di colore, la poetica di ibridizzazione sulla frontiera messico-americana» (*BALDUS*, nº 1). Aí também se pressupõe a miscigenação ao mesmo tempo racial e cultural: "A zona de fronteira permite um espaço para a mestiçagem, isto é para a hibridização racial, e para o "floricanto", isto é a poética da hibridização".

⁷⁸² Citado na Introdução à presente tese.

qualquer tipo de imitação ou exteriorização, o seu ponto de partida é o trabalho feito por negritudinistas, que recusavam o enfoque europeísta ⁷⁸³. A recusa dos dois «desvios», das duas exteriorizações, e a recomposição de um retrato autêntico pela revalorização estética e ética do "íntimo" e do cruzamento, constituem um ponto de chegada para esses intelectuais e escritores, um ponto de chegada cujo ponto de partida fora a recusa do branqueamento cultural.

Quando M. António publica os *100 poemas* - e praticamente a partir do início da sua vida pública enquanto poeta - o trabalho de revalorização do negro estava ainda em voga (e vinha sendo feito desde a *MENSAGEM*, que o lançou). A atenção que deu, como investigador, à teorização e à história de um mundo crioulo atlântico ter-lhe-á permitido constituir um retrato que, marcado eventualmente ou estrategicamente pela negritude, se inicia pela componente local (excluindo o branco da sua genealogia) para chegar, como mais tarde os antilhanos, ao mestiço e ao crioulo despídos da idealização do africano "puro".

É uma explicação plausível, e que se acorda à visão do acto poético tal como a desenvolvemos no Cp. I, ou seja, aceitando apenas a lição que nos traga o estudo do sujeito público enquanto ele se tomar por "modelo" e "fonte de informação" do sujeito poético. No entanto, como adiante veremos, há uma outra razão para não ser aqui descrito o "avô branco", ou seja, a vertente colonial ou exógena da criouliização: precisamente porque ele se criouliiza a partir de fora e, nessa medida, não serve para explicar a criouliização a partir de dentro, que é a dos filhos do lugar - e, portanto, a do locutor.

O facto de a genealogia do locutor dos *100 poemas* estar assim organizada não põe, por consequência, em causa a definição básica e generalizada que nos fala de um cruzamento, mas obriga-nos a olhar para esse cruzamento de outra maneira.

⁷⁸³ Não está longe desta leitura negritudinista do crioulo a análise de Alfredo Margarido sobre a poesia de Mário António, colocada no final dos *100 poemas*.

O português vê-se obrigado a viver em condições climáticas diferentes e sob um regime alimentar alterado ⁷⁸⁴ - por essas condições e por outras culturas - fisicamente distanciado face ao seu território de origem; contrariamente, a avó negra ainda prepara os "mimos da nossa terra", porque não saiu dela. O português sente-se, portanto, numa espécie de exílio que a lírica dos colonos acentuou, e onde se vê constrangido a modificar-se para sobreviver. Ele terá de adoptar o que os estudiosos e teóricos que se debruçaram sobre o conceito de raça intitulam adaptação indirecta. Como diz L. C. Dun, as raças que já têm, há muito tempo, o mesmo «habitat», parecem estar particularmente aptas a viver nessa região. A sedentarização teria provocado o que se pode chamar uma "adaptação directa", que se contrapõe à "indirecta" promovida a partir da aprendizagem e da reflexão realizadas sobre o meio ⁷⁸⁵.

Neste particular, nas Américas, a situação é obrigatoriamente outra, uma vez que o elemento negro ou o oriental se encontram, eles também, "desterritorializados" ⁷⁸⁶. Sobre tais aspectos, é por isso conveniente a comparação com a já citada obra de Boulègue sobre os "lusó-africanos" da Senegâmbia. Ele classifica em três os tipos de adaptação dos estrangeiros, conforme o isolamento a que teriam sido submetidos: o primeiro é o da assimilação total (citando-se exemplos de pessoas que já mal recordavam as suas línguas de origem - que, no caso, podia ser o crioulo); o segundo é o de uma assimilação mínima, seguida pelo regresso ao país natal; o terceiro (aplicável ao caso por ele estudado) é o da permanência ou inserção em pequenos grupos de assimilação parcial - equiparável ao que chamamos transculturação e, a nosso ver, próprio para descrever o caso do que poderíamos chamar a "sociedade central" angolana ⁷⁸⁷ e a inserção do português nela.

⁷⁸⁴ CASA GRANDE & SENZALA, Cp. I (especialmente a p. 27).

⁷⁸⁵ RAÇA E CIÊNCIA, p. 42. V., também, Titiev, INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL, pp. 75-76.

⁷⁸⁶ Cf. ÉLOGE DE LA CRÉLOLITÉ, p. 26.

⁷⁸⁷ V. Elisete Marques da Silva, «O papel societal do sistema de ensino na Angola colonial (1926-1974)», RIEA, nº 16-17. Leiam-se, especialmente, as pp. 103-110.

Por sua vez, o filho da terra sente uma contrapolar mudança psicológica e cultural, provocada pelo contacto com o outro, pela tendência para a diferenciação face aos que o rodeiam, e pela pressão exercida pelo outro; mas ele está no ovo geográfico onde se reconheceu pela primeira vez, nos seus momentos identificadores iniciais. Já não se pensa igual aos antepassados (ou ao que foi) - perdendo-se a similaridade no tempo - mas persiste e subsiste no mesmo espaço que eles e no mesmo espaço que ocupava quando era novo.

A noção de continuidade, alicerçando-se numa verificação tópica ⁷⁸⁸, assegura ao filho da terra um tipo de miscigenação, em certo sentido (o do relacionamento com a anterioridade identificadora), oposto ao do colonizador.

Este, perdida a sua ipseidade espacial, procura manter a similaridade com o passado ao nível da cultura estruturante do seu «ego», tornada fundamental e assegurada por traços civilizacionais como instrumentos tecnológicos ou instituições típicas (o Estado, a Igreja, o Colégio); aquele, perdida a similaridade psicológica e cultural com o passado, acentuará a sua ipseidade no espaço, reforçando os laços que o ligam à terra e aos "da terra" onde se conheceu, laços elementares (que passam por elementos e não necessariamente por estruturas). Pela importância do espaço na rememoração, de que fala Beaujour ⁷⁸⁹, a identidade dos que permanecem não é sentida em perigo, havendo por isso uma abertura maior ao novo, ao diferente, ao cruzamento cultural e cultural.

O colono é quem se pode conceber como o mesmo porque se lembra de si ao longo de um tempo em que desfilam espaços e elementos diversos. Ao longo do tempo, ele manteve-se fiel ao que julgou inicialmente definidor; através da figura da recordação (vivificada pela saudade ou pela nostalgia), o colono compara-se a si próprio e encontra características comuns e evoluções "na continuidade" - ou seja, sem afectar a estrutura básica. A recordação

⁷⁸⁸ Neste aspecto comparável à verificação da identidade nos "auto-retratos" - que podem, no entanto, constituir-se através de uma topologia estranha, facultada pelo recurso à figura da viagem e do turismo, desenvolvido nos "livros de itinerância".

⁷⁸⁹ *MIROIRS D'ENCRE*, Cp. I, sobretudo as últimas páginas (105-112).

assegura-lhe a verificação de símiles (nos traços fundamentais do carácter e na estrutura cultural a que persiste agarrado), bem como da permanência no tempo. Numa passagem de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, deparamo-nos com a configuração desse processo: ao ligar a televisão e reparar nos "dedos de fuligem", o locutor recorda-se de si na sua infância e termina por declarar a "mesmidade" a que se ancora: "Sou, concerteza, o mesmo" ⁷⁹⁰.

Em contrapartida ao que está longe ou veio de longe, o "filho da terra" mantém a ideia de permanência pela noção de espaço e não pela de tempo, visto que mudou o seu carácter, ou adoptou programas narrativos diferentes daqueles que a tradição onde se inseria por nascimento previra para a sua biografia. Ele não dirá ser o mesmo, mas estar no mesmo (espaço), ou na mesma (situação). Quando procura objectivar-se ao longo de um percurso temporal, ele é aquele que já pensou de determinada forma e que pensa agora de outra forma, ou seja, ele configura-se como aquele que mudou na sua estrutura básica. Ele é na medida em que já não é o mesmo que se via naquele espaço que se mantém essencialmente igual.

Do colono ou do estrangeiro se pode, pois, afirmar que a errância no espaço o conduz à mesmidade no tempo; do "filho da terra", que a cisão psicológica inscrita no tempo o conduz à mesmidade do espaço. O que os dois têm em comum é, apenas, o facto de em qualquer deles a mistura não ser harmoniosa (no sentido de acabada ou redutora): nem o «filho da terra» apropria inteiramente a cultura estranha, nem o elemento exógeno se integra inteiramente no novo espaço ⁷⁹¹.

Isto, que podemos afirmar a partir de verdades históricas basilares e generalizadas, é amplamente confirmado - no que concerne à construção da identidade vista através dos "filhos da terra" - pela antologia de que estamos a tratar. A figura da cisão emerge no carácter do sujeito ("Eu é que sou outro" ⁷⁹²) ou no do tempo ("Os tempos são bem outros e mudados" ⁷⁹³), mas

⁷⁹⁰ p. 20.

⁷⁹¹ Cf. *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, p. 31. E também o já citado trabalho de Boulègue (pp. 13-14).

⁷⁹² Verso de *CHUVA SOBRE A INFÂNCIA*, poema de 1953 (*100 poemas*, p. 64).

⁷⁹³ Verso de *RETRATO*, de 1959 (*100 poemas*, p. 111).

o lugar permanece (basicamente a cidade-berço de Luanda). Teremos posteriormente oportunidade de ver como, a partir dos *100 poemas*, o "romance" da construção do sujeito lírico ancorado à figura pública de M. António prossegue o drama de identidade - que o universaliza - na dependência da radicação do enunciador num espaço diferente.

Pudemos portanto observar que a genealogia sugerida para o sujeito-locutor da antologia é retratada como constituindo-se através de constantes cisões face ao que nos é dado como o seu berço cultural e psíquico: a avó negra rompe com as velhas tradições, a mãe acentua o processo de desculturação por já não possuir a sabedoria das antepassadas, e o filho dela procura romper com o processo desculturante encarnado pela mãe, sendo no entanto instruído no ensino público e tendo amado, segundo a maneira que inicialmente supusera africana, mas também já de acordo com a tradição literária europeia. Tudo isso acontece sem se figurar uma viagem, uma deslocação no espaço que justificasse a mudança de hábitos ou a adopção, ainda que parcial, de outra cultura. O facto de a genealogia evoluir por cisões confirma a nossa ideia de que o "filho da terra" pode miscigenar a cultura estruturante, de origem ou de referência (e fá-lo de facto), porque não abandona o território onde se visualizou desde que se lembra de si.

Pela sua permanência no espaço, a partir da "primeira geração" (a da avó negra, no nosso caso), os crioulos são também já os descendentes, tanto da origem negra banto, quanto da origem branca portuguesa: o que deles se diz tanto vale para brancos quanto para negros, desde que formados no lugar. Tornando visível a configuração da criouldade, a obra concebe os elementos de segunda e terceira geração como também miscigenados biologicamente, confirmando uma das técnicas apontadas à lírica do autor público dos *100 poemas*, que é a de fornecer em simultâneo à leitura o corpóreo e o etéreo, o concreto e o abstracto (uma técnica, aliás, apontada igualmente para os "auto-retratos" por Beaujour). Dado explicar-se como recurso literário esse facto, podemos deduzir que, no texto, não se concebe a criouldade obrigatoriamente como mestiçagem. No entanto, como vimos atrás, a "descoberta" do «eu» como crioulo é feita pela destrição entre as várias cores de pele, e não somente pelas diferenças culturais. A definição do crioulo

processa-se como cultural, psicológica e rática. Só depois de garantida ou definida a sua identidade, o texto irá eliminando as marcas raciais e sublinhando a culturalidade do conceito. O que aponta para dois momentos: um primeiro, em que a diferença determinada pela história se inscreve "na carne"; e um segundo momento, em que essa diferença emerge apenas no comportamento, com menor peso do corpo (isso acontece sobretudo a partir dos últimos dos *100 poemas*).

Mas, retomando o fio anterior dos raciocínios, os crioulos e os elementos da primeira geração mantêm - como "filhos da terra" - um processo identificador e aculturante idêntico, desaparecendo o percurso de assimilação tipicamente realizado por colonos, que não abandonam a cultura estruturante de origem porque já trazem a identidade posta em risco na sequência da deslocação espacial e suas consequências imediatas. Isso permite-nos equiparar a expressão «filhos da terra»⁷⁹⁴ e o termo «crioulo», na medida em que o crioulo só aparece retratado enquanto filho do lugar. Isso permite compreender igualmente - agora à luz de uma razão intrínseca ao macro-texto que a antologia constitui - porque nesta composição da filiação do «poeta» não surge a figura do antepassado colonial (na medida em que nenhum antecedente é designado como colono): dadas as divergências profundas nos respectivos processos identificadores, ela não explicaria a construção da identidade centralizadora das referências - que, sendo centralizadora, subordina a presença de outros à definição de si; portanto, é dispensada pela economia de significação da obra, e não por qualquer espécie de prurido negritudinista.

A lei da economia da significação é, neste âmbito, muito respeitada em toda a lírica de que nos estamos a ocupar. A relação identificadora com o espaço, ou através da permanência no espaço, somada ao facto de na antologia se narrar o processo de formação da personalidade do sujeito, justifica igualmente que só depois dos *100 poemas* as obras passem a ser estruturadas

⁷⁹⁴ Esta expressão, com o sentido que hoje ainda mantém, já se usava no séc. XVII (cf. as *DUAS DESCRIÇÕES SEISCENTISTAS DA GUINÉ*, de Francisco de Lemos Coelho). Ela podia bem substituir, pensamos nós, a de crioulo, para o caso das realidades africanas a que o texto remete.

em função da ancoragem enunciativa a outros espaços, extra-africanos e extra-angolanos - ficando de permeio um livro que, previsivelmente construindo uma referência luandense, descontextualiza-a ao ponto de parecer anulado - na maioria dos poemas - aquilo a que poderíamos chamar o espaço civil, ou circunstancial. Uma vez fixada a identidade, a personalidade do sujeito enquanto figuração da responsabilidade original do criador dos textos, a continuidade no espaço torna-se dispensável e o sujeito poderá deslocar-se. A sua especial caracterização como crioulo determinará então uma forma específica de relacionamento com novos lugares, ou de presença em novos "mundos". Mais do que isso, uma vez que a identidade foi estabelecida em função do espaço, já nada mais se escreve para referir o mesmo espaço, e por isso apenas encontramos "livros de itinerância", livros que desenham referências espaciais completamente novas. O espaço inicial é dispensado, enquanto motivo "inspirador" de todo um livro, por desnecessário.

A economia de significação funciona, como se pode ver pelos dois exemplos que acabamos de citar, na dependência do retrato do locutor. Mesmo quando faz a distinção entre a "nossa saudade" (dos crioulos) e a dos outros (nostálgica) - o que estudaremos no terceiro ponto do presente capítulo - o texto restringe a nomeação da alteridade à filiação do sujeito e a dois versos de um poema. A tendência é, pois, a de excluir ou condicionar à realidade do locutor e à sua explicação toda a referência alheia - o que vai de acordo com os ditames dos escritos intimistas, com a "maneira interiorizada" de configurar "realidades objectivas", como dizia Hamilton ⁷⁹⁵.

A concentração do retrato na figura do «autor» não é, no entanto, alienante em face de uma realidade crioula valorizada e localizada em Angola; ela permitirá também conjugar traços oriundos de tradições tidas e lidas como díspares - e, nessa medida, irá dar corpo à ideia de cruzamento.

Em primeiro lugar, o egocentrismo das figurações respeita, como dissemos, a lei da economia de significação, necessária à oralidade mas também à escrita; em segundo lugar, a figuração autocêntrica apresenta-se-nos como um traço

⁷⁹⁵ Cf. Introdução (à tese) e Cp. II.

definidor dos escritos autobiográficos e, mais genericamente, de todos os escritos intimistas; em terceiro lugar, a escolha do intimismo e da concentração em si facilita a sugestão de autenticidade. E é aqui que encontramos novamente uma reunião de tópicos de origem diversa.

Sobre a "autenticidade" está fundada a credibilidade do texto lírico, como vimos nos dois capítulos iniciais. Mas o tópico da interioridade, associado por igual ao da autenticidade, anima também a expressão de uma realidade própria, crioula, que (por ser fruto de um cruzamento em aberto) não se fixa exclusivamente em qualquer modelo que lhe advenha de outros, ainda quando esses outros são os seus antecedentes de outra raça ou etnia ⁷⁹⁶. O intimismo modelar do texto permite assim religar uma tradição literária de origem europeia (a autobiográfica) e uma figuração própria aos "filhos da terra", ancorada num retrato do sujeito-locutor e do seu meio original que, tal como vão caracterizados nos poemas, podiam ser vistos por outros como opostos à tradição literária europeia a que se religam genologicamente.

Inseparável, também, da ideia de intimidade identificadora, o sujeito-locutor concebe-se e assume-se como mestiço, *malfaçon des mulatresses*, completando assim um retrato psicológico com um retrato físico. O retrato físico, enquanto imagem exterior, alonga-se depois no retrato social do sujeito-locutor, na definição de como os outros podem reconhecer a sua intimidade. Nessa medida, a composição do crioulo nos *100 poemas* ultrapassa a proposta estética intimista, substituindo a negação da exterioridade, normalmente atribuída a esse tipo de escritos, pela construção de uma imagem exterior própria e de uma forma própria de dialogar com o exterior.

Mas o que o texto possui de mais inovador, na conceitualização ou estruturação de um sujeito crioulo e de uma obra centrada na figura do seu locutor, não é essa simultânea imagem bipolar (física e psíquica, exterior e

⁷⁹⁶ Cf. *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, p. 23: "Criar as condições de uma expressão autêntica supunha o exorcismo da velha fatalidade da exterioridade" - definida esta como modelação pelo europeu ou pelo africano. Na frase imediatamente anterior, a "visão interior" é dada como "o instrumento primeiro desta procura de (o antilhano, o crioulo) se conhecer".

interior), recordando-nos a possível conjugação, em aberto, dos diversos elementos ou das diversas categorias que eventualmente cindem uma "consciência de si". O que o texto apresenta, a nosso ver, de mais inovador, está relacionado com as constantes cisões a que acima aludimos e que não são redutíveis às diferenças entre a infância e a idade adulta, mesmo por coincidirem com elas.

Como dissemos, a formação genealógica do crioulo é, no texto dos *100 poemas*, impensável sem referência às cisões face ao "ovo" de origem, funcionando estas como uma espécie de fundamentação psicológica para o profundo processo aculturador corporizado pela mestiçagem. Para além das cisões acima enumeradas, o «eu» - no qual estão centralizadas as referências instituídas pelo texto como identificadoras - vai ele próprio cindir-se do seu "ovo" original e daquele que explicita haver sido nesse ambiente - como já anotáramos ao falarmos acerca da relação pai-filho e da relação mãe-filho no capítulo anterior.

Estudemos agora com mais pormenor o advento da cisão no sujeito.

2. A CISÃO NO SUJEITO LÍRICO DOS 100 POEMAS

O motivo e simultaneamente o momento da cisão no sujeito são-nos fornecidos logo no poema DRAMA ⁷⁹⁷, embora ela viesse já sugerida desde a primeira estrofe de POESIA DE AMOR ⁷⁹⁸. É por uma imposição do meio, através da necessidade que o faz ir mendigando na rua "protecções" e reconhecer as regras que regem a sobrevivência na "sua" cidade - necessidade criada ou facilitada pelo "afastamento" do pai ⁷⁹⁹ - que o poeta colocará entre si e o seu passado uma descontinuidade absoluta, visto que lá se fixaram os valores e os programas narrativos que definiriam cognitivamente e afectivamente um percurso de vida cuja valorização por sua vez o identificaria num primeiro (e decisivo) momento.

O testemunho da existência de uma descontinuidade absoluta entre os dois tempos corre a par da expressão de lamento pela infância, e gera um sentimento de queda e perda do sujeito em relação a si próprio ⁸⁰⁰, parecendo conectar-se à "desqualificação da vida quotidiana" que atrás vimos possibilitada ou promovida pelas figuras femininas mais próximas ⁸⁰¹, bem como à mudança radical que a transferência de uma para outra fase acarreta ⁸⁰². Ao apresentar-se marcado ao mesmo tempo pelo seu passado e pela cisão entre anterioridade e actualidade - apesar de ela ser imposta pelas regras de

⁷⁹⁷ Aparece primeiro nas *poesias* (p. 1), com data de 4-7-1952. Em *CHINGUFO* (p. 39) surge, como nas *poesias*, logo a seguir à composição anterior. Nos *100 poemas* é o segundo no grupo do ano de 1952, e é também com essa data que surge nos *50 poemas* (p. 35).

⁷⁹⁸ De 1952. Na metalinguagem aí utilizada, o poema que então escreve seria para o seu autor uma *romagem de saudade / àquele que fui no começo da estrada*. Ora a saudade surge quando o que se recorda está ausente, como adiante veremos e se torna óbvio pela familiaridade que há entre recordação e saudade.

⁷⁹⁹ No sentido das "funções" de Propp (cf. *MORFOLOGIA DO CONTO*, pp. 66-67).

⁸⁰⁰ V. os poemas RUA DA MAIANGA (*Meu passado inutilmente belo / Inutilmente cheio de saudade*), TRISTE (*Ai quanto amor perdido! / Ai quanta esperança morta!*; *Vida ao abandono*), ENFERMARIA (*Negrinho na minha infância perdida!*), ACALANTO PARA O AMIGO e VIAGEM À TERRA NATAL (2ª estrofe, principalmente).

⁸⁰¹ Extraímos a expressão entre aspas do livro de Giddens, *MODERNIDADE E IDENTIDADE PESSOAL* (Cf. o "glossário de conceitos", p. 207).

⁸⁰² Neste caso parece mais correcto falar em passagem da fase adolescente (a que Titiev denomina "fase B") para a adulta ("fase C"). As mudanças radicais exigidas pela passagem de cada fase à seguinte implicariam uma grande instabilidade (v. pp. 274-277).

sobrevivência do mundo que o envolve - o locutor inevitavelmente irá relacionar a perda parcial de si próprio com a separação face ao "ovo" de origem.

Associar-se-á, cumulativamente, a essa espécie de berço o sema da permanência, ficando o da mudança colado a si. A permanência do lugar pode ser conotada com a figura feminina que objectivou o sentimento amoroso do adolescente ⁸⁰³, ou directamente nomeada, como acontece em CHUVA SOBRE A INFÂNCIA, de 1953: "Aí estais vós / Reais, presentes: / Eu é que sou outro".

Só por duas vezes o sentimento de perda parece que se projecta sobre o lugar, como se o mundo houvesse mudado com o sujeito ⁸⁰⁴ e não apenas ele. Mas, nos dois poemas em apreço, e apesar do sentimento de mudança e perda se projectar sobre motivos exteriores (a comemoração e a chuva - também ela antes comemorada) o locutor escreve somente sobre a sua tristeza, elidindo a referência ao estado posterior dos outros que eram alegres quando ele o terá sido ⁸⁰⁵. O lugar é, pois, aí, mero objecto para a projecção do sujeito - sendo a projecção do sujeito um processo literário recorrente que mais tarde se ampliará, nas obras posteriores, bem como um tópico dos escritos intimistas.

Fica, portanto, nesses poemas, apenas confirmada a ideia de que o sujeito mudou face ao "ovo" de origem, inserindo-se noutro ou descobrindo que esse que imaginara era outro. Tal mudança, determinada como está por uma adaptação às regras de sobrevivência criadas pela economia do tempo (colonial) na cidade-berço, exerce também a função de reforçar a desculturação do «eu».

A emergência da cisão no percurso do locutor - derivada, como foi, da percepção de regras sociais - impõe-nos por essa via a ideia de que, apesar de nomeado como o mesmo, o mundo da infância já não funciona para o

⁸⁰³ DO AMOR REENCONTRADO (as três últimas estrofes do segundo poema da série).

⁸⁰⁴ Em QUINZE DE AGOSTO e CHUVA.

⁸⁰⁵ É por isso particularmente significativo o segundo verso de QUINZE DE AGOSTO: "(Não tem o quê, Toneca?)", como se a diferença não tivesse sido sentida pelos que estão próximos.

sujeito, já não o envolve, justificando-se por isso o verso final de PARA LUANDA, de 1958: "De mim, filho de quem esqueceste o choro". Estilhaçado ou desfuncionalizado fica, pois, o condicionador inicial. Por consequência, a sua invisibilidade "orgânica" provoca a negação da identidade que a tal ambiente correspondia como sendo a do protagonista, dada a função da visibilidade na identificação, que fixámos na nossa terceira hipótese e que se conjuga aqui a um processo de desfuncionalização já citado - para o caso de *CHIQUINHO* - por Alberto Carvalho (veremos adiante porque permanece nomeado o meio inicial como o mesmo quando somos obrigados a reconhecer que se transformou a envolvimento do sujeito).

Se a imitação de uma auto-consciência se formou (como vimos no capítulo anterior, confirmando a nossa segunda hipótese), a partir do reconhecimento da inserção num mundo inicial tal como ele fora primeiramente apercebido - mundo esse que então fatalmente lhe servirá de suporte - e se o meio envolvente deixou de o ser ou se revelou à percepção do sujeito estruturado por regras ou características diferentes das que o identificavam, então a identidade daquele que se apresentava como parte do mundo inicial fica em suspenso, ilhada em face das novas circunstâncias ou de uma nova determinação das anteriores circunstâncias. A sugestão de ilhamento é fornecida ao longo da obra de formas diversas: pela transformação do quarto num castelo, onde ficam fechados os poemas; pela afirmação da diferença no sujeito e da permanência nos outros; pela insensibilidade dos outros (referida, por exemplo, em *QUINZE DE AGOSTO* e *CHUVA*). Tal sugestão acompanha o crescimento e a enculturação do locutor, o que não deixará de ser significativo neste contexto ⁸⁰⁶.

Consequentemente, se a imitação da identidade do sujeito continua a conceber-se e formular-se na dependência (embora parcial) da relação (que o referencia) com o ambiente visível, forçoso é que ele também mude e, portanto, que a cisão de que falamos não seja apenas um processo

⁸⁰⁶ Para a visão, concordante, que a Antropologia Cultural tem da enculturação provocada pelo crescimento, e consequente crise na adolescência, v. Mischa Titiev, op. cit., p. 275.

desculturador face ao mundo inicial, mas o seja por igual em face da própria identidade com que o locutor se concebeu.

A cisão entre o «eu» inicial e o que dele se recorda gera, depois, uma situação de conflito de identidades, em que o sujeito se reconhece outro com o qual não se identifica - pondo em causa a sua "mesmidade". Enquanto, cognitivamente, ele percebe a mudança - e por isso distribui os seus interesses entre os seres do passado (que o identificam) e os do presente (que lhe permitem sobreviver) - no campo afectivo irá manter os sentimentos inter-pessoais, de que fala Piaget, no seio do mundo infantil ou adolescente, como uma criança que ao crescer não quisesse deixar de dormir no berço. Daí uma primeira explicação para a recorrência das recordações de figuras femininas por quem inicialmente se apaixonara - e que diz ter reencontrado (atente-se em títulos e poemas como DO AMOR REENCONTRADO) - ou da mãe, do pai, da avó, da rua, do bairro - enfim, dos seus identificadores.

O advento da cisão no sujeito, provocando a disjunção entre os sentimentos inter-pessoais (presos ao passado) e os interesses pessoais (localizados no presente), terá como correspondência formal o cruzamento ou intersecção das referências aos dois tempos, quando não explicitamente um discurso projectivo das imagens do passado sobre as do presente. Mesmo o advento da cisão no locutor é-nos dado já por uma projecção de uma imagem anterior sobre a sua imagem presente.

Ao se descrever como personalidade que se nega na identificação por se ter cindido em si e face ao mundo que o originara, o sujeito-locutor constitui-se a si próprio como uma ampliação de um processo que foi o que primeiro nos contou - o que se passara com a avó negra (que, se pudesse, reviveria as velhas tradições); essa mesma avó na qual é procurada por ele a função - no ambiente familiar imediato - de principal enculturador. Ou seja, a crise de identidade porque passa o «eu» do texto evoca aquela em quem primeiro ele buscou a sabedoria, quer dizer, aquela a quem se deve o despoletar do processo de crioulização cultural e racial da genealogia.

No entanto, uma diferença fundamental os separa: a sabedoria que a geração intermédia (a das "vossas filhas de hoje") perdeu, dificultando ou bloqueando

assim o percurso narrativo inicialmente idealizado. Consequente à influência dessa característica materna sobre o percurso narrativo do filho, há uma outra diferença fundamental: a criouliização da avó pode ser vista como cisão com o meio por efeito de um processo pessoal de desenvolvimento e de conhecimento auto-regulado ou auto-regulador (daí que, no seu caso, falemos em transculturação); a confirmação do protagonista da antologia como crioulo deriva de uma cisão no interior de si próprio e de uma situação de aprendizagem que mistura o sistema de controlo imperativo imposto pela mãe com a sobrevivência de um processo auto-regulado - que nos caberá neste capítulo estudar melhor, mas, como já vimos, se efectiva pela construção poética onde se consuma a evocação saudosa dos "sonhos", ou seja, dos programas narrativos iniciais.

Instituída - tal como o sujeito a sofreu - por uma ruptura que instaura a descontinuidade cultural e psicológica no tempo, a figura da cisão garante paradoxalmente uma continuidade que salvaguarda a permanência da identificação inicial (com os que se cindiram do "ovo" originário) e a continuação de uma linhagem crioula (a dos que se transculturaram, por sabedoria própria ou na ausência dela). Daí que a primeira "recordação" (o primeiro poema) se dirija emblematicamente para uma personalidade consanguínea e cindida (do seu "ovo" de origem) que iniciara todo o processo.

Entre o processo a que se resume a biografia augural da avó e o que caracteriza o roteiro do sujeito na sua fase de formação há também, portanto, várias coisas em comum - dado o papel modelar e fundador reservado para aquela personagem. Recapitulando-as, a primeira é a cisão face ao mundo original; a segunda é o percurso de miscigenação cultural de que resultará a personalidade que define cada um; a terceira, ainda não nomeada por nós, é a presença da saudade, motivo recorrente nos textos da antologia ⁸⁰⁷ e que

⁸⁰⁷ Facto anotado por Alfredo Margarido logo no início do texto «A poesia de Mário António», que serve de Posfácio - juntamente com o de Amândio César - aos *100 poemas* (texto extraído de artigo homónimo publicado no *DIÁRIO DE LISBOA* a 10 e 17 de Outubro de 1960). Fala-se, aí, na "saudade pelas formas do passado - pelas que sobrevivem e por aquelas que desapareceram e são apenas a saudade doce-amarga", mas também na "saudade por um passado que, não sendo embora secreto, é inteiramente pessoal". Esta bifurcação na análise da saudade pode radicar-se no

funciona também como identificador, visto que se concebe tal sentimento herdado simultaneamente de brancos marinheiros e de escravos negros ⁸⁰⁸.

A presença da saudade como identificador na obra coloca-nos no entanto um problema - se a confrontarmos com a nossa terceira hipótese de estudo - que é o problema da sua visibilidade, ou ocularidade. Se o identificador é seleccionado por ser visível, a saudade - como sentimento, ainda por cima vago, talvez indefinível - aproxima-se da esfera das coisas invisíveis - e, portanto, indizíveis.

Convém, por isso, precisarmos esse terceiro elemento comum, a saudade, e estudarmos a pertinência da sua presença na obra para verificarmos depois a relação - se alguma houver - que ela mantém com a visibilidade ou ocularidade dos identificadores.

fenómeno por nós observado, no início do Capítulo anterior, como também próprio à Psicologia e que fala nos sentimentos inter-pessoais (o passado "secreto" desaparecido) e no estabelecimento de laços com o meio (o passado que sobrevive, eivado de sinais públicos da intimidade pessoal).

⁸⁰⁸ A palavra associada a negros e brancos é *nostalgia*, que designa aí - como adiante veremos - uma forma de saudade diferente da que definirá os crioulos. Ao ligar a nostalgia aos antepassados e a saudade a si, o locutor pode estar a situá-la como "mãe" do sentimento saudoso (visto que a corporiza nos "pais" - o negro e o branco). Por outro lado, a nostalgia permite-lhe associar as raças que a história colonial e anti-colonial dividira tiranizando a imagem do crioulo, como se observa no já citado livro colectivo *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*.

3. A SAUDADE

A recorrência do vocábulo saudade nesta obra, e a importância que na nossa leitura lhe atribuímos, podem parecer factos estranhos ou forçados.

Quanto à estranheza, ela é recoberta por explicações que apontam para uma espécie de nostalgia do paraíso perdido, inevitavelmente reduzido à "infância", como faz Alfredo Margarido na marginália dos *100 poemas*. Parece-nos que tais explicações estão determinadas por uma postura "empenhada" que rejeita liminarmente, ou não pode compreender o fenómeno; por isso elas são mais uma solução de recurso para não ter que se assumir que o condicionamento ideológico impermeabilizou à leitura aspectos fundamentais nos poemas.

Baseando-nos numa leitura atenta, sistemática, pormenorizada dos versos da antologia, fomos pelo contrário levados a pensar que nada é mais natural neste livro do que a saudade.

Em primeiro lugar, porque se trata de um sentimento que responde à consciência da partida, à existência de um apartamento ou de uma cisão face a seres amados - e aqui deparamo-nos com uma dupla cisão: a do sujeito face ao meio e a do sujeito perante si próprio.

Se a cisão do sujeito com o meio se inscreve na linha da enunciação lírica dominada pela referência, na primeira forma de "consciência de si" exposta por Hegel para os textos líricos, a cisão do sujeito consigo mesmo inscreve-se na linha do segundo tipo de enunciação lírica citado, espécie textual em que a "consciência de si" resulta de um olhar sobre aquele ser que nos é apresentado como focalizando os objectos e os conjugando uns com os outros.

Também a teoria da saudade, como foi concretizada pelo filósofo galego Ramón Piñeiro ⁸⁰⁹, inclui uma saudade que se gera pelo estabelecimento de interesses e relações com objectos e seres do mundo "exterior" (a saudade

⁸⁰⁹ FILOSOFIA DA SAUDADE.

"añorativa", "nostálgica", ou "arelante") e outra, a "saudade pura", "autêntica", "ontológica", que resulta de o homem, ser singular, se sentir "a si mesmo". Ora, nestes versos, dado o tipo de lírica e de subjectividade em que se inscrevem, encontramos perante as mais variadas configurações desse sentir-se a si mesmo enquanto ser singular, sentir no qual a saudade mais funda nasce.

Portanto, logo pelas opções genológicas de um autor, para mais inserido no mundo de língua portuguesa (esse que ele chamará "lusíada"), onde o sentimento saudosos ganha uma tonalidade mais intensa, era co-natural ao desenho semântico da obra a emergência da saudade com o significado, a importância e as características que apresenta. Ela permite-nos demonstrar que a ausência de considerações sobre tal sentimento na crítica literária angolana, e na crítica lusófona voltada para Angola, ainda que se possa justificar por um anti-colonialismo situado, não deixa de constituir uma falha que impermeabiliza uma parte importante da poesia sobre que se debruça, condenando-a a uma exterioridade que não a configurou.

O levantamento que passamos a fazer - de como se tecem os fios semânticos onde a palavra saudade se definirá - permitir-nos-á confirmar isso mesmo, no que à obra de M. António diz respeito.

3.1. A DEFINIÇÃO PORTUGUESA DE «SAUDADE»

O esclarecimento de um conceito começa muitas vezes por uma reflexão feita sobre a etimologia do termo-chave que temos para o referir - ou sobre a metáfora constituída pelo trajecto semântico desse termo entre a sua origem e a actualidade.

No caso de saudade, como diz Pinharanda Gomes ⁸¹⁰, as "tentativas de análise etimológica da palavra não têm satisfeito à amplitude eidética e à elaboração formal que dela se desprendem". Pelo que nos vemos na contingência de analisar directamente as várias conceitualizações do termo, começando por isolá-lo de outros cujo campo semântico possui afinidades com o deste.

A primeira diferença a fazer - porque resulta de uma confusão generalizada - é entre *saudade* e *nostalgia* - e veremos adiante como ela se torna produtiva na obra de M. António.

Trata-se de concepções muitas vezes recordadas sem que se observe que o sentimento saudoso é provocado por uma especial relação com o tempo, que levou António Quadros a trazer à cena o conceito de ucronia, contraposto ao de utopia, mais ligado este à optimização do espaço e, por tanto, à nostalgia. Como disse Pinharanda Gomes no seu *DICIONÁRIO DE FILOSOFIA PORTUGUESA*, englobando com a nostalgia mais duas palavras, os "substantivos *nostalgia*, *heimweh* e *lonxidade* exprimem a interioridade psicológica de lugar, de espaço, mas ainda de distanciamento, com referência puramente exterior" ⁸¹¹.

Já antes dele Duarte Nunes de Leão, na *ORIGEM DA LÍNGUA PORTUGUESA* ⁸¹², distinguiu saudade de outra palavra, esta latina, *desiderium* ou *desejo*. Para Duarte Nunes de Leão, a diferença entre *desiderium* e *saudade* reside na abrangência desta, que não se referiria só a pessoas mas também a terras e momentos bons.

⁸¹⁰ *DICIONÁRIO DE FILOSOFIA PORTUGUESA*, p. 209.

⁸¹¹ Sobre a destrição entre o termo «saudade» e outros afins, v. ainda a *FILOSOFIA DA SAUDADE*, de Ramón Piñeiro, pp. 48-55.

⁸¹² Citado em *FILOSOFIA DA SAUDADE*, p. 18.

Outros termos afins comparados por Pinharanda Gomes à saudade foram os de *anyoransa* ou *añoranza* (que indicariam a "consciência sensível de distância no tempo"), *morriña* (que se acharia "mais perto do existencial náusea, ou mesmo do estado de agonia, ou de incerteza e de instabilidade"⁸¹³, e *sehnsucht* ("conceito mais intenso", por oposto ao de saudade, que seria "mais extenso"⁸¹⁴).

O processo de isolamento semântico da saudade levado a cabo por Pinharanda Gomes condu-lo, no entanto, a concebê-la "como a síntese das noções de cisão e de unição no tempo, no espaço, no sentimento e no pensamento, surgindo como a unidade que integra todos aqueles mencionados conceitos e os transforma em si mesma, como se a saudade fosse o ser que devora a existência. A imagem ocorre, aliás, em escrito de Pascoaes"⁸¹⁵.

Esta concepção, sem dúvida útil como proposta de uma espécie de "super-conceito" que nos permitiria trabalhar simultaneamente com vários outros, precisa no entanto de ser averiguada, apesar da pertinência que apresenta se desde já a ligarmos à leitura dos *100 poemas*.

Se nos debruçássemos sobre a génese de tal sentimento a partir do "super-conceito" de Pinharanda Gomes, concluiríamos que se constitui uma espécie de somatório de todos os outros sentimentos afins, o que pressupõe uma consciência e vivência de todos eles e posterior processo de síntese. Parece-nos uma operação demasiado abstracta para um "Sentido do coração que vem da sensualidade e não da razão", se usarmos os termos de D. Duarte, mesmo na interpretação "racionalizante" que o autor do *DICIONÁRIO* faz deles e que pode estar profundamente correcta. Por algum motivo o saudosismo se a-

⁸¹³ Segundo Ramón Piñeiro, a saudade chamaria por um "pulo de transcendência" que permitisse visualizar o Ser. Se tal passo não se efectiva cai-se numa "espécie de passividade interior que conduz" à *morriña* (equiparada à melancolia no texto. Op. cit., p. 50).

⁸¹⁴ Segundo Ramón Piñeiro (pp. 51-52), a *Sehnsucht* consistiria na busca "de algo completamente desconhecido, de algo que está fora do ego e do seu horizonte, mas que é «sentido como necessidade»". Isso leva a contrapor "o alongamento passivo na pura intimidade do ser do homem", que a saudade teria, à "tensão dinâmica (...) para a transcendência pura" - e, portanto, a exterioridade. Daí podermos pressupor que, na óptica do filósofo galego, a *sehnsucht* conduziria a relações de "extensão" e a saudade a relações "intensionais".

firmou como "movimento religioso, anti-intelectual, antimecanicista e saudoso" ⁸¹⁶. Como recordam Afonso Botelho e António Braz Teixeira ⁸¹⁷, "saudade é apenas um sentimento, quando muito, a consciência reflectida desse sentimento (...)". Esta posição, aliás, fora já assumida por Fidelino de Figueiredo no texto «SAUDOSISMO E INTEGRALISMO», integrado no vol. II da recolha *LIÇÕES DE LITERATURA*; aí, o grande crítico português defende que a saudade não passa de um estado de alma (termo ainda mais correcto, a nosso ver, do que o de sentimento).

Creemos que é no mesmo sentido que vai o texto de D. Duarte, o qual aborda a saudade comparando-a à *tristeza*, ao *nojo*, ao *desprazer* e ao *avorrecimento*. Ele marca bem que "a suidade não descende de cada uma destas partes (.../...) porquanto suidade, propriamente é sentido que o coração filha por se achar partido da presença de alguma pessoa, ou pessoas que muito por afeição ama, ou o espera cedo de se ir" ⁸¹⁸.

Mas a definição de saudade em D. Duarte é complexa. Nunca deixando de ser um "sentido" do coração, ela não implica necessariamente o desejo de reviver o tempo: se implicar é dolorosa (como parece ser nos *100 poemas*); se não implicar leva o homem saudoso a recordar-se com alegria de outro tempo sem deixar de sentir alegria naquele em que recorda. Tal facto permite-nos compreender como se podem conjugar, nos "livros de itinerância" que no próximo capítulo analisaremos, a saudade e o "pasma" com que se figura o tipo de abordagem que o locutor faz das novas realidades. Ele, de facto, não lamenta conhecê-las, ou estar ali - excepto pelo isolamento que por vezes sente e cujo sentir é uma das condições para a emergência da saudade, conforme recorda Ramón Piñeiro.

Esta passagem do texto de D. Duarte tem ficado esquecida pela maioria dos que teorizam sobre o sentimento saudoso - apesar de ser fundamental para esclarecer o conceito que vimos perseguindo. Num texto muito pertinente a

⁸¹⁵ Op. cit., p. 210.

⁸¹⁶ Id., p. 212. Trata-se de uma referência a Pascoaes (*ARTE DE SER PORTUGUÊS*, 1920, p. 15), como o autor anota.

⁸¹⁷ Na "Nota Introdutória" à antologia *FILOSOFIA DA SAUDADE* (pp. 7/8).

⁸¹⁸ Op. cit., p. 14.

este título ⁸¹⁹, Afonso Botelho é o único dos autores recolhidos na *FILOSOFIA DA SAUDADE* que anota o facto, explicando-nos que a confusão entre a causa e a manifestação dela terá conduzido à redução da ideia de saudade a uma das suas concretizações - a dolorosa.

Se, atentos à análise de Afonso Botelho, clarificarmos agora o campo semântico da palavra em causa, concluiremos que ele indica o sentimento que temos de alguém ou de algo, que amamos, na sua ausência real ou pressentida. Mas tal sentimento só é doloroso se for acompanhado do desejo de rever essa pessoa ou de reviver esse estado, desejo que nos irá criar um choque com o presente.

Olhando para as distinções feitas depois de D. Duarte entre a saudade e outros sentimentos ou termos afins, observamos que nenhuma delas leva em conta que os outros sentimentos referidos pressupõem uma dor provocada pelo desejo de reviver que se confronta com a consciência da impossibilidade de o fazer. Daí a angústia que geram tais estados ou "sentidos" e que pode não existir no estado saudoso - o qual se distinguiria dos outros por isso mesmo, por poder subsistir sem dor, ou sem desejo, ainda que nele seja sempre amorosa a recordação, pois a saudade só surge em relação a seres, espaços e coisas amados.

A saudade é, pois, uma espécie de manifestação do amor na ausência do que é amado - daí que o sentir-se só, ilhado, seja fundamental, porque nos leva a sentir com maior amplitude a ausência. O sentido da distância e a propensão unitiva do amor explicam porque transita e recorre constantemente entre tudo e tudo quem está saudoso de algo. Reportando-nos de novo ao texto de Pinharanda Gomes, diremos que isso explica também aquela parte da sua definição que refere o trânsito e recurso entre dois tempos, como entre a anterioridade e a actualidade, o eu e o tu, a pluralidade e a unidade. Tal ideia sintetiza-se numa frase do próprio pensador ⁸²⁰, que transcrevemos: "A saudade conhece, transitando ora do subjectivo para o objectivo, ora do objectivo para o subjectivo: interioriza e exterioriza, talvez mais ao ritmo

⁸¹⁹ Id., pp. 686-693. Para o comentário à passagem que citamos, leiam-se especialmente as pp. 689-691.

cordial do que ao mando capital, mas constitui-se plataforma de encontro da ausência e da presença". Nessa linha compreendemos igualmente que a saudade seja ao mesmo tempo "uma unidade mas (...) também uma ipseidade".

A saudade em Mário António pode ser interpretada assim, como causa do trânsito e recurso que no capítulo seguinte iremos estudar e como procura da unidade e construção da ipseidade do sujeito lírico no qual por metonímia se simboliza a comunidade em que nasceu. É o que iremos começar a ver aplicando à leitura dos *100 poemas* o método prospectivo de Joaquim de Carvalho.

3.2. ESTUDO DO MÉTODO

Numa conferência intitulada "Problemática da Saudade"⁸²¹, Joaquim de Carvalho dá-nos ao mesmo tempo um método para abordar a problemática e uma indicação que permite situar o papel da saudade na estruturação da consciência.

Dado que a preocupação final do texto é a de pensar o significado da "consciência saudosa, como manifestação do sentido de estar no Mundo", interessa-nos particularmente como o seu autor opera para clarificar uma consciência saudosa cuja definição nos parece muito próxima da que na antologia se constrói.

"A presença espiritual da ausência" desentranha - como a construção do «eu» nos poemas - alguns problemas entre os quais "o da realidade vital do Tempo, o da realidade da mudança e da alteração e o da existência da multiplicidade irreduzível dos seres e das consciências"⁸²². Ora, tratando-se de construir na antologia uma personagem central que se caracteriza por uma

⁸²⁰ Op. cit., p. 210.

⁸²¹ Proferida em 1950 (*FILOSOFIA DA SAUDADE*, pp. 218-227).

⁸²² p. 226.

noção de crioulidade enquanto resultante de cisões psicológicas determinadas no tempo em função de alterações diversas, que transportam para o interior da própria personalidade "a multiplicidade irreductível dos seres e das consciências" - e a consciência dela - torna-se inevitável compararmos o que diz o filósofo sobre tal assunto ao modo como a poesia lírica põe aqui em jogo as mesmas variantes e os mesmos tópicos. Corroborando o interesse estabelecido por estas proximidades há em comum, entre os dois textos, uma organização dos seus componentes pelo critério da identidade que eles permitem configurar.

Procuraremos, por isso, ver com clareza os passos do método, para depois experimentarmos a sua aplicabilidade nos *100 poemas*.

O método apontado por Joaquim de Carvalho aconselha-nos a inquirirmos os "problemas" seguintes: o de "índole histórico-sociológica" ("quando e porque se verificou o aparecimento do vocábulo"); o do "regionalismo da palavra" (no sentido de sabermos se ela expressa um "estado psíquico ou uma ideia ou atitude mental peculiares a luso-galaicos"); o que "consiste em isolar a saudade do que lhe é afim, em ordem ao estabelecimento de uma descrição precisa, e, podendo ser, de uma definição exacta" (problema que se desdobra no metodológico e no histórico-filosófico ⁸²³).

"Do conjunto destas considerações resulta, finalmente, o problema central e totalizante da significação metafísica da saudade, ou talvez mais propriamente, a importância da saudade como dado para uma interpretação metafísica da existência" ⁸²⁴.

⁸²³ "O alcance máximo da indagação orientada com sentido fenomenológico e histórico-filosófico" esclarece o âmbito do desdobramento metodológico (a fenomenologia é o método escolhido) e histórico (no sentido de estudo diacrónico de um conceito filosófico). - Op. cit., p. 224.

Em dois dos seus passos este método é em 1957 apontado por Eduardo Abranches do Soveral, sem referência a Joaquim de Carvalho e num texto que parece desconhecer aquele. A exposição da conferência (subintitulada «subsídio para o estudo da psicologia do homem português») é resumida no parágrafo inicial: "A tese segundo a qual a saudade é uma característica específica da psicologia do português e de que, nessa medida, poderá constituir a melhor perspectiva para o seu estudo, exige, logicamente, a consideração dos seguintes problemas prévios: legitimidade de uma psicologia colectiva, o homem português como objecto possível de um estudo psicológico, e, por último, inquirição sobre o exacto significado psicológico da expressão saudade" (Eduardo Abranches do Soveral, *A SAUDADE*, p. 5).

⁸²⁴ p. 225.

3.3. APLICAÇÕES

3.3.1. A condição da saudade

Para o primeiro problema afirma-se a importância, a par da celtização, dos "factores históricos que motivaram que Entre Douro e Minho, mais do que em qualquer outra região do território português, se tivesse operado a mutação do sentimento terrantês em sentimento nacional"⁸²⁵.

Isso, porém, pouco nos ajuda - ainda que pudéssemos comparar a "mutação do sentimento terrantês em sentimento nacional", operada Entre Douro e Minho, à transformação da consciência intermédia e "insular" das comunidades crioulas do litoral em sentimento de angolanidade⁸²⁶. Mas a transposição de método que procuramos fazer é para o estudo de uma obra poética e não para o estudo de uma sociedade (ainda que tal sociedade seja referida por essa obra e investigada pelo seu autor civil). A transposição pretendida obriga-nos, pois, a interrogar o contexto, o momento e a razão em que e porque surge o vocábulo na obra.

A primeira emergência do termo faz-se logo no primeiro poema do autor, e com significativa razão. O primeiro poema escrito - dos que foram publicados posteriormente em livro - por M. António, é aquele que tem, como vimos por diversas vezes, por motivo central a "avó negra". Nele se repete em dois momentos a palavra "saudade".

Na primeira dessas ocorrências ("E da tua mocidade / Só te ficou a saudade / E um colar de missangas"), o sentimento é referido à mocidade da avó (tal como o será mais tarde em relação à infância e adolescência do sujeito-locutor), mas não directamente às tradições a que na sua adolescência ela esteve ligada. Só as alusões anteriores à biografia da personagem ("Rompeste com a velha tradição", "Não xinguilas no óbito", "Já não sabes xinguilar")

⁸²⁵ pp. 220-221.

⁸²⁶ Cf. Venâncio, *LITERATURA E PODER...*, e *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*.

nos podem fazer desconfiar de que a saudade sentida será também relativa a todo o mundo tradicional de que ela fazia parte e não apenas à infância pessoal da "avó negra".

É a segunda ocorrência da palavra saudade, agora no plural, que liga directamente a tradição e o sentimento em causa: "Avòzinha, às vezes, / Ouço vozes / Que te segredam saudades / Da tua velha sanzala / Da cubata onde nasceste / Das algazarras dos óbitos / Das tentadoras mentiras do quimbanda / Dos sonhos do alembamento / Que supunhas merecer".

Como que lembrando aquela primeira ocorrência, mais pessoal, o texto cuidadosamente começa por relacionar "as saudades" com a biografia da personagem ("tua velha sanzala", "cubata onde nasceste"), só depois alargando o alcance da referência aos costumes e ritos aí praticados, para finalizar religando as duas coisas (os costumes, ilustrados pelos sonhos de alembamento, e o merecimento que a protagonista esperava ver reconhecido representando a componente pessoal).

O alargamento da visualização saudosa, da infância da avó para o mundo em que essa infância decorreu, confirma-se explicitamente na estrofe seguinte, com a qual a composição finaliza: "E penso que / Se pudesses / Talvez revivesses / As velhas tradições!". Trata-se de um alargamento similar ao que se verifica nas evocações que o locutor faz da sua infância - e, portanto, de um processo que, sendo gerado pela saudade, lhe dá a função de unir o que está separado (o indivíduo e o "berço", a avó (que morreu) e o neto (que busca a sua sabedoria), a pessoa da avó e as velhas tradições).

Por isso não nos parece viável uma leitura negritudinista do poema, uma compreensão que lhe faria uma paráfrase do tipo "a avó, distanciada da sua sanzala natal, tem saudades, e o sujeito poético esforça-se por ouvir as vozes que segredam os velhos valores". Porque a avó tem saudades, sim, mas da sua adolescência - e não propriamente das tradições em si.

De igual forma, quando o poema sublinha a distância entre a adolescência e a actualidade, fá-lo para configurar a causa da saudade: um afastamento de si para si, independentemente de se sentir alegria ou tristeza pelo rumo que se tomou.

Nessa última estrofe da composição se deixa por isso também uma marca de pessimismo: a saudade que a avó sente, aquele desejo que subtilmente se lhe aponta de reviver o que tinha deixado por uma decisão inicial, nada disso lhe permitirá reviver-se nas tradições, transpor a irreversibilidade do tempo tal como ele está concebido nos *100 poemas*. A estrofe diz isso explicitamente quando condiciona o significado de todo o período que constitui ao do segundo verso ("Se pudesses").

Há, portanto, um abismo que não permitirá transpor o que é próprio de um tempo para o outro, justificando assim a adjectivação de inútil feita sobre a saudade - que no entanto vem reunir, no poema, o presente e o irrecuperável do passado. Apesar dessa reunião pela saudade, obtém-se a noção de que algo se perdeu para sempre, como em 1959 o poeta expressará noutra composição (*DONAS DO OUTRO TEMPO*⁸²⁷) com uma tocante melancolia, mas referindo-se já a um segundo momento do processo - aquele que corresponde ao da geração à qual a mãe (e eventualmente a mulher), segundo a nossa leitura, pertence.

A noção de perda irreversível no tempo é um tópico mais que liga a caracterização da avó e a do locutor.

Com efeito, a cisão e a transculturação a que nos temos vindo a referir são ambas caracterizadas na sua decorrência textual pelo traço da irreversibilidade, responsável pelo sentimento de perda e queda: não só a avó negra reviveria as velhas tradições se pudesse; a infância ou adolescência do neto constituem também um passado "inutilmente belo / inutilmente cheio de saudade"; as suas lágrimas são inúteis face à recordação das "auroras" e à "frescura da tua mocidade". O passar do tempo caracteriza-se por ser acompanhado por um sentimento de perda, colando-se à relação entre anterioridade e posterioridade o peso tumular do irreversível. De facto, esse é um dos tópicos recorrentes na lírica da antologia, como se pode facilmente

⁸²⁷ *O que ficou de vós, donas do outro tempo? / Como encontrar em vossas filhas de hoje / A vossa intrepidez, a vossa sabedoria? // Os tempos são bem outros e mudados. / A tarde da fotografia, irrepitível. / Água do rio Cuanza não pára de correr / Sempre outra e renovada. / E dessa fotografia talvez hoje só exista / Na vilória onde as casas são baixas e fechadas / E têm corpo, pesam, as sombras e o calor / A sombra farfalhante da mulemba / Que vos deu sombra e fresco nesse domingo antigo.*

verificar através da leitura de outros poemas ainda, para além dos que citámos em nota ⁸²⁸.

Em AVÓ NEGRA, este abismo separa dois tempos socialmente definidos e dois tempos individualmente definidos - num movimento contrabalançado pela saudade como sentimento unitivo (ou reunificador). Os dois tempos socialmente definidos são o das tradições e o da transculturação; os dois tempos individualmente definidos são o do rompimento com as tradições e o da saudade das tradições.

Considerando o primeiro dos tempos individualmente definidos, ao romper com as tradições a avó negra separa-se da sua adolescência. Estamos mais habituados a ouvir falar em infância nestes casos. Mas o capítulo biográfico a que na maioria dos exemplos se reportam os poemas de M. António é o da adolescência. A avó negra não teria sonhos de alembamento na infância e também não chinguilaria nesse período da sua existência; da mesma forma, nos poemas em que o sujeito fala de si próprio, reporta-se a namoros, à escola, às farras, ou seja, a um tempo que corresponde à sua iniciação no mundo dos mais velhos (quando fala no presente refere o casamento e a filha). Ainda que M. António fale em infância quando por vezes narra casos da adolescência, nós entenderemos por isso que ele se refere à adolescência.

É o que fazia parte da adolescência de que se separou que a avó reviveria se pudesse. Todos os poemas assinados por M. António e marcados ou estruturados pela saudade ⁸²⁹ parecem gerar-se no mesmo sentimento ou na

⁸²⁸ BEIJO DE MULATA, DRAMA, TRISTE, QUINZE DE AGOSTO, DO AMOR REENCONTRADO, DO AMOR IMPOSSÍVEL (o quarto poema da série), CHUVA, CHUVA SOBRE A INFÂNCIA, COMO TE REENCONTRO, ALÉM DA VIDA, DONAS DO OUTRO TEMPO, DEUSES, DESATINO, ACALANTO PARA O AMIGO, PERDULÁRIOS, DE DESENCONTRO E ESPERA O AMOR SE TECE, NÃO MAIS VEREI TEU ROSTO, SEGUNDO MOTIVO DE CONVERSA, E EIS QUE EU POSSO DIZER, VIAGEM À TERRA NATAL, AO SOL.

⁸²⁹ Os poemas estruturados ou marcados por um sentimento saudoso na lírica de M. António são em número muito elevado. Por isso optamos por seleccionar aqueles em que mais directamente a saudade emerge com a recordação explícita da adolescência. São eles: AVÓ NEGRA, de 1950; FUGA PARA A INFÂNCIA, NÃO QUERO MAIS ESTUDAR, NOITES DE LUAR NO MORRO DA MAIANGA, POESIA DE AMOR, de 1951; RUA DA MAIANGA, DRAMA, QUINZE DE AGOSTO, DO AMOR REENCONTRADO, ENFERMARIA (o segundo poema da série), de 1952; A MORTE INEXPLICÁVEL, CHUVA, CHUVA SOBRE A INFÂNCIA, O AMOR E O FUTURO (sobretudo o quinto poema da série), de 1953; RETORNO, de 1954; COMO TE REENCONTRO, de 1957; SAFÚ, RETRATO, ACALANTO PARA O AMIGO, de 1959; CARTA DO AFOGADO, de 1960; VIAGEM À TERRA NATAL, NOITE DE NATAL, de 1962.

mesma revivescência das emoções e do mundo do qual o poeta adolescente se separou - ou foi separado, sejam quais forem os motivos que os levaram a tal.

A principal condição que temos, pois, para a emergência da saudade no texto, é a da referência a uma cisão entre o sujeito e o mundo da sua adolescência, cisão que separa dois tempos irremediavelmente e por isso provoca o sentimento de perda já acima levantado.

Visto ser a cisão a principal condição para a emergência da saudade no sujeito poético, fica explicado porque cisão e saudade andam a par, caracterizando a avó e o neto simultaneamente.

3.3.2. *A apropriação da saudade*

Continuando a verificar a aplicabilidade do método de Joaquim de Carvalho ao nosso «corpus», é necessário decidir agora se a saudade expressa um "estado psíquico ou uma ideia ou atitude mental peculiares (...)" - não a lusogalaicos, mas aos poemas da antologia e, neles, ao locutor e àqueles com que o texto o identifica.

Poucos são os versos onde explicitamente se diferencie a referência à saudade sentida pelo locutor da referência aos "estados psíquicos" ou à "atitude mental" peculiar de outros povos ou segmentos sociais que não aquele onde se integra.

Na primeira ocorrência em que a saudade é transposta para outro grupo étnico ela não é dada como diferente ("Cantai nossa saudade bela e nua"⁸³⁰) - a um nível explícito. Antes de passarmos à análise das implicações provocadas por tal ocorrência retenhamos, porém, que, nela, a saudade aparece associada à beleza (como em RUA DA MAIANGA) e à nudez, que serve de conotador de autenticidade em FUGA PARA A INFÂNCIA. A saudade surge assim reforçada no seu papel identificador, pela dupla via da associação com

⁸³⁰ TRÊS DESEJOS PARA A NOITE (segundo poema), de 1952.

a beleza, através da composição da qual o poeta se sente homem, e da associação com a autenticidade, que é o objecto formal explícito do desejo do poeta firmado na justificação inicial.

O grupo que sente a "nossa saudade" é o dos cabo-verdianos, uma das origens possíveis dos "emigrados das ilhas". Há várias referências à sua presença no ambiente próximo da infância do locutor e, para além disso, eles são aproximados também racialmente: "Cara de lua ao céu, cara de lua" - onde a lua indica uma tonalidade oposta à da palidez que a caracteriza na tradição lírica europeia, mas também à noite na qual se destaca.

O possessivo "nossa" designa, portanto, um grupo étnico sobre o qual o locutor pode projectar a identidade que o texto lhe constrói, alicerçando-se no reconhecimento das analogias e da afectividade que os aproxima. Ao fazê-lo, ele conduz-nos também a pensar que a criouldade com que se identifica não está resumida ao torrão natal - ainda que possa ter nele uma definição particular.

A concretização do reconhecimento do carácter abrangente do conceito de crioulo através da designação da saudade como "nossa", acumulada à sua posterior especificação como "bela e nua", logicamente implica a existência de uma outra saudade que não é "nossa", nem "bela e nua". Outra saudade que também não é nomeada na composição. Portanto, o poema - não o fazendo explicitamente - implicitamente faz a distinção entre a saudade comum (ao autor e aos cabo-verdianos) e outra.

A segunda ocorrência distintiva de entre as menções à saudade começa por falar em "Calar / Esta saudade velha". Tal facto podia fazer-nos supor que o locutor se referiria agora ao outro sentimento saudoso, dado que por "velha" podíamos entender desfuncionalizada e, portanto, vista como menos autêntica - daí que fosse pertinente calá-la. Mas o especificador "Esta" remete-nos obrigatoriamente para a primeira pessoa da enunciação e, de facto, há referências à saudade centradas no «eu» dos poemas em momentos que definem diversas situações desse «eu», pelo que "Esta saudade velha" é velha porque há muito sentida mas não porque deixe de fazer sentido para a construção do «eu» - como não o faz para o «tu», a mulher amada,

confirmando a disjunção "eu / tu", alongada na distinção "masculino / feminino", ambas identificadoras do sujeito por um processo diacrítico.

Os versos escritos a seguir ("E a nostalgia herdada / De brancos marinheiros / E de escravos negros") é que nomeia outro "estado de alma" que se pode comparar à saudade, logo pela sequência em que estão inseridos os versos, logo pelo facto de a "nostalgia" surgir associada a pessoas afastadas do seu ambiente de origem (os marinheiros e os escravos, ambos em diáspora num navio negreiro).

Se nos lembrarmos do que acima dissemos acerca da diferença entre a criouliização no lugar e longe dele - que distinguiria os escravos negros e os reinóis dos filhos da terra - perceberemos como aqui se torna sintomática a referência à mudança no espaço que gera a "dor da terra" designada por nostalgia. Mas essa mudança provoca, de qualquer modo, um mesmo sentimento de cisão que vai tornar-se inseparável da concepção de saudade nos *100 poemas*.

Trata-se então de um sentimento ou "estado de alma" que cumpre a mesma regra básica condicionadora da emergência da saudade nas personagens dos textos. Tal como os cabo-verdianos estão apartados da sua terra, os brancos marinheiros e os escravos "De noite sonhando Lua / Nos porões antigos dos negreiros", assim também a avó negra e o sujeito-locutor estão apartados do seu ambiente de infância pelo processo de criouliização que cumpriram.

Levando em conta este facto, podemos avançar com a hipótese de a palavra "nostalgia" substituir aí a palavra "saudade", por motivos de estilo (para evitar uma repetição deselegante e para acentuar, ao nível do discurso, uma diferença mais subtil, de problemática determinação).

A conjunção da "saudade velha" do poeta com a "nostalgia" de marinheiros e escravos, feita por /e/, implica igualmente o reconhecimento dessa diferença entre as duas - pois de outro modo a frase podia seguir sem referir a nostalgia: "Esta saudade velha / Herdada / De brancos marinheiros (...)". cremos, pois, ter identificado a outra saudade, a que não é "nossa", nem "bela e nua" (pode ser bela e não nua, nua e não bela ou nem bela nem nua, mas não é "bela e nua").

A outra saudade é atribuída simultaneamente aos dois grupos constituintes da miscigenação racial em causa: os brancos e os negros. A conotação racial da saudade no texto é reforçada pelo facto de haver uma que é comum a cabo-verdianos (crioulos) e ao locutor (também crioulo). Há, pois, uma "saudade crioula", bela e nua, e uma saudade nostálgica sentida pelas raças originantes da crioullidade, pelos seus afluentes. Segundo o filósofo galego Ramón Piñeiro, trata-se de uma saudade "da Terra lonxana, do eido nativo"⁸³¹ - precisamente aquilo que sentem marinheiros e escravos em viagem marítima para longe das suas terras.

Convém aprofundarmos agora as diferenças entre as duas formas de saudade. Trata-se de um aprofundamento que se resume a dois aspectos:

Em primeiro lugar, conjuntando agora as duas passagens analisadas, há uma oposição entre a "nudez" de uma e o sonho da lua no porão do negreiro.

A palavra "sonho" não tem aqui a conotação que tinha quando se associava ao pai e aos poemas. Não se trata de um programa narrativo ingénuo face às condições em que surge, mas de imaginar algo já conhecido. Há, pois, nesta segunda acepção de «sonho», algo próximo daquilo que alguns psicanalistas, na esteira de Jung, chamariam a função compensadora.

A "nudez" e a beleza da saudade crioula opõem-se ao "sonho dantesco", que na expressão de Castro Alves e Costa Alegre era a escravatura, e na de M. António é a compensação do escravo. A saudade do escravo, nesse sentido, não é "nua", é povoada de imagens e anseios de reintegração no cosmos e na liberdade originais.

Por outro lado, essa "nudez" opõe-se à saudade dos marinheiros, presumivelmente brancos. O substantivo (nudez) sempre adjectivou a África, ou os trópicos, por oposição ao fechamento ou encobrimento que caracterizava climas mais frios e os hábitos herdados pelos habitantes desses climas. A saudade portuguesa é frequentemente associada ao sebastianismo, ao encoberto, ao vago, à lua, à noite onde a "saudade do sol" desponta, ora minguante, ora crescente. O vestuário português é também - como o seu

⁸³¹ *FILOSOFIA DA SAUDADE*, p. 48.

vocabulário saudoso - mais encobridor do que o africano. Por isso é possível que a saudade nua dos crioulos o seja também por oposição "claridosa" ao sentimento normalmente atribuído ao povo colonizador.

A primeira destriça entre as duas saudades remete-nos pois para o cultivo da beleza e para a semântica da autenticidade e da visualidade. Isso pode explicar porque, numa poesia onde o sentimento saudoso é tão intenso, a visibilidade condiciona a textualização dos identificadores. Não se trata apenas, quando se repete a "regra da ocularidade", como seríamos levados a pensar pelo contexto literário da época, de uma "sombra" do realismo dominante sobre um artifício (o da saudade) que surge por distanciamento face a ele.

O segundo aspecto prende-se com a identificação pela saudade.

Como vimos atrás, a expressão "afastamento face ao "ovo" de origem" não seria suficientemente precisa para justificar a emergência da saudade, porque há distinções a fazer em relação ao tipo de afastamento em causa. No segundo caso há um afastamento físico (o que permite explicar o recurso ao termo "nostalgia"); no primeiro há uma cisão psicológica entre o sujeito e a cultura de origem - cisão que, proposta pelo texto como típica da criouldade, lhe permite generalizar para o caso de Cabo Verde o mesmo sentimento (radicado, aí, não em escravos e senhores, mas nos filhos deles).

Neste segundo caso, a figura da cisão acentua-se por se dar ela também no interior do sujeito. Esse facto vai tornar o crioulo num ser singular, mais ainda do que qualquer outro - na medida em que ele é o que persiste porque se divide, ao passo que os outros são os que persistem porque se assemelham a si próprios e ao mundo onde se formaram. Portanto, a saudade "nossa", "bela e nua", emerge a partir de um afastamento de si para si, a partir de um mais intenso sentimento de si e da sua singularidade.

Se agora retomarmos os termos de Ramón Piñeiro, diríamos que a saudade crioula é, pela configuração do livro, mais a "saudade pura" do que qualquer outra; enquanto a saudade dos marinheiros e dos escravos é a saudade "nostálgica", "melancólica" ou "arelante". Aquela afirma-se pela relação da

consciência do «eu» com a história descontínua do «eu»; esta retoma-se pela relação narrativizadora do «eu» com o mundo.

3.3.3. *Saudade e consciência*

As conclusões a que chegaríamos, se não levássemos em conta essas diferenças, seriam no entanto poucas para podermos descobrir se efectivamente havia uma saudade peculiar ao locutor da obra e ao que ela define como o seu grupo de pertença. Para completarmos a operação tivemos de conjugá-la com a que o método propõe a seguir e que é a que "consiste em isolar a saudade do que lhe é afim, em ordem ao estabelecimento de uma descrição precisa, e, podendo ser, de uma definição exacta".

Uma vez que já demos tal passo, podemos passar ao estudo da função da saudade na estruturação da consciência do escritor que pelos seus versos se configura.

O sujeito - que sente saudades da avó, que por sua vez se caracteriza por sentir saudades do que fora antes de se cindir do "berço" de origem - também ele sente saudades do que foi antes de se cindir de si próprio, do seu passado "inutilmente belo", e, reflectindo-o, "Inutilmente cheio de saudade", como vimos atrás.

O retorno à imagem da avó que se verifica ao longo da antologia é parte (importante) do retorno do locutor ao que apresenta como o seu mundo, onde ele é felizmente um entre outros. Essas recordações reiteram portanto uma identidade à qual o retrato actual do sujeito dá ou desejaria dar continuidade - o que vai de acordo com a explicação comum, no pensamento português, para a gestação de um sentimento saudoso.

Isso quer dizer que a função das recordações saudosas - que montam o referencial dos poemas - é a de reidentificarem o sujeito, substituindo a ausência do mundo, que servia de suporte à sua auto-configuração, pela capacidade atribuída ao sentimento saudoso de tornar presentes (visíveis) as coisas, acontecimentos ou pessoas de que no tempo ficou separado. Como

significativamente o poeta firma na sua VIAGEM À TERRA NATAL: "Pobre, longa saudade! / Enganosa distância!".

Mas, em se tratando do que Ramón Piñeiro chama uma "saudade pura", não há aqui somente a recuperação de um mundo. Há a presentificação e recordação, mais que dos identificadores, da identidade anterior, do outro de que o locutor se cindiu.

Como as recordações não surgem sem uma cisão anterior e sem a saudade do estado inicial com que se reage ao sentimento de cisão, podemos postular a hipótese de ser função da saudade (e não das recordações vívidas que ela gera) a de devolver o sujeito a si próprio pela re-presentação do que ele fora e pela substituição da ausência do "colo" original. A saudade permitirá desse modo ao locutor estruturar a sua nova personalidade em função da anterior - e, dessa forma, neutralizar ou minorar os efeitos da cisão desculturante que lhe desmultiplicou o carácter crioulo.

O papel da saudade não afecta, ao reunir o que se tornara diverso, a criouldade do locutor. Ele permite-lhe, pelo contrário, harmonizar a sua personalidade substituindo a cisão pelo cruzamento de referências e pela intersecção de planos temporais e espaciais, como largamente se verá naqueles que chamaremos os "livros de itinerância".

A presentificação da adolescência intensifica, coincidentemente, um dos processos recomendados pelos escritores e intelectuais crioulos das Antilhas. Esse processo é o de retornar ao "olhar de infância" para reencontrar aí, não só uma verdade, mas também uma forma de questionar "mesmo as evidências", possibilitando assim a emergência da "visão interior"⁸³².

O tópico da adolescência na lírica dos *100 poemas* (que irá rarear após a formação da personalidade, ou seja, nos livros seguintes) pode ser interpretado, pois, como articulando-se ao da afirmação e viabilização (ou expressão) autêntica do crioulo, ao invés de se ver nele uma simples "fuga para a infância", um refúgio psicanalítico, uma espécie de "paraíso perdido"

⁸³² ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ, p. 24.

⁸³³, ou um modo de "acusação através de formas eufemísticas", como queria Manuel Ferreira ⁸³⁴.

Cumulativamente à função ou papel exercido pela saudade, é na poesia que permanece a identidade anterior (como fixámos ao estudarmos a relação pai-filho), e aí ela permanece porque permanece tudo o que desaparecera, reconvertendo-se um instrumento escolar (a literatura ao serviço do ensino da língua) num instrumento pessoal ao serviço de um programa narrativo próprio.

A poesia está, portanto, sustentada sobre a re-cordação, ao mesmo tempo em que se tornou possível porque foi aprendida (enquanto escrita, facto que se marca pelas referências aos "ruídos" de "dactilografia"). Ora a recordação é viabilizada e otimizada pela saudade que, então, reavivando o mundo e o sujeito original, estrutura a recriação da personalidade do «eu» na poesia, e estrutura a própria poesia, que de presentificações se tece. Daí que a saudade recorrentemente surja associada ao sema da beleza.

A poesia escrita nos *100 poemas* parece, pois, estruturar-se pela saudade, mais concretamente por aquilo a que o locutor chamaria a "saudade da infância". Esta, vinda pela via pessoal radicada fora do ambiente escolar, vindo por via do projecto narrativo do locutor, ao determinar a estruturação poética, permite-lhe condicionar o que é próprio do programa oposto, e imposto pela mãe, ao que é por si desejado. A saudade é, portanto, ao mesmo tempo sinal da autenticidade pessoal e garante do controlo que o sujeito readquire sobre o seu processo formador e de identificação.

Não queríamos, no entanto, afirmá-lo sem antes deixarmos verificada a hipótese anterior que a menor visibilidade do sentimento saudoso colocaria em causa.

Recordemos que isso acontecia porque tínhamos estabelecido a visibilidade como condição para a escolha dos elementos identificadores do sujeito-

⁸³³ É essa a ideia de Alfredo Margarido no Posfácio aos *100 poemas*: "o poeta, sempre que pode, refugia-se na infância, no paraíso perdido". Noutra passagem refere ainda "uma memória da saudade de uma cidade da infância - de certo que, em grande parte, uma cidade da idade de ouro, do paraíso perdido".

⁸³⁴ *LITTERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA*, vol. 2, p. 28.

locutor. A avó negra, os pais, os amigos, a rua, as primeiras namoradas, o bairro, tudo era visível e, exceptuando o pai e a avó, os elementos eram reiteráveis a partir da sua visualização dada como presente nos reencontros de que se tecem alguns dos poemas da antologia - que são ao mesmo tempo reencontros do texto consigo próprio. Mesmo no caso do pai e da avó, como pudemos então ver, eles são referidos apenas quando há um "motivo" visual (uma fotografia, em ambas as situações).

Mas a saudade é, desde o início da sua teorização, vista como capaz de tornar presentes (por isso, visíveis) as coisas ausentes (que deixaram de ser vistas).

Isso leva muitas vezes os filósofos portugueses a conceberem a saudade como "operação sui generis da memória", que teria "sempre origem numa recordação", ficando, "na base da tonalidade afectiva da recordação saudosa", "o facto de essa recordação se apresentar como síntese daquilo que houve de agradável e amado, na real experiência passada a que corresponde"

⁸³⁵

Não partilhamos por inteiro esta ideia. Na primeira teorização feita sobre a saudade, o Rei D. Duarte fala, é certo, em recordação, mas principalmente coloca como condição de emergência de tal sentimento o partir, o sentir-se apartado de, a cisão de algo que estava unido ⁸³⁶. D. Francisco Manuel de Melo, na sua "teórica das saudades", subtiliza num aspecto fundamental a análise de D. Duarte, alargando simultaneamente o seu âmbito para o "apetite da união de todas as coisas amáveis e semelhantes" (o que fica amplamente de acordo com a função da saudade acima definida por nós). Daí salta para a visualização do sentimento saudoso como sinal nos seres humanos de um vislumbre de transcendência: "legítimo argumento da imortalidade de nosso espírito, por aquela muda ilação, que sempre nos está fazendo interiormente, de que fora de nós há outra coisa melhor que nós mesmos, com que nos desejamos unir; sendo esta tal a mais subida das saudades humanas, como se disséssemos: um desejo vivo, uma reminiscência forçosa, com que

⁸³⁵ Soveral, *A SAUDADE*, pp. 8-9.

⁸³⁶ *FILOSOFIA DA SAUDADE*, pp. 14-15.

apetecemos espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ouvido, e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto" ⁸³⁷.

O sentimento saudoso pode, portanto, presentificar tudo o que não é visto, mesmo aquilo que nunca o foi. É nesse sentido que por vezes se diz que temos saudades do futuro, ou que as sentimos antes ainda de nos apartarmos dos outros, ou de certo lugar (só pela simples imaginação do que será depois). Quer isso dizer que a saudade não radica propriamente na memória mas no sentimento da ausência e da distância, na consciência sentida da "falta, que da divisão dessas tais coisas [amáveis e semelhantes] procede", como diz D. Duarte.

Como à saudade é igualmente atribuída uma potência criativa - que lhe permite recriar o ausente, tornando-o presença espiritual na ausência ou da ausência, mas presença dinâmica - estamos em condições de explicar como recriação saudosa mesmo os textos em que o narrado é desmentido pela coerência de significação do conjunto .

A caracterização criativa da saudade acorda-se assim à tripartição da memória feita por Vico. Ela incluiria a recordação de coisas (primeiro tipo), a imaginação que altera ou imita o recordado (segundo tipo), e a "invenção quando lhes dá uma figuração nova ou as coloca numa disposição e relação apropriadas". Ora, é este último tipo que, precisamente, encontramos concretizado em FUGA PARA A INFÂNCIA, poema que torna visível um desejo (imagina a plena realização de um desejo que pelo conjunto percebemos não se ter realizado) e não somente um acontecimento passado ⁸³⁸.

No texto fica feito o símile de um sujeito-locutor que, tendo ficado preso quando cresceu, ao ouvir de regresso as vozes dos companheiros da infância se solta dessa prisão e parte com eles ... no passado. Ou seja, ele constrói um passado novo que o liberta do presente em que se encontra (porque, se se libertou no passado, manteve-se o mesmo - e isso lhe permite afirmar-se hoje o mesmo que fora, libertando-se da prisão do outro que lhe impuseram que fosse). Nessa medida, a diegese constitui uma alegoria breve do processo de

⁸³⁷ *FILOSOFIA DA SAUDADE*, p. 20.

⁸³⁸ Citações extraídas do Capítulo de Sprinker incluído em *ANTHROPOS* - p. 121.

reidentificação promovido pelo poder criador e evocador reconhecido à semântica da saudade nas redes de significação em que tentamos reconstruir alguns dos sentidos que ligam os poemas da antologia. Pela saudade se torna visualizável então o próprio processo poético (artificial) através do qual se assegura a permanência da identidade primeira da personagem.

Como em Teixeira de Pascoaes, também aqui "a separação do ser individual do seu espaço primeiro ⁸³⁹, com a conseqüente criação duma angustiosa consciência do tempo, é superada (...) por um processo de memorização, desejo e idealização desse espaço primeiro, em que o ausente passa a ser vivido demiurgicamente como presente, pela imagem recriadora" ⁸⁴⁰.

Portanto, a saudade não é em si visível mas é uma condição da visibilidade do que foi apagado pelas diversas alterações dos programas narrativos iniciais, incluindo os sonhos e os desejos cuja realização ficou interrompida pelo curso narrativo imposto posteriormente. O sentimento saudoso é, pois, um elemento identificador seleccionado, não pela visibilidade mas como condição de visibilidade. Nessa medida, basta acrescentarmos à nossa terceira hipótese que os elementos identificadores são escolhidos por serem visíveis ou por tornarem visíveis outros elementos.

A par da saudade, os sonhos e recordações são igualmente elementos não visíveis (pela natureza psíquica) mas visualizadores. A reformulação que fizemos da nossa hipótese permitirá integrá-los no mesmo grupo de identificadores, que se mantém, portanto, único.

Se classificarmos agora, dentro desse grupo, em elementos de cisão e elementos de união os identificadores do texto observamos que a mãe, a mulher, o meio social e económico determinado pelas regras do sistema colonial, bem como o tempo, assumem o papel de responsáveis ou de conotadores das cisões que se vão desenhando no sujeito; o pai, os sonhos, as recordações e a saudade funcionam como elementos que reúnem o que foi cindido, ao mesmo tempo que são menos visíveis.

⁸³⁹ Separação, neste caso, ainda psicológica, mas que depois se transformará em separação física, tornando mais uma vez concreta uma realidade invisível.

⁸⁴⁰ A. C. Franco, *TRANSFORMAÇÕES DA SAUDADE EM TEIXEIRA DE PASCOAES*, pp. 64-65.

Quer dizer que os elementos identificadores visualizantes são aqueles aos quais neste jogo está confiada a missão de redimirem a identidade cindida do sujeito, quer pela permanência das suas promessas no tempo (garantindo a ipseidade ou reiteração do locutor), quer pela reunião que promovem do que é dado como separado (garantindo poeticamente a similaridade de um carácter que se reconhece não permanecer igual quando posto em referência, "no mundo").

Encontramos, pois, aqui uma razão particularmente significativa para que seja vincado o desaparecimento visual do pai: tal desaparecimento permite a sua reconfiguração no - e a sua adstrição ao - sonho, ou seja, a sua função de origem do processo reidentificador face às características cisões formadoras da mestiçagem associadas à figura materna.

Por sua vez, a mestiçagem não pode já ser somente vista a partir da cisão. A saudade que responde à cisão, reunindo pelo seu poder figurador e presentificador o ser apartado de si próprio, de tão inseparável que fica dela torna-se igualmente definidora do crioulo, como explicitamente se assume no livro ao falar na "nossa saudade bela e nua".

Revisto o processo de cruzamento cultural a partir da oposição filhos do lugar / transcontinentais, e teorizada a saudade como fruto da cisão no tempo e não no espaço, visto que os transcontinentais se apartaram do seu lugar de origem, é-lhes atribuída uma típica nostalgia, tornando-se mais próprio dos crioulos o sentimento que os portugueses reivindicam para si mesmos (em Portugal). Por aí também se concretiza a apropriação de um identificador inicialmente alheio às mais remotas tradições do lugar. Ou seja, por aí também se confirma a miscigenação característica do «eu».

4. TEMPOS DE POESIA

4.1. FIGURAS DE SUSPENSÃO

Podia parecer estranho, defendermos que o estudo literário deve começar por ser intrínseco e esquecermo-nos de notar as características estritamente poéticas da lírica antologizada por M. António, ou deixar-mo-las para um segundo momento.

Se nos fizessem uma tal crítica, podíamos argumentar em nossa defesa que, quando estudamos sobretudo o que o senso comum chamaria de "conteúdo", não deixamos de começar esse estudo intrinsecamente, ou seja, a partir da organização dos significados na obra.

Tal organização não deixa de constituir também uma configuração do mundo criado pelos versos - e, portanto, uma formalização (a "forma do conteúdo" de que falava Hjelmslev ⁸⁴¹, ou a modelização secundária de Lotman ⁸⁴²). Estudá-la é, portanto, estudar intrinsecamente uma obra literária, um sistema modelizante secundário.

O argumento não nos dispensa, porém, a comparação entre as conclusões a que chegamos ao nível do "conteúdo" e a técnica utilizada pelo poeta para construir os seus versos. No mínimo teríamos que ver se a relação entre o conteúdo e a técnica existe. No máximo teremos que determinar o cariz dessa relação.

Se, no que diz respeito à figuração da personagem central que é o locutor, podemos encontrar duas fases (aquela em que ele se forma e aquela em que se sente cindido de si próprio), também na maneira de escrever os poemas encontramos duas fases, uma inicial e outra posterior.

⁸⁴¹ Umberto Eco, *LE FORME DEL CONTENUTO*. Também *O SIGNO*, p. 77.

⁸⁴² *LA STRUTTURA DEL TESTO POETICO*, p. 15 s.

As duas fases do "conteúdo" são construídas a partir de poemas que se entrelaçam e distribuem dispersivamente no tempo, quer dizer, nas secções cronologicamente organizadas do livro. Apesar disso, há um núcleo inicial onde predominam composições que referem a fase de formação do locutor, como se pode ver nos do ano de 1951 com títulos como FUGA PARA A INFÂNCIA, NÃO QUERO MAIS ESTUDAR, NOITES DE LUAR NO MORRO DA MAIANGA, POEMA PARA BENGUELA, PLANALTO, MAR, RUA DA MAIANGA.

Podemos dizer que, quanto à maneira de compor os versos, ela possui uma distribuição simétrica à que acabamos de apontar para a "forma do conteúdo". Simétrica na medida em que é mais fácil estabelecermos uma fronteira entre os poemas de uma e outra das duas fases, mas, por outro lado, há poemas típicos da "primeira fase" que surgem no período áureo da segunda ⁸⁴³.

As duas fases que detectamos na técnica versificatória dos *100 poemas* prendem-se principalmente com um recurso conhecido pelo nome francês de «enjambement», que alguns portugueses traduzem por «encavalgamento». Esse recurso é recorrentemente completado por cortes rítmicos impostos no interior dos versos por "pausas lógicas", como passamos a definir.

Não nos parece uma tradução elegante a de "encavalgamento", embora não deixe de ser expressiva, e de estar de acordo com o equivalente espanhol «encabalgamiento» ⁸⁴⁴.

Amorim de Carvalho usa a fórmula «terminação falsa», complementar da de «corte rítmico». A definição das duas fórmulas passa pelas noções de "pausa rítmica" e "pausa lógica". No que diz respeito à segunda, entendemos que ela deve ser clarificada, mas o uso das duas parece-nos, em termos gerais, preferível às acepções mais correntes de "unidade métrica" e "unidade

⁸⁴³ Para o aspecto sobre que nos centraremos nesta secção (o do *transporte*), é o caso de ATÉ SE REVOLTAREM OS ESCRAVOS (de 1960, publicado a pp. 133 dos *100 poemas* como tendo sido o sétimo a ser escrito nesse ano); de CASA MORTUÁRIA (publicado a pp. 162 da antologia como o 5º de 1962); de NOITE DE NATAL (o penúltimo dos *100 poemas*, inscrito como o nono dos escritos em 1962);

⁸⁴⁴ Cf. F. Lázaro Carreter, *DICCIONARIO DE TÉRMINOS FILOLÓGICOS*, p. 157.

sintáctica" ⁸⁴⁵. Como adiante veremos, não se poderá definir a «terminação falsa» nem o «corte rítmico» com base numa análise sintáctica e métrica, mas com base na comparação entre o ritmo (que não podemos confundir com a métrica) e a predicação lógica - a qual tem várias modalidades sintácticas e pode abarcar, ou vários tipos de unidades sintácticas, ou a mais pequena dessas unidades ⁸⁴⁶.

Segundo a terminologia de Amorim de Carvalho, a «terminação falsa» resultaria da falta de coincidência entre a pausa rítmica do fim do verso e a pausa lógica das frases; o «corte rítmico» seria marcado por uma pausa lógica destruindo o "todo musical do verso", ou seja, colocada no interior de um verso em desacordo com o ritmo, normalmente por utilização de vários tipos de hipérbato ou pela *tmese* ⁸⁴⁷. O corte rítmico pode ser exemplificado com os seguintes versos do último dos *100 poemas*, versos onde eles se combinam com as terminações falsas ⁸⁴⁸:

Tomba ao poente, Sol. Cai, pressa
De olvido. Ilusão
De um final inda beleza. ⁸⁴⁹

Se a expressão corte rítmico nos parece pacífica, quanto ao primeiro termo, antes de o exemplificarmos, entendemos oportuno questioná-lo. Porque pensamos que «terminação falsa» contém subjacente uma apreciação valorativa segundo a qual a terminação do verso só é verdadeira quando há

⁸⁴⁵ Menos feliz ainda seria, em nosso entender, a expressão "frase gramatical" em vez de "unidade sintáctica", pois a imprecisão do significado somar-se-ia à sua inadequação.

⁸⁴⁶ Sobre a predicação, v. o resumo colocado por Ricoeur a pp. 21-23 da *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*.

⁸⁴⁷ H. Lausberg, *ELEMENTOS DE RETÓRICA LITERÁRIA*, p. 205 (a *tmese* está incluída no *hyperbaton*, mas assume aí alguma autonomia, denunciada pelo facto de possuir um nome próprio. No manual de Lázaro Carreter é tratada isoladamente).

⁸⁴⁸ Para estes casos, Dámaso Alonso falaria em "encavalgamento abrupto ou entrecortado", por oposição ao "suave", em que só há terminação falsa e não há corte rítmico. Parece-nos a teorização de Amorim de Carvalho mais precisa, porque Dámaso Alonso leva em conta um fenómeno que não nomeara antes (o corte rítmico). Sobre o assunto, cf. Lázaro Carreter, loc. cit..

⁸⁴⁹ p. 163. É o décimo do ano de 1962. No primeiro verso as pausas coincidem; no segundo não.

pausa rítmica e pausa lógica. Nos casos em que não há pausa lógica no final do verso, a terminação não deixa a nosso ver a sua condição de verdade.

«Terminação falsa» é um termo que parece apenas apropriado a um tipo extremo de «enjambement», que é aquele em que uma palavra é cortada para se dividir entre dois versos, como sucede em PRIMEIRO MOTIVO DE CONVERSA, de 1961: "(...) o que em mim é se- / creto viver de musgo". Como em todo o «enjambement», também nesta ocorrência o corte provocado pelo fim do verso nos conduz à possibilidade de uma leitura inicial que se revela depois inviável («o que em mim é-se»⁸⁵⁰), sugerindo uma ambiguidade que não se realiza. A terminação falsa justifica-se aí por se poder referir à palavra falsamente terminada.

Mas, nesse caso, mais do que incoincidência entre pausa lógica e pausa rítmica, há uma incoincidência entre ritmo e palavra, pelo que talvez não pudéssemos em rigor intitular o fenómeno de «enjambement» - o que é mais um argumento a favor de terminação falsa. Para os outros casos, de «enjambement» propriamente dito, aceitaríamos talvez designá-los por terminação parcial.

Ainda assim, porém, a expressão parece pouco satisfatória. Porque, sendo parcial, ela pressupõe que a "terminação completa" do verso só se define como pausa rítmica somada à pausa lógica - daí que esta seja parcial. Ora, parece-nos que é possível definir a "terminação completa" como apenas uma das realizações da terminação - que é sempre pausa rítmica mas não tem que ser pausa lógica, por que um verso está completo só com o ritmo. O ritmo não seria, nesse caso, a componente "mais importante para a sua definição" - como dissemos atrás - seria a única pausa necessária para terminar um verso.

Procurando outro termo, pensamos poder utilizar «transporte», que directamente faz a síntese do que define tal processo: o transporte de uma predicação⁸⁵¹ de um para outro verso (daí que Amorim de Carvalho fale em

⁸⁵⁰ Recorde-se os versos de NÃO INVOQUEI O SONHO PARA AMAR-TE: (*Um enlace / Perfeito e harmonioso é que dá-se / Entre quem és e o esforço de cantar-te*).

⁸⁵¹ Tomamos o termo no sentido lógico (atribuição de um predicado a algo ou alguém) e não no sintáctico.

lógica - termo que não se pode aplicar, em rigor, à separação de uma palavra).

Teríamos, com «transporte», a vantagem de designarmos desde logo de uma forma mais precisa o processo ⁸⁵², não desvalorizando a coincidência «ritmo / terminação do verso», e economizando pela redução a uma palavra.

Para exemplificarmos o que queremos dizer com transporte, podemos utilizar a primeira estrofe de RUA DA MAIANGA:

*Rua da Maianga
Que tem o nome
De um qualquer missionário
Mas para nós somente
Rua da Maianga.*

Os três primeiros versos teriam transporte se fossem escritos, por exemplo, assim:

*Rua da Maianga que tem
O nome de um qualquer
Missionário.*

Ora, é isso o que se passa nos dois últimos versos. A colocação de «somente» no penúltimo torna ambígua a frase, que podemos desdobrar em duas: "Mas, para nós, somente Rua da Maianga" (caso em que há transporte na estrofe), ou "Mas, para nós somente, Rua da Maianga" (caso em que não há transporte).

Na ausência de transporte há, portanto, uma coincidência entre o fim de uma predicação e o final do verso, não se alterando a leitura do verso anterior pela do verso posterior; o transporte realiza-se por não se registar essa mesma coincidência, ou seja, por uma diferença entre ritmo e progressão

⁸⁵² Que, precisamente, não é de terminação mas de continuação para além da terminação, o que será importante para a nossa análise comparativa do "conteúdo" e da técnica de composição do material significante.

semântica, que impõe a substituição de uma leitura inicial do verso anterior por outra feita após a descodificação dos dois versos envolvidos.

Na segunda fase da lírica em estudo a figura do transporte é, como dissemos, realçada, por contraste com uma primeira fase em que a sua presença é mais discreta.

A intensificação desta figura leva-nos a pensar no significado que ela pode adquirir no contexto dos *100 poemas*. A sua importância para o autor enquanto artífice é denunciada por essa intensificação, e pelas alterações dos poemas que podemos registar entre os livros incluídos na antologia e a própria antologia.

As modificações dos poemas a nosso ver mais significativas são precisamente as que se prendem com o corte do verso. Elas ocorrem todas num período curto e inicial - a julgar pelas datas fornecidas ao longo dos livros em que foram sendo republicados os versos sobre que incidiram.

Só por uma vez, em todos os casos que vimos, se deu a passagem de dois versos para um, acumulando dois sintagmas ⁸⁵³.

A esmagadora maioria das modificações que se prendem com o corte dos versos é, pois, no sentido da sua fragmentação, como sucede logo com *A HISTÓRIA TRISTE* ⁸⁵⁴, depois se repetindo em *MAR* ⁸⁵⁵, *RUA DA MAIANGA* ⁸⁵⁶, *QUINZE DE AGOSTO* ⁸⁵⁷, *FÉRIAS NO MAR* ⁸⁵⁸, *CHUVA SOBRE A INFÂNCIA* ⁸⁵⁹ e nos dois poemas iniciais de *O AMOR E O FUTURO* ⁸⁶⁰.

⁸⁵³ Mais precisamente em *A PROCURA DE UM POEMA*, de 1951. Os versos "(Cheiro que me envolveu / E penetrou", de *POEMAS & CANTO MIÚDO*, passam a um só.

⁸⁵⁴ De 1951. O segundo poema da antologia. Trata-se do verso de *POEMAS & CANTO MIÚDO* "E os meus lábios se abriram temerosos", que perde o adjectivo final, passando este a formar um só verso.

⁸⁵⁵ Também de 1951. Em *CHINGUFO* havia um só verso ("Esqueletos brancos de corpos outrora negros") que, na passagem para os *100 poemas*, se divide ao meio: "Esqueletos brancos / De corpos outrora negros".

⁸⁵⁶ Já de 1952. Em *poesias* e *CHINGUFO* - onde fora publicado anteriormente - os versos "Que tem o nome / De um qualquer missionário" formavam um só.

⁸⁵⁷ Onde se verificam duas ocorrências. Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* e *CHINGUFO* os versos "Quinze de Agosto já não tem / Esse sabor" e "Já não sabe senão / A coisa morta" formavam um só. O poema foi publicado inicialmente com a data de 1951 e passou depois a ter a de 1952.

⁸⁵⁸ Igualmente com duas ocorrências, estas juntas: os versos "Teus dedos / Infinitamente múltiplos / Os teus cabelos líquidos / De ondina", em *poesias* e *CHINGUFO* (onde anteriormente haviam sido publicados), reduziam-se a dois (com o corte a seguir a "múltiplos").

Contrariamente ao que seríamos levados a supor, a fragmentação nestes casos ajuda a fixar um critério de composição que é oposto ao do "transporte" - na medida em que ela isola sintagmas e predicções e não os separa. Isso permite-nos dizer que se assiste, até essa data, à construção de um cânone que, se concorda com os versos não modificados, não deixa de denunciar o carácter posterior dessa concordância. A composição de tal concordância é mesmo levada ao ponto de eliminar duas ocorrências de transporte, em TARDE DE SÁBADO ⁸⁶¹.

No entanto, estas modificações dão já um sentido de pausa que «enjambement» só virá depois acentuar. Achamos que a marcação das pausas, apesar de coincidir com um conjunto sintagmático e predicativo, não deixa em certos casos de dar uma impressão de "corte", de suspensão de sentido.

Os versos "E a nostalgia herdada / De brancos marinheiros" podem exemplificar o que dizemos. O seu final não interrompe a predicação, mas o segundo verso acrescenta essa predicação, sugerindo que não estava dito por inteiro o que era para dizer quando se cortou o verso em dois. Neste sentido, a predicação teve de continuar por cima do final dos versos, transportar-se de um para outro, embora em termos estritos não tivesse sido interrompida (como sucederia se por exemplo separássemos "nostalgia" e "herdada").

É neste sentido, de corte e de continuação, timidamente ainda realizado pelas modificações detectadas nos poemas escritos até 1953, que podemos indiciar a concordância, a um nível mais abstracto, da "forma do conteúdo" com a "forma da expressão".

⁸⁵⁹ Já de 1953. Os versos "Tu que eu olhava / Por detrás dos vidros da janela" compunham um só em *CHINGUFO*.

⁸⁶⁰ Também de 1953 (veja-se a nota inicial aposta ao título, no *corpus* que juntámos). No primeiro poema da série há dois versos ("E a nostalgia herdada, / De brancos marinheiros") que em *poesias* e *CHINGUFO* formam um só. No segundo a mudança repete-se: os versos "E mapas e cifras / Na minha mesa" aparecem nas duas obras anteriores, acima citadas, como formando um só verso.

⁸⁶¹ De 1952, publicado também em *poesias* e *CHINGUFO*. A divisão versicular era: "e luz assim, difusamente. Meu companheiro, ao lado, também tem / toda a cor e toda a luz deste momento. Meu companheiro, ao lado / é como a tarde e o mar - simples e calmo". Nos *100 poemas* passa a parar em "lado", "momento" e "lado" novamente. A excessiva extensão dos versos pode igualmente ser responsável por estes cortes.

Com efeito, a ideia de corte é conotável com a de cisão na personalidade autoral, se aceitarmos que a caracterização desta se projecta, amiúde, sobre a própria maneira de compor - o que mais adiante confirmaremos em pormenor, ao estudarmos os quatro livros que vão de *ROSTO DE EUROPA* até à antologia final. A cisão entre ritmo e semântica remete-nos, por isso, para a cisão na identidade do locutor - e principalmente quando a semântica impõe uma pausa fora do ritmo e dentro do verso, um corte rítmico que Amorim de Carvalho diz ser prosaico, e desvaloriza. Na verdade, a figura do corte rítmico na lírica de M. António resulta em nosso entender esteticamente feliz por sugerir uma cisão que a "forma do conteúdo" ao mesmo tempo trabalha.

Mas não é só pelo corte rítmico que a progressão técnica sobre que nos debruçamos se liga à "forma do conteúdo".

Um argumento contra a opção que fizemos pelo termo transporte é o de que esse recurso tem sido por nós caracterizado principalmente como um corte semântico, ou uma cisão entre semântica e ritmo. Deveríamos, nesse caso, escolher um termo que designasse directamente o facto, a cisão.

Mas a escolha do nome transporte não é ingénua. Ao cindir a progressão semântica em função do ritmo, a figura leva o leitor a reparar na reunião dos significados anteriores aos do verso posterior, chamando assim a sua atenção para o nível do significado através de um critério de composição que aparentemente consiste em só respeitar o significante ⁸⁶².

Quer dizer que a figura retórica do transporte, ao mesmo tempo que separa (formalmente), leva a reunir (pela leitura), como se dando razão a José Marinho quando o filósofo afirma que não há movimento de cisão sem movimento unitivo, nem movimento unitivo sem cisão. Nessa medida, é uma figura mais completa, que tanto espelha a cisão quanto o movimento contrário que, ao nível do "conteúdo", é possibilitado pelo sonho, pela saudade e pela poesia.

⁸⁶² É a isso que chamamos transportar: *levar algo de um lado para o outro através de algo que não é o que se leva (se fosse diríamos que levamos, não que transportamos: é a diferença entre levar um carro à garagem, ou transportar o carro para a oficina).*

O transporte formaliza, portanto, a ideia transmitida pelo corte rítmico (a de cisão), mas também obriga a realizar a ideia contrária. Foi isso que vimos que sucedia com o sujeito-locutor: nele se concretizavam cisões inscritas no tempo, que depois levavam ao movimento que transportava por sobre elas os elementos que a cisão havia separado. E é esse processo que vamos também ver estruturar os livros seguintes.

4.2. OUTRAS FIGURACÕES

Não é só pelo transporte e pelo corte rítmico, nem pela emergência da cisão e da saudade, que há duas fases nos *100 poemas*.

Como vimos antes, também o motivo da mulher sofre uma evolução no seu tratamento que, subordinada ao processo identificador, permite uma divisão em dois da lírica inicial. Outro aspecto, ainda não estudado, e que diz respeito ao que a Retórica chama a «elocutio»⁸⁶³, fornecerá igualmente critérios para detectarmos em maior amplitude as duas fases "técnicas" dessa poesia.

Ao lermos *HERANÇA ESTÉTICA* deparamo-nos com opções retóricas fundamentais, que irão definir uma mudança importante na maneira de tratar as palavras ao longo da obra.

O título da composição, relacionando mais uma vez a poesia com a noção de continuidade⁸⁶⁴, alerta-nos para o facto - já pressuposto no ponto anterior - de a "forma do conteúdo" nunca deixar de estar implicada nas opções mais estritamente "técnicas" ou "estéticas". No poema em causa, é também pela abordagem do "conteúdo" que a opção estética, de quem se apresenta como poeta e autor dos versos, irá ser clarificada.

⁸⁶³ Lausberg, *ELEMENTOS DE RETÓRICA*. Barilli, *RETÓRICA*.

⁸⁶⁴ Como vimos no capítulo anterior, o sujeito apresenta a sua lírica no prolongamento da poesia paterna: *E, prolongada na minha / A tua poesia* (RETRATO).

Há aí, essencialmente, dois comportamentos em juízo: um, o do "exagero do nú"; outro, o que fica representado na maneira colorida do jovem suburbano se vestir. A opção é-nos anunciada à maneira de uma profissão de fé: "Não cairei nunca / No exagero do nu / Não. // Serei como tu / Tu, meu irmão, / Que gostas de camisa de cor / Camisa sarapintada / Com variados desenhos, / Camisa fora das calças / E óculos vermelhos nos olhos".

A alternativa do nú é caracterizada como traição à herança estética comum, desmentindo o preconceito segundo o qual a lírica africana é subsidiária de algumas "filosofias tradicionais" "concretas, nominalistas, substantivas, não concebendo a palavra senão como presentificação mimética do real". Essa característica, conjugada à interpretação de uma "vida quotidiana em África (...) virada para o exterior", teria como consequência intelectual e estética a imposição de um "princípio de realidade não sofisticada", contrário ao que seria "próprio de sociedades desenvolvidas", e que afastaria "qualquer tendência melancólica, intimista, metafisicamente abstracta, existencialista"

⁸⁶⁵

A coloração contraposta ao exagero do nú é garantida pelo enriquecimento retórico do texto, através de figuras analógicas (onde ressalta a metáfora), que por seu lado podem ser vistas como estando mais acordadas a diversas tradições bantos de Angola ⁸⁶⁶, justificando a acusação feita ao desnudamento na linguagem poética (trair a herança comum).

A lírica dos *100 poemas*, conforme cria a diferença entre o final do ritmo e o final da predicação no término dos versos com a figura do transporte, vai também evoluir para uma intensificação analógica (mais do que metafórica) e para uma prática de suspensão ⁸⁶⁷ (frases onde faltam palavras, referentes de que só se dá um ou outro traço, muitas vezes "flutuante") ⁸⁶⁸.

⁸⁶⁵ Citações extraídas da conferência de Pires Laranjeira, «O DRAMA DOS AFRICANOS BRANCOS DESENRAIZADOS: COMO UM RIO SEM PONTES», lida ao II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS LUSÓFONAS (revista *NÓS*, nº 35-40, pp. 105 s).

⁸⁶⁶ Cf. Mário António Fernandes de Oliveira, *RELER ÁFRICA*.

⁸⁶⁷ Na significado retórico da palavra, com brevidade e clareza definido por Lázaro Carreter: "Figura (...) que se produz quando se mantém suspenso o ânimo do leitor ou ouvinte" (op. cit., p. 385). Manter suspenso o ânimo equivale a reforçar o grau de atenção do leitor sobre o texto.

⁸⁶⁸ O termo «flutuante» é retirado a Tjinianov (*POÉTIQUE*, nº 28).

Tal processo foi notado por Manuel Ferreira ⁸⁶⁹. No entanto, este autor e divulgador das literaturas africanas comete, quanto a nós, o erro de sugerir que a "segunda fase" da obra assinada por M. António começaria com *ROSTO DE EUROPA*, após a vinda do poeta para Portugal e o seu abandono do neo-realismo. Mas Mário António abandona o neo-realismo - como se vê por este poema - logo no início da sua carreira como sujeito público autor de poesia.

Isso mesmo é confirmado na entrevista que ele concedeu a Michel Laban e que vem anexada à recolha de ensaios *RELER ÁFRICA*. Aí ele cita o conhecimento de António Manuel Couto Viana como decisivo para a mudança; ora, tal conhecimento dá-se quando o poeta da *TÁVOLA REDONDA* vai a Luanda, ainda em 1951, proferir algumas conferências sobre Teatro no então Liceu Nacional de Salvador Correia. Mário António é nessa altura redactor do jornal *O ESTUDANTE*, pertença dos alunos do Liceu, e escreve aí um artigo entusiasmado sobre as referidas conferências, colaborando diversamente no jornal. Portanto, ele acompanhou as conferências e entusiasmou-se com elas e com o seu autor, a quem dedica *À PROCURA DE UM POEMA* - o terceiro da colectânea, escrito (a julgar pelas indicações da obra) ainda em 1951. A opção determinante do rumo posterior da lírica por ele assinada faz-se, pois, em 1951, no que foi praticamente o primeiro ano de produção datada e publicada em livro (de 1950 só temos *AVÓ NEGRA*). Isso explica que só até 1953 o autor se tenha preocupado com a coincidência entre ritmo e sintagma - coincidência que, facilitando a leitura, simplificando-a, remete para os pressupostos de Pires Laranjeira acima citados, sobre uma eventual "poética africana". A partir daí, como veremos, M. António começa a intensificar a sua lírica, recorrendo preferencialmente, para o efeito, às figuras de suspensão - mas não só a elas, como é previsível. A própria figura da suspensão não reduz o seu campo de alcance à técnica do «transporte». Ela recorrerá também a outras técnicas, que podemos sintetizar no processo de descontextualização dos motivos.

O processo descontextualizador dos motivos é caracterizado por isolar, a referência aos motivos, da referência a elementos que apontem a

⁸⁶⁹ em *LITERATURAS AFRICANAS (...)*, p. 25.

circunstância "civil" (data, local, factos sociais de domínio público, traços que marcam tipicamente a personagem) em que eles ocorreram e se transformaram em tal. Podemos exemplificá-lo pelo tratamento que no texto é dado ao amor heterossexual, e que já antes estudámos ⁸⁷⁰.

Como então vimos, o tratamento do motivo da mulher começa por situá-lo concretamente numa sociedade multiracial. Nessa sociedade específica, na mulher negra ou de sangue negro se representa a concretização de gestos e situações amorosos, por oposição à mulher branca, que representa um ideal inalcançado. Isso só é possível porque o texto nos indica a raça da "branca", que "entre nós se veio pôr", através de marcas típicas. Ao fazê-lo, designa por oposição a raça da outra mulher (rosa, Vénus de cabelos desfrisados, aquela a quem se pede que ame como a terra-mãe africana), a qual diversos outros sinais denotam como de sangue negro.

Numa fase posterior, a mulher será tratada indiferentemente face à cor da pele, ou à raça definida a partir da cor da pele e da linhagem. De tal modo que o leitor, habituado a um tratamento literário concedido à branca e a outro à mulher de sangue negro, sente-se surpreendido e desorientado perante o novo tratamento do motivo, procurando em vão composições onde a mulher tenha só sinais de um tipo rácico ou só do outro.

Liberto o motivo da circunstância, a sua analogização pode multiplicar-se com mais facilidade, chegando mesmo ao ponto de se ambigüizar enquanto signo. É o que sucede em *ROSTO DE EUROPA*, (por vezes com apoio na disposição das estrofes pela frente e pelo verso da página), onde se cria uma ilusão inicial de se estar a falar de uma mulher para nos levar à impressão final de se estar a falar da Europa (também mitológica), metonimizada em Lisboa ⁸⁷¹.

É esse processo que, de forma geral, veremos inteiramente concretizado na maioria das composições agrupadas como sendo as dos últimos anos - excepção feita para os poemas de reiteração biográfica, onde os recursos

⁸⁷⁰ No Cp. III.

⁸⁷¹ Cf., por exemplo, pp. 19-20, onde a descrição mítica de Pessoa é completamente reformulada pela composição sensual do retrato de Europa.

retóricos recordam - acordando-se ao processo efectivado ao nível do conteúdo - uma "poética" inicial e "nua"⁸⁷².

No entanto, mesmo em alguns desses poemas, o processo descontextualizador afecta a reidentificação do locutor. É o que se passa em VIAGEM À TERRA NATAL, título sugestivo de um retorno que a ausência de marcas "civis", circunstancializadoras, faz abortar. O próprio espaço identificador, nesses versos, é traçado em linhas "íntimas", às quais são cortados os laços que as integram num ambiente, de modo que a "exacta realidade / Sobre o postal da infância" não se torna acessível à leitura (de acordo, aliás, com a matriz intimista dos escritos autobiográficos e dos autorretratos). Ainda quando se refere a acção humana modificadora do quadro abstracto da paisagem, são vagos apontamentos narrativos que nos dão uma ideia nebulosa do que se terá passado, o que se pode verificar na derradeira estrofe do poema.

O processo descontextualizador segue, também aí, com a constante procura de analogização do que nos é sugerido como referente. O caso da última estrofe citada é exemplar por ser nela que, ao se falar na mudança produzida pela mão, mais se aproxima o texto de um extracto narrativo - o qual, por requisito normativo do género, convida a produzir uma contextualização específica e um reforço da denotação.

Contudo, só quatro versos em catorze cumprem o requisito ("A mão andou por aqui / Plantando, semeando, / Removendo o terreno, / Tirando e entregando"). Mesmo nesses versos, não se diz quem planta, quem tira e a quem entrega, quem semeia e recolhe, de quem é a mão e quem a conduz. Isso tudo fica suspenso. E, a par da suspensão da circunstância especificadora, em todos os outros versos da estrofe o texto vai desenvolvendo eixos semânticos (primeiro opositivos, depois isotópicos) para construir uma analogia que faça a correspondência das acções, um

⁸⁷² É o caso de NOITE DE NATAL (o penúltimo da antologia), e, parcialmente, de ANTI-HERÓICA (p. 160) e CASA MORTUÁRIA (p. 162), todos eles do último ano de produção (1962).

círculo fechado ("momento", "orgão") centrado-se no verbo continuar, que constitui sozinho o verso final da composição.

4.3. AS DUAS FASES DOS 100 POEMAS

A simultaneidade de processos (intensificação do transporte, do corte rítmico e da descontextualização dos motivos) confirma a hipótese de haver duas fases na obra de M. António: uma primeira mais contextualizada, onde a predicação não é interrompida pelo ritmo nem o interrompe; uma segunda onde se ganha o sentido da suspensão e da analogia.

No entanto, não é fácil definir com precisão a data a partir da qual a locução se apresenta munida de "camisa de cor" e liberta da circunstância as referências por ela construídas, pois, como pudemos observar, muitas vezes os poemas reidentificadores utilizam processos próprios da primeira fase em pleno "apogeu" da segunda. A passagem de uma a outra fase nunca é completa, sendo lenta, quase imperceptível. Por esse motivo, só comparando o início com o fim da antologia temos a noção de haver dominantes diferentes em cada momento.

Pelo facto de as emendas estróficas assinaladas acima terem terminado em 1953, podíamos situar nesse ano a transição de uma dominância a outra. Recordemos que tais emendas canonizavam a coincidência entre a divisão versicular e a sintagmática, nunca afectando a continuidade gráfica de uma predicação. Mas o primeiro poema dominado pelas outras figuras da segunda fase, as de suspensão e descontextualização do motivo, é o soneto NÃO INVOQUEI O SONHO PARA AMAR-TE, de 1956. Ora, dois anos parece um tempo demasiado longo para se produzir a mudança de cânone, que viria por imitação - e, por isso, bruscamente.

Lembrando-nos de que os poemas de O AMOR E O FUTURO são os últimos de 1953 - sendo um deles datado, num livro anterior, de 1954 - e recordando que em 1954 há só três poemas - um deles puxado, na antologia, para 1955, ano em que não havia nenhum - a distância "poética" entre 1953 e 1956 fica

notavelmente encurtada. Pelo que podemos dizer que é entre O AMOR E O FUTURO e NÃO INVOQUEI O SONHO PARA AMAR-TE que fica a mudança de paradigma técnico na composição dos versos.

Para a segunda ocorrência, porém, podia ter contribuído o facto de se tratar de um soneto, rimado, tipo de composição em que o espartilho da forma convida a recorrer a técnicas como a do transporte e do corte rítmico. Assim, a mudança podia inicialmente ficar a dever-se à dificuldade do autor em escrever em consonância com uma espécie formal europeia, e, de entre as que essa cultura lhe fornecia, das mais estranhas à cultura tradicional banto. Essa hipótese é, no entanto, desmentida pela produção anterior.

NÃO INVOQUEI O SONHO PARA AMAR-TE é o terceiro soneto da antologia, sendo antecedido - enquanto espécie - por NÓS, RIOS PARALELOS, de 1952, e RETORNO, de 1954. Em nenhum deles há transporte e só no segundo, por uma vez, ocorre um corte rítmico significativo: o verso "Como no céu a ave. Tu ficaste" sugere - a par da leitura de integração no conjunto - uma ambiguidade fornecida pela sua leitura isoladamente ("tu ficaste como no céu a ave").

Mas RETORNO é já de 1954, data que se apõe à sua ocorrência nos diversos livros. Se o corte rítmico é aí importante, isso pode já representar uma tentativa do que pouco depois sobrevirá. Concordantemente, o único soneto escrito na fase inicial é escrito como as outras composições da mesma fase, ou seja, sem "cortes rítmicos", "transportes" ou "suspensões". Portanto, nada nos permite afirmar que seja por causa de uma eventual inadequação entre o locutor (que se apresenta como crioulo) e a forma por ele usada (tipicamente europeia e estranha à cultura banto) que as composições passam a ser dominadas por figuras de suspensão.

A segunda ocorrência em que domina claramente a figura do transporte, acumulada com a da terminação falsa de uma palavra e a ocorrência de dois cortes rítmicos, é DIZEM-TE BELA ⁸⁷³. Nela, a ambiguidade do motivo (num processo que veremos repetido em *ROSTO DE EUROPA*), provoca igualmente a

⁸⁷³ Publicado nos *100 poemas* (p. 97), sendo o primeiro do ano de 1958.

descontextualização que vemos acompanhar estas figuras. Nesse poema, o motivo central pode ser uma figura feminina, mas pode igualmente ser a própria terra-mãe que o locutor dá como sua, e que vem nomeada em seguida (POEMA PARA LUANDA), numa outra composição onde as mesmas figuras (transporte, corte rítmico e terminação falsa) desempenham um papel de relevo.

A partir daqui, as figuras de suspensão vão ser distribuídas ao longo dos poemas, mantendo-se recorrentes. Quer dizer que, entre os poemas assinalados para 1954 e os poemas assinalados para 1958 é que se dá a consolidação de outro paradigma técnico, oposto já aos exageros do nú.

A descontextualização, no entanto, começa por dar sinais anteriormente, como se pode verificar pela progressão já considerada no tratamento do motivo da mulher - e que culmina em DIZEM-TE BELA. Há, pois, um ligeiro desfasamento entre descontextualização e técnica versicular, desfasamento que acentua a ideia de uma progressão vaga, lenta, que não permite balizas definidas, marcos bruscos na harmonia da "paisagem".

Fica só, como atrás notámos, a comparação entre o início e o fim a denotar o nível profundo da mudança. E ficam certas composições a marcar a culminância no uso dos novos recursos técnicos e na descontextualização dos motivos. É essa diferença que nos permitirá situar, na obra lírica assinada por M. António, o lugar específico do livro *ERA, TEMPO DE POESIA*.

Por outro lado, o levantamento das (lentas) modificações permite-nos definitivamente alterar o faseamento proposto para a obra do poeta em dois momentos, expressivamente considerados por outros estudiosos em relação a toda a actividade cultural (embora a divisão se fundamente apenas na leitura de versos).

Homem de fina sensibilidade, ficcionista com livros de apurado gosto e técnica, Manuel Ferreira, que nos propõe a bipartição da obra de M. António, reconhece que há também uma evolução qualitativa no sentido de um "maior rigor na construção poética"⁸⁷⁴. O maior rigor passa pelo

⁸⁷⁴ *LITERATURAS AFRICANAS (...)* - 2, p. 25.

"tratamento elíptico" mais apurado, que se oporia aos textos da primeira fase. Para além disso, as duas fases definir-se-iam pela inserção no "real social", com espírito "crítico e objectivo", ou pela adesão aos "valores europeus", "e «esquecidos» os valores africanos" ⁸⁷⁵.

Manuel Ferreira foi, portanto, sensível à progressão lírica no sentido do apuramento no uso de figuras de suspensão - aqui sintetizadas na expressão "tratamento elíptico". Mas os poemas que cita como representando a primeira fase são datados de 1958 e de 1960, ou seja, de um tempo em que as figuras de suspensão eram já características da produção poética do autor. Por outro lado, eles são menos descritivos do que faria supor o modelo neo-realista que pensamos ter em mente Manuel Ferreira quando fala na primeira fase. Quer isso dizer que a "primeira fase" - pese embora o facto de não se lhe poder definir uma data nítida para balizar-lhe o término - ter-se-á reduzido aos primeiros anos de escrita, sendo composições como ATÉ SE REVOLTAREM OS ESCRAVOS uma excepção para o ano de inserção.

A coincidência de uma segunda fase com os "livros de itinerância", também defendida por Manuel Ferreira, é proposta, no seu texto, pela citação de versos extraídos a *ROSTO DE EUROPA*, que a ilustrariam. A leitura subjacente é a de que a partida do sujeito civil Mário António Fernandes de Oliveira para Lisboa, com uma bolsa do governo colonial, o teria comprometido ideologicamente com os "valores europeus", alienando-o em relação à realidade africana que antes cantara. A implicação de um comprometimento poético pela aceitação da bolsa do governo colonial está igualmente sugerida no trabalho já citado de R. G. Hamilton (p. 110), cuja edição original é de 1975 ⁸⁷⁶. A ideia estava, pois, em fase de adiantada generalização quando Manuel Ferreira a veicula. Há, por exemplo, uma conferência dada em Itália, por Costa Andrade, em que ele alude a casos como o de Mário António,

⁸⁷⁵ Id., ib. Note-se como se considera que a inserção no "real social", com espírito "crítico e objectivo" - expressões típicas da crítica neo-realista - se opõe à adesão a valores europeus, valores de que, no entanto, o neo-realismo e a sua crítica derivam, como facilmente se verá lendo qualquer autor das Literaturas Africanas abertamente neo-realista (v., p. ex., Eugénio Ferreira, *A CRÍTICA NEO-REALISTA*, especialmente a defesa do inevitável "parcialismo" ideológico do sujeito criador (pp. 24 s)). V., ainda, de Costa Andrade, *LITERATURA ANGOLANA (OPINIÕES)*, pp. 34-41, especialmente as pp. 34-35.

focando o problema da mesma forma que mais tarde caracterizaria os estudos de M. Ferreira e R. Hamilton: "Enquanto, por exemplo, Agostinho Neto ou António Jacinto continuaram expressão do contexto, a coerência dele e sua afirmação, outros justapuseram-se aos objectivos das massas, mesmo tendo coincidido até determinado momento. Quando o correcto seria continuar a ser parte, eles priorizaram a sua condição de ser eles apenas. Alienaram-se, o que explica que no plano político tenham sofrido uma inflexão colaboracionista" ⁸⁷⁷.

Mas, como vimos, a característica literária apontada por Manuel Ferreira à "segunda fase" emerge antes da partida do autor para Lisboa, antes de qualquer dado biográfico que possa ser tomado como sinal de "inflexão colaboracionista", antes também de Mário António fundar o Partido Comunista de Angola. E ela marca já a parte substancial dos *100 poemas*.

Esse facto foi também notado por Amândio César no Posfácio à antologia do *ABC*, quando aponta, ao "segundo volume de M. António" (*POEMAS & CANTO MIÚDO*), "uma condensação de poesia que adensa cada tema, tornando-o mais poético, embora, por vezes, mais hermético". A figura da suspensão é notada pela forma interseccionista sob a qual os "temas" (os motivos) se desenvolvem: "Alguns poemas poderão ser continuados de uma suspensão que ficou lá para trás. Mas o retomá-los valoriza-os e multiplica-lhes as facetas". Exemplifica, depois, pelo caso de *CHUVA SOBRE A INFÂNCIA*, de 1953: "Esta chuva de agora / sobre o quintal da infância / Esta saudade! / (Esta chuva é a mesma / eu é que sou outro)" ⁸⁷⁸.

Mesmo um crítico da poesia lírica de M. António, o conterrâneo (e também poeta) António Cardoso, apontava já em 1959 as preocupações "esteticistas e universalistas" do artífice, censurando-o por entender que ele estava "menos empenhado na reconquista duma personalidade africana e mais dado ao individualismo" ⁸⁷⁹. Conhecendo nós a redutora linguagem convocada por António Cardoso, sabemos que o "esteticismo" aponta precisamente para os

⁸⁷⁶ Minnesota, U.M.P.

⁸⁷⁷ *LITERATURA ANGOLANA (OPINIÕES)*, p. 34.

⁸⁷⁸ Texto extraído do *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* (Lisboa, 27-4-1961).

⁸⁷⁹ *CULTURA*, nº 8.

processos de depuração poética e lírica notados por homens de mais fina sensibilidade, como é o caso de Manuel Ferreira. O artigo de Cardoso contribui, portanto (e involuntariamente), para desmontar a conotação entre um facto biográfico (a ida de Mário António para Portugal) e uma evolução estética reconhecidamente anterior à ocorrência desse facto.

Pelo contrário, se aceitarmos o processo poético para o qual Amândio César nos chama a atenção como uma figura de suspensão, e se o associarmos ao "forte poder evocativo" de outras composições iniciais (por exemplo POEMA PARA BENGUELA, de 1951), concluiremos que a característica principal da segunda fase da obra de M. António estava já presente nela desde o início.

Por sua vez, a circunstância biográfica invocada pelo próprio sujeito público para justificar ou fundamentar a sua viragem estética é reportada aos contactos com António Manuel Couto Viana e a *TÁVOLA REDONDA*, onde colabora (com poemas típicos ainda da "primeira fase" ⁸⁸⁰). A visita de Couto Viana, que terá despoletado o processo, dá-se em 1951, praticamente o primeiro ano de produção do autor, como acima apontámos ⁸⁸¹. Pelo que a leitura dos poemas condicionada a uma interpretação "partidária" da vinda do sujeito público (e real) para Lisboa não concorda, nem com uma leitura intrínseca, nem com outras leituras biográficas possíveis e sugeridas pelo próprio "autor" em outro livro seu, bem como subentendidas nas diversas recepções das obras iniciais.

Um segundo equívoco em que esta divisão em duas fases assenta reporta-se à diáde «valores africanos / valores europeus». O que mudará, ao passarmos para os "livros de itinerância" ou "diáspora", é o referencial - não são os valores. Os valores são refuncionalizados - e não só perante a Europa, mas também face a outros continentes. E são valores africanos e europeus, ou já nem africanos nem europeus, porque são valores crioulos e se integram numa tendência para a universalização já notada igualmente por António Cardoso em 1959, por Alfredo Margarido, em 1960, e por Amândio César, em 1961.

⁸⁸⁰ Cf. *RELER ÁFRICA*, p. 529. A colaboração na *TÁVOLA REDONDA* vem no nº 13, publicado em 1951 (agradecemos ao poeta António Manuel Couto Viana a cedência de alguns números da revista).

⁸⁸¹ Cf. nota 58.

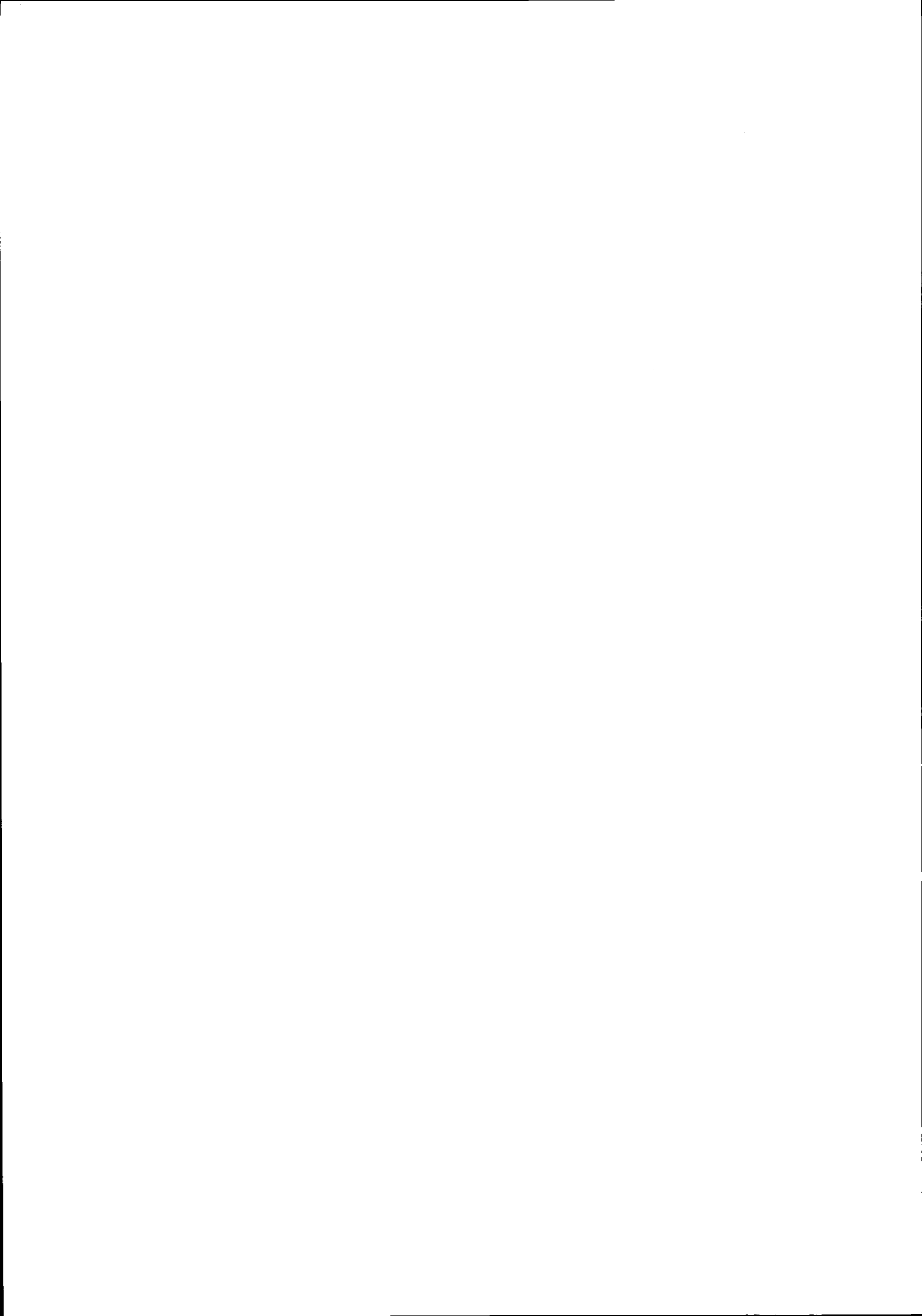
Confrontando a bipartição proposta por Manuel Ferreira com o nosso próprio estudo, parece-nos que há duas fases, sim, mas com balizas temporais diferentes conforme nos referimos a duas fases opostas pelo referencial montado ao longo dos poemas (*Angola (portanto, África) / outros continentes*), ou a duas fases contrapostas pela emergência e pela consolidação das figuras de suspensão e do esforço descontextualizador.

As duas fases referenciais, só se concretizam amplamente a partir de *ROSTO DE EUROPA*, como sugeria Manuel Ferreira. Mas elas são diferentes do que o autor de *HORA DI BAI* propunha, na medida em que dizem apenas respeito à composição dos referentes, não possuindo uma directa correspondência estética ou axiológica.

Quanto às duas fases esteticamente definidas, elas são diferentes do que era antes proposto por se iniciarem muito mais cedo, como vimos.

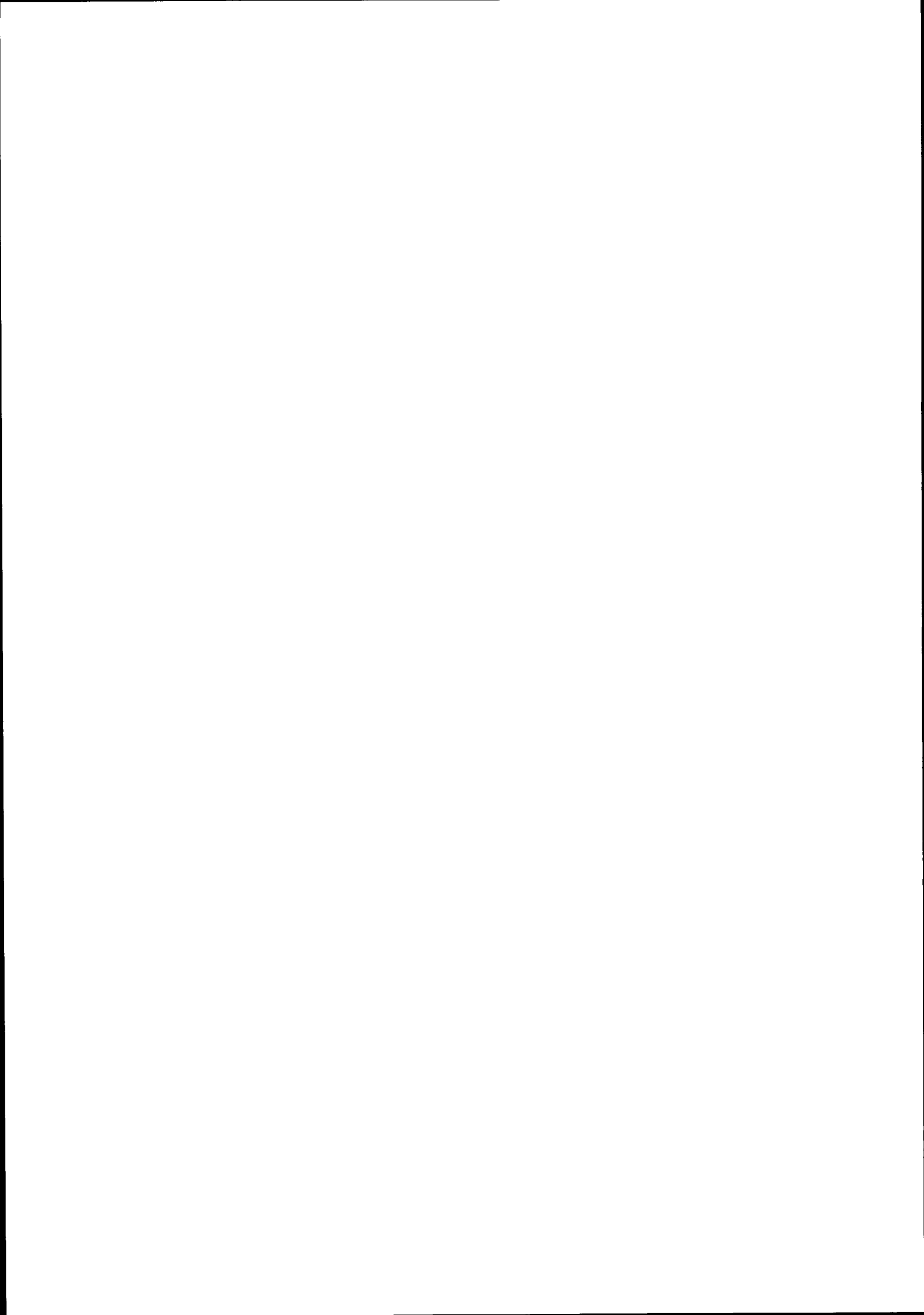
Estudada a mutação estética, iniciaremos agora a confirmação da parte referencial da hipótese sobre as "duas fases", pelo estudo dos livros seguintes à publicação da antologia.





V

ANCORAGENS E DESEMBARQUES



"Fiz muitas vezes essa viagem:

De Zero a Zero.

Fiz essa viagem

Cruzando, inalcançado, um Infinito.

(.../...)

Fiz muitas vezes essa viagem. Duvido:

É de homem?"

(*ROSTO DE EUROPA*)

1. O TEMPO DA POESIA

1.1. EFEITOS DE CAPA E ENVOLTÓRIOS

O livro intitulado *ERA, TEMPO DE POESIA* é o primeiro dos que saem assinados por M. António após a publicação dos *100 poemas*. O envoltório que o apresenta reenvia directamente para o autor daqueles, logo pelo nome que se repete, aqui como em todas as outras obras literárias que lhe imputamos, incluindo as de cariz narrativo.

A repetição constante do nome em textos literários permitia evitar a confusão que, a princípio (e apesar dessa repetição já se ter verificado nas páginas dos jornais da terra), fizeram alguns leitores, como Teófilo José da Costa. Reportando-se aos dois autores de dois artigos sobre Cordeiro da Mata ("M. António, que julgamos chamar-se Manuel António, (pois não o conhecemos pessoalmente) poeta e crítico de reconhecido mérito que, pelo seu estudo e dedicação às letras se tem imposto de maneira notável à consideração do público amante da literatura, bem como Mário de Oliveira (que também não conhecemos) - outra personalidade do mesmo ramo dos nossos dias" ⁸⁸²). «M. António» e Mário de Oliveira, no caso, eram a mesma pessoa; reduzindo a designação a «M. António» e repetindo-a sempre, cria-se um sujeito público unívoco e personalizado, sem margem para ambiguidades.

A indicação do sujeito público ou autor, sendo sempre feita pelos nomes pessoais ("próprios"), ocludindo os de família, marca mais uma individualidade que a sua inserção numa comunidade ⁸⁸³.

⁸⁸² (cf. *JORNAL DE ANGOLA* de 31 de Maio de 1961, e *A PROVÍNCIA DE ANGOLA* de 16 de Julho de 1961).

⁸⁸³ R. G. Hamilton observa de passagem a estratégia de diferenciação do sujeito público face ao sujeito civil, ao anotar, em *LITERATURA AFRICANA LITERATURA NECESSÁRIA - I*, que "Mário António - nos seus livros costuma assinar M. António" (p. 110). Sobre a

A redução à individualidade acentua o carácter lírico da obra, ou a sua designação como lírica e subjectiva. Porque a nomeação reduzida ao «eu» contradiz a natureza familiar, ou tribal, da narrativa ⁸⁸⁴.

Concordantemente, o nome da avó ou o da mãe nunca entram nos poemas (onde entram os de algumas mulheres de quem o locutor se recorda amorosamente); e, mesmo quando, em *AFONSO, O AFRICANO*, se escreve um "Epitáfio" a Aníbal Arquimedes, irmão de Mário António Fernandes de Oliveira, nada nos indica se há entre eles uma relação familiar. Pelo contrário, o nome do irmão (também sem indicações de família, também reduzido aos seus nomes próprios) é tratado literariamente, jogando o texto com o mito do famoso general cartaginês e com uma derivação progressiva da palavra Arquimedes: arquimedissem. É claro que, para quem saiba que o irmão de Mário António Fernandes de Oliveira era topógrafo, e que ele era chamado "engenheiro" por alcunha, o texto funcionará de outra forma. Mas, para o leitor comum, pode mesmo tratar-se de um engenheiro que trabalhasse na construção de estradas e que era equiparado hiperbolicamente, pelo seu esforço no trabalho, a Aníbal e a Arquimedes.

Repetindo-se de livro para livro só o nome "M. António", dá-se ao «eu» da enunciação uma correspondência fixa, que lhe trava a sua típica itinerância (no sentido de Benveniste e Ricoeur), mas que se centra numa figuração literária ⁸⁸⁵ e não necessariamente na filiação, publicamente reconhecível, que serviu para construí-la e explicá-la. A referência à genealogia pode, pois, desaparecer, bem como "ilhar-se" a diegese inicial, já que a identidade está centrada na presença textual de um «eu» com personalidade jurídica própria - e direitos de capa.

realidade literária do nome e a noção de autor e autoridade, v. Foucault, *O QUE É UM AUTOR?*

⁸⁸⁴ Fernando Belo, *EPISTEMOLOGIA DO SENTIDO - I*, p. 355, que cita Aristóteles nesse lugar.

⁸⁸⁵ Cf. Lejeune, *ON AUTOBIOGRAPHY*, pp. 10-11. Também Paul de Man: "A prosopopeia é o tropo da autobiografia, e, por sua mediação, um nome, como no poema de Milton, torna-se tão inteligível e memorável quanto um rosto" (*ANTHROPOS*, p. 116). Note-se a passagem do artigo acima citado em que Teófilo José da Costa afirma: "M. António, que julgamos chamar-se Manuel António". Involuntariamente aqui se fazia a distinção entre o nome "real", aquele que chama a pessoa, e o nome público (o "pseudónimo", ao qual o articulista não sabe que nome real há-de fazer corresponder).

É isso que sucederá em todos os livros que se seguem aos *100 poemas*, acompanhando ou acentuando uma tendência que se vinha a configurar no final da antologia: a tendência para a suspensão, marcada estilística e semanticamente. Contrariando a «suspensão» e a individualização radical, a assinatura por nomes de família (por exemplo "Fernandes de Oliveira") - ou por um nome pessoal e um apelido, como é mais comum (por exemplo, "M. Oliveira", ou "Mário de Oliveira") - incluiria imediatamente a identificação do autor na figura de um sujeito civil com uma biografia conhecida a partir dos seus antecedentes, igualmente conhecidos, na sociedade de que ele vinha. "Fernandes de Oliveira", ao dar uma indicação de família, dá uma história social (e racial) dessa família, que os nomes podem sugerir etimologicamente mas que se prende sobretudo com os antecedentes próximos que a comunidade conhece. A oclusão do apelido permite, por isso, à leitura ignorar a transcendentalidade do "autor", afirmar a existência fictícia, a realidade "de papel" que ele é, libertando o leitor para a configuração do sujeito exclusivamente condicionada pelo que o texto disser dele.

E, mais uma vez, a criação ficcional promovida pelo artista surge independentemente das justificações que o sujeito "real" apresentasse fora dos livros, Pelo testemunho pessoal de Tomás Jorge Vieira da Cruz, amigo do poeta desde a infância, ficámos a saber que o autor explicava a sua decisão, por um lado, para não confundir o nome com o do pai, que publicara também em jornais de Luanda; por outro lado, porque o português "Mário António" o proibira - após a chegada a Lisboa, nos anos 60 - de usar o "seu" nome público. Tal homem publicara um livro em 1948, intitulado *POEMAS*, e colaborava também na Imprensa portuguesa ⁸⁸⁶, pelo que entendia ser detentor de uma figura pública à qual não se devia colar outrem. Isto, só por si, demonstra quanto é importante para um artista a preservação do seu nome literária, que funciona como uma prévia demarcação de território exclusivo.

A segunda explicação (a que se prende com o português «Mário António») não coincide com a realidade enunciada nas capas anteriores a 1963, quando o poeta parte para Lisboa; de facto, se o uso de «M. António» deriva de uma

⁸⁸⁶ Tanto quanto pudemos apurar, publicou pelo menos um poema em *RUMOS* (Lisboa, 1946).

proibição que se dá em Portugal, e se Mário António só vem a Portugal, pela primeira vez, em 1963, como se explica ter ele já antes usado nos seus livros o mesmo nome público? Isso demonstra a falibilidade dos "testemunhos pessoais" do autor, que nunca deixa de ser um criador do seu próprio mito.

Quanto à primeira explicação, ela não encaixa muito bem no figurino de uma relação de continuidade entre a poesia do pai e a do filho, o qual é estabelecido, como vimos nos dois capítulos anteriores, ao longo dos 100 poemas. A realidade textual entra, pois, aí, em contradição com o testemunho do autor, alertando-nos para a necessária concepção do texto como algo que cria a referência, mesmo a referência que o funda ou legitima na ficção enunciativa.

A "ancoragem" do «eu» itinerante à figura de um autor (independentemente de quem ele é na sociedade onde escreve) não recorre apenas ao uso e repetição de um nome nas capas dos livros. Estende-se pela menção a direitos de cópia (que assegura um contrato social que pressupõe a realidade autoral), pelas datas e locais de publicação e de composição (reafirmando a existência do autor pela do contexto em que ele terá escrito), por inserção de notas de imprensa ou privadas (de cartas pessoais, por exemplo), através das quais alguém fala do sujeito público dos versos de um livro anterior que, dessa forma, é fundido com o locutor.

Se o nosso entendimento da lírica assinada por "M. António" é o de constituir ou permitir ela uma leitura autobiográfica no sentido não-expressivo do termo (no sentido criacionista ou construtivista), teremos de atentar ao modo como, nos livros posteriores aos *100 poemas*, se garante a reiteração do «eu» a uma mesma figura pública dada como autor.

Em *ERA, TEMPO DE POESIA*, para além da repetição do nome, utilizam-se outros recursos no envoltório (não no miolo) da obra que licitam a reiteração identificadora.

Sob o índice, uma brevíssima anotação (de uma linha) evoca indirecta e estruturalmente o trabalho anterior, e dessa maneira reforça a colagem do locutor dos versos e do nome de capa ao sujeito público dos *100 poemas*. Diz ela que "Todos os poemas são datados de Janeiro a Setembro de 1963".

Não se trata da minuciosa enumeração de datas que encontramos em livros anteriores, nem da sistemática ordenação cronológica da antologia do *ABC*, mas de uma nota que, mesmo assim, engloba num período determinado a produção que designa, dando continuidade ao processo de autentificação pela cronologia que condiciona toda a leitura anterior e que deixa no ar a sugestão de um relacionamento expressivo entre um período particular da vida do sujeito público e os poemas ali transpostos.

A anotação final é completada, na sua função de ancoragem, pela referência ao local de impressão - onde se começa por dizer que o livro é uma edição de autor, desmentindo a assinatura editorial da capa (Imbondeiro). Ora, se alguém se afirma autor para assegurar os direitos relativos à obra, é porque o sujeito civil assume a responsabilidade dos versos, reatando assim a sua ligação aos mesmos.

As duas notas (a que fica sob o índice e a do verso da página) colocam dessa forma o *tempo de poesia* no lugar que, pelo ano de publicação, lhe pertencia: entre os *100 poemas* e os livros de itinerância, de que falaremos na próxima secção deste capítulo. Porque, ao reduzir a importância das datas a uma anotação final, a obra também se aproxima das posteriores, onde desaparece a localização temporal que circunstancializa os poemas e ancora o seu locutor logo desde o invólucro da edição.

A localização temporal dos poemas emenda igualmente a sugestão da chamada «folha de rosto», onde se inscreve o número do ano de publicação: 1966. Trata-se de uma correcção de leitura, providencialmente colocada sob o índice, que reaproxima cronologicamente este conjunto da antologia do *ABC*, dando-nos por isso uma indicação precisa para guiar a interpretação dos referentes por ele construídos.

Por outro lado, a reunião de um grupo inicial de poemas unidos pelo título (TEMPO) e pelo motivo (uma relação amorosa com uma mulher) volta a fornecer ao leitor sugestões narrativas que o convidam a religar o livro ao percurso indiciado pela antologia inicial, como por uma análise mais

pormenorizada da "diegése" sugerida por esses poemas poderemos ver (o que faremos na secção 1.3. do presente capítulo).

1.2. SITUAÇÃO TÉCNICA

Também o trabalho poético é similar ao da última fase da antologia, que no fim do capítulo anterior tentámos definir. Dos 35 poemas, só em sete as figuras de suspensão não surgem, ou não têm significado ⁸⁸⁷.

Desses sete, o primeiro deve o facto à determinação dicotómica da sua estrutura. Trata-se de uma só estrofe, composta por dez versos, sendo que os oito primeiros repetem sempre, alternadamente nos ímpares e pares, "Era" e "Antes" ("de", ou "que"). Só nos dois últimos a proposição de uma analogia, algo ambígua ⁸⁸⁸ (a alertar-nos para a intensificação metafórica e para a tendência descontextualizadora), à qual é reservado o verso final, impõe a mudança de estrutura, deslocando o "antes" para o meio do penúltimo verso. A dicotomia temporal, anaforizada, impede naturalmente a emergência do transporte.

ARIMO QUIMBARE deve por igual a ausência de figuras de suspensão à sua estrutura. Trata-se de imitar uma invocação ou interpelação (de ressonâncias bíblicas logo denunciadas no primeiro verso: "Ó bíblica figura"). A estrutura de interpelação fica marcada explicitamente pela anáfora inicial (Ó) que surge em todos os versos excepto dois, dos quais um (o último) exprime o lamento perante o Ser invocado ("Criador da Vida"), recordando a sensação de perda referida no capítulo anterior: "Tanto que me não deste!". Ou seja, a ausência, no verso final, da estrutura frásica dos versos anteriores cumpre ainda com o modelo da interpelação. Este modelo, para ser eficaz, convida a evitar o

⁸⁸⁷ Referimo-nos aos dois primeiros poemas e aos das páginas 15 (TEMPO IV), 35 (ARIMO QUIMBARE), 55 (POEMINHA), 59 (MUÍI, O LADRÃO), 65 (OS FABRICANTES DE PALAVRAS) e 77 (POST-SCRIPTUM).

⁸⁸⁸ O verso final, a seguir citado, pode ler-se como *Marés de sangue e lua, desejada* (desejada referindo-se a *lua* ou à *palavra*), ou *Marés de sangue, e Lua desejada* (como a pausa proposta pelo *e*, e a palavra grafada com maiúscula, parecem sugerir).

transporte e o corte rítmico, construindo uma leitura unilinear, que dispensa o leitor de se dispersar numa análise dupla: do conteúdo determinado pela sintaxe e do corte imposto pelo ritmo dos versos, da composição racional da frase e da composição emocional do verso.

MUII, O LADRÃO foi, segundo a nota anexada ao título, composto para o conjunto músico-teatral «Ngongo», o que veio condicionar a escolha de algumas das suas estruturas às formas de mais fácil memorização (métrica regular - 6 sílabas - e anulação de efeitos associados à poesia erudita, como o de transporte).

OS FABRICANTES DE PALAVRAS está fixado numa dicotomia que se repete invariavelmente em todo o poema: os versos ímpares avançam com informações caracterizadoras da personagem colectiva cuja nomeação os versos pares e o título vão repetindo. Isso condiciona a articulação entre versos de modo a evitar figuras como a do transporte; por sua vez, o corte rítmico iria afectar seriamente a dinâmica própria desse tipo de composição (enumerativa, tendente a uma leitura corrida, repetitiva, ao jeito de "cantilena").

O último poema (POST-SCRIPTUM) não possui a figura do transporte, mas apresenta uma interposição rítmica imposta por uma interrupção lógica: "Vosso sorriso foi - não o mostrei - pedra no rosto". Tal interposição, no entanto, vai contra as opções estilísticas seguidas ao longo do poema, que imita o tom de uma imprecação e interpelação impulsivas, as quais se combinam com as constantes ironias propostas e levam à construção de versos sem quebras interiores, visto serem eles lidos como descargas emotivas descontroladas - e onde, portanto, cada frase constitui uma unidade ao mesmo tempo sintáctica e rítmica.

Portanto, dos sete poemas que não apresentam figuras de suspensão, ou em que essas figuras não são dominantes, ficam apenas dois em que tal facto não se justifica enquanto consequência das limitações criadas automaticamente pela escolha de um determinado modelo discursivo, que era o que de forma mais directa se combinava com a mensagem a "expressar". Isso confere ao

conjunto uma clara dominância de composições onde surge o tipo de figuras que vinham caracterizando com mais intensidade os últimos dos *100 poemas*.

A repetição de constantes estilísticas bem localizadas numa progressão poética anterior contribui, dessa forma, para recordar, ao leitor de *ERA, TEMPO DE POESIA*, o locutor e artífice da antologia, que se justifica para mostrar a evolução do artista enquanto tal ⁸⁸⁹. Ficam assim colocados os poemas deste livro numa espécie de sequência "natural" daqueles com que o anterior terminava.

1.3. SITUAÇÃO DIEGÉTICA

Chamamos aqui situação diegética ao posicionamento desta obra face aos *100 poemas* pelo que diz respeito aos referentes e à história que eles nos sugerem.

Os referentes de *ERA, TEMPO DE POESIA*, reenviam todos para o espaço inicial de identificação (Angola, particularmente Luanda e a Huíla, sendo esta a cidade onde o livro se imprimiu). No entanto, a descontextualização dos motivos, a que nos referimos anteriormente, ambigua muitos deles, dificultando a determinação de um quadro enunciativo ou "inspirador" que facilitasse a leitura do «romance do autor». A reforçar as ambiguidades aparece o poema OS DOMINGOS DELES ⁸⁹⁰, onde a terceira pessoa do plural não se esclarece inteiramente e onde o fenómeno meteorológico referido ("chuvinha precoce / Em todos os Agostos!") se pode referenciar no espaço míticamente (e posteriormente) nomeado por *ROSTO DE EUROPA*, tanto quanto no declinar do "cacimbo" em Angola. Esse poema reforça, pois, o carácter ambíguo ou descontextualizador ao não construir uma referência definida, uma referência que não se pudesse misturar com qualquer outra das que nesse contexto eram possíveis.

⁸⁸⁹ Releia-se, no Cp. II, a "Justificação" com que se introduzem os *100 poemas*.

⁸⁹⁰ p. 41.

Apesar disso, o facto de não existir qualquer indício de uma deslocação para fora do país, e o de os referentes não-ambiguizados serem todos próprios do ambiente duplo dos *100 poemas* (duplo no sentido de anterior e posterior à adolescência), conduzem o leitor à sugestão de uma permanência no lugar.

A primeira parte da obra (incluindo o poema de apresentação, homónimo ao título genérico) estrutura-se por uma dicotomia confirmadora da reiteração e adstrição do locutor. O tempo de poesia, que era, e o tempo posterior que fica, por ausência ou por oposição, postulado, constituem os dois pólos dessa dicotomia.

Mas não é só o primeiro grupo de poemas que o faz. Nesse aspecto, todo o livro é atravessado pela dicotomia profunda que logo o título denuncia: "Era, tempo de Poesia" implica a localização do tempo que era no passado, por oposição a um presente que o não encerra.

No poema homónimo que faz a introdução da obra, a já citada oposição - anaforicamente reiterada - entre o que caracteriza o tempo anterior e o que caracteriza um posterior, apenas abre, por isso, um "fio de leitura" totalizante. Ao tempo anterior são remetidos os elementos que conotam uma sensibilidade intensa (o "riso interrompido antes de ser a gargalhada aberta", o "intumescer dos vasos", a "cólera explodida", o "sabor na língua demorado"); ao presente se adereçam o desinteresse e a insensibilidade (sugeridos por um conjunto de palavras e expressões como "espreguiçar"; "a mão se erguer, a boca abrir"; "o fruto ser apenas alimento" ⁸⁹¹). Acima de tudo, o tempo da Poesia se define pela audição de uma palavra inviolada, virgem, que talvez se tenha desgastado ou afectado pela (ou com a) emergência e consolidação da insensibilidade.

A sequência de composições intituladas TEMPO vai pormenorizadamente reforçar esta ideia, centrando-se no motivo da mulher (que era apenas ou essencialmente Mulher, por isso também inominada). O motivo desenvolvia-se, por sua vez, no sentido da entrega, conotada com o passado e com esta

⁸⁹¹ Relação contraposta à que os *100 poemas* nos propõem em SAFÚ (p. 110, de 1959).

poesia (posta "contra o mundo", "os fuis com ódio / Dos olhares") e sacralizada (o "sagrado ofertório"). A relação do «eu» locutor com o motivo feminino oscila entre essa entrega - entrevista - e a impossibilidade da posse, atirada para o presente e o futuro ("Não a terás jamais"; "Parar / Nas espáduas expostas"), ou alguma espécie de irrealização ("Sua forma de amar / Era o enfado"), que justifica a espera desse tempo mítico em que "nós e a verdade formos um"⁸⁹² - tempo por referência ao qual a bipolaridade aparentemente sem saída se abre novamente para o futuro.

A dicotomia passado / presente explorada pelo grupo inicial de poemas - que sustentam o título do livro - remete-nos assim para tópicos que encontramos na antologia anterior: o retrato sensual e ideal da mulher, a irrealização ou incompletude no amor, tudo estruturado em função da distância a que fica um passado cujas ilusões ou sonhos o presente desfizera. Trata-se, como vimos nos *100 poemas*, de uma distância que funda a cisão no sujeito-locutor e lhe reclama saudosamente a re-união com "a verdade".

Estes tópicos, reiteradores do locutor, conectam-se com outros explorados nos poemas seguintes.

Os poemas seguintes perfazem a maioria do livro, em número de 25. Só em cinco há referentes que, de forma directa, remetem para o mundo líricamente construído nos *100 poemas*. Desses cinco, ARIMO QUIMBARE e MUÍI, O LADRÃO, ligam-se à anterioridade do sujeito apenas pelo vocabulário título, a partir do qual enquadrámos o retrato ou a história que nos sugerem num espaço geográfico já conhecido. Nos seus versos, porém - se os lêssemos isoladamente - nada nos indicaria estarmos em Angola ou África.

Ficam, portanto, só três poemas em cujos "conteúdos" assoma claramente uma realidade familiar ao passado inscrito na antologia anterior. Dois deles intitulam-se TURISMO e remetem o leitor informado, ou o leitor local, para a zona da Huíla, onde o livro foi impresso; o terceiro, pela presença de motivos como o cacimbo (central na composição) e o morro, evoca desde logo versos similares dos *100 poemas*.

⁸⁹² Último verso da sequência.

A escassez de nomeações directas de elementos extraídos ao que os textos anteriores firmaram como o berço do locutor deve-se às opções técnicas e retóricas que estudámos. Ela dificulta, no entanto, a adstrição - pelo conteúdo - deste «eu» aos outros. Essa dificuldade será minorada, não só pela insistência em certos recursos estéticos vindos de trás, como também por um tratamento dos motivos que, embora mantendo-os descontextualizados, evoca por repetição a sua anterioridade.

É o caso, sobretudo, do motivo que constitui a mulher - motivo recorrente, que se torna tópico, tendo acompanhado as produções assinadas pelo autor desde os tempos de estudante ⁸⁹³. Em dois dos poemas da segunda parte do livro (VENTO SOBRE O CAPIM; E, NO ENTANTO, EU SEI) retoma-se o tópico do amor não realizado e da mulher que deseja mas impede a realização do desejo. Estes dois lugares religam a segunda sequência ("dispersa") de composições a uma memória intra e inter textual, de um texto que a leitura reconstitui unificado pelo nome do autor e pelo percurso biográfico proposto por ele. Tinha-mo-los visto já na sequência de poemas intitulada TEMPO, pelo que a sua repetição ajuda a consolidar uma ideia de sujeito único reportando-se a histórias únicas ou coincidentes, o qual nos *100 poemas* tivera queixas parecidas (por exemplo, em relação à "branca").

Também a nomeação da chuva permite estabelecer aproximações à antologia inicial, quer pelo tratamento familiar de CHUVA ⁸⁹⁴, quer pela sua colocação opositiva em OS DOMINGOS DELES - onde os termos "eles" e "chuvinha" reforçam o carácter opositivo do texto. A par dela, a cidade reaparece - ainda que descontextualizada - como elemento motivador recorrente e central em ESVENTRADA CIDADE e CIDADE CATÓDICA. A recorrência desse motivo inclui um dos traços semânticos mais marcantes no espaço que rodeava o «eu» e que era o da mudança desfiguradora do ambiente, a qual ajudara a

⁸⁹³ O primeiro poema assinado "Mário António" e publicado n'O *ESTUDANTE* - órgão dos alunos do Liceu - era dedicado às "setimanistas", tendo sido igualmente nesse número (63, ano XV, Outubro de 1950) que iniciou a sua colaboração no boletim, com este poema e com um artigo onde faz a crónica da visita "à nossa colónia" das estudantes "da A.E.F." (p. 4).

⁸⁹⁴ p. 37. Recordem-se títulos de poemas idênticos na antologia: CHUVA (1953) e CHUVA SOBRE A INFÂNCIA (também de 1953). Para além de surgir nos títulos, ela ocorre 21 vezes ao longo dos *100 poemas*, desenvolvendo-se em seu torno predicções várias.

provocar o sentimento da cisão no sujeito. Aqui também a cidade (logo pelos títulos) se apresenta como diferente do que fora para o locutor, reforçando opositivamente os laços entre o «eu» do tempo de poesia e o da antologia que o antecede.

1.4. RESUMO E SÍNTESE: O LUGAR DE ERA, TEMPO DE POESIA NA LÍRICA DE M. ANTÓNIO

A colocação no passado do tempo de poesia (e de paixão), os lamentos perante a desfiguração da cidade, o acento posto nas figuras de suspensão (onde podemos incluir o esforço descontextualizador), remetem-nos para o reforço do papel da memória na construção poética.

A composição das referências passa a fazer-se predominantemente sobre o passado, em função dele - e por isso a coerência de significação do texto estranha o presente, num tópico já analisado pelos estudiosos dos escritos intimistas ⁸⁹⁵.

Mas não é somente memória e estranhamento: esta poesia reconstrói o passado, isola-o do seu contexto - num outro ponto comum com os livros subjectivos ⁸⁹⁶ - ao mesmo tempo em que deixa que a figura da cisão se vá inscrevendo na composição dos versos em contraponto e complementaridade com a do transporte. Ou seja, ela sustenta-se numa memória criativa que aproxima do vago, do sonho (na medida em que liberta da realidade estritamente visualizável) os elementos identificadores iniciais e que, ao mesmo tempo, continua a eleger técnicas que remetem para a consciência de um corte, de uma quebra na continuidade temporal que poderia garantir a

⁸⁹⁵ Cf. Cp. II, especialmente as referências às obras de Beaujour e Girard.

⁸⁹⁶ Estas duas características (a recomposição do passado e a "alienação" do seu contexto) são apontadas aos escritos intimistas pelos principais teóricos incluídos no Suplemento *ANTHROPOS* que temos vindo a citar (nomeadamente, Angel G. Loureiro, Georges Gusdorf, Karl Weintraub, James Olney, Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul John Eakin, Michael Sprinker).

similaridade pessoal. Ela remete para uma memória recriadora, simultaneamente cindida e unitiva.

A diminuição da visibilidade dos motivos irá ser intensificada pela progressão descontextualizadora, aumentando por compensação o papel dos identificadores que o são por tornarem visível o que já não o é, ou seja, o papel do sonho, da saudade e da própria poesia.

Não se renovando, no entanto, a cisão - mantendo-se pressupostamente os motivos de uma cisão anterior, mas não surgindo motivos que provoquem um novo corte identitário - a retoma de elementos definidores de uma personalidade anterior fica sem inovação no âmbito da obra. Esta coloca-se, por isso, principalmente como "resto" ou "anexo" da antologia formadora, não indiciando, nesse aspecto, a progressão posterior da lírica assinada por M. António, nem da «autobiografia» que ela irá sustentando.

A diferença entre este "anexo" e a lírica posterior observa-se com mais nitidez se a colocarmos ao nível dos géneros ou espécies arquetípicos para que ela nos remete. Se a lírica dos que chamaremos os "livros de itinerância" irá sustentar uma leitura autobiográfica do "romance de autor", *ERA*, *TEMPO DE POESIA* surge mais como um "post-scriptum" dos *100 poemas*. A sua função aproxima-se da que Beaujour aponta aos vários volumes dos *ESSAIS* de Montaigne⁸⁹⁷. Cada novo volume, cada novo conjunto, reescreve, emenda, acrescenta, enfim, reformula fragmentos do anterior, apelando à noção de memória intra-textual, que reorganizaria os mesmos conteúdos de uns textos para outros. Por isso entendemos que este livro, funcionando como uma espécie de satélite do anterior, inclui-se ainda na lírica inicial, em que a figura da cisão ganha corpo no tempo e no sujeito mas não se vê espacialmente representada.

O mesmo sucederá com o poema *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA*, que, ao repetir na terceira pessoa a representação do momento fundador da crioulidade mestiça, faz um "post-scriptum" aos *100 poemas*, ou melhor,

⁸⁹⁷ *MIROIRS D'ENCRE*, pp. 113-126.

reescreve sem grandes alterações uma das componentes principais do seu "conteúdo".

2. OS LIVROS DE ITINERÂNCIA

A representação espacial dos movimentos de trânsito e recurso, sustentados na refuncionalização ou actualização dos sentimentos de cisão e saudade - se quiséssemos falar hegelianamente: a dialéctica da cisão e da saudade - permitir-nos-ão fundamentar a conjunção dos livros publicados posteriormente aos *100 poemas* e anteriormente à antologia final, *50 anos 50 poemas*. Esta conjunção estabelece-se, quer entre cada um desses livros e os outros do mesmo período, quer entre cada um deles e a antologia anterior, emergindo das comparações a ideia de uma espécie de «macro-texto» que toda a lírica assinada por M. António constituiria, baseada em constantes emergências que remetem para uma memória que seria «intra-textual» em relação a esse «macro-texto».

Ao passo que esses trânsitos e recursos se dão de livro para livro, no interior das obras essa duplicidade dinâmica fica também marcada, construindo-se assim um conjunto de "sintagmas disjuncionais" (na acepção greimasiana ⁸⁹⁸) cuja amplitude pode ser menor que a do poema e maior do que a de cada obra.

Trata-se, para o que nos interessa aqui, de considerarmos agora quatro obras fundamentalmente: *ROSTO DE EUROPA*, *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, *LUSÍADAS* e *AFONSO, O AFRICANO*.

É certo que, no campo delimitado pelo nosso interesse (o da poesia lírica em verso), há mais duas obras a considerar neste período. Mas o livro *ERA, TEMPO DE POESIA*, publicado no Lubango em 1966 pela Imbondeiro, nem sempre é referido nas obras seguintes ⁸⁹⁹ - o que se pode explicar pelo facto de os seus poemas serem datados de 1963 e poderem incluir-se, como acabamos de ver, na "poética" da última fase dos *100 poemas*; *NOSSA*

⁸⁹⁸ «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», p. 38.

⁸⁹⁹ É-o em *ROSTO DE EUROPA*, mas não já em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

SENHORA DA VITÓRIA / Massangano, 15 de Agosto de 1968, resume-se ao poema homónimo, o qual não aparece em qualquer outra recolha, e trabalha uma referencialidade típica da antologia inicial, até pelo esforço de objectivação da criouliidade que, como já vimos antes ⁹⁰⁰, constitui. Pela maneira de se relacionarem com o resto da obra nas indicações bibliográficas facultadas nas capas e badanas dos outros livros, e pela própria produção, somos levados portanto a pensar que o organizador dos mesmos nos queria deixar a ideia de ocuparem estes dois um espaço anterior, que por esse motivo não é incluído entre os quatro que nos parecem mais ligados e que no parágrafo acima enumerámos.

2.1. OS RECURSOS DE CAPA E OS PROCESSOS DE «ANCORAGEM» DO LOCUTOR.

Destas quatro obras, as duas primeiras evocam a partir do título a referência a outro espaço que não aquele em que se forma a identidade cindida do locutor da antologia inicial. As duas últimas nomeiam (como as primeiras), logo nos poemas de abertura, espaços diferentes de Luanda ou Angola ou África. E não só espaços diferentes do inicial: cada uma localiza o locutor numa região do mapa diferente da que localizava a escrita no livro anterior.

A deslocação anunciada pelo início de cada obra fica também envolvida pelo nome da capa a remeter para o mesmo sujeito público da primeira antologia ou para o nome de *ERA, TEMPO DE POESIA* ("M. António", como sempre surge nas capas dos livros).

Nos dois primeiros livros, tal nome também não vem só: na badana de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, a face que figura o autor público encima um extracto de um artigo de Roger Bastide sobre *ROSTO DE EUROPA*, indicando-se explicitamente isso antes da citação; também no final, como é hábito fazerem muitos poetas, estão incluídas duas recensões sobre a obra de Mário

⁹⁰⁰ Cf. Cp. III, secção 2.3.2.1. ("Generalização") e, neste capítulo, o final do ponto anterior (1.4.).

António - uma de Natércia Freire ⁹⁰¹, outra de José Blanc de Portugal ⁹⁰² - ambas acolhendo os *100 poemas*, antologia que por sua vez terminava já com um artigo de Amândio César e outro de Alfredo Margarido, numa "Marginália" (título que se vai repetir em *ROSTO DE EUROPA* nomeando uma secção idêntica) onde os títulos dos artigos apontam a existência do "poeta angolano Mário António" e da "poesia de Mário António". Em *ROSTO DE EUROPA* a badana traz, no mesmo lugar onde surge em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, um rosto idêntico - então ainda numa fotografia nítida - que encima diversos extractos de recensões à obra assinada por Mário António - incluindo a *ERA*, *TEMPO DE POESIA*. Ainda em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, uma bibliografia já extensa liga toda a obra do autor à sua figura (incluindo todos os livros de poesia até então publicados, ficção e ensaio).

O recurso a tais artificios, que podíamos chamar "de ancoragem", prolonga-se depois em *AFONSO, O AFRICANO* através de um extracto de uma obra do ensaísta e publicista americano Russell G. Hamilton ⁹⁰³, e de outro de uma carta de um amigo sobre a poesia do autor. A introdução do último elemento reforça agora a sugestão de uma correspondência autêntica entre o ser social e transcendental Mário António e o eu lírico dos poemas, dado que transcreve um documento da esfera do privado.

Em *LUSÍADAS*, no entanto, o recurso fora levado ao extremo: uma carta de Heitor Gomes Teixeira e, na contra-capá, um poema de homenagem subscrito por alguém que se diz em nota ter sido seu professor "em Luanda, 1950" ⁹⁰⁴. Passando do registo público ao privado - e, portanto, do social ao mais intimamente biográfico, ao menos "civil" - o processo de "ancoragem" faz com que a imagem que podemos criar do autor não se limite à recepção da sua obra na imprensa (ao sujeito público) mas fique integrada numa teia de relações pessoais que figuram um círculo de amigos cuja existência confirma ao leitor a correspondência entre uma figura pública inserida afectiva e biograficamente numa sociedade e o sujeito lírico dos versos, o mesmo para todos os livros.

⁹⁰¹ In *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 13-3-64.

⁹⁰² In *FLAMA*, 27-2-64.

⁹⁰³ *VOICES FROM AN EMPIRE*, p. 121.

A unidade sujeito / obra, naturalmente aceite pelos leitores comuns a partir de elementos tão simples como o nome que se repete, acentua-se em *LUSÍADAS* pela colocação, após o extracto da carta de Heitor Gomes Teixeira, de uma indicação bibliográfica, "mínima", que aponta os *100 poemas*, *ROSTO DE EUROPA* e *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*. A indicação mínima final estabelece o percurso mais significativo do que a bibliografia já extensa do autor, indicada na p. 4 de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, faculta. Ela dá, portanto, uma primeira orientação de leitura sobre o conjunto da obra, após a que fora facultada pelo antologador dos *100 poemas*.

2.2. TRÂNSITO E RECURSO NO INTERIOR DAS OBRAS

A nomeação de um espaço novo no início de cada livro (novo em relação às obras anteriores), associada aos factos apontados acima, reitera ao leitor a existência de um mesmo sujeito social, com a sua história própria, sugerindo uma leitura narrativa do percurso do "poeta" que se estende sobre o conjunto (desde a primeira antologia até *AFONSO, O AFRICANO*) - instrumentalizando, não apenas a funcionalização do visível como condição do dizível, mas a deslocação espacial enquanto origem transcendental do "impulso poético".

A localização inicial do «eu» num novo espaço, se lida isoladamente, podia no entanto confundir o leitor acerca da identidade do locutor. Por isso, analisaremos agora a conjunção das quatro obras, e como é feita a ancoragem do «ego» de cada uma à do sujeito lírico dos *100 poemas* - para além dos recursos de capa recordando-nos o mesmo sujeito público organizador da antologia.

A narrativização das obras pela distribuição da referência a novos espaços no interior de cada livro é acentuada e contrastada pela presença nos mesmos de elementos que participaram do "ovo" inicial e cuja ocorrência activa,

⁹⁰⁴ O poema intitula-se LISBOA, CENTRO DO MUNDO, e vem assinado por José Esteves.

portanto, uma memória intertextual estendida sobre a obra assinada por M. António. Essas referências recursivas estão por sua vez distribuídas de dois modos: ou indistintamente, ou especificamente (sendo-lhes reservado um espaço próprio, o equivalente ao capítulo de um ensaio ou de um romance). Lembrando-nos do que dissemos nos dois capítulos iniciais, podemos associar uma recorrência indistinta, caótica ou aleatória ao género lírico, e uma recorrência específica, localizada ou seriada ao género narrativo.

O primeiro e o terceiro livro citados utilizam apenas uma distribuição lírica (indistinta) das recorrências; o segundo e o quarto acumulam a distribuição lírica e a específica (ou narrativa).

2.2.1. *ROSTO DE EUROPA*

O constante vaivém entre referências à identidade ou aos identificadores iniciais e referências a novos espaços e novas realidades pode ser estudado em pormenor em *ROSTO DE EUROPA*, aí se distribuindo liricamente, como que ao acaso, os "retornos" ao berço de origem.

Nesse livro, logo o título subtilmente marca a chegada a uma nova referência. Para além da relação directa entre "Europa" e o continente onde está Lisboa, há o mito de Europa a remeter para a leitura mítica do título, bem como para a já notada interposição de estruturas míticas em escritos auto-centrados.

Podia parecer pouco próprio dar o nome de um continente ao título de um livro onde o continente não é referido como tal (como um todo), construindo-se apenas imagens de uma pequena parte dele, a saber Portugal (e mesmo este não surge por inteiro, centrando-se predominantemente em Lisboa). Para compreendermos porque tal é feito convém-nos reler a *MENSAGEM* de Fernando Pessoa (autor que será citado na obra seguinte, *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*). Aí, Portugal aparece miticamente retratado como o rosto da Europa: o nomeador da obra em equação limitou-se a designar a partir do mito (e possivelmente da leitura da *MENSAGEM*) o país a que

chegava. Para reforçar a leitura mítica de Europa, retirou ao sintagma dela o artigo definido feminino.

O título insere, portanto, quem assina como autor num espaço novo miticamente caracterizado, em mais uma coincidência com os escritos intimistas⁹⁰⁵. Mas, ao mesmo tempo (e também por causa da caracterização ser mítica), insere-o numa comunidade literária nova (a do mito de Europa e a da *MENSAGEM*). Assim, ele mantém a identificação simultânea do locutor enquanto pessoa inserida num espaço físico específico, e enquanto poeta em diálogo com uma determinada comunidade literária.

A escolha do termo "rosto" remete, no entanto, remotamente, para o sujeito lírico dos *100 poemas*. É através do rosto que se vê e é pelo rosto que se começa a conhecer os outros; é o rosto um dos pontos de união entre pai e filho no poema *RETRATO*; a palavra rosto chama-nos, pois, a atenção para o sentido da visão, para a ocularidade que tão importante fora na escolha dos identificadores durante a fase formativa do «eu». Alertando para a pertinência da ocularidade, num livro onde ela será refuncionalizada, o título mantém igualmente as relações de familiaridade entre os escritos de M. António e os livros "intimistas", onde essa característica é fundamental.

A seguir ao título, o poema inicial sugere a presença de um locutor não-europeu, primeira característica a propor, no miolo da obra, a identificação com o M. António dos *100 poemas*: "Eis que te aprendo, / Europa, / Eis que te aprendo!". Esta passagem de *ROSTO DE EUROPA* é utilizada por Manuel Ferreira para exemplificar a adesão a valores europeus; como vemos, ela funciona apenas enquanto conotadora do locutor "novo" do livro com o "antigo" da antologia. Veremos, mais adiante, como esta aprendizagem, longe de significar uma alienação a valores estranhos, é pelo contrário a via que vai abrir para a universalização de uma perspectiva crioula da realidade. Mas regressemos, por agora, ao estudo dos artificios que o texto apresenta para identificar o seu locutor a um sujeito lírico anterior.

⁹⁰⁵ Cf. Beaujour, *MIROIRS D'ENCRE*.

Em LIÇÃO (segunda composição da colectânea) se começa a especificar mais a figura deste "novo" locutor: "Onde o mistério, se olhas / Com teus olhos africanos / Pra ti apenas?". Não se trata, pois, só de um não-europeu, mas de um africano que aprende e apreende pela primeira vez a realidade europeia e os seus mitos através do rosto dela, Portugal.

A situação de aprendizagem é repetida variamente no livro, mas sobretudo até ao poema UNIVERSITÁRIA ⁹⁰⁶.

Ela parece exigir inicialmente um "esquecimento", uma oclusão da identidade afecta ao território identificador inicialmente referenciado (a dos "teus olhos africanos"), a qual evitaria o condicionamento ao passado (Krishnamurti) para libertar a aprendizagem da violência do conceito ⁹⁰⁷ pré-estabelecido. O texto configura aqui uma forma de aprendizagem que se pode, na verdade, conectar a diversas tradições - entre as quais a do povo *peul*, para o qual a aprendizagem implica deixar-se, quanto possível, de se ser o que se é, e esquecer-se o que se sabe ⁹⁰⁸.

A aproximação a um sábio africano demonstra como não nos podemos alicerçar nesta postura de M. António para defender que ele se estava a afastar dos valores tradicionais. Pelo contrário, ele estaria a utilizá-los para apreender a nova realidade, coisa que faz com entusiasmo mas sem deixar de se sentir saudosos do «colo» de origem, como se verificará pelo que iremos dizer adiante.

Essa não é, porém, a única aproximação que podemos fazer entre a postura de «pasma» veiculada aqui e a delineação da aprendizagem nas diversas tradições, como vimos. Para que ressalte mais nítida a configuração desta "epistemologia", convém compará-la com as outras de que temos conhecimento e que se lhe assemelham - estruturalmente ou referencialmente.

⁹⁰⁶ p. 17.

⁹⁰⁷ Pierre Fédida, *O CONCEITO E A VIOLÊNCIA*.

⁹⁰⁸ Citado no volume colectivo *LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA*, p. 159: "Se queres saber quem sou / Se queres que te ensine o que sei / Deixa um pouco de ser o que és / E esquece o que sabes", diz um velho *peul* a Amadou Hampaté Bâ (segundo Carlos Medeiros, que tira a citação da *HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA* (vol. I, São Paulo, Ática - Unesco, 1982). O conselho é aproveitado como exemplo para uma estratégia de aproximação do antropólogo às sociedades que lhe são alienígenas.

O trabalho de Fédida, a que aludimos acima (*O CONCEITO E A VIOLÊNCIA*) centra-se mais numa relação de conhecimento que implica a existência de um pensamento sistemático e mecanicista, mas não necessariamente um passado pessoal, incluído por Krishnamurti na totalidade englobada sob a designação de "condicionamento". E, aqui, trata-se de um passado pessoal, que se conclui ter de impugnar momentaneamente, esquecendo a preocupação de o harmonizar com o presente.

Para além desta diferença, o livro de Fédida está empenhado a leituras psicanalíticas, podendo conduzir-nos ao erro de confundir um processo de aprendizagem com o conceito clínico de perversão, o que sucederia se integrássemos o «apagamento» momentâneo da personalidade numa dialéctica de construção e deconstrução de conceitos que constituiria um fim em si mesma. Para conceber as coisas dessa forma, terá igualmente contribuído a leitura que Fédida fez de Sade, Masoch e Deleuze, mas a ideia não é aplicável à lírica de M. António, onde a sugestão de «apagamento» é um meio e constitui-se provisoriamente, integrada na dialéctica da cisão e da saudade.

As experiências realizadas pela Psicologia Experimental em torno das reacções de «feed-back», ou recuperação do espanto, aproximam-se mais do tipo de processo aqui imitado ou sugerido. Trata-se de experiências que a prática televisiva rentabilizou e vulgarizou em programas que consistem em apanhar (daí chamarem-se «apanhados») de surpresa alguém desprevenido a quem se provoca o espanto perante algo inédito, gravando-se depois as tentativas de reintegração do facto na "normalidade" conceptual dos indivíduos. A reintegração na normalidade é também significativa, porque ela quase sempre consiste em encontrar curtas narrativas explicadoras que reinterpretam o imprevisto e o integram no previsível - neutralizando, assim, a causa do espanto, recondicionando o sujeito.

Mas estas experiências, obviamente, não atingem o nível de profundidade implicado na aprendizagem ficcionalizada aqui, ainda quando a tal aprendizagem se siga uma recuperação feita pela projecção do antigo sobre o novo. Num certo aspecto, são experiências centradas num processo oposto:

nelas se provoca essa projecção do antigo sobre o novo; em *ROSTO DE EUROPA* procura-se abandonar o antigo para encontrar o novo, o espanto e o estremeamento criadores.

Apenas a realização poética de Alberto Caeiro configura este "método" de aprendizagem - ou outro que lhe seja familiar - estribando-se na decomposição da semântica dos substantivos abstractos (como Natureza, Deus, Amor) para encontrar as realidades singulares que a cada momento os substituem ou encarnam.

Mas, se em Alberto Caeiro se trata de um movimento psíquico no interior da cultura de um dado sujeito, na lírica de M. António o «método» constitui a forma que adquire agora - perante "novos mundos" - a figura da cisão entre o sujeito e o seu passado no entrelaço de culturas diferentes (e também semelhantes, como depois se verá). O «apagamento» do «eu» provoca um afastamento face ao passado que põe em causa a própria personalidade anterior - ainda que seja por momentos - abdica dela como o budista faz para atingir o que há além do pensamento ⁹⁰⁹.

E, por detrás da abdicação está, não qualquer escola filosófica ou mística europeia, mas a condição de visibilidade impondo uma nova cisão perante o "fundo / (...) que jazia / Dentro de ti", cisão que visaria habilitar a "pessoa" para que ela se tornasse mais transparente no seu encontro com a realidade, que nunca vira, ainda quando o sangue lh'a anunciasse. A figura da cisão, e a sequência que com ela se inicia, vindo a reatar o «eu» ao locutor dos *100 poemas*, coaduna-se por isso melhor à teorização de José Marinho na *TEORIA DO SER E DA VERDADE*, particularmente quando fala em trânsito e recurso. Aí, resumidamente, se defende que não há cisão sem saudade, e que cada novo trânsito implicará o complementar e contrapolar movimento de recurso ao que se deixou. Portanto, não há afastamento do sujeito (em relação a si próprio, ou em relação ao mundo) sem o movimento que ao mesmo tempo repõe a união ou reunião do sujeito. Isso mesmo se confirma pela atenta observação dos poemas iniciais do livro.

⁹⁰⁹ Jiddu Krishnamurti, *A TRANSFORMAÇÃO DO HOMEM*.

A ideia de "apagamento" da identidade inicial e dos seus identificadores é sugerida nos dois poemas que seguem o quadro traçado pelo primeiro: nas duas últimas das três estrofes de LIÇÃO, nas duas últimas das cinco estrofes de PARA DEPOIS. Trata-se de um "apagamento" que, na composição textual de uma figura de autor, nos remete já para o sujeito que se "apaga", facilitando a ancoragem do «eu» dos poemas ao locutor da antologia. Não é, pois, um "apagamento" em absoluto porque, ao nível da recepção, o processo é inverso: a referência à necessidade de esquecer a personalidade anterior lembra ao leitor essa mesma personalidade.

Por outro lado ainda, o "apagamento" provoca um ilhamento no passado da identidade pessoal, como logo em INVERNAL ⁹¹⁰ fica explícito: "Resto-me inteiro em meus cacimbos idos". O verso transcrito constitui igualmente a revisitação do «eu» anterior após as referências à necessidade do seu esquecimento ou adiamento, como se dando razão a José Marinho quando afirma que a cisão é sempre acompanhada por um processo unitivo (ou reunitivo) que lhe responde e a completa. Postas as palavras no dicionário da lírica em estudo, não há olvido sem memória.

Após o breve "apagamento", o que inevitavelmente se segue é o retraçar do corpo como reidentificador da pessoa e da sua anterioridade, a par da inserção dessa pessoa (actual e anterior) na geografia nova, quer através da sinalização da mestiçagem (por referência ao sangue ⁹¹¹, ou por designação directa ⁹¹²), ou da criouldade ⁹¹³, quer através da reafirmação dos traços africanos distintivos ⁹¹⁴, ou da projecção trans-histórica ⁹¹⁵. Uma inserção que, no entanto, não é plena, denunciando a subjacente presença, ilhada mas

⁹¹⁰ p. 21.

⁹¹¹ Visto como anterior à própria identidade: "Antes de mim / O sangue em minhas veias" (de MANHÃ-EUROPA, p. 27).

⁹¹² "Seus olhos mulatos", em NATAL (p. 37).

⁹¹³ Reconstruída através de motivos quotidianos como o riso ou a cerveja (NINGUÉM SE RI COMO NÓS, p. 34), ou tenuemente projectada sobre a figura pública e histórica de D. José (MONUMENTO A D. JOSÉ, LISBOA, p. 44)

⁹¹⁴ Traços físicos, como "a carapinha curta", de MANHÃ-EUROPA, ou etnográficos, como sucede com a tentativa de transposição dos termos da medicina tradicional para um quadro típico da medicina moderna (O ESCOLHIDO, p. 50).

⁹¹⁵ AQUI, ANTES DE MIM, CHEGARAM (p. 32). Essa projecção, no entanto, parece explicar a definição de Lisboa e do reinado de D. José - nas quais se sublinha a mistura de elementos (cf. pp. 41-45).

inteira, da primeira identidade, a dos crioulos ou dos angolanos que cafrealizaram a cerveja e ficam, no novo espaço, isolados e esquecidos, como se figura em NINGUÉM SE RI COMO NÓS.

O retorno da locução à identidade que nos *100 poemas* se firmara por constantes cisões, e ao mesmo tempo a reiteração do locutor ao sujeito público da antologia, incluem como não podia deixar de ser a reafirmação do «eu» como poeta - central, já o víramos, para a reunião da identidade cindida. Esta reafirmação é feita em duas composições, colocadas muito próximas uma da outra no livro (apenas fica entre elas outro motivo fundamental da antologia, e do livro que se lhe segue: o amor).

Em NÃO ERAM PALAVRAS, NÃO (p. 57), evoca-se explicitamente o "rapaz de quinze anos" no qual se manifestara a vocação lírica. Mas também a crença na transparência inicial das palavras ou a conotação entre a poesia e o sonho remetem para momentos similares da bibliografia anterior.

Em ERA SÓ ISTO (p. 61) é de igual modo a conotação da poesia com o sonho (onde o "só" denuncia o fim da ingenuidade inicial) que remete imediatamente para os *100 poemas*, a par da conotação entre escrever os versos e dar-se, já explicitamente fixada na CARTA DO AFOGADO.

Estas recorrências adstringentes não evitam a dedicação geral dos versos à aprendizagem e inserção do «eu» em um novo espaço, inserção que perturba inevitavelmente as certezas em que se fundava a primeira identidade. O movimento unitivo, saudoso e reidentificador só se completará se atentarmos no outro livro assinado no mesmo ano pelo mesmo nome: *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA*.

Trata-se, como já dissemos, de uma redescrição - na terceira pessoa - da história formadora da criouldade. Objectivada pela recuperação de um mito (o da origem do nome de Massangano), ela evita que o texto seja repetitivo em relação aos *100 poemas*, onde a formação da criouldade é retratada por uma história individual e familiar.

O nível da relação entre os dois livros contemporâneos é firmado na conjugação dos conteúdos por eles propostos. *ROSTO DE EUROPA* fala na partida de um crioulo mestiço, de Angola para Portugal; *NOSSA SENHORA DA*

VITÓRIA fala na mistura dos portugueses com africanas e na transposição do culto mariano para Angola. Eles narram, portanto, movimentos efectuados em direcções cruzadas. Como diria Yeats, "um ser correndo para o futuro cruza-se com outro que corre em direcção ao passado" ⁹¹⁶.

Tal facto é tecnicamente acentuado pelo envoltório de cada livro. *ROSTO DE EUROPA* não garante com datas os poemas; *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA* tem como subtítulo uma data e um local: "Massangano, 15 de Agosto de 1968". A data (15 de Agosto) evoca o título de um dos *100 poemas*, e a preocupação de condicionar a leitura pela nomeação dessa data remete-nos para todos os livros de poesia lírica em verso anteriormente publicados pelo mesmo autor. A importância da localização espácio-temporal fornecida pelo subtítulo justificará, complementarmente, a ausência de referências à data de impressão e publicação, como que frisando tratar-se de uma obra que deve ser lida pela data em que se indica ter sido escrita (sendo a outra desnecessária, por incoincidência ou por insignificância).

Os livros parecem, pois, organizados de forma a completarem-se, sinalizando um o trânsito que determinará as obras seguintes, e firmando o outro o recurso que recupera a definição (cultural, racial e genealógica) da existência do sujeito enquanto ser social e histórico desenhado pelo e como o «eu» dos *100 poemas*. A sua complementaridade, também ela cimenta a ligação entre o locutor dos poemas e o nome público de M. António.

2.2.2. *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*

Em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, o "capítulo" especialmente reservado às marcas de anterioridade é constituído pelos quatro poemas finais em versão bilingue (quimbundo e português), que formam a segunda parte da obra e remetem para a terra de formação do locutor dos *100 poemas*. Esse capítulo faz o contraste com o resto da obra, onde se anotam liricamente impressões

⁹¹⁶ Citado por Olney, *ANTHROPOS*, p. 43.

de uma viagem a Londres e recordações que durante ela o sujeito ia tendo do seu passado.

As composições em quimbundo e português estão separadas das anteriores por uma breve explicação que monta um cenário no qual elas teriam "acontecido". Essa nota é fundamental por três motivos: pela neutralização do conceito de autoria individual; pela sugestão narrativa que transmite; pela colocação do sujeito entre culturas.

A neutralização do conceito de autoria individual processa-se na nota pela atribuição de co-autoria a D^a Maria da Conceição Abreu ⁹¹⁷, "que nunca pensou em fazer versos". Ao dar estes como "acontecidos", o texto especifica a co-autoria como osmose ou "transplantação cardíaca", mais do que somatório dos resultados alcançados pela conexão de duas individualidades artísticas. A "paternidade" ou responsabilidade pela autoria fica portanto transferida para a situação em que se encontrariam os dois intervenientes do pequeno "quadro" que a nota esboça. Quer dizer: fica dramatizada, recordando a indicação de cenas "inspiradoras" em poemas ultra-românticos do século XIX em Angola, poemas onde essa indicação era inseparável da leitura do conteúdo.

A dramatização da circunstância biográfica referida como "inspiradora" dos poemas evoca ainda as indicações de cena dos textos de teatro - e, fazendo referência a uma origem apresentada como socialmente conhecida (pelo nome que se atribui à outra personagem), ajuda a remeter o leitor para o sujeito público, reafirmando a sugestão de autenticidade que a lírica auto-centrada, ou subjectiva, promove. O recurso tem, pois, uma função dupla: sugerir uma situação "autêntica" (ou seja: para a qual se indica uma correspondência no mundo real) e colocar o locutor como personagem de uma "cena".

Em qualquer dos dois casos, a "cena" (ou "cenas") que a nota sugere realiza a regra da visibilidade atrás citada ⁹¹⁸, tornando visível uma situação na qual o reidentificador é recuperado (recorde-se a "velha fotografia" a partir da qual

⁹¹⁷ Sogra do poeta, segundo testemunhos de Tomás Vieira da Cruz, da viúva, Maria José de Almeida e Sousa, e de Carolina Terra.

⁹¹⁸ Cp. III, secção 2.1.

se evocam as donas do outro tempo, ou o "retrato" a partir do qual se evoca o pai).

É também dupla a sua relação com o passado do sujeito público dos *100 poemas*.

Uma vez que aparece aí como um dos protagonistas de "sessões de informação linguística" sem nos indicar o exacto papel que teve em tais sessões, o leitor não familiarizado com a biografia do sujeito civil Mário António é levado a recorrer aos contextos literários de que dispõe (os livros anteriores) se quiser esclarecer os pontos deixados em aberto. Ao fazê-lo, é conduzido pelo "romance auto-biográfico" a pensar num crioulo que insere por vezes palavras ou frases em quimbundo nos seus versos, e que transita de Luanda para Lisboa, de Lisboa para Londres e que, portanto, ao ter "sessões de informação linguística" com uma personagem feminina de nome português, estará previsivelmente a ensinar-lhe uma das línguas da sua terra.

A realidade literária induz assim o leitor a fundir a figura do autor e a do professor de quimbundo, que contracena com a caracterização do sujeito lírico inicial de *ROSTO DE EUROPA*. Aí ele é designado como um aprendiz do espaço europeu: "Eis que te aprendo, / Europa, / Eis que te aprendo!". Na segunda composição da colectânea (*LIÇÃO*) acentua-se esta relação de aprendizagem do novo espaço através do título, sugestivo, o qual se repete quase no fim (verso 18), acrescentando-se-lhe a qualidade inaugural ("primeira"). A sugestão da aprendizagem prolonga-se ainda, por contiguidade, em *ESTUDO* e em *UNIVERSITÁRIA*, títulos de evidente conotação com a figura do estudante e que remetem para um ambiente típico.

A mudança de papéis efectivada de um para outro livro deixa no ar a ideia de uma progressão no sentido da inserção no novo ambiente - quer da personagem central, quer de elementos que, diacriticamente, podem presentificar o seu espaço anterior de identificação. Ela é também a progressão da aprendizagem do "outro" para a propagação do próprio. Mas, principalmente, essa mudança de papéis prende-se a um dos traços semânticos característicos da nova colocação do sujeito.

Na verdade, situando-se agora perante espaços antes apenas desconhecidos ou adivinhados, e revendo em face deles o que o define, o locutor fica na posição em que se encontrava o colono ou reinol, ou o estrangeiro, na terra que recorda. Havendo firmado a sua identidade no espaço e em função do espaço, tem agora que revê-la perante cada novo lugar para a enraizar no tempo - quer pela prossecução da sua existência, quer pela actualização dos identificadores que vão situá-lo enquanto pessoa própria, diferente das que predominam no novo meio. Ensinar ou escrever quimbundo fora de Angola, e fora de África, é recordar uma das componentes culturais onde a criouldade em que se filia se gerou (é, afinal, equivalente ao levar o colono consigo a Língua e a Escola).

Quando, porém, se investiga a biografia do sujeito civil Mário António, verifica-se que, em tais "sessões de informação linguística", ele aprendia quimbundo com a sogra, angolana, porque fora entretanto designado professor dessa língua no Instituto em que estudara ⁹¹⁹. Mais, os poemas que o sujeito civil escreveu em Londres, escreveu-os enquanto ali residiu ao abrigo da concessão de uma bolsa para ... estudar quimbundo.

O significado biográfico imediato da produção de todos os poemas de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* é, pois, muito diferente do significado que extraímos à inserção daquela nota, quando condicionados pela construção do romance do autor nos livros. No entanto, as aprendizagens que o sujeito realizava (em Londres e Lisboa), visavam habilitá-lo à nomeação que recebera e que o colocava como professor de quimbundo - função que viria a exercer. Isso reaproxima o significado biográfico do literário: pelo artifício literário, o autor conduz o leitor a pensar que ele é professor de quimbundo, função que no entanto se preparava para exercer. Os factos relativos à

⁹¹⁹ Terminado o seu curso, no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina, foi convidado para professor dessa língua, facto que o terá desiludido, pois esperava que lhe fosse entregue a leccionação de outro tipo de cadeira (mais central, e teórica, e para a qual estivesse melhor habilitado). Estas informações, que agradecemos, foram-nos cedidas pelo Prof. Heitor Gomes Teixeira, e confirmadas pela viúva, Maria José de Almeida e Sousa, e pela Dr^a Carolina Terra, amiga, ex-aluna e ex-colaboradora de Mário António.

Há um caso idêntico citado por Gusdorf para o poema «La vigne et la maison», de Lamartine, onde se descreve uma "grinalda de madressilvas" na fachada da casa que não havia lá no tempo que o poeta nos dá como referência (*ANTHROPOS*, p. 15).

preparação serviram-lhe para figurar o posicionamento social da execução da tarefa - processo garantido através da ambiguidade criada pelo nome do interlocutor (que não tem nenhum traço banto) e pela oclusão das funções reservadas a cada personagem na cena desenhada pela nota.

O alcance deste processo é maior do que possa parecer à primeira vista, requerendo o desenvolvimento da sua análise.

A comunicação do esforço educativo realiza-se ao nível da oralidade (o que as "sessões de informação linguística" sugerem), dispondo assim o quadro de acordo com o tipo de transmissão de sabedoria que o sujeito inicial procurara, e de acordo com a transmissão tradicional da sabedoria. A fixação dos poemas em caracteres escritos irá, por sua vez, garantir a entrada de uma língua ágrafa num sistema de comunicação que fora aquele através do qual a personagem autoral recebera a cultura exógena no seu berço de origem. A menção a uma situação englobante - dada como inicial e dominada pela oralização - completa-se em face da situação enunciativa real: a publicação dos versos (e respectiva tradução), o transporte do quimbundo para a escrita.

A fixação escrita do que podia ter sido uma das línguas da "avó negra" inclui a transposição para o sistema literário de um organismo que não era integrado nele, para além dos empréstimos que lhe facultava. Esse organismo é a língua quimbundo. Mas, com ela, outros elementos oriundos da cultura tradicional são introduzidos num «esquema» poético, em princípio, exógeno. Pelo que não foi só a língua que se transplantou para o sistema literário, foi sobretudo uma cultura - e daí que o transplante exista ainda nas versões em português.

A motivação dos poemas aponta para tópicos da tradição africana da zona de Luanda: o «cão cabíri», a quem o locutor se associa e cujo nome não se altera ao passar para o português (demonstrando que esse é um português angolano); a expressão proverbial ou aforística, em versos como "O coração da pessoa não é um coração de leão", ou "Sou um velho escravo dos avós"⁹²⁰; as figuras mitológicas, entre as quais avulta a do leão; a imagem do sol

⁹²⁰ p. 39.

associada à da "filha" (que recorda as histórias tradicionais em que entra "a filha do sol e da lua" - uma das quais vertida para português no livro *MAHEZU*).

Por outro lado, a motivação amorosa e a auto-comiseração destes versos entroncam na linha da lírica anterior e reafirmam, por essa via, o contrato de leitura que leva a associar o «eu» dos versos a M. António. A auto-comiseração, como sombra de um tópico muito marcado na literatura portuguesa ⁹²¹, alerta-nos já, ao nível do "conteúdo", para o cruzamento que este retorno ao passado institui, pois ela também não está ausente da cultura tradicional, nomeadamente em certas preces e em certos cantos líricos entoados por mulheres ⁹²².

Mas é ao nível das formas que o transplante se efectiva mais claramente pelo encontro das culturas em contacto. Elas possuem uma estrutura paralelística evocadora, quer da repetição característica de composições tradicionais africanas, quer das cantigas de amigo portuguesas, que no século XX foram reformuladas em poemas de quartetos, quadras ou tercetos - precisamente os tipos estróficos destes poemas ⁹²³. O mesmo processo pode ser revisitado em Agostinho Neto, num poema escrito exclusivamente em português ⁹²⁴, e na conhecida *CANÇÃO DE SABALÚ* publicada em 1958 por Mário Pinto de Andrade ⁹²⁵. Pelo que a sua ocorrência cruzando referências literárias europeias e referências tradicionais bantos sinaliza uma tendência comum aos poetas angolanos que procuram transplantar para a literatura formas dessa tradição.

O transplante é total: o oral passa a escrito; o tipo de composição normalmente associado às tradições banto é transformado pela integração dos seus elementos em conjuntos definidos por regras próprias de um sistema que lhe era estranho, o sistema literário europeu; e, com tudo isso, o colonizado está na situação que definia na sua terra o colonizador,

⁹²¹ Recorde-se, por exemplo, António Nobre.

⁹²² Cf., também por exemplo, os livros de recolha de Raúl David.

⁹²³ V., por exemplo, o poema «Labirinto», de Mário de Sá-Carneiro.

⁹²⁴ «Caminho do Mato», *POEMAS*, Lisboa, 1961.

⁹²⁵ *ANTOLOGIA DA POESIA NEGRA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1958.

transformado igualmente em propagador de elementos de uma das culturas de origem, bem como da sua anterioridade poética, garantidos enquanto identificadores pelo já estudado processo de associação entre a memória voluntária, a saudade, a poesia e a escrita - elementos de origem e conotação diversa cruzados pela mentalidade cindida do sujeito.

Estando, porém, numa situação idêntica àquela em que se encontrava o colono no berço de origem, ao cruzar esses elementos num conjunto novo (e inicialmente exógeno) de regras, o locutor diferencia-se do colono que, mais do que os elementos da sua cultura, propagava as regras às quais procurava subordinar o novo. Esses poemas funcionam, portanto, mais do que como garantes da identidade no tempo, como uma espécie de figura metonímica do que o título da obra assinala: o transplante de um coração, que já não é o mesmo ainda quando seja a recordação do mesmo, visto que se condicionou a novas determinações em função de novos ambientes.

A conclusão do livro através de composições que fazem a metonímia do significado geral da obra não é facto inédito, visto que *ROSTO DE EUROPA* (o livro anterior) termina também dessa forma. Os poemas *DE ZERO A ZERO* e *REGRESSO* dão-nos a imagem do conjunto: um regresso a um sítio nunca visto - embora anunciado pelo sangue, pela mestiçagem - e um percurso duplamente de "zero a zero": porque viagem metalinguisticamente do silêncio para o silêncio (como toda a obra o é para qualquer poeta enquanto sujeito público), e porque nessa metalinguagem o "voo", "Cruzando, inalcançado, um Infinito", é associado ao próprio destino da personalidade - caminho entre não-ser e nada. A conclusão idêntica dos livros, como repetição de um recurso, funciona também como o que poderíamos chamar uma "marca de adstrição", ou de "ancoragem" do «eu» de cada obra ao das obras anteriores onde o recurso fora já praticado.

A função do quimbundo é, portanto, em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, a de proporcionar a inversão de papéis e a metonímia que espelha o transplante do coração do poeta para o seio de outro sistema que não o que o definiu de início. O quimbundo é, neste aspecto, não um identificador, mas um

reidentificador, na medida em que transplanta o passado identificador do sujeito para o presente que o não comporta mas permite reestruturá-lo.

Enquanto elemento extraído ao que é dado como a anterioridade referencial do «eu», a língua quimbundo concita-nos a conectar quem se apresenta como autor ao sujeito público que a capa do livro já sinonimizara com o colector dos *100 poemas*. Por isso também, a "cena" sugerida pela nota é fundamental: uma vez que se destaca um reidentificador (que o é por poder ser identificador), ele precisa de ser colocado numa situação em que o sujeito se inseria e que ele podia ver (como o leitor visualizar), respeitando o tipo de realismo próprio da antologia ⁹²⁶.

Ainda ao longo da mesma obra, que foca vários quadros da presença de alguém (que a escreve) em Londres, breves passagens nos evocam a figura do sujeito poético da antologia do *ABC*. É o caso do locutor "munemenizado" (p. 25), recordando a conotação dos crioulos com a lua feita em TRÊS DESEJOS PARA A NOITE ("Cara de lua ao céu, cara de lua"); ou o da projecção da imagem do autor sobre a das crianças negras, realizada logo no primeiro poema da recolha, e que recorda processo idêntico nos *100 poemas* (cf. ENFERMARIA); ou, ainda, da presença de vocábulos em quimbundo evocando sinais da cultura ancestral com que a avó rompera (é o que sucede quando se fala em "diquíxi", dando-lhe acentuação concordante com a regra portuguesa) e da dissociação «corpo / coração» recordando-nos duas coisas: a cor da pele metaforizada pela figura da lua e aludida na projecção sobre as crianças negras; e a presença física objectivando o «eu» num espaço que ele não considera seu e onde talvez nem sempre esteja o «coração» (daí a necessidade de transplantá-lo).

Qualquer destes processos encontra uma dupla função: a de remeter para a mesma pessoa e a de detectar no novo meio (englobado na designação de Europa, como o de Lisboa) elementos identificadores que o sejam pela diferença face ao que predomina nesse meio e pela semelhança face ao que

⁹²⁶ Este problema será retomado mais adiante, ao discutirmos e interpretarmos a presença e evolução da regra da visibilidade nos quatro livros.

predominava no "ovo" inicial. Assim fica ao mesmo tempo garantida a identidade enquanto ipseidade, ou reiteração da presença do locutor no tempo, e enquanto similaridade, ou refuncionalização dos elementos identificadores iniciais ⁹²⁷ - similaridade, aliás, textualmente reafirmada: "Sou, concerteza, o mesmo" ⁹²⁸.

Estudada a relação do locutor com o novo espaço e o espaço de referência, é agora necessário verificar se, entre a Lisboa de *ROSTO DE EUROPA* e a Londres de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, é estabelecida alguma relação. Isto porque, se o for, a reiteração da identidade do locutor não é feita só entre cada livro e os *100 poemas*, mas podemos postular a hipótese de o ser entre cada livro e os outros do mesmo conjunto.

Já ficáramos alertados para tal situação a partir da verificação da existência de uma nova geografia no princípio de cada livro, e a partir da observação dos processos de ancoragem que envolviam as composições. De igual modo a localização, no final dos livros, de poemas que figuram o que os livros dizem, permitiu-nos aproximar *ROSTO DE EUROPA* e *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

Em toda a primeira parte da obra (até aos poemas em quimbundo) o jogo identificador desenvolve-se entre as nomeações do espaço londrino e o recurso saudoso ao meio e à personalidade iniciais. O jogo resume-se ao longo de três versos da última composição dessa parte, cumprindo o "ritual" de no fim deixar um retrato do que até lá se faz ⁹²⁹: «Europa!» / -Grito. Responde o eco: / «África!».

Mas, precisamente nas duas últimas composições dessa parte ⁹³⁰, surgem as duas referências ao espaço de inserção do locutor de *ROSTO DE EUROPA*. Na primeira (a penúltima) trata-se de uma evocação literária que logo no verso inicial convoca o nome de Fernando Pessoa (talvez com a memória no heterónimo Álvaro de Campos): "Não tanto como Pessoa amei / As cidades

⁹²⁷ Ricoeur, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, p. 176.

⁹²⁸ *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, p. 20.

⁹²⁹ "Ritual" que serve de confirmação à leitura, que lhe marca o final - como antes o faziam as narrativas tradicionais africanas, embora por processos elementares (v. a introdução de Chatelain aos *CONTOS POPULARES DE ANGOLA*) - e que pode funcionar como sinal de autoria neste contexto (cf. Kristeva, *SEMIÓTICA DO ROMANCE*, p. 65).

⁹³⁰ pp. 32 e 33.

de hoje, no Norte". Na segunda é directamente feita a intersecção do Tejo com o Thames, reafirmando-se a colocação do nada como final (do livro e da vida), contraposto ao amor: "à beira-amar, à beira-Tejo / À beira-Thames: é para nada a próxima viagem".

Assim nos vemos na contingência de ler na figuração do locutor alguém que, não só traz a sua identidade do meio africano e dos tópicos tropicais dos *100 poemas*, mas também faz passar a intersecção de paisagens ou textos por outro meio que é o português descrito e arrecadado em *ROSTO DE EUROPA*.

E, aqui, a nota introdutória da segunda parte de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* é, novamente, significativa. Em primeiro lugar porque se trata de um recurso que de certa maneira evoca outro do livro anterior, uma dedicatória aposta ao poema intitulado LISBOA, DEITADA, DO OUTRO LADO DO RIO, ao qual se segue o MONUMENTO A D. JOSÉ, LISBOA. A citação do título do segundo desses poemas não é dispicienda aqui: ele indica já ao leitor uma realidade concreta, particular (não-típica), onde se incrustará o esforço de simbolização do trabalho poético, completando a circunstancialização do motivo literário iniciada em LISBOA, DEITADA, DO OUTRO LADO DO RIO, sob cujo título se escreve depois: "à memória de Branca Cruz ⁹³¹, a quem estes poemas foram lidos pela primeira vez".

A designação no plural (poemas), condicionada pelo especificador (estes), é de ambígua leitura. Ela remete para um conjunto, podendo considerar-se o conjunto das duas composições encimadas pelo título ("1" e "2"), ou para a globalidade da obra, um conjunto não albergado pelo título se interpretarmos que as duas sequências numeradas constituem dois momentos diferentes de um só poema. Quer isso dizer que "estes" pode ser interpretado como referindo-se a todos os do conjunto, o que permite inserir a obra numa nova ficção enunciativa.

Se a situação diegética de *ROSTO DE EUROPA* é a da chegada de um mestiço angolano a Portugal (quase só a Lisboa) e a sua aprendizagem portuguesa de Europa, a situação enunciativa (ainda fictícia) sob a qual a dedicatória coloca

⁹³¹ Publica um poema no "Suplemento de Domingo" de *A PROVÍNCIA DE ANGOLA* (15-04-1963).

o conjunto de composições, ou uma parte delas, é a de um homem lendo a uma mulher os seus poemas.

Em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, a situação diegética proposta para a última secção da obra é a de um homem que, envolvido através de uma das línguas da sua terra na interlocução com uma mulher, vai deixando que esse momento em si escreva aqueles versos, ou reescreva o que eles terão sido antes, remodelando-os no trânsito entre duas línguas. Por esta evolução se concretizam dois processos: o do aumento da figura do diálogo na lírica (que atingirá o seu ponto culminante em *LUSÍADAS*) - substituindo o papel passivo da leitura pela participação "involuntária" do interlocutor na criação; o da adstrição do locutor a *ROSTO DE EUROPA* pela semelhança de recursos utilizados (o recurso à dedicatória e à menção de um quadro enunciativo ou criativo peculiar; a ligação do interlocutor à poesia e ao poeta, aumentando a visualidade do quadro enunciativo, e a do poeta)

De tal forma fica, pois, reafirmada a contingência de que falávamos (a de imaginarmos o locutor como alguém que veio de Angola e que obrigatoriamente passa por Lisboa). A sua passagem por Lisboa é, na técnica de composição, a sua passagem por *ROSTO DE EUROPA*, relacionando-se o locutor, não apenas com a personalidade da obra anterior, mas também com o conhecimento poético nessa obra realizado.

Tal contingência conduz-nos, como vimos, a interpretar ainda a nota que antecede as composições em quimbundo como passível de lhes fornecer uma envolvência lisboeta (ou portuguesa), se a conjuntarmos ao nome português da interlocutora e ao facto de a língua africana (de Angola) ser objecto central do quadro. Uma vez que as referências contextualizantes de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* nos remetem para Londres, e as do livro anterior para Lisboa, o cenário montado para envolver a leitura dos poemas em quimbundo é possivelmente a terceira referência ao espaço de *ROSTO DE EUROPA* em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

2.2.3. *LUSÍADAS*...

O livro de trânsito entre *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e *AFONSO, O AFRICANO* é um livro onde, significativamente, se reforça a referencialidade pela presença constante de frases coloquiais em francês. Para o nosso estudo, será tão importante a coloquialidade (construindo uma referência mundana e propondo uma "cena" de diálogo), quanto o uso do francês a par do uso do português.

A introdução de termos ou frases noutra língua europeia não é desconhecida à lírica dos *100 poemas* - sendo essa língua precisamente o francês. Vem por ela uma expressão de amor que se transforma no refrão do poema em que irrompe ("Viens, Colombe")⁹³², e também a presença de Rimbaud⁹³³.

Em *ROSTO DE EUROPA*, no longo poema intitulado MANHÃ-EUROPA!, dá-se a intersecção de versos em francês com versos em português⁹³⁴. Em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* há também expressões em francês ("Au bout de la nuit") e inglês ("The naked ape"). Em *AFONSO, O AFRICANO* há termos ingleses ("facilities"), normalmente marcados em negrito. Mas é em *LUSÍADAS* que a interferência de uma língua europeia, não-portuguesa (o francês), sobre a portuguesa, se dá com maior insistência, parecendo estruturar rítmica e semanticamente o poema, a acentuar um tipo de cruzamento (o linguístico ou o que vem através do uso de línguas) que aponta para um enunciador-mediador que já as traduções de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* levavam a conceber (mas aí cabendo a cada composição uma língua).

A função da "tradução" no segundo dos quatro livros ora em estudo transforma-se na função do cruzamento linguístico efectivada no seguinte. No primeiro caso ela recorda a referencialidade identificadora do sujeito, frisando igualmente a sua realidade mista, actualizada no papel mediador que a torna vantajosa; no segundo caso ela aplica a identidade do sujeito a uma nova situação, a uma nova referência (não só linguística), fazendo com que o

⁹³² A CONSTRUÇÃO DO AMOR, p. 85 (primeiro poema de 1956)

⁹³³ EM CARTA DO AFOGADO, de 1960 (p. 134).

⁹³⁴ p. 27. Três ocorrências.

motivo da deslocação no espaço funcionalize a personalidade crioula atribuindo-lhe uma nova pertinência (ou seja: actualizando-a) em vez de a desfuncionalizar. A pertinência nova é a que toma a definição do crioulo (enquanto resultante de cruzamentos, cisões e integrações várias) como o modelo mais apto para se situar em contextos de bilinguismo. E quem diz de bilinguismo diz multiculturais, visto que não se trata só da língua mas também de passar em revista várias séries de referências do campo artístico, literário, quando não de outros menos directamente relacionados com a Beleza ou a Verdade (a água Evian, por exemplo).

É claro que não são só feitos de intersecções linguísticas ou culturais os cruzamentos que estruturam a sequência. Também há, naturalmente, sobreposições de paisagens (do Cuanza, de Lisboa - branca-morena, judia e moira - de Paris e do Léman, por exemplo, com a Igreja Philafricaine pelo meio), numa convocação de lugares que se intensificará no livro seguinte e a que, neste, o refrão inicial ("je me rapelle") traz o suporte da memória, sugerindo nela a residência da sobreposição e confrontação das imagens, num exercício de harmonia cada vez mais procurada e universalizante, já inadiável.

Tornando-se a memória o palco onde se cruzam as referências, ou o rio por que passa o fluxo delas, a visibilidade dos motivos estruturantes está praticamente anulada no que a tais motivos concerne. Eles comparecem por convocação saudosa, confrontando-se com os tópicos indiciadores de um presente menos intenso. Trata-se de uma situação que recorda aquela de *ERA, TEMPO DE POESIA*,

Entre os dois livros há, porém, a diferença fundamental que separa as obras de itinerância da lírica anterior. Essa diferença define o novo papel da visibilidade.

A visibilidade continua a funcionar como despoletador, motivo aparente do texto: o locutor encontra alguém do mesmo país (Angola), podendo a partir daí confrontar o presente (europeu) com todo o percurso bipolar dos angolanos (uns fora do espaço lusófono, outros no espaço lusófono). Mas a visibilidade do motivo literário já não é necessariamente a visibilidade do

motivo identificador: o que se vê não identifica, e o que identifica recorda-se. Os motivos identificadores já não precisam, pois, satisfazer a "condição de ocularidade" para virem ao texto, marcando-se também dessa forma a mudança da fase de formação no "cadinho" inicial para a fase de itinerância por mundos diferentes.

A par da visibilidade sustentando os reencontros e confrontos entre "identificações" (recordadas pelo «eu») e "desvios" (normalmente colocados no interlocutor), a constante interferência do francês introduz igualmente uma situação dramática típica - a do diálogo, em que a segunda pessoa pode trazer a marca da terra de origem comum, reevocada ("12-12-72, / Angola" - p. 10), a par de uma referência literária que reporta recursivamente a Lisboa e à "guerra colonial" ("Lembrança de Natércia, «Guerra»" - mesma página).

A citação literária é triplamente significativa aqui.

Em primeiro lugar, pelo motivo principal expresso no título do poema. Em segundo lugar porque a obra de Natércia era também classificada como "a unidade pela dispersão", em textos públicos ⁹³⁵, o que permite funcionalizar a referência a ela de forma idêntica às que são feitas a Vieira da Silva ao longo da composição, ou seja, aproximando-a da poética seguida ou perseguida por M. António na senda da criouldade.

Em terceiro lugar, ela mantém a identificação do locutor à figura do autor que, como víamos para os *100 poemas*, passa muito pela sua integração num universo "poético" e cultural. Assim como na antologia primeira, também aqui o universo literário é remetido principalmente para Portugal, com uma "sombra" do francês, transformado em vários passos numa referência contrapolar. A identificação locutor-poeta remete-nos assim para um mundo cultural lusíada, aclarando a leitura do título a partir da locução ⁹³⁶. A menção literária, no entanto, é fortemente integrada na afectividade (que se

⁹³⁵ Cf. A. Ramos Rosa, *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, pp. 111-124. As características de indeterminação, suspensão, presença viva do passado, "unidade pela fusão ou dispersão no cosmos", são igualmente imputáveis à lírica de M. António, como estamos a ver.

⁹³⁶ "Lusíadas" é também uma referência constante nos últimos poemas do livro, designando a palavra nesse contexto os portugueses e reportando-se principalmente a Camões e ao tempo das Descobertas ou do Império.

radica no passado), cruzando-se às referências pessoais localizadas sobretudo em Angola, e pela marca da guerra, exposta logo no título do poema de referência, e adstrita ao sinal no braço de alguém (mais uma vez marcando a função da visibilidade como despoletador do motivo literário).

A presença desta segunda pessoa, que se exprime já melhor em francês ("sem queres / A tua língua principal / Como a de Vieira"), é ao mesmo tempo sinal de outra mistura e cruzamento ("amor que não viste no / Cuanza mas no Reno"), provocados neste caso pela prolongada vivência fora do país e longe de Portugal. Uma vez que o locutor destes versos nos remete para o dos anteriores, ou seja, uma vez que este locutor tem uma história e que essa história é a de um crioulo de Luanda que vem para Portugal, o seu interlocutor - crioulo que vive, ou viveu, em (ou por) países não lusófonos - personaliza o percurso contrário ao do «eu». Personalizando um percurso contrapolar, enquanto retrato da plasticidade crioula o interlocutor é, no entanto, similar ao locutor, por tal similaridade se tornando mais nítida a sua função como "simetria" do «eu».

A segunda pessoa aqui, o «tu» com que se dialoga, é por isso o objecto de um distanciamento crítico, marcado no texto em versos irónicos ("De tantos catorze anos os catorze / Que exhibes"), mas também por apontamentos que dão a medida de um percurso talvez contraditório e certamente mais alienante (estrangeirado ou estranhado) que o do crioulo que o texto constrói e respeita como seu autor. Daí as preferências opostas (Arpad / Vieira da Silva), remetendo sempre para outras (neve / colorido), colando-se às escolhas do «eu» os elementos que mais perto estariam da cromatização e da miscigenação típicas da criouldade angolana tal como vem caracterizada nos livros anteriores (os "castanhos e negros" de Vieira, os "azulejos simplesmente coloniais", o Tejo que faltou ao outro que encontrara o amor no Reno e não no Cuanza)⁹³⁷.

⁹³⁷ Esta oposição serviria também de prova contra a colagem da leitura à biografia do sujeito civil Mário António. Segundo Maria José de Almeida e Sousa, era muito forte a inclinação de Mário António pelos brancos de Arpad, atirados aqui à figuração do outro (independentemente de ele gostar da pintura de Vieira da Silva, gosto que também nos foi confirmado pela Dr^a Carolina Terra).

A personagem "Vieira" reporta-se ao sujeito público "Vieira da Silva", pintora que viveu muitos anos em França, pelo que o locutor a compara ao seu interlocutor. No entanto, a identificação do par em diálogo face ao casal Arpad / Vieira da Silva, colocando o locutor do lado dela e o interlocutor do lado dele, demonstra que a comparação não visa identificar o interlocutor com Vieira da Silva, mas demonstrar uma outra via de permanência num espaço estranho, uma via que garante uma personalidade inicial e a propaga, como sucederia com Vieira da Silva (sobre cuja obra o locutor se projecta) e talvez não sucedesse com o «tu». A comparação Vieira da Silva / interlocutor acentua, pois, a clivagem entre o «eu» e o «tu», confirmando que os diversos sentidos do texto são convocados a depor nesta clivagem, nesta espécie de "ajuste de contas" entre duas maneiras discordantes de nos expormos à História.

É, portanto, de suspeitar que a segunda pessoa - como sucedia com a maior parte das personagens colocadas na situação de interlocutores na lírica anterior (excepção para a avó negra e o pai) - serve exclusivamente de contraponto à primeira, figura diferentemente concretizada a partir de possibilidades comuns de definição ou realização do ser (a partir da criouliidade angolana, da história recente - marcada pela guerra colonial e pelos acontecimentos posteriores à independência ⁹³⁸ - e da vida fora do país). O «tu» não tem, pois, na lírica de M. António, uma correspondência vaga, abstracta ou dispersa, ancorando-se pelo contrário em personagens com definições semânticas concretas, pessoas que o são porque surgem para diacríticamente retratarem o «eu» - de acordo com o que, para a linguística, fixara já Benveniste ⁹³⁹.

Nesta situação de diálogo, os interlocutores não ficam sós, marcando-se-lhes um ambiente cultural de referência assinalado por pessoas que se nomeiam para formarem uma espécie de constelação de figuras públicas mitificadas - para além do par Arpad / Vieira da Silva sobre o qual se espelha o diálogo e

⁹³⁸ Como se nota pelas referências à «kalashnikov», aos "Catorze anos na mata", à tatuagem no braço e às "missões diplomáticas" traços afinal de uma biografia oposta à que o texto constrói como sendo a do autor.

⁹³⁹ Cf. Cp. III, nota 5.

que, por isso, tem no texto um papel - como veremos - oposto ao das restantes figuras públicas.

A presença de nomes conhecidos justifica-se por eles funcionarem enquanto sujeitos públicos comuns às duas personagens - nenhum deles pertencendo à sociedade angolana ⁹⁴⁰ - mas também comuns ao leitor, confirmando-se assim o papel do mito e do "fundo cultural" a que retoricamente recorrem os escritos autobiográficos para concretizar a comunicação das referências.

Trata-se de figuras que vão, também elas, multiplicar-se e interseccionar-se - nenhuma remetendo imediatamente para a intimidade do locutor ou do interlocutor. Desmultiplicando-as, o texto "irreferencia-as", distanciando-as da leitura biográfica e confirmando um processo descontextualizador iniciado no final dos *100 poemas*.

O conjunto referencial por elas formado, estranho ao lugar de origem, suscita, pois, a sua leitura como elemento dispersivo e não de ancoragem do locutor. A confirmá-lo estaria a arreferencialidade dos nomes, instituída por um critério duplo de nomeação: ou se nomeiam sujeitos públicos bem conhecidos, cuja publicidade os transformou em formas nominais e figuras mais ou menos vazias, às quais cada um apõe qualidades e defeitos vários, ou atributos indiscutíveis - e, por isso, impessoais (caso de Camões); ou se escolhem nomes próprios (Sophia, Ingrid) que, podendo corresponder a sujeitos públicos conhecidos (Sophia Loren, Ingrid Bergman), podem indicar qualquer pessoa que o leitor desconhece por inteiro ou de cuja identidade não se pode assegurar porque ela seria ambivalente conforme fosse referência do locutor ou do interlocutor (o nome «Sofia» reporta-se, por exemplo, a Sophia Loren ou a Sophia de Melo Breyner?).

Em qualquer dos casos, a referencialidade que nos permitiria preencher o campo semântico das palavras fica ausente, ou vaga. Se ela está ausente ou vaga está neutralizada e, se está neutralizada enquanto referencia - se já não constitui referência - o conjunto desses nomes tornou-se arreferencial.

⁹⁴⁰ "Bernard Buffet" (p. 5), "Arpad" (p. 7), "Sophia", "Ingrid, Stromboli" (p. 10), "Lesbos" (p. 12), "Camões" (pp. 13, 14), "Penélope" (p. 13), os Vieiras abaixo referidos e D. Dinis (p. 15).

Ora o facto de o locutor dialogar com um outro que é da mesma terra, o "ajuste de contas" que promove com ele, levam-nos a pensar nesta arreferencialidade de lugares comuns, de sujeitos apenas públicos, como algo que, sendo comum, recorda que o que os une não é somente uma origem, havendo um conjunto de discursos mais ou menos "vazios" (que a descontextualização dos nomes simboliza) que também os ligam (e, portanto, os definem) por fora da realidade formadora inicial. Esse é o discurso que "desqualifica", no sentido de Giddens, a sua vida quotidiana e, portanto, uma identidade diferenciada, própria à origem dos dois.

Ao realizá-lo, o locutor só o pode fazer em virtude da outra comunidade que os une, precisamente a que não foi esvaziada no discurso ou pelo discurso (ao menos pelo desse locutor), aquela onde permanece guardada a intimidade pessoal. Significa isso que, por contraste, o que fica validado enquanto referência é o berço inicial dos *100 poemas* a que indirectamente somos remetidos.

O jogo entre referência válida e referência neutralizada atinge o seu ponto de equilíbrio em Vieira, nome que se desmultiplica no final em Vieira da Silva, Afonso Lopes Vieira e Padre António Vieira, mas que se mantém quase sempre como Vieira, a pintora. A frequência mais elevada de referências a Vieira da Silva justifica-se pelo seu trabalho de pintura, trabalho em que a "montagem de mais espaço" espelha os próprios processos que a escrita dos poemas vai executando. Por esse motivo explicitamente o texto nos alerta para o modelo ("guia-nos a geometria de Vieira"), que afinal é também o dos "ladrilhos movediços".

Mas a predominância do motivo constituído por Vieira da Silva chama-nos ainda a atenção para dois outros recursos de ancoragem.

A produção poética motivada numa pintura - focalizando-a, explorando-a e metaforizando-a - constitui também uma repetição, pois já nos *100 poemas* se tornara importante um conjunto de quadros de Eduardo Pires Júnior⁹⁴¹, o pintor que faz o desenho de capa que envolverá a antologia. A relação

⁹⁴¹ SOBRE QUADROS DE EDUARDO PIRES JÚNIOR, série de quatro poemas iniciada a pp. 154 da antologia.

íntima, co-produtiva, com a pintura, serve para nos reconduzir ao locutor de 1963, convidando-nos a uma comparação para registarmos as constantes e as rupturas de uma "evolução poética", e, desse modo também, inserindo numa narrativa pessoal e auto-centrada esta ligação à pintura de Vieira.

Por outro lado, a relação co-produtiva entre pintura e poesia remete ao mesmo tempo para o tópico da «ocularidade», representado já na visualidade dos motivos literários, e alertando-nos mais uma vez para a importância da visibilidade na produção assinada por M. António.

Numa terceira perspectiva, o nome da pintora é o que faz a ponte entre a referência puramente pública, "esvaziada", e aquela que nos diga alguma coisa enquanto leitores de uma lírica que nos remete para Angola e Portugal, ou para Luanda e Lisboa - cidade igualmente retratada como mestiça. Ou seja: este nome abre via para a nomeação significativa, contextualizada (que a afinidade do outro com Arpad denunciava) e, ao mesmo tempo, para o título do livro. Porque, em última análise, tanto um quanto o outro são lusíadas, quer dizer, pessoas com referências identificadoras ou significantes no mundo de língua portuguesa. O afastamento face a esse mundo é um duplo afastamento, porque o é perante o "ovo" inicial que nele se integra e perante essa integração, incontornavelmente verdadeira como se figura pela projecção da afectividade sobre referências da cultura lusíada. As figuras públicas em torno desse mundo, que também fazem parte do que é comum aos lusíadas embora não o sejam, ficam por isso esvaziadas ou descontextualizadas pelo locutor, em oposição ao interlocutor que o define por contraste. Dessa forma sublinha-se uma esfera lusíada (dir-se-ia hoje, com menor alcance: lusófono), que o mantém mais próximo dos *100 poemas* que o Reno ou Arpad ou o afrancesamento.

O nome de Vieira da Silva pode personalizar o feixe de traços que o locutor acha definidores da sua personalidade, e depois da sua cidade, e depois de Lisboa, e, até, de Londres enquanto Babel, muito particular porque "a todos unes".

O recurso, que já antes notáramos, à projecção das características dadas como identificadoras do sujeito lírico, realiza-se pois através da figura da

pintora: também ela sujeito intermédio entre línguas e culturas (neste caso o francês e o português ⁹⁴²), também ela interseccionando paisagens e linguagens, também ela apaixonando-se por pessoas de outra cultura, e também ela sendo um "artista", um sujeito público que assina artificios principalmente compostos pelo critério da beleza.

O que, portanto, é Lisboa em *ROSTO DE EUROPA, CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, ou *LUSÍADAS*, o que é Londres no segundo destes livros, é a pintura de Vieira da Silva enquanto motivo em foco neste longo diálogo do locutor com o outro da sua terra - outro ao qual procura fazer uma leitura crioula apoiando-se no exemplo de Vieira. O facto nos elucida acerca do carácter vário da projecção do «ego» sobre o mundo - que, retrospectivamente, é uma adjectivação do «ego» através do mundo.

Em resumo, podemos pois dizer que, em *LUSÍADAS*, há dois modos de evocar o mesmo sujeito dos *100 poemas*: um referencial, que se concretiza simetricamente pelo retrato do interlocutor, mas também pela fragmentada evocação de espaços "lusíadas" ou lusófonos; outro construtivo, ou literário, ou poético - o qual é determinado pela escolha de um critério de composição caracterizado pela montagem e pela mistura, critério espelhado na pintura de Vieira da Silva.

Este critério já vinha de mais atrás, misturando-se com a projecção do passado sobre o presente, do «eu» sobre os outros, das referências angolanas sobre as portuguesas (ou londrinas) - como se a personalidade inicial ajudasse a ler a realidade posterior. A maneira "técnica" e a maneira "referencial" estão, portanto, intimamente ligadas. Elas encontram-se igualmente nos livros anteriores, e também intimamente ligadas. Pelo que a simples repetição do facto, construindo a possibilidade de uma leitura isotópica dos diversos livros, reenvia-nos para o mesmo sujeito e,

⁹⁴² O interseccionismo linguístico é também dado por Bernabé, Chamoiseau e Confiant, no *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, como recurso a explorar por uma estética própria da criouldade (cf. pp. 43 e 48-50). Avança-se aí com o conceito oportuno de «interlecto», que substituiria com vantagem o de «interlíngua» (p. 48). O uso fecundo do «interlecto» permitiria manter a criouldade no âmbito da sua "complexidade fundamental" (p. 50).

consequentemente, para a história ou deslocação no tempo (e no espaço) de um mesmo sujeito.

2.2.4. Afonso, O AFRICANO

Em *AFONSO, O AFRICANO*, o movimento de trânsito e recurso é mais complexo, mas de consequências iguais no que diz respeito ao processo de reiteração e reidentificação do locutor.

O primeiro espaço reservado ao recurso é o dos "Epitáfios" a pessoas do país de origem, numa opção genológica que denuncia alguns parentescos com o estilo autobiográfico ⁹⁴³. Ele surge após uma primeira parte em que desfilam paisagens diversas de países e cidades onde ao longo dos séculos se cruzaram civilizações diferentes. O que traz duas consequências importantes à leitura, uma genológica e outra semântica.

A consequência genológica é a de intensificação do cruzamento de traços que remetem para a descrição ⁹⁴⁴ e a narração ⁹⁴⁵ com marcas próprias do lirismo - nesta primeira parte predominando claramente aqueles. A "narrativização" da lírica é um elemento que vinha já, no modernismo de língua portuguesa, do movimento saudosista ⁹⁴⁶ - e que depois se viu reforçado pelo neo-realismo português e brasileiro, mas sobretudo (para o que nos interessa aqui) pelo angolano, como é visível em poemas de Viriato da Cruz escritos durante a fase neo-realista (e inicial) da sua lírica ⁹⁴⁷.

⁹⁴³ Nas palavras de Wordsworth e Paul de Man (v. *ANTHROPOS*, p. 116-117).

⁹⁴⁴ Por vezes ao modo aforístico, ou temático, na aceção de Hernadi, como no verso: "A cidadania constrói-se sobre cartões de crédito" (p. 25). Outras vezes ao modo típico da descrição, como na estrofe, do mesmo poema: "É infindo o terminal do aeroporto: / Dos viadutos e pontes para as avenidas, / Junto às torres de vidro." Para a análise da descrição utilizámos a obra de Hamon, *INTRODUCTION À L'ANALYSE DU DESCRIPTIF*.

⁹⁴⁵ Sempre narrações curtas, muitas vezes de sentido irónico: "A Rainha dos Kwakyutl / Vai passear / Com o primeiro comandante da guerrilha" (p. 25), ou "Os grandes automóveis / Conduzem jovens grandes / Dos supermercados para os televisores" (p. 25).

⁹⁴⁶ Fernando Guimarães, *POÉTICA DO SAUDOSISMO*, p. 44.

⁹⁴⁷ Recordamo-nos principalmente de «Sô Santo», mas também de outras composições como «Namoro», «Serão de Menino», «Makèzú» ou «Rimance da Menina da Roça» - onde a influência brasileira se torna evidente logo a partir do título.

O cruzamento de marcas associadas a géneros diversos contribui para suspender por mais tempo, no «miolo» do livro, a emergência do «eu» no discurso. Inicia-se a obra por uma narração em terceira pessoa, depois ela prossegue com a predominância de descrições e de sugestões diegéticas (na sua maioria heterodiegéticas), recordando apontamentos tirados de guias turísticos. Só em RAGUSA explicitamente se focaliza o discurso sobre o «eu» lírico, manifestando ele desejos e dialogando com alguém (diálogo no entanto resumido, na sua transcrição, à fala da primeira pessoa).

A partir dessa composição, o «eu» lírico irá aparecer com mais intensidade nos poemas seguintes (ISTAMBUL, BÓSFORO, ANATÓLIA, DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO) para se subsumir, novamente, sob a força da descrição narrativa (ÉFESO) e da narração (PÉRGAMO - II), outra vez na terceira pessoa.

Dá-se, portanto, nesta pequena sequência inicial, uma progressão que em parte recorda a do próprio livro e dos quatro livros de que temos vindo a tratar: uma nova geografia, despoletando por «ocularidade» a composição dos versos, é seguida pelo retorno ao «eu» - centro dessa visibilidade mas também aglutinador saudoso das memórias que o levam a sobrepor imagens, a procurar identificações e a identificar diferenças. O processo atinge aqui o seu cume no DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO - que parece funcionar como resposta ao nacionalismo estrito que na época dominava o que é dado pelo autor como "a terra onde nasci": "(...) parte importante / Do que me liga à terra onde nasci / - os gostos da infância - / Pertence também aos turcos" (vv. 12-15).

O retorno ao "ovo" inicial, feito por identificações e diferenciações como em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, realiza-se pelo exercício de projecção, técnica em que esta poesia se vai depurando. A projecção cruza paisagens - talvez procurando a harmonia anunciada em *ROSTO DE EUROPA* e perseguida em *LUSÍADAS* - e cruza a personagem do locutor com a de figurantes vários, como as "crianças negras" de Londres em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, ou os "Autocarros / - os maxibombos do nosso amor adulto -" e de RAGUSA - no livro que estamos a considerar agora.

O cruzamento de paisagens vem generalizar-se aqui para a referência aos cruzamentos culturais e civilizacionais, para as diversas escritas sobrepostas que o locutor diz observar em ISTAMBUL ⁹⁴⁸, e que já em RENA (a primeira composição da obra) fora o elemento estruturante. Nesses cruzamentos, o negro não deixa de estar presente, ainda quando não se ligue de forma explícita à memória do locutor, como também sucede em ISTAMBUL, ao se referir os "eunucos negros". A par do negro, há traços culturais (no sentido antropológico - e mais abrangente - do termo) que vão recordando o passado africano do locutor, como a "enxada de cabo curto, à africana", de ANATÓLIA, ou o quadro de um mercado popular africano, recordado perante uma no DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO. "Entre Bursa e Esmirna".

Se os cruzamentos apontam para o passado africano e colectivo em que podíamos integrar o locutor dos *100 poemas*, eles não deixam também de cruzar fragmentos do passado pessoal do sujeito, mesmo quando esse passado não se liga directamente a Angola. É o que sucede, entre outras, com aquela passagem de BÓSFORO em que o estreito é comparado à paisagem do Cais do Sodré em Lisboa.

No conjunto dos poemas o que fica é a ideia de intersecção ou cruzamento que o locutor constantemente enuncia. A realização de uma tal prática permite-nos estabelecer com alguma poesia de Fernando Pessoa uma relação de afinidade - relação que não é de estranhar, sendo o poeta português referido em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (p. 32). A afinidade verificar-se-ia entre o "interseccionismo" pregado em determinado momento pelo heteronímico autor da *MENSAGEM* e o cruzamento de múltiplas referências acumulado nas obras de itinerância.

Mas o interseccionismo desta lírica tem uma raiz típica: ele serve de instrumento para operar a confluência da percepção (do presente) e da memória (do passado identificador), num movimento que, pelo que tem de "consciência do novo" e de reunião harmónica do presente a uma anterioridade amada, só pode classificar-se como saudoso.

⁹⁴⁸ "Diversas escritas sobrepostas" (v. 3), que lembram a "montagem de mais espaço" apontada a Vieira da Silva.

Ou seja: ele é, ainda, um resultado da técnica de projecção recorrente nestas obras, ele é projeccionismo antes de ser interseccionismo. Pelo que não se pode comparar ao perspectivismo pictórico apregoado por Pessoa e de que outros movimentos contemporâneos - como o cubismo - dão igualmente conta. Não se trata, portanto, de ver uma coisa por ângulos diversos, mas de ver o mesmo em lugares diferentes, de projectar o mesmo sobre o outro coligando-os numa progressiva universalização dos traços identificadores desse mesmo.

Os EPITÁFIOS que se seguem a esta primeira parte do livro são dirigidos a figuras públicas da "terra onde nasci" - cuja presença contrasta nitidamente o discurso oco onde se integram as figuras públicas de *LUSÍADAS*.

O endereçamento dos epitáfios pode ser contado como mais um "recurso de ancoragem" do locutor ao sujeito da antologia inicial. Reforçando essa ancoragem fica a selecção de nomes e o tratamento das figuras: todos são conhecidos e nomeados como poetas, excepto o último, eufemisticamente chamado engenheiro, cujo retrato no entanto o equipara, explicitamente, ao de um poeta que não pudesse "cantar" ⁹⁴⁹.

A contextualização dos poemas pela sua modelização enquanto epitáfios de poetas é reforçada, no seu papel, pela auto-nomeação do locutor enquanto sujeito dos versos. Numa das composições - dedicada a Ernesto Lara Filho - o locutor dirige-se à irmã do seu amigo igualando-se a ela: "Poeta minha irmã" - ou seja, assumindo-se como construtor daqueles versos e daquela obra.

Como víamos, a afirmação do sujeito central dos *100 poemas* enquanto poeta fora fundamental na construção da sua identidade e da sua pessoa, até

⁹⁴⁹ "Como iria cantar, se não podia?" (último verso da composição, que vem a pp. 18 da 2ª ed. da obra). A figura central aí é Aníbal Arquimedes Fernandes de Oliveira, irmão do poeta, a quem este agradece a recolha de elementos para o ensaio sobre as colaborações angolanas no «*ALMANACH DE LEMBRANÇAS*» (*RELER ÁFRICA*, p. 207). Na vida real, Aníbal Arquimedes era topógrafo, não tendo acabado o curso de Engenharia em Portugal. Era chamado em Angola por «Engenheiro» - como o texto mimetiza - desde que veio estudar para o Instituto Superior Técnico (informação cedida pelo poeta Tomás Vieira da Cruz).

pelo reconhecimento que isso lhe trazia (o que se assume explicitamente na CARTA DO AFOGADO). O regresso àquela que seria, pelas indicações antes fornecidas, a "sociedade literária" em que se formara o «eu» anterior, é um retorno a tal identidade e a tal pessoa, restabelecendo ou confirmando a ancoragem angariada já pelo que - na esteira do trabalho de Lejeune - chamaríamos "recursos de capa" (o nome, as menções à obra do autor), e pela distribuição lírica das referências africanizantes e crioulistas.

Esse regresso é contrastado, e depois completado, num novo trânsito que nos atira para Tagore e Gonzaga ⁹⁵⁰ - um poeta indiano e outro brasileiro que veio para a África de língua portuguesa. A referência a Tagore é, ao longo das composições, intermitentemente motejada pela nomeação de outros poetas (Bernardim, Bocage), ou intertextualizada com passagens reconhecíveis como deles ("Anjana é o rio da tua aldeia, / Mandovi doméstico da tua comunidade" ⁹⁵¹), ou, ainda, reafirmada pela simples enunciação da palavra ("as gaivotas poisam / Nos dedos de Ranjana, antes dos do poeta").

O processo de ancoragem, no que poderíamos considerar a terceira parte do livro (a homenagem a Tagore, o poema que se lhe segue e a composição final dedicada a Gonzaga), é idêntico ao que se desenvolve do que consideramos a primeira parte (desde o primeiro poema até PÉRGAMO-II) para os EPITÁFIOS: uma referência estranha (acentuada, neste caso, com o extenso poema de permeio, AMÉRICA) seguida por uma referência familiar (Gonzaga, americano que, para além da sua ida para África, era estudado nos Liceus angolanos, tendo por isso podido fazer parte da formação literária do autor). Ao longo do percurso, a figura do "poeta entre poetas" vai sustentar a identificação do locutor, remetendo-nos à sua formação descrita nos *100 poemas* - e, se tal leitura não estivesse garantida, confirma-a a referência paterna logo no início de AMÉRICA, evocando a associação da identidade do locutor à tríade poeta-

⁹⁵⁰ O poema que refere este último, MEMÓRIA DE GONZAGA, vem a pp. 29-30 da 2ª ed., e não fazia parte da primeira, o que dava um significado de conjunto diferente do que assim veio a ter, e justifica a 2ª ed. que do livro logo se veio a fazer no ano seguinte.

⁹⁵¹ Referimo-nos aqui ao poema de Alberto Caeiro O TEJO É MAIS BELO QUE O RIO QUE CORRE PELA MINHA ALDEIA (*POEMAS*, 7ª ed., Lisboa, Ática, 1979, p. 44) ao qual parece aludir o verso, comparando o rio da aldeia ao Mandovi.

sonhos-pai, inclusivamente com o já citado tópico da continuidade do pai garantida na existência e no "estilo de vida" do filho.

O poema (AMÉRICA), situado entre Tagore e Gonzaga, funciona de facto - em relação ao movimento de trânsito e recurso - como um poema intermédio. Nele se nomeiam seres e elementos inidentificáveis no universo angolano (os índios, o Potomac, as auto-estradas), mas também realidades que, desde que surgem, são ligadas a África ("o velho jazzbandista", por exemplo ⁹⁵²), ou que são directa sobrevivência da infância (é o caso da evocação do pai). A par dessas duplas referências (as estranhas e as familiares) a deriva (interseccionista) pelo continente americano servirá, sobretudo, para reencontrar a criouliidade.

Um momento particularmente significativo no reencontro da criouliidade (ao nível das referências) é tecido no poema que se inicia na p. 26. Aí, a identificação entre o locutor e a realidade crioula nunca é feita explicitamente, mas isso apenas irá exigir do leitor uma simpatia maior, mais "justa" no sentido contemporâneo do termo ⁹⁵³, simpatia que só se tornará inteiramente funcional se nos recordarmos da poesia anterior - portanto, se associarmos este locutor ao dos outros livros.

O locutor apresenta - sob forma descritiva - diversos traços típicos de várias terras amalgamadas na síntese americana. O resultado é um conjunto de apontamentos breves, aparentemente desconexos, que permitem compor um retrato interseccionista do motivo. No entanto, quando se fala na criouliidade, ou em África, há passagens de versos que remetem logo para os *100 poemas*, onde se configura a personalidade crioula de M. António.

É o caso de três estrofes: "A plataforma doce de cabelo africano / Sobre o perfil andaluz"; "a mobilidade interna das sociedades imóveis / Seus fluxos produtores de criouliidade"; e "A cambulagem inocente das crianças / Para as primas vistosas e dançantes". Num dos *100 poemas* (ANTI-HERÓICA), há quatro versos cujo léxico e cuja semântica parecem derramar-se por estas

⁹⁵² Cf. AFONSO, *O AFRICANO*, p. 26.

⁹⁵³ Cf. Bertrand, Denis, «A Justeza», *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 20, p. 109 s.

três estrofes: "Olhar doce cambulando nos portos / Onde continuam / Rios de sangue e esperma / A produzir-me" ⁹⁵⁴.

O doce do olhar do sujeito transporta-se para a referência ao cabelo, várias vezes presente na sua lírica, quer apontando o próprio locutor ⁹⁵⁵, quer projectando-o em personagens episódicas ⁹⁵⁶, quer metonimizando-o através do irmão ⁹⁵⁷. Os "rios de sangue e esperma / A produzir-me" tornam-se eruditamente "fluxos produtores da criouldade", e o gerúndio "cambulando" substantiva-se na "cambulagem" que, "inocente", recorda o "vadiar sem pecar" e o "amor inconsequente" votado às "moças quentes das fábricas" em NÃO QUERO MAIS ESTUDAR ⁹⁵⁸.

Por esta identificação indirecta, intra-textual se concebermos toda a lírica como um grande macro-texto, aquilo que podia ser uma descrição interseccionada de vários lugares - recordando a síncrese complexa e não-reduzida proposta pela criouldade antilhana - transforma-se numa configuração cruzada de traços personalizados, tornados íntimos pela memória do leitor acordada à do sujeito-locutor.

Estas várias composições reunidas sob o título (e motivo) genérico AMÉRICA, oscilando logo a partir da primeira entre referências personalizadas e descrições fragmentárias aparentemente alheias ao locutor, colocam-se, por isso, entre Tagore e Gonzaga - ou seja, entre o nome público de um poeta estranho ao cadinho de origem e o de outro que lhe está mais próximo (biográfica, geográfica e socialmente).

Uma vez que entre os dois poemas (a Tagore e a Gonzaga) se encontram estas várias composições agrupadas sob o nome genérico AMÉRICA, somos levados a ver no conjunto da obra uma viagem que, iniciando-se com a deslocação de Afonso, o Africano, para Leste, segue pelo Oriente e América até retornar a África, terra inicial do poeta, agora voltada para a Ásia, como

⁹⁵⁴ p. 160. É o quarto poema entre os datados de 1962.

⁹⁵⁵ Por exemplo em manhã-Europa, de *ROSTO DE EUROPA* (p. 27)

⁹⁵⁶ V. as "carapinhas ruivas" de parque eduardo vii (*ROSTO DE EUROPA*, p. 46), ou a das crianças negras, no primeiro poema de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (p. 11).

⁹⁵⁷ "para Aníbal Arquimedes", um dos epitáfios de *AFONSO, O AFRICANO* (p. 18).

⁹⁵⁸ O quinto dos *100 poemas*: "Meu amor inconsequente: / Olhar, mangar e mais nada"

que reevocando toda a viagem, num falso término, que deixa em aberto a sensação do eterno retorno, ante o silêncio horizontal do Índico.

Em qualquer dos três últimos grandes poemas do livro, o jogo de sobreposições que vai cruzando referências diversas, projectando-as umas nas outras, ou interseccionando-as, estrutura fortemente os versos - a par da motivação amorosa saliente na HOMENAGEM A TAGORE. No poema AMÉRICA e no "epitáfio" a Gonzaga, o processo atinge o seu clímax na intersecção das várias Américas ou de América, África, Ásia e Europa (nomeações globalizantes que, lidas no seu conjunto, metonimizam a viagem que todo o livro regista, prosseguindo o "ritual" de no fim colocar o espelho de uma obra). Ainda no poema AMÉRICA, retorna-se aos cruzamentos linguísticos, através da integração de marcas do diálogo quotidiano, em inglês ou em português.

Fica desse modo largamente patenteado o critério da projecção, ou do cruzamento, privilegiado pelo autor dos *100 poemas* sobre a organização poemática posterior a essa antologia. Nesta medida, a mistura dos géneros (poemas narrativos, descritivos e epitáfios), dos modos (mimético e misto), das focalizações (interna / externa), das enunciações (heterodiegética / homodiegética, na primeira pessoa / na terceira pessoa) e discursiva (discurso directo, indirecto, "indirecto livre"), é já expressão de um critério compositivo que privilegia a intersecção estrutural.

A mistura, projecção, ou cruzamento, como critério estruturante dos textos, atinge a própria ideia que podemos fazer do livro na sua sintagmática, conduzindo-nos a uma leitura de conjunto das quatro obras que torna esta culminante dos processos que essencialmente as delineiam.

Em cada uma das obras anteriores, há um motivo que serve de "pano de fundo" sobre o qual se desenrolam as "impressões" acerca dos acontecimentos. Em ROSTO DE EUROPA, a sugestão diegética é a de alguém chegado a Lisboa - um mestiço africano; em CORAÇÃO TRANSPLANTADO é a de alguém que está em Londres, e em Lisboa ensinando uma língua de Angola; em LUSÍADAS é a de alguém que dialoga com um seu conterrâneo, provavelmente num país ou numa cidade de língua francesa (hipoteticamente

nos Alpes). Mas em *AFONSO, O AFRICANO* não há uma situação diegética única - e, portanto, credível - sob a capa da dispersão lírica.

Inicialmente encontramos alguém em viagem, mas dissimulando a sua viagem com histórias de terceiros - de forma geral sujeitos históricos. Depois os EPITÁFIOS remetem-nos para a morte de diversos amigos em diversos locais do mundo, ou no país de origem - mais uma vez a memória desempenhando o papel de sede onde se registam e desenvolvem todas as ocorrências e aproximações. Em seguida há a viagem "poética" a Tagore, após ela à América e, finalmente, a Gonzaga. Estas três últimas decorrem sem que o texto ligue as referências e o «eu» num percurso definido e dado como "verdadeiro". Ou seja: trata-se de deslocações onde já pouco importa a impressão de terem mesmo acontecido e de terem tido um roteiro único - que inevitavelmente qualquer viagem tem.

Se é racionalizável a progressão da leitura (de viagens verosímeis para outras descontextualizadas), ela conduz-nos no entanto à impugnação de uma leitura diegética tal como até aqui vínhamos fazendo. A multiplicação e descontextualização das sugestões diegéticas, o seu cruzamento principalmente conseguido em *AMÉRICA*, parecem outrossim reflectir mais uma vez o critério definido pela figura do cruzamento projectada sobre a organização textual como organizador do livro e dos poemas. Só que, agora, a noção de cruzamento, de multiplicação e de intersecção foram de tal forma concretizadas que, finalmente, nos aproximamos - ao nível da obra como um todo - do paradigma lírico da dispersão (genológica e biográfica).

Só o quadro final, ao deixar o leitor perante o Índico depois de o trazer da América, dá uma inesperada sugestão de unidade a todas as viagens sugeridas ao longo do texto, pela imagem global que evoca de uma circumnavegação. Mas o facto de elas figurarem as mais diversas situações diegéticas, ou "cenas", ou "episódios", e o facto de se tratar de situações onde o verosímil ou o visualizável já não têm importância decisiva, não são impugnados pela sugestão final. Esta serve apenas - e mais uma vez - para que o texto repita um recurso anterior, o de o livro de alguma forma metonimizar no final o que ao longo das outras páginas concretiza.

3. VISÃO E SAUDADE

Temos, portanto - nos últimos quatro livros - uma sequência que se pode descrever pelo registo do trânsito para novos espaços. Esse trânsito faz-se acompanhar inicialmente por uma cisão, uma cisão entre aquele que diz o que diz ver e a configuração anterior à qual se irá ancorar o mesmo «eu».

Em *ROSTO DE EUROPA* o sujeito abre-se ao conhecimento do novo espaço procurando a nudez própria de quem não tivesse passado algum; em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e *AFONSO, O AFRICANO* aquilo a que chamaríamos a "abertura ontológica"⁹⁵⁹ não é já cantado, explícito, mas revela-se nos poemas em que a proposição de referências se reduz ao que nos é apresentado como o horizonte visual do locutor no momento da enunciação. A redução da referencialidade à composição de um campo visual dado como coincidente da enunciação, oblitera por ausência a anterioridade do sujeito. Só que, nesses livros, os poemas de "abertura ontológica", ou "pasma", estão liricamente distribuídos ao longo das páginas, não tendo que surgir no início (o que acontece em *AFONSO, O AFRICANO* - que se inicia por uma narrativa na terceira pessoa - mas não sucede em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*). Ao passo que, em *ROSTO DE EUROPA*, há um momento próprio (no início) onde se colocam os poemas que sugerem ou solicitam o esquecimento da anterioridade, explicitamente referido.

Em *LUSÍADAS*, por seu turno, todo o poema fica estruturado em função de um diálogo. Nesse diálogo, as referências instituidoras do campo visual que seria o da ficção enunciativa estão de tal forma conectadas com outras (do passado, ou de uma actualidade mediática - a dos nomes públicos, por

⁹⁵⁹ Hamilton (op. cit., p. 111) fala em "pasma".

exemplo) que se torna quase impossível a distinção entre um momento de abertura ou cisão e outro de retorno da anterioridade identificadora.

O trânsito do sujeito é seguido, em qualquer dos casos, por evocações do mundo anterior, original, que se intersecciona muitas vezes com o novo. Este retorno é o do lugar garantido pela saudade como sentimento reunificador do ser e promotor da sua significação. Trata-se, pois, de algo mais do que a "reviravolta na forma do vento da nostalgia", de que falava Russel Hamilton no texto já citado. Até porque o sentimento nostálgico é diacriticamente atirado para o passado genealógico do sujeito (para os marinheiros brancos e os escravos negros, como vimos ao lermos O AMOR E O FUTURO).

Assim o retrato psicológico do locutor vai aproximar-se da "outra componente" da criouliização, a colonial, sofrendo um processo de identidade similar ao que ela sofreu ao partir para longe do seu cadinho inicial, ou seja: procurando ser o mesmo em espaços diversos (procurando construir uma unidade de significação que reúna presente e passado) e, portanto, passando a manter a identidade por similarização e não por permanência, por similaridade e não por ipseidade, para usar os termos de Ricoeur. Nessa passagem, porém, como crioulo e ser saudoso, ele vai encontrar uma forma própria de manter a sua especificidade (de a universalizar) que não coincide com a que o colono ou reinol usara na colónia, na terra de formação do sujeito.

3.1. A CONDIÇÃO DE VISIBILIDADE - II

Como dissemos - e facilmente se observa - cada um dos quatro livros de itinerância nomeia, logo nas primeiras composições, espaços diferentes face ao berço original do locutor dos *100 poemas*. Ao narrativizarmos a leitura retomando o "romance do autor", observámos que cada livro faz o registo híbrido de uma viagem (ou de várias), escrevendo-se a partir da presença no e do novo espaço. Quer isso dizer que a condição de visibilidade se mantém

activa, tanto na imitação daquilo que poderíamos chamar "um processo de identidade" (que é posto em causa pela visão de novos espaços), quanto como condição do poético (posto em movimento só em face dos novos espaços, visto que nunca mais se publica sem haver uma viagem).

Tendo nós fixado atrás diversas hipóteses de trabalho, entre as quais a que dizia respeito à "condição de visibilidade", e tendo-se alterado nestas quatro obras, radicalmente, a referência visual fornecida pelo texto, convém-nos agora vermos como foi refuncionalizada essa condição face aos novos campos, quais as funções que manteve e quais as que perdeu no movimento de trânsito e recurso a que os sucessivos desembarques e as correspondentes ancoragens nos levaram.

3.1.1. Visibilidade e composição

Se, nos livros de itinerância, se escreve só quando chegamos à designação de outro espaço que não o das obras anteriores, isso implica duas coisas: em primeiro lugar, que a mudança de espaço é um motivo poético; em segundo lugar, que a mudança de ambiente coloca em risco a personalidade, ou reactiva os mecanismos da sua formação e do que poderíamos aqui nomear como o "retorno a si" - efectivado através da composição poética.

Destas implicações, a primeira será tratada neste ponto, a segunda será tratada mais adiante, quando estudarmos o "processo de identidade".

As mudanças operadas no seio do país (ou da paisagem) poeticamente recenseado em *ROSTO DE EUROPA*, a evolução do sujeito nesse meio, não são registadas para além do âmbito de uma aprendizagem, da anotação de impressões e descrições iniciais com que tal aprendizagem começara.

Trata-se de mudanças parcelares, que subtilmente subentendemos terem decorrido, no que diz respeito ao que o locutor apresenta como visualizado (muda o sentimento, a estação do ano, conhece-se alguém, mas o «mundo» que cerca o sujeito, definido social e geograficamente, permanece o mesmo).

Quer isso também dizer que a mudança "ocular", para ser dada enquanto motivo "inspirador", precisa de ser integral, e de integrar o locutor, passando-se a uma nova geografia e a uma nova organização social.

O motivo inicial de cada obra parece, pois, indicar que a visibilidade continua a ser uma condição do dizível, mas agora aposta à visibilidade a condição da mudança e da mudança na totalidade. Portanto, não é propriamente o visualizável que determina a selecção do dizível, é o haver uma diferença global dos referentes que compõem a circunstância em que o locutor se situa. Uma diferença global no sentido de um conjunto novo, ainda que alguns referentes sejam identificáveis numa totalidade anterior.

Se repararmos, os *100 poemas* haviam já constituído a mudança em motivo poético, ao apontarem uma percepção diferente da estrutura social que envolvia o sujeito, que lhe dava confiança e lhe mantinha a personalidade. Mas era ainda uma mudança no mesmo lugar, ficando no espaço os sinais que permitiam evocar o mundo anterior. Agora só se escreve quando tudo muda.

A deslocação no espaço não é também um motivo estático. De livro para livro ele se vai generalizando. Se, de *ROSTO DE EUROPA* para *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, a deslocação parece englobar apenas a chegada a uma cidade, a uma capital ou um país, na passagem para *LUSÍADAS*, como vimos, o espaço que situa o locutor vai ser alargado ou descontextualizado ao ponto de, apesar da toponímia, ficar apenas a ideia vaga de um lugar principalmente de língua francesa, com um ou outro sinal da Alemanha, afecto ao passado afectivo recente do interlocutor, um lugar abrangente e mal definido, que pode passar por Paris, pela Suíça, ou pelo Reno. Em *AFONSO, O AFRICANO*, como também observámos, a deriva do sujeito leva-o a desenhar poeticamente na obra um roteiro que faz a circumnavegação, que rodeia o mundo e deixa a leitura no continente de partida dos *100 poemas*, fitando (no símbolo que é Gonzaga) o Oriente para onde passara no início do livro.

A dinâmica do processo de descontextualização, ou de desmultiplicação do motivo da viagem, leva-nos ao ponto extremo que é o de a deslocação não pressupor já uma origem e um destino, mas várias origens (vários locais de onde o sujeito vem e que por isso recorda) e vários destinos. Porque, ao

referir uma deslocação para Oriente, o locutor inicia-a com uma narrativa na terceira pessoa, reportando-se a uma personagem histórica que ele diz vir "de Arzila e Tânger" (e a gente fica sem saber de onde vem o locutor que depois aparece a Leste como «eu»); ao falar em Tagore não nos diz de onde vem nem para onde vai; no poema América, ficamos sem saber de onde partiu o «eu» para ir para a América, para as várias Américas que visita. Há, portanto, sempre, ou uma origem indefinida, inominada, ou várias origens possíveis; tal como pode haver diversos destinos (o Leste e a Turquia; A América do Sul e do Centro, os EUA), como se todo o livro fosse um roteiro do qual a diversidade apagasse uma origem que podia ser dada como única e como garante ou "fio" de uma narrativa unívoca.

Para conseguir levar a tal extremo o processo, o texto exacerba um jogo só timidamente praticado na antologia fundadora: o da visualização de algo que a regra da visibilidade impediria de trazer ao poema. Referimo-nos, no que diz respeito aos *100 poemas*, à composição FUGA PARA A INFÂNCIA, datada de Outubro de 1951, onde se imagina uma fuga cujas características não coincidem com a espécie de narração lírica da adolescência do locutor que ao longo da antologia é proposta. Em *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, *LUSÍADAS* e *AFONSO, O AFRICANO*, é pela intersecção de paisagens e pelas evocações literárias (timidamente ainda ensaiadas na primeira dessas obras) que a visibilidade dos motivos vai ser sublimada ou substituída, tornando-se agora fundamental o cruzamento harmónico de lugares e costumes, línguas e referências literárias, que pela sua nomeação não abandonam a ilusão de verosimilhança, mas que saem fora do que é possível conceber como horizonte visual do locutor, enviando a reflexão para uma intensa multiplicidade que não se compadece com a subordinação simples ao presente visível.

Parece isto implicar, em nossa opinião, que a regra da visibilidade já não apresenta o mesmo tipo de validade, reduzindo-se a constituir o critério selectivo apenas dos motivos apresentados como despoletadores das evocações (e das obras - tomadas estas no seu conjunto). No entanto, ela detém ainda um papel estruturador, pois é a presença visual de um novo ambiente que, anunciando o trânsito para uma nova geografia, provocará o

recurso às fontes da personalidade, ou seja, à anterioridade que o texto nos dera como própria do sujeito crioulo.

Recorde-se que, inicialmente ⁹⁶⁰, víamos funcionar a visibilidade como critério seleccionador dos motivos identificadores principais. Agora vemos diversos motivos identificadores (ou reidentificadores) entrarem no poema somente pela memória saudosa, o que se deduz pela diminuição ou ausência de indícios de ocularidade, como sucede com os poemas das pp. 20 (em que apenas o ver os dedos evoca a cidade e a infância), e 12, 16, 18, 26, 29 e 30 (onde não se nomeia o motivo despoletador do poema) de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

A par dessa descontextualização dos enunciados, outros motivos há que surgem ainda de acordo com a regra da visibilidade, como sucede quando se oferece uma cena biográfica para justificar o aparecimento de poemas em quimbundo (uma língua diacriticamente identificadora), ou com a referência a certos traços visualizados em novos ambientes que vão suscitar a sua intersecção com outros do ambiente inicial (ou de outros, quase sempre anteriores ⁹⁶¹) guardados na memória ⁹⁶².

A nomeação dos elementos identificadores trazidos pela visão está muitas vezes associada à figura da projecção, através da qual se interseccionam paisagens e traços elementares e que, trazendo o passado ao presente, ofuscam o poder e a limpidez da visão. A figura da projecção pode prestar-se a diversas leituras.

O facto de a projecção se realizar muitas vezes sobre traços ou pessoas africanos podia tornar-se problemático para a leitura que fazemos, e que afasta o texto de conotações negritudinistas, ou da contradição entre referências africanas e europeias.

Com efeito, qualquer investigador nos podia apontar - desde *AVÓ NEGRA* - sinais de associação entre o negro, ou identificadores da raça negra, e o

⁹⁶⁰ Cf. Cp. III, secção 2.3.1.

⁹⁶¹ É no poema *AMÉRICA* que se cruzam mais referências geográficas diversas as quais nos são dadas como simultâneas, como se nenhuma fosse anterior à outra.

⁹⁶² É o caso de ninguém se ri como nós, publicado em *ROSTO DE EUROPA* (p. 34), ou do discurso sobre o regionalismo, de *AFONSO, O AFRICANO* (p. 11).

locutor (crioulo) ⁹⁶³. Levando em conta a história da literatura angolana e o momento dessa história em que M. António começa a publicar e afirma o seu nome enquanto poeta, parece válido afirmar que a projecção do «eu» sobre traços identificadores do negro constitui uma marca da influência da negritude na sua formação, marca trazida por uma primeira fase em que ele se inspirasse, como propunha Manuel Ferreira, nos "valores africanos".

A reforçar a hipótese fica também o facto de o sujeito público Mário António ter demonstrado conhecer a negritude e entusiasmar-se com ela a dado momento, como se verifica pela sua participação no «Doutoramento HONORIS CAUSA» do Presidente Senghor na Universidade de Évora ⁹⁶⁴. A contrariá-la fica o reconhecido entusiasmo do ensaísta com as teorias luso-tropicalistas de Gilberto Freyre e o facto de estas identificações com "traços negros" se verificarem largamente após o afastamento do "autor" de Luanda e das teses da negritude.

Poder-se-ia, no entanto, argumentar ainda - em favor de uma leitura negritudinista - que o sujeito civil Mário António, apesar de entusiasmado com o «luso-tropicalismo», se via na Europa empurrado para uma situação que, de um ponto de vista antropológico, explicaria a conotação com identificadores "negros".

Para tal recordaríamos, com Harry L. Shapiro, que "Em todos os países onde a consciência social está muito desenvolvida, os produtos de um cruzamento são, em virtude das diferenças físicas que apresentam com o grupo do pai e o grupo da mãe, considerados, pelo menos em parte, para cada um desses grupos, como pertencendo a uma outra raça. Cada grupo percebe as suas semelhanças genéticas com o outro e assimila-as ao outro" ⁹⁶⁵. Esta característica levaria, portanto, em certos países - predominantemente de

⁹⁶³ Como dissemos na Introdução, R. G. Hamilton elabora uma leitura negritudinista desse tipo de recursos.

⁹⁶⁴ *BIOLOGIA E SOCIOLOGIA DA MISTIÇAGEM*.

⁹⁶⁵ «As misturas de raças», em *RAÇA E CIÊNCIA*, p. 127. Exemplo significativo - porque fruto de inadvertência - é o de um artigo intitulado «Os Negros em Lisboa no Século XIX - tentativa de caracterização histórico-biológica», e escrito por Maria Cristina Neto: a população aí estudada inclui "mestiços" e "pardos" no grupo dos "negros". V., também, sobre a conotação do mestiço com o negro nos EUA, o trabalho de Isabel Caldeira, «A construção social e simbólica do racismo nos Estados Unidos».

língua inglesa - à conotação do mestiço com o negro. Isso nota-se ainda em textos de autores portugueses que abordam o problema da construção da ideia de raça negra nos Estados Unidos, como é o caso de Eduardo dos Santos ou de Isabel Caldeira, qualquer deles deixando escapar frases como "Todos os negros, mestiços ou não, eram «niggers» para o Branco americano" ⁹⁶⁶, ou expressões algo redutoras como "indivíduos de origem africana nos Estados Unidos" ⁹⁶⁷ - o que permite integrar os "mulatos" na raça negra.

A conotação, que o texto promove, entre o locutor e o negro, seria um reflexo expressivo, na obra, das consequências psicológicas desse processo social de afastamento do crioulo em direcção ao "outro", de integração da imagem do mestiço na imagem do negro por contraposição à dominância do branco na Europa.

Como entendemos de toda a pertinência metodológica não recorrer a uma leitura extrínseca enquanto não esgotarmos a leitura intrínseca, e como estudamos o funcionamento dos identificadores na lírica em causa em função da regra da ocularidade - já detectada por outros teóricos como característica em géneros afins - torna-se uma questão de coerência pensar que a figura da projecção denuncia ainda, no trânsito para a nova regra (a da visualização projectiva, mais que a da ocularidade), o recurso típico da anterior.

É certo que a presentificação permitida pela saudade neutraliza a necessária visibilidade dos motivos, visto que o leitor supõe que o texto fala nos identificadores porque o sujeito, por nostalgia ou lembrança voluntariosa, se recorda deles perante um novo espaço. Mas o autor (aqui trata-se de um problema de artifício), não pode apresentar os identificadores apenas em função de recordações que não têm qualquer pilar assente no horizonte visual, pois parecerá ao leitor que ele força a recordação, passando a saudade a funcionar como uma espécie de «Deus ex machina» da "narrativa lírica".

⁹⁶⁶ Eduardo dos Santos, *ULTRAMAR*, n.º 21, p. 132.

⁹⁶⁷ Isabel Caldeira, «A Construção Social e Simbólica...», p.37. Quando fala na "crescente creolização dos escravos devido à proibição do comércio negreiro em 1808" ficamos sem saber se essa "creolização" é apenas cultural.

Para não abusar do recurso que a saudade constitui, "justifica", portanto, o poeta, várias vezes, a presença dos identificadores iniciais pela de uma emergência que os identifica no horizonte visual, acordando-se dessa forma aos bons ensinamentos da verosimilhança aristotélica.

Uma segunda razão ainda explicará a figura da projecção na obra, se pensarmos que ela é uma forma específica de cruzamento de referências.

Mas estamos já, ao falarmos nisto, a entrar na caracterização das mudanças efectuadas ao nível da identidade, o que nos ocupará na próxima secção. Em resumo diremos, portanto, que o papel da ocularidade passará a ser o de um motivo poético estruturador, por um lado, ao passo que por outro ele será alterado no sentido de o visualizável substituir o ocular na emergência dos reidentificadores.

3.1.2. Saudade e reposição

O aumento da memória e do papel da saudade, que torna significativos os motivos circunstantes e os inscreve no jogo da composição da personalidade, era inevitável, se levarmos em conta as condições em que o drama do autor se desenrola ao longo das obras. A mudança de conjunto referencial que a deslocação ou viagem implica, redimensiona o processo de identidade no tempo, porque o espaço não pode já funcionar como motivo reiterador do «eu». Quando isso acontece, como também vimos ao falarmos em colonos, o sujeito agarra-se à estrutura da sua personalidade (neste caso, uma estrutura de cisão e retorno perante os identificadores, que reflecte e continua a definição inicial da crioulidade). Para que tal aconteça, ele tem que se socorrer da memória mais que da visão, pelo que a passagem da identidade no espaço para a identidade no tempo corresponde à passagem da identidade pela visibilidade para a identidade pela memória. Esta fica então constituída como fonte principal dos identificadores aos quais o texto irá recorrendo, quer para ancorar o «eu» na anterioridade conhecida, quer para demonstrar a sua fidelidade estrutural.

Se há recurso a identificadores antigos e se reafirma uma fidelidade estrutural é porque houve ou esteve para haver desvios em relação à identidade ⁹⁶⁸. Estes desvios devem-se, como acabamos de ver, à conjugação das duas regras condicionadoras da identificação que antes enunciámos: a da visibilidade e a da reiteração no espaço. Mas eles devem-se também ao facto de o autor nos apresentar a sua personalidade como crioula.

Sendo crioula, essa personalidade forma-se por cisões e apropriações que determinam o seu desenvolvimento na aprendizagem de novos meios e, portanto, numa grande capacidade de adaptação ao visível. Uma vez que o visível muda radicalmente, o sujeito prepara uma nova cisão para garantir a melhor inserção no meio. É esse o significado do facto estudado em *ROSTO DE EUROPA*, uma tentativa de descondicionamento do sujeito - expressa, por exemplo, no pedido que dirige a si próprio: "adia, para depois, a harmonia".

Como vimos ao estudarmos os *100 poemas*, a definição diferente do espaço que envolvia o enunciador - por causa da cisão apropriadora - provocou uma duplicação de identidades no sujeito. Se uma nova definição do mesmo espaço pode provocar uma tal crise, é consequente que a aprendizagem de um novo espaço implique uma nova inserção da pessoa que pode pôr em risco a sua personalidade anterior - estruturada como ela estava pela identificação cindida através do visível.

A repetição do processo que cinde o indivíduo entre anterioridade e presença chama a saudade a desempenhar, como antes, um papel fundamental, pela força presentificadora que traz. A tal crise - provocada pela tentativa de descondicionamento, pela regra da visibilidade e pela impossibilidade de reiteração no espaço que garantia a identificação anterior - responde a recuperação de tópicos identificadores iniciais ("Ninguém se ri como nós") desempenhando a mesma função que os tornou pertinentes ao longo dos *100*

⁹⁶⁸ O estudo dos processos de «feed-back» em Psicologia põe, precisamente, à prova a personalidade (vista em função de traços recorrentes, constantes). A "dialéctica da cisão e da saudade" acorda-se parcialmente a tais descrições psicológicas. Dizemos parcialmente porque nos parece que ela põe em movimento elementos mais diversos, envolvendo níveis mais profundos na descrição do «eu» e determinando a sua formação. A Psicologia limita-se a estudar os condicionamentos e sua função para a garantia de estabilidade pessoal ou social.

poemas (a de repor a personalidade inicial) e outra função, nova: a de criarem condições de reiteração no novo espaço.

Desta forma, a "dialéctica" da cisão e da saudade, o trânsito e o recurso entre mudança e restauração do «eu», estruturam a progressão dos poemas nas obras e a conjunção das obras no tempo. Por isso pudemos ir medindo a tensão que os textos ou os livros criavam entre as nomeações (descritivas ou narrativas) do novo e as incisões, nas telas do itinerante locutor, da sua anterioridade.

Ao proceder assim, o texto reenvia também a leitura para o principal dos tópicos anteriores, desenvolvendo a conotação do locutor de cada uma destas obras às que antes foram por ele assinadas. Ou seja: ele reenvia-nos para o romance do autor iniciado nos *100 poemas* e para a "auto-biografização".

Quer dizer que o retorno constante dos traços reidentificadores é, também, o retorno constante da poesia anterior, através do qual se reitera a imagem de um único locutor, ainda que de um locutor atravessado por constantes cisões, um «ego» múltiplo. A função dos reidentificadores e a funcionalização simbólica da saudade, concretizada por recursos técnicos como o da projecção, servem portanto um duplo objectivo: dar a ideia de uma personalidade reconstruindo-se e universalizando-se na diversidade (portanto, de uma personalidade crioula), e dar a ideia de que toda esta poesia se garante numa só narrativa subjacente, a ideia de que toda ela possui um "fio" que permite visualizá-la como um percurso poético em crescendo, assente na criação da imagem de um autor. Toda ela pode, por isso, ler-se de acordo com a sugestiva "Justificação" dos *100 poemas*: "uma ideia não enganadora da Poesia realizada".

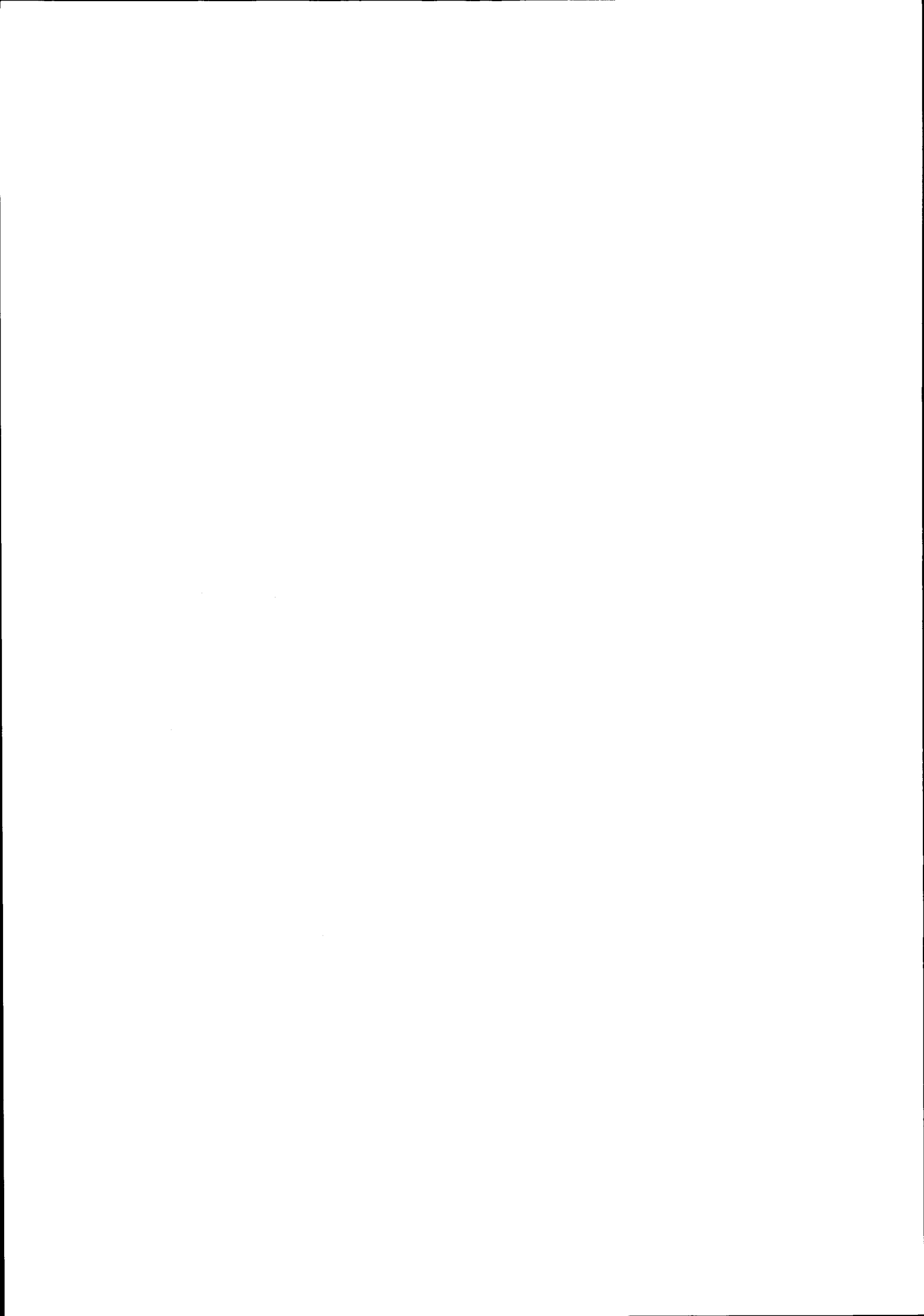
Há, portanto, a extrair daqui duas conclusões, didacticamente: uma estética, que dê conta "da Poesia realizada"; outra ética, que especifique o significado da adjectivação ("não enganadora") estudando-o pela coerência da personalidade na sua composição textual. É para isso que nos vamos preparar.

CONCLUSÃO



**“Como acontece em ciência, não
há aqui forma pura. A forma não
é indiferente ao fundo, nem o
fundo à forma”**

**(Leonardo Coimbra, *O
CRIACIONISMO*)**



A questão em torno da qual se desenvolveu o nosso trabalho foi a de saber como se caracterizava o retrato de autor composto ao longo da obra lírica em verso publicada por M. António.

A resposta a tal questão constituiu ao mesmo tempo para nós um objectivo e um sentido unificador das interpretações. Ela dividia-se, em nosso entender, em duas partes que entendíamos complementares - tanto quanto o sejam a «forma» e o «conteúdo». Era preciso saber de que maneira o retrato se tinha construído, através de que técnicas, seguindo quais códigos literários, funcionalizando que tópicos e recursos retóricos; mas era também necessário verificar quem resulta dessa construção, qual o rosto que se esboça como sendo o do autor ao fim das leituras efectuadas.

A constituição da pergunta que centralmente nos orientou, deveu-se à leitura da última antologia publicada em vida de Mário António, ainda revista e consentida por ele.

Nos *100 poemas*, era previsivelmente o mesmo sujeito público que organizava a antologia das composições que escrevera. Essa obra tem, portanto, o valor de uma leitura autoral que reorganiza - pela articulação macro-textual - os materiais de que dispõe.

Na antologia final os poemas foram reunidos e seleccionados por uma terceira pessoa da interlocução que estabelecemos com os textos (nem o que se reclama como poeta, nem o que, sem deixar de o ser, se nos apresenta como o seu próprio leitor). A terceira leitura ressalta de uma situação diegética (exposta numa nota introdutória) em que o sujeito público M. António, garante da autoria, começa a abandonar a sua prerrogativa de proprietário dela. Uma prerrogativa que o colocava na situação de preferencial organizador do significado (ou dos significados) dos materiais. Ele cede assim lugar a uma interpretação pela qual se não pode já responsabilizar - como sucederá após a morte, inevitavelmente - e que o "post-scriptum" da antologiadora procura firmar em notas que fixam as primeiras (abstractas) intuições de resposta. A aprovação que o poeta-sujeito público teria dado ao projecto final da antologia marca a derradeira

intervenção do proprietário dos versos: a leitura não é sua, mas ele agradece-a, o que sinaliza o seu acordo ⁹⁶⁹.

Nessa nota inicial, porém, não se refere com exactidão o papel do autor na preparação do livro. Diz-se que ele pediu, “em 1984, a Maria de Almeida e Sousa que lhe fizesse uma colectânea”; e, mais adiante, aponta-se que “o autor está grato” pelo “resultado”. Perante estas frases, somos induzidos a pensar que não houve qualquer intervenção de quem se reclama como autor na produção da antologia.

A indução, porém, não se confirma. Porque também aqui há modificações nos poemas e nos versos se os compararmos com as versões dos *100 poemas*. Ora, não é plausível que a autoria dessas mudanças fosse da antologiadora. Notamos, não só mudanças na derivação das palavras ⁹⁷⁰, acrescento ou alteração nos artigos e preposições ⁹⁷¹ e alterações de pontuação e de distribuição gráfica, mas também versos inteiros que não apareciam nos *100 poemas* e surgem nestes 50. É o caso de “Como estranhas flores desabrochadas”, do poema CARTA DO AFOGADO, verso que não aparecia na antologia do ABC e surge nesta. Se mudanças como as que se prendem com a pontuação ainda se podem justificar como não sendo autorais em nome de qualquer espécie de “revisão literária”, as outras - e sobretudo o acrescento de versos - só dificilmente seriam imputáveis à antologiadora.

Portanto, é de concluir que, ou o poeta interferiu directamente na antologia mudando os versos, ou cedeu a Maria de Almeida e Sousa as versões modificadas para que ela as inserisse na antologia. Em qualquer dos casos, a existência de mudanças demonstra que a obra não é ainda inteiramente alheia a quem se reclama ser o autor dos versos dela - tanto quanto não é uma simples recolha de poemas publicados antes. E não o é, não só por modificar poemas como também porque nela se publicam dois inéditos - um (CONTA) a abrir e outro (MILENKA) a fechar.

⁹⁶⁹ Cf. nota inicial, p. 7.

⁹⁷⁰ Referimo-nos a ocorrências do tipo “provocas” (nos *50 poemas*) por “provocadas” (nos *100 poemas*) - como sucede em SIMPLES POEMA DE AMOR.

⁹⁷¹ Por exemplo “A Rua da Maianga”, verso que nos *50 poemas* substitui “Rua da Maianga”. Ou “As eternas moças do muro” que substitui “As eternas moças de muro”.

Trata-se, portanto, de uma antologia que tem o valor da passagem de testemunho da "ditadura" do autor para uma liberalização controlada perante o leitor. Uma vez que estamos em face de uma liberalização controlada da leitura, esta segunda interpretação da lírica de M. António, que a selecção e disposição dos poemas pressupõe, é ainda transicional - e isso confere-lhe o valor suplementar de uma intersubjectividade garantida na troca de interpretações entre o leitor e o autor.

Por todos estes motivos, é importante confrontarmos a nossa visão da poesia em apreço com aquela que dos *50 poemas* iremos tentar exaurir.

A ancoragem do locutor dos *50 poemas* aos livros anteriores é, portanto, evidente - logo desde a nomeação do pedido que o autor fizera para que lhe reunissem os textos. Os momentos mais significativos dessa ancoragem prendem-se com a relação entre esta antologia e aquela de onde extraímos a "narração" do período formador.

A ligação entre esta antologia e a do *ABC* é várias vezes estabelecida. Em primeiro lugar pelo título, que sugere ao prefaciador (Eugénio Lisboa) a primeira (e talvez mais interessante) das suas observações, apontando uma "tendência para o silêncio" que, se não se confirma biograficamente ⁹⁷², não deixa de se conformar ao projecto inicial (e final), bem como ao facto de, nos últimos anos, a produção assinada por M. António ter escasseado notoriamente, ainda quando não se desse por terminada ⁹⁷³.

O tópico biográfico irá depois emergir em diversos instantes que remetem igualmente para os *100 poemas* (mas não só, como veremos). A leitura feita pelo autor da capa (Lurdes de Sousa) segue também no mesmo sentido biográfico, desenhando apenas uma vez o número dos anos e das

⁹⁷² A limitação dos 50 poemas é apresentada como sugestão do autor, apresentada a Maria José de Almeida e Sousa em 1982 (cf. errata). No entanto, o editor da obra - só publicada à beira da morte - fala no desejo que Mário António teria sentido de incluir mais poemas, o que não foi possível por questões orçamentais.

⁹⁷³ Para além dos inéditos e dispersos, havia uma obra projectada, o *CINQUENTÃO*, de que saíram apenas três poemas, editados numa "pagela" da Átrio, a editora dos *50 poemas*. Sabemos, no entanto, quer através de Maria José de Almeida e Sousa, quer através de José Manuel Capêlo (da Átrio) que a obra está pronta para sair.

composições, encimando aqueles e sublinhando estas o desenho dos “50”, como se da biografia, cronologizada, descesse a poesia.

Na p. 6, uma desenvolvida notícia sobre a vida pública de “Mário António Fernandes de Oliveira”, se desfaz a ficção de um sujeito poético diferenciado (o que, na capa ainda, assina «M. António»⁹⁷⁴), confirma a nota justificativa inicial da antologia de 1963, ao dar a vida como sinal de leitura para a obra, melhor, como autenticador e legitimador da obra, cumprindo com o mito romântico do poeta.

Na página seguinte, surge a “nota” em que se explica a origem da antologia. Ela desempenha, ali, uma função idêntica à da justificação inicial dos *100 poemas* - ou à da contextualização promovida por breves anotações em outros livros, como aquela que antecede as composições bilingues de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

O prefácio de Eugénio Lisboa desempenha a mesma função que os dois escritos apostos à colectânea do *ABC* e assinados por Alfredo Margarido e Amândio César - um papel mais timidamente observável em badanas e contra-capas nos livros de itinerância.

No final, o índice, apoiado na indicação das datas em que teriam sido compostos os versos (reduzidas ao número do ano, como nos *100 poemas*), recupera um recurso peculiar à produção anterior aos livros de itinerância.

A estrutura dos *50 anos 50 poemas* alerta-nos, portanto, para a da antologia do *ABC*, sugerindo uma leitura comparativa das duas obras. A leitura comparativa passa necessariamente por duas fases: a da similarização e a da diferenciação. Se, até aqui, pudemos observar as semelhanças e reportá-las, agora anotaremos as diferenças procurando encontrar-lhes a pertinência.

A diferença entre os 100 e os *50 poemas* não deriva só da redução do número de composições, a qual acentua o carácter biográfico da interpretação que se propõe ao leitor. A principal diferença está em que as datas assinaladas a cada uma das composições não determinam já a sequência

⁹⁷⁴ O desfazer ou esbater dessa ficção do nome «M. António» é reforçado quando sob o primeiro poema da antologia se escreve «Mário António», preenchendo-se o vazio deixado pela inicial.

no interior da obra. Ou seja, o critério cronológico, apenas iludido nos *100 poemas*, é explicitamente “rompido” na organização da antologia final.

Ele não deixa, no entanto, de estar presente. Como a “condição da ocularidade”, muda somente o seu papel na hierarquia das motivações, ou dos critérios.

Com efeito, a maioria dos poemas agrupa-se por “fases”: uma que engloba escritos datados de 1952 e de 1953 (pp. 23-36, poemas 2 a 9. O primeiro poema da antologia leva o número zero); outra que inclui as composições datadas de 1954 a 1960 (pp. 38-48, poemas 10 a 18); uma terceira reservada ao livro de transição *ERA, TEMPO DE POESIA* (com a única datação de 1963, pp. 49-57, poemas 19 a 26); uma quarta para *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (pp. 58-62, poemas 27 a 31); uma quinta para *ROSTO DE EUROPA* (pp. 64-78, poemas 33 a 43); uma sexta para *AFONSO, O AFRICANO* (pp. 79-82, poemas 44-47); e uma sétima para *LUSÍADAS* (pp. 83-93, poema 48).

Como é fácil de ver, estas fases estão predominantemente marcadas pela cronologia. O que se torna produtivo é verificar onde, quando e porquê se rompe com o critério cronológico.

O primeiro e o último poemas eram até então inéditos, o que permite justificar a sua colocação como sinal de que a lírica do autor estava ainda por conhecer em alguns dos seus momentos - quer no que diz respeito a poemas anteriores à vinda a público da antologia inicial, quer no que diz respeito aos posteriores.

Mas a inserção dos dois primeiros poemas assenta igualmente - a nosso ver - noutra sugestão de leitura, o que nos remete para uma dupla significação da inclusão do poema inicial.

A localização, no princípio, de *CONTA* e de *CARTA DO AFOGADO*, não se justifica pela cronologia, dado o facto de ser um de 1958 e outro de 1960 - e, portanto, de haver poemas mais antigos colocados a seguir. O que eles fazem é, directamente, o retrato do “autor”. Postos no lugar da apresentação da obra e de quem nela surge como locutor, a sua presença propõe-nos uma leitura da lírica de M. António como uma lírica na qual principalmente se

constrói um auto-retrato - no sentido comum do termo, e não no significado específico tentado por Beaujour.

Não se trata, portanto, de um retrato cujo delineamento não é determinado pela história da personagem, como parece pretender Beaujour para os "auto-retratos". Em CARTA DO AFOGADO, evidencia-se a componente narrativa do retrato, mas também em CONTA - cujo título se duplica em "dar conta de" e "fazer a conta de" - o tempo estrutura a sequência estrófica.

É certo que tal estrutura pode não ser percebida ao nível de uma compreensão imediata. Mas atentemos à flexão verbal: a primeira estrofe define o locutor como ele é (daí que só contenha verbos no Infinitivo e no Presente do Indicativo); na segunda estrofe faz-se a passagem da definição presente para a passada e retorna-se à presente (correspondentemente, a flexão verbal aparece no presente e no pretérito); na terceira faz-se a transição do que passou para o presente, como se tal processo descobrisse a realidade passada ("e era segura / (...) / - nada - de mim, o leito ido"); na quarta estrofe parte-se do presente ("Passa") para o imperativo, que, como pedido, aponta para o futuro ("Atira-me um pouco / Da tua vida gasta, do teu fumo / Do teu álcool, teus orgasmos - rumo / ao delirante sonho, puro e louco").

Todo o retrato está, pois, subordinado a uma sequência Presente-Passado-Futuro que desde logo o delimita à noção linear do tempo (à sequência anterioridade-posterioridade), onde o presente é um centro - fugaz - de escolhas condicionadas.

Os dois primeiros poemas atiram-nos, portanto, para um modelo genológico mais próximo da autobiografia do que do "auto-retrato", confirmando assim os "recursos de capa", os "envoltórios" com que a obra desde o primeiro momento orienta a leitura. Eles e o último são ainda, por isso, "envoltórios", no sentido em que servem para condicionar a compreensão da totalidade como se se tratasse de uma indicação geral, tão abrangente quanto a que é feita pelo título.

As restantes alterações à ordem cronológica na sequência da antologia são também fáceis de detectar a partir do índice: os poemas RETRATO e O

TOCADOR DE DICANZA, respectivamente de 1959 e de 1961, aparecem entre os da primeira fase; o poema OS DOMINGOS DELES, de 1963 (incluído em *ERA, TEMPO DE POESIA*), faz a transição entre os de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e os de *ROSTO DE EUROPA*; finalmente, os livros de itinerância sequenciam-se invertendo a ordem de publicação, seguindo-se *ROSTO DE EUROPA* a *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e *LUSÍADAS* a *AFONSO, O AFRICANO*.

Estas alterações apresentam-se, à partida, com dois significados diferentes.

A última (a colocação de *LUSÍADAS* após *AFONSO, O AFRICANO*), pelas datas apostas aos poemas, visa repor uma verdade biográfica que o romance público do autor alterara, visto que se datam os poemas de *LUSÍADAS* de 1976⁹⁷⁵, enquanto os de *AFONSO, O AFRICANO*⁹⁷⁶, surgem com datas de 1973, 1974 e 1975. Trata-se, por isso, de uma alteração que nos confirma o cariz autobiográfico da leitura antologiadora da lírica de M. António.

A inserção de *RETRATO* e *O TOCADOR DE DICANZA* entre os poemas da primeira fase pode-se justificar por eles possibilitarem esclarecimentos úteis ao estudo de como se forma o autor. *RETRATO* coloca - vimo-lo no Capítulo III - em termos significativos a relação de continuidade entre o pai e o filho, para além de constituir, na ficção proposta (onde a diegese e a enunciação coincidem), uma reflexão do filho sobre essa continuidade, uma reflexão também ela formadora. *O TOCADOR DE DICANZA* fixa um elemento identificador, uma personagem e um "ambiente musical" que faziam necessariamente parte do berço inicial do locutor e cuja impressão no «eu» dos versos é marcada explicitamente no texto - desde logo pelo pedido com que se inicia o poema.

A deslocação de *OS DOMINGOS DELES* para a passagem de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* a *ROSTO DE EUROPA* denuncia outra espécie de "correção" da leitura autobiográfica ao romance do autor extraído a partir, unicamente, das obras. De facto, como vimos no início do capítulo V, trata-se de uma composição que pode ser interpretada como referindo diacríticamente outro povo onde o locutor se não integra; a referência diacrítica a outro povo é

⁹⁷⁵ O livro foi publicado em 1978.

⁹⁷⁶ Publicado só em 1980, havendo segunda edição do ano seguinte.

transposta, pela inserção dos versos entre os poemas da Europa, para a referência diacrítica a outro país ⁹⁷⁷, e a descontextualização da referência permite que “eles” diga genericamente respeito aos das “cidades de hoje, no Norte”, que tanto se podem figurar em Londres quanto em Lisboa, ou em qualquer outra cidade europeia. Daí que a antologiadora tenha colocado o poema a ligar (aquilo que só o leitor das obras anteriores sabe ser) uma deslocação a Londres com uma presença em Lisboa, reforçando o sentido de unidade de toda a lírica do autor, sustentada numa compreensão autobiográfica dela.

Já a troca entre *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e *ROSTO DE EUROPA* contém um significado contrário ao do ajustamento autobiográfico. Mas ela revela, por isso mesmo, ao leitor atento, o quanto a narrativa autobiográfica é um modelo ao qual os diversos elementos (motivos) a tratar se ajustam conforme o desenho macro-textual que se pretenda esboçar.

A menção da ida a Londres é ocluída pelo facto de os poemas que nomeiam a capital do Reino não virem para a antologia. Quando se lê essa parte dos *50 poemas*, encontra-se uma sequência em que de repente o sujeito fala de um outro espaço, nunca especificado pela sua localização no mapa, pela sua denominação comum, civil. Só no final da sequência (que integra os poemas de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* e de *ROSTO DE EUROPA*) surge a nomeação de uma cidade: LISBOA, DEITADA, DO OUTRO LADO DO RIO. As referências anteriores apontam, ao leitor da antologia que tome pela primeira vez contacto com a lírica de M. António, apenas uma deslocação para a Europa, a qual inclui a passagem ou estadia em Lisboa. O pormenor de uma ida a Londres é incluído no tópico mais geral da deslocação (para a Europa) - como vimos despoletador da dialéctica de cisão e saudade que caracteriza os livros de itinerância.

Trata-se de uma alteração que reforça o papel intermediário da antologiadora: ela faz o acordo possível com a vida, e a leitura que lhe

⁹⁷⁷ O que podia ser biograficamente legitimado, uma vez que, segundo a nota curricular impressa no início da obra (p. 6), o autor “vem a Coimbra” em 1963 participar de um colóquio.

parece ser a consentida, ao mesmo tempo que abre ao leitor perspectivas de compreensão que resultam de uma análise própria do romance lírico por ela reorganizado (nessa análise, o que mais interessa é o desenvolvimento do tópico “deslocação”, “trânsito”, e a ancoragem de resposta ou o “recurso”. Por isso socorreu-se primeiro dos poemas que melhor o marcam (ao desenvolvimento do tópico da deslocação); e, depois, dos que reaproximam um novo espaço do inicial).

É este segundo sentido o que também orienta outro tipo de modificação: a da sequência por que os poemas aparecem nos livros e na antologia, fenómeno englobante do que acabamos de estudar.

Se compararmos a sequência dos poemas em *ERA*, *TEMPO DE POESIA*, *ROSTO DE EUROPA*, *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, *LUSÍADAS* e *AFONSO, O AFRICANO*, facilmente verificaremos que a sua posição foi trocada. Entre *ERA*, *TEMPO DE POESIA* e *TEMPO II* aparece, por exemplo, *E, NO ENTANTO, EU SEI*, que no livro surgia muito depois dos poemas que o envolvem. O mesmo sucede com todas as outras sequências, reorganizadas num constante movimento de trânsito e recurso da ordem anterior para uma nova e da mudança para a repetição, quando momentaneamente se recupera a sucessão inicial.

A reordenação dos poemas, dos livros para a antologia, é facilitada pelo facto de eles terem saído do seu contexto e reforça, por isso, para o leitor atento, o significado «macro-textual» das obras. Postos numa totalidade nova, rodeados por outros mas nem por todos os que os rodeavam na origem, os textos poéticos terão que ser reagrupados em função do novo ordenamento do sentido.

O novo ordenamento do sentido possui a particularidade de ter de coincidir em grande parte com o sentido dos ordenamentos anteriores. A antologadora terá que dar, em 50 poemas, ao leitor, uma autobiografia que toda a lírica dava no seu conjunto. O lugar de cada poema será, então, determinado pela necessidade de os ligar, em função da leitura autobiográfica, uns aos outros e sem os que os acompanhavam de antes. Ela terá que economizar episódios (elidindo a particularização do tópico “viagem” em “uma viagem a Londres”, por exemplo) e, pelas conexões

possíveis que for conseguindo estabelecer entre cada composição e cada uma das outras, proporá outros episódios que podiam ter sido extraídos também da leitura de toda a lírica.

Isso explica, por exemplo, a nova localização de E, NO ENTANTO, EU SEI, poema que podia ter sido integrado na sequência TEMPO logo no livro original, visto que fala, como os outros desse conjunto, da inclinação por uma determinada mulher. Ou seja, visto que se integra na mesma "história de amor" contada pela sequência.

Identicamente, a inserção de SÃO OSSOS, ESQUELETO (de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*) a seguir a ARIMO QUIMBARE (o último poema de ERA, *TEMPO DE POESIA* incluído na sequência respeitante a esse livro) permite reinterpretar os dois poemas e parece justificar-se pelos tópicos comuns (a Bíblia - dos bispos e do homem atrás do arado; o protesto isolado com que os dois poemas terminam), os quais possibilitam uma passagem imperceptível dos poemas de um aos de outro livro.

Parece, portanto, dominar a organização de *50 anos 50 poemas*, ao mesmo tempo, uma compreensão da obra como autobiografia, uma releitura e recomposição da autobiografia composta pela obra, e um propósito de demonstrar isso mesmo sublinhando a unidade intrínseca que ata os versos de todos os livros, como se todos os livros constituíssem apenas um, a aventura autobiográfica de M. António.

Promovendo uma interpretação do geral para o particular, a unidade de toda a lírica do autor é desde logo sugerida pela ausência de separadores indicando de que livro são retirados os poemas; sequencia-se depois pela mistura de poemas de uns livros com os de outros, como sucede pela deslocação de OS DOMINGOS DELES; e confirma-se quando nos apercebemos de que as sequências de cada livro não foram respeitadas ainda quando as suas unidades estavam em jogo com as de outros.

Desta leitura da antologia final ficou-nos, pois, a suspeita que permitiu esboçar os contornos da questão com que partimos para a leitura de toda a obra em verso de M. António: essa obra constituía globalmente um «macro-

texto» que, na sua totalidade, se podia ler como uma espécie de “autobiografia lírica”.

Se a constituição da pergunta que centralmente nos orientou resultou de uma apreensão própria da leitura que os *50 poemas* propõem, a resposta seguiu, por sua vez, as duas linhas de investigação apontadas ao princípio, uma procurando a “técnica” do artífice dos versos e dos livros, outra procurando o rosto que ele configura através dessa técnica e que a própria arte utilizada espelha.

No primeiro passo da nossa inquirição os dois aspectos foram, tanto quanto possível, considerados em conjunto. É certo que, no primeiro capítulo, quando procurámos uma definição de lírica na qual se integrassem estes versos, privilegiamos um ponto de vista intrínseco segundo o qual não era decisivo o retrato que se fazia nos textos, mas o facto de o trabalho poético se centrar nele e a maneira como tal centramento se operava (o que também estudámos no capítulo seguinte). No entanto, quando, no segundo capítulo, procurámos situar os *100 poemas* e a restante lírica no seio das espécies híbridas colocadas entre a Lírica e a Narrativa, concluímos que a definição passava ao mesmo tempo por características técnicas e pelos tópicos a que recorria a figuração do retrato do autor.

Durante os dois capítulos iniciais pudemos verificar, por essa dupla abordagem, a colocação da poesia em verso assinada por M. António de uma forma que se torna agora duplamente importante: em primeiro lugar porque permitiu estruturar um “projecto de leitura” da obra; em segundo lugar - vê-lo-emos nas linhas que se seguem - porque essa colocação indiciava já uma definição da figura do autor que seria aquela que ressaltaria da leitura mais pormenorizada - e atenta ao conteúdo e à referência - de toda a produção em causa.

Vimos ao longo do Capítulo I que, do confronto entre a obra e os diversos géneros, resultava uma imagem da poesia a estudar que se acordava a uma definição construtivista e criacionista de Lírica.

Construtivista no sentido em que os versos constroem centralmente um retrato do que nos dão como seu autor, convocando para isso todas as

referências textuais, subordinadas ao que nos é apresentado como a sua visão das coisas (como ele as concebe, como as sente, o que pensa delas, que memórias elas evocam nele). O construtivismo que perspectivamos apoiava-se, pois, principalmente, sobre uma categoria da focalização: quem foca. Definimos que era através da focalização apresentada como a do sujeito que o leitor podia formar uma ideia do autor.

Criacionista na medida da inevitabilidade da reserva, para o leitor, de um “espaço de manobra” suficiente para reconstruir o sentido final dessa figuração. Mas também na medida em que é possível postular que, se alguma relação há entre o “autor empírico” e o textual, é uma relação de criatividade, em que cada um possibilita a modificação do outro a cada momento: o “sujeito real” inventa-se hipoteticamente na escrita e os seus conhecimentos artísticos e pessoais apoiam-no nessa invenção.

Fundados nesta hipótese, estruturámos a leitura a partir da construção textual do sujeito e alheando-nos do que teria sido a sua “vida real”, ou mesmo a sua “vida pública”, na medida em que ele tem espaço para se construir independentemente delas, e na medida em que nunca poderemos saber ao certo se a “vida real” (ou a leitura que a pessoa do autor faria da sua vida real) se projecta sobre a “vida poética”. Não nos interessou, portanto, a vida pessoal e pública de Mário António Fernandes de Oliveira, mas a composição textual da figura de um autor que, como vimos no início do Capítulo V, possui significativamente um nome, em duplo sentido, próprio: «M. António».

Isso permitiu-nos passar a papel tanto quanto possível transparente os traços de um rosto sem que nos pudessem acusar de projectarmos o que sabíamos acerca do contexto que rodeava quem o desenhou enquanto o desenhou.

Ao comentarmos a obra de Kate Hamburger pudemos igualmente notar a importância, na definição do género lírico, do conceito de «macro-texto» - que não costuma participar dessa caracterização. Com efeito, quando falamos num romance, falamos num conjunto articulado de capítulos ou episódios; mas, quando falamos num “livro de poesia” (e, por vezes, de contos), pensamos em composições desgarradas, como se, lá dentro, umas não

tivessem nada a ver com as outras como se a sua conjugação fosse meramente aleatória, ocasional.

Pudemos conceber então que a aparência aleatória da disposição interna das composições nos “livros de poesia” era uma das determinações do género lírico - e que, portanto, a distribuição dispersiva, aparentemente caótica, dos poemas era já por si portadora de significado - pelo menos (como vimos no Capítulo II) para a distinção entre Lírica e Narrativa. A abertura facultada pela atenção à realidade global do livro permitiu-nos ainda conceber uma outra hipótese, decisiva, de leitura - desenvolvida igualmente na primeira secção do Capítulo seguinte (Capítulo II). Tratava-se de tentar saber se havia ou não uma ordem (cronológica, tópica, ou dialéctica) por detrás da desordem aparente que envolve as obras líricas. Essa ordem, como é lógico, resultaria também da articulação “diegética” das referências, conformando-se, portanto, como possibilidade de leitura - independentemente de ter estado ou não “na mente do autor”, como diria um subjectivismo expressivista.

Aplicada a hipótese à leitura dos *100 poemas*, verificámos que a cronologização estruturadora da antologia a confirmava e, depois, ao longo dos Capítulos III e IV, que era viável uma leitura textual que nos propunha uma narrativa pessoal centrada sobre a figura do autor: de onde vinha, onde crescera, como se formara. Ou seja, a aplicação da hipótese na leitura da antologia inicial era produtiva ao ponto de nos permitir a suspeição de a lírica de M. António constituir uma espécie de “autobiografia”.

Por esse facto, a colocação literária da poesia em verso que nos preparávamos para estudar com mais pormenor, teria de situar-se entre uma especificação da Lírica (aquela que afecta ao autor todas as categorias da focalização) e uma especificação da Narrativa, que parte do conceito de autobiografia, ou relato de uma vida contada por quem se apresenta como autor, e aproveita noções como a de «programa narrativo» (que explorámos no Cp. III e exploraremos ainda ao longo desta exposição). Verificámos então que a poesia de M. António, sendo lírica pela maneira como se estruturam os poemas, e parecendo ser lírica e narrativa pela maneira como

se estruturam os livros ⁹⁷⁸, aglutinava também características atribuídas a espécies híbridas tais como o “diário íntimo” e o “auto-retrato”.

A situação genológica mais apropriada para descrevermos o trabalho poético assinado pelo autor era, portanto, centrada sobre um cruzamento para o qual confluíam diversas espécies elas próprias também oriundas de uma zona de cruzamento e confluência de matrizes várias. Isso incluía a consideração dos tópicos ou lugares comuns que o texto abrigava para delinear o rosto do autor - tópicos esses que eram iguais aos que Girard identificava nas autorias dos “diários íntimos”, e que Beaujour identificava nos “auto-retratos”. Tais tópicos, ao longo dos restantes capítulos, foram também considerados, tendo nós oportunidade de chamar para eles a atenção, referindo, sempre que nos ocorreu, o facto de eles terem sido notados por outros estudiosos em obras “intimistas”.

Os tópicos encontrados eram por vezes contraditórios, como a teorização daqueles autores assinala. Ou seja: os tópicos típicos de espécies híbridas revertiam, eles também, para uma configuração complexa de um retrato pessoal onde confluíam características diversas e, por vezes, opostas.

Quando, portanto, iniciámos a leitura mais atenta e pormenorizada das obras, tínhamos várias hipóteses de trabalho e uma forte suspeição. As várias hipóteses de trabalho resumiam-se numa só - se concebêssemos esta lírica enquanto um conjunto «macro-textual» híbrido que possibilitava a construção - ou reconstrução - pelo leitor de uma biografia (portanto, de uma narrativa) centrada sobre o «eu». Quanto à suspeição, era ela a de que a noção de cruzamento constituía ou determinava o critério principal de composição utilizado por M. António, visto que já o tinha sido para as escolhas genológicas que fizera.

O trabalho desenvolvido nos dois Capítulos seguintes centrou-se principalmente na análise e interpretação dos *100 poemas*, tomados como primeiro capítulo de uma autobiografia lírica - o que “narraria” a formação

⁹⁷⁸ Referimo-nos à disposição cronológica dos *100 poemas*, para o que diz respeito à distribuição narrativa, que não deixa de assomar em *ERA, TEMPO DE POESIA*, na primeira parte do livro.

da personalidade do autor. Esse tema nos ocupou ao longo dos Capítulos III e IV - um de carácter predominantemente analítico, outro procurando sintetizar as primeiras conclusões da leitura e teorizá-las.

No Capítulo V tivemos oportunidade de ver como a ideia de autor, em cada um dos livros posteriores aos *100 poemas*, era trabalhada de modo a reportar o leitor ao «eu» da antologia inicial. Assim, os textos conduziam a leitura para uma sugestão narrativa remetida ao percurso poético de um locutor, por comparação entre as referências que o enquadravam de obra para obra e por comparação entre as técnicas por ele utilizadas.

A recorrência do «eu» inicial era assinalada, portanto, pela repetição de referências identificadoras iniciais, e pelo recurso a processos de composição idênticos que iam sugerindo um “estilo” próprio. O estudo das técnicas de composição definia, no seu nível, a imagem do autor tanto como o levantamento dos tópicos que, na “diegése” sugerida, o identificavam.

A interpretação, que procuraremos levar a cabo, da figura do autor composta pela lírica em verso de M. António, ficará, portanto, condicionada pela conjugação entre o possível significado a extrair ao estilo construído nos textos e a configuração “diegética” de um retrato autoral.

Os vários percursos diegéticos sugeridos a partir das obras líricas em verso assinadas por “M. António” podiam resumir-se a um: alguém cresce em Luanda, lá forma a sua personalidade, passando mais tarde a outro continente, de onde circula pelos restantes.

Quem é esta pessoa, como se define no conjunto dos momentos que formam o seu trajecto?

Vimos, ao longo do Capítulo III, que os *100 poemas* definiam uma filiação para o «eu» dos versos, a qual se completava por retratos colectivos, sobretudo o das “donas do tempo antigo” e o das suas “filhas de hoje”. Isso estava de acordo com uma das características apontadas por Lejeune à autobiografia, o que reforçava o enquadramento genológico proposto nos capítulos anteriores.

A filiação do sujeito-locutor era composta por uma avó, a mãe e o pai, falecido quando o “protagonista” era ainda jovem. Tratava-se de uma filiação “indiferenciada”, ou seja, em que “o parentesco é transmitido tanto pelo pai como pela mãe”⁹⁷⁹ - por isso, de uma ascendência ou linhagem cuja definição se afastava da que é tradicional entre as etnias bantos de Angola mais próximas da zona de Luanda. Esse facto era reforçado por nunca se dizer ao longo dos textos se a avó era materna ou paterna.

Quer a avó, quer a mãe, eram definidas como membros de uma sociedade onde havia pelo menos duas culturas em contacto. A reacção das duas personagens à situação pluri-cultural em que foram tomando consciência de si concretizava cisões face ao seu mundo formador, cisões que as levavam a cruzar referências com a outra cultura em presença, ou a tentar apenas imitar essa outra cultura.

Vimos que o primeiro tipo de comportamento (cruzar referências) - apesar de fundado numa cisão - permitia conceber um modelo de “aprendizagem” que perspectiva o cruzamento cultural como resultado do desenvolvimento de uma pessoa em interacção com o meio e crescendo com ele. Ou seja, um modelo harmonioso de mistura de raças e culturas face ao qual, ao invés de uma despersonalização e de uma aculturação, parecem mais pertinentes os termos personalização e transculturação. Harmonioso, claro, no que diz respeito ao percurso da personagem, não à realidade que pudéssemos aventar como subjacente.

Numa oposição cujo carácter contrastivo nos pareceu nítido, e amplamente funcional em termos narrativos, o tipo “imitativo” personificado pela mãe poderia colocar em risco a sabedoria representada pela “avó negra”, condicionando mais estritamente o desenvolvimento pessoal à educação formal e aos modelos sociais trazidos pelo colonizador.

Dos dois comportamentos antecedentes, o locutor valoriza o da avó, ao mesmo tempo se distanciando do (e confrontando com) o da mãe. A figura da avó é, pois, equivalente à de um destinador ou doador nos esquemas narrativos de Propp ou de Greimas, determinando as escolhas que precisam

⁹⁷⁹ Augé *et alii*, *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, p. 23.

os programas narrativos idealizados pelo sujeito, e detendo a sabedoria que ele pretende alcançar. A figura da mãe surge, pelo contrário, como a de um oponente que impõe alterações (quando não inversões) aos programas narrativos idealizados, alterações que atingem a própria natureza desses programas. A cisão geracional por ela protagonizada, bem como a morte da avó e do pai, impedem a realização imediata do "contrato" que a narrativa pressupunha ⁹⁸⁰. O "saber-fazer" do Destinador, enquanto "saber interpretativo" ⁹⁸¹, que explica a morte e o mistério, terá que ser reinterpretado. Ou seja, por todos estes factos, o seu carácter interpretativo - e, portanto, a sua variabilidade - irão aumentar, aumentando assim a noção de ser a verdade sempre relativa, vária, condicionada por interpretações locais, pontuais e pessoais.

No entanto, entre os dois tipos de posicionamento face a uma situação pluri-cultural, o texto identifica à mesma o locutor com aquele que se caracteriza por um crescimento equilibrado e personalizado, característico de uma visão do mundo que se aproximaria do que se chama hoje o «perspectivismo». Imposto pela mãe um percurso diferente, ele reactivará no novo percurso a identidade que lhe dava o programa narrativo que inicialmente escolhera, reinterpretando de forma muito própria o saber da avó. E vai fazê-lo através da poesia.

Quanto à figura do pai, verificámos que o seu desaparecimento a desfuncionaliza neste processo transculturador ou enculturador, refuncionalizando-a ao nível da identidade pessoal do sujeito. A função da figura do pai, a esse nível, advém da ampla conotação que o texto promove entre ele e o sonho. É por via do sonho e da reminiscência saudosa que o autor imporá ao meio uma figura "autêntica" de si, concretizada (ou configurada) nos poemas escritos por ele e nos quais também - como nos sonhos - se continua o pai.

A "autentificação" da figura de si torna-se necessária na medida em que, tal como a avó e a mãe, também a caracterização do sujeito - enquanto pessoa

⁹⁸⁰ Greimas, «As aplicações e os projectos», p. 30.

⁹⁸¹ Id., p. 34.

que se forma num contexto multi-cultural - passa obrigatoriamente pela imagem da cisão entre uma identidade inicial e outra posterior.

Tal como sucede com a avó, o sujeito procura tomar a condução do processo transculturador, neste caso apoiando-se numa identidade inicial expressa pela poesia. Mas, tal como sucederia com a mãe, há entre o seu passado e o seu presente uma diferença desqualificadora, da qual ele se ressentia (ao passo que a mãe aderiria à desqualificação). A cisão é, pois, mais sofrida e problemática no sujeito que no modelo por ele escolhido - o que denuncia um momento posterior do processo transculturante e a marca pontual e pessoal que relativiza a "verdade" do saber erigido em valor.

Observámos também que a figura da cisão é inseparável do retrato das personagens crioulas do texto - precisamente as da filiação. Vimos ainda que ela inevitavelmente chama pela saudade, a qual permite reunir o locutor presente à sua identidade passada, fixando-se o processo através da escrita. Por essa reunião do locutor ao passado é que ele retoma as rédeas do processo de construção da sua identidade, estando preparado para assumir qualquer forma de cisão imposta pelo meio - ou por um novo meio - e reatando a personalização característica do modelo por ele escolhido, ou seja, actualizando o valor que o modelo iconiza.

Para compreendermos a estruturação narrativa a partir deste aspecto, parece-nos clarificadora a utilização de alguns termos greimasianos, os quais desde logo nos darão uma perspectiva, ao mesmo tempo de conjunto e literária, sobre a lírica de M. António.

Nessa lírica, os *100 poemas* estabelecem as condições de "competência" e "performance" necessárias à composição narrativa de uma ideia de sujeito, e à ilustração ficcional do conceito de programa narrativo. O sujeito competente deve possuir um programa narrativo actualizado (deve ser um sujeito que age em função de um valor estabelecido ou reconhecido como tal por si), e marcas da realização deste, na modalidade de "querer e/ou dever e de poder e/ou saber fazer" ⁹⁸². Por sua vez, a performance do sujeito é a

⁹⁸² Greimas, «As aquisições e os projectos», pp. 23-24, 27.

realização de um programa narrativo, "chegando o fazer exercido ao resultado inscrito no enunciado de estado (conjunção ou disjunção)" ⁹⁸³.

A "formação da competência", que se dá nos *100 poemas*, toma "a forma sintáctica previsível de uma sequência de programas narrativos destinados a produzir o seu enriquecimento progressivo" ⁹⁸⁴. Ora, na antologia fundadora, o que encontramos é precisamente a concorrência enriquecedora de duas combinatórias possíveis de sequências narrativas, uma articulando o sujeito com o valor iconizado na avó, outra a imposta pela mãe. Como vimos, as condições de realização positiva passam pela afirmação (pessoal e social) do sujeito enquanto poeta (pressupondo-se que pode e quer sê-lo). O sujeito-poeta, dessa forma, está apto para enfrentar as novas situações, o resultado de qualquer cisão, no meio ou na história pessoal. Essa será a terceira via - a do locutor - face às combinatórias por ele inicialmente idealizadas (em função da avó e do pai), ou àquelas que o oponente lhe impôs.

Os "livros de itinerância" caracterizam-se, por isso, por levarem o locutor para novas paragens. Ele só existe em função delas, porque são elas que põem à prova a sua capacidade de se manter idêntico ainda quando haja cisões. Mais do que isso, são elas que fazem com que ele exista enquanto sujeito, porque lhe provocam o estado em que a poesia é necessária condição de permanência. Visto que ele só se afirma (em face dos programas narrativos iniciais) enquanto poeta por causa de uma cisão, e perante um meio que lhe desconhecia a intimidade; visto, ainda, que a deslocação para novos espaços cinde o sujeito (como vimos no Cp. IV) e o coloca perante um meio desconhecido; sendo o poeta a sua forma de alcançar um estatuto social e semioticamente reconhecível, a figura da deslocação justifica a escrita na medida em que a "obriga" a aparecer para afirmar o sujeito numa nova cisão e sociedade ou paisagem. A deslocação é, por assim dizer, o "álibi" da poesia, inserindo-a no romance autobiográfico como algo necessário à vida, e que garante ao leitor a sua unidade e "naturalidade" (em todos os sentidos que esta palavra pode tomar).

⁹⁸³ Op. cit., p. 22.

⁹⁸⁴ Op. cit., p. 24.

Por isso tudo o resto pode falhar ou ser esquecido: a infância perde-se, os "sonhos" de menino vão com ela na enxurrada, a filiação há-de ser apagada na maior parte dos textos seguintes (e no nome do autor). O que fica são os identificadores presentificados pela poesia e pela saudade, conjuntados ao «eu» quando este se encontra em perigo perante o outro, o novo.

O sujeito virtual (o que antecede a aquisição de uma via própria para realizar o valor procurado ⁹⁸⁵), perde a identidade primeira, actualizando-se por aquisição de outra consciência ou de outro carácter, e realizando-se, enquanto ipseidade, apenas como poeta saudoso, ou seja, tornando-se um sujeito real por cisão, transmutação e presentificação do passado.

Nos «livros de itinerância», o locutor procura por isso identificar-se com outros (para tornar presente e visualizável o passado), num processo conhecido pela teorização do "cruzamento de culturas" ⁹⁸⁶. Ou então procura desnudar-se, cindir-se do passado, para receber o presente e o conhecer melhor, incorporando a cisão como instrumento cognitivo. A este momento de cisão e de abertura ao outro, seguem-se inevitavelmente reencontros saudosos ou dolorosos com a identidade inicial. Ela é, em vários instantes, chamada a comparecer para assegurar uma dupla função: ao nível do processo identificador, garante a unidade do sujeito; ao nível do projecto "narrativo", sustenta a ancoragem do «ego» ao locutor dos *100 poemas* ou das obras anteriores, garantindo a sua "verdade" semiótica.

O constante regresso saudoso ao passado identificador provocará um repetido cruzamento de referências as mais diversas, estruturando a figura do sujeito como sede de uma confluência contínua, que ora o dispersa, ora o enriquece. Assim ele cruzará línguas e culturas, observará outros cruzamentos noutras terras que não a sua (como Lisboa, Londres, ou Istambul), projectar-se-á sobre personagens históricas enquanto personagens passíveis de uma definição crioula (D. José, Afonso O Africano). A sua maneira de se ver é, pois, reutilizada como maneira de olhar para o mundo,

⁹⁸⁵ Id., ib., p. 27.

⁹⁸⁶ Cf. Todorov, Tzevtan, «Le croisement des cultures», *COMMUNICATIONS*, nº 43, p. 22: "É indispensável, num primeiro tempo, identificar-se ao outro para melhor o compreender".

provocando constantes releituras da realidade passada (a infância que “pertence também aos turcos”) e mostrando como a realidade presente e não africana pode ser outra - quando vista à luz de uma interpretação típica da criouldade originalmente africana.

Pela típica situação de cruzamento em que se forma, e que se repercute na estruturação da sua identidade, o locutor fica, pois, confirmado como um «crioulo». A configuração psicológica do autor pelo texto personifica, portanto, a definição básica segundo a qual a “interacção constante das culturas conduz à formação de culturas híbridas, mestiças, crioulizadas”⁹⁸⁷.

Precisámos, no princípio do Capítulo IV, a destriça entre ser “crioulo” e ser “mestiço”, bem como o que significava ser crioulo no contexto que a obra criou como sendo o que rodeava o autor no período em que se formou a sua personalidade. Vimos também que o locutor dos *100 poemas* se define, não só como crioulo, mas também como mestiço. Ao fazê-lo ele torna mais visível a imagem da criouldade, na medida em que a figura do cruzamento se corporiza, adquire traços físicos - e amplia a imagem do cruzamento, levando-a a transpor o universo psicológico e a ingressar no mundo físico.

Unificada a imagem do locutor, através dos diversos recursos que estudámos ao longo do Capítulo V, a sua deslocação para outros continentes, confrontando-o com novas sociedades, refuncionalizando-lhe a maneira crioula de se identificar (por cisão e saudade, por diferenciação e identificação, por oclusão ou cruzamento de referentes), projectando-o sobre outras mestiçagens e outras transculturações, universaliza-o na medida em que o experimenta fora do seu berço de origem. A funcionalização do processo de aprendizagem típico do sujeito crioulo, nesses novos espaços, prova o alcance universal da sua definição, a qual se projectará também sobre os vários níveis por que passam as sociedades crioulas, correspondendo aos diferentes níveis diferentes obras⁹⁸⁸: o bilinguismo (sobretudo acentuado em *LUSÍADAS*), a metrópole cosmopolita (figurada em Lisboa e, depois, em

⁹⁸⁷ Todorov, op. cit., p. 20.

⁹⁸⁸ Os três níveis estão enumerados no já citado artigo de Todorov (p. 20).

Londres, nos dois primeiros livros de itinerância), e a sociedade pluri-cultural projectada a Leste ou, principalmente, na América (em *AFONSO, O AFRICANO*).

Nessa medida, podemos defender que a lírica de M. António personaliza o percurso da formação, actualização e universalização da criouldade originalmente africana. Ela mostra-nos, não só como se forma um crioulo em Angola, mas também que a maneira crioula de ver o mundo possui uma pertinência universal, nos dois aspectos em que não apenas se mostra como também dá a ver.

A questão que ora se nos coloca assume um duplo carácter: por um lado, saber como escreve um crioulo, ou seja, saber se há uma maneira de escrever cuja significação se combina com o retrato do «eu» traçado ao longo dos versos; por outro lado, firmar o que dá a criouldade a ver aos outros, para a partir daí definir, a par da possibilidade de uma estética crioula, a possibilidade de uma ética crioula exaurível destas obras.

A conclusão que tínhamos em mente no início desta secção (“M. António” é o locutor crioulo da autobiografia lírica sob esse nome fragmentariamente publicada) pressupõe que a configuração do locutor se mantém sempre de acordo com a identidade que o texto nos propõe inicialmente ser a sua. Ou seja, que “M. António” é um crioulo inserindo-se em, ou visitando, outros continentes ao mesmo tempo que se revisita neles. Para que tal conclusão fosse autenticada, precisámos demonstrar como a “criouldade” foi posta a funcionar nas obras de itinerância, como a miscigenação se comportava perante os novos espaços.

A criouldade nessas obras funciona a dois níveis, como vimos: no plano estético, pondo em marcha processos de composição que remetem para a ideia de cruzamento; no plano ético, interseccionando identificadores de tal forma que a leitura nos conduz à - ou possibilita a - definição de uma moral, aquela que subjaz ao DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO.

O nosso estudo, portanto, desenvolveu-se e resume-se em torno destes dois vectores fundamentais.

1. UMA ESTÉTICA DA CRIOLIDADE

Já recordámos o quanto a definição genológica da lírica de M. António suscita uma reflexão sobre o híbrido, ou sobre a figura do cruzamento. Só por si, tal facto indicia logo opções poéticas que remetem para a ideia de criolidade, na medida em que ela se configura principalmente pela noção de choque e de confluência cultural.

A essa luz, ganha um sentido mais amplo a significação do poema HERANÇA ESTÉTICA. Ele não figura somente uma opção estética anti-realista (oposta ao “exagero do nú”) e localmente fundada (porque herança, além disso corporizada num habitante do subúrbio luandense). Também dá corpo à ideia de uma estética da criolidade quando fala na “camisa sarapintada / Com variados desenhos”, conjugada aos “óculos vermelhos” através dos quais se assume um (eventualmente mau) gosto importado a título de marca própria e

autêntica, numa postura que só mais tarde seria assumida noutras teorizações acerca do «hibridismo» cultural ⁹⁸⁹.

A figuração da crioulidade como resultante do cruzamento irá depois completar-se pelo retrato do crioulo enquanto ser mestiço, que é fruto da mistura de duas raças. Tal facto prende-se a uma característica apontada à lírica de M. António e que é a de imaterializar “as coisas materiais” e emprestar “um corpo visível às coisas que o não têm”, na medida em que o mestiço torna visível na sua definição biológica tudo quanto se pretenda nomear com a palavra crioulo.

O característico movimento de imaterialização do material e corporização do imaterial irá sugerir ainda a proximidade existente entre a definição do ser crioulo e a teoria da saudade. Com efeito, o sentimento saudoso, enquanto móbil de um constante movimento de trânsito e recurso entre as diversas categorias atribuídas pelo homem à realidade, leva a pessoa a cruzar as mais diversas referências e o artista a interseccionar o material e o espiritual em termos que são praticamente iguais aos que Natércia Freire utilizou para falar dos *100 poemas*. Como disse Fernando Pessoa, no seu conhecido comentário à «Nova Poesia Portuguesa» ⁹⁹⁰, o saudosismo promove simultaneamente a “espiritualização da natureza” e a “materialização do Espírito”. Despidas as expressões do peso que lhes trazem a filosofia romântica e o projecto panteísta do autor, fica a pairar a sombra da frase pessoana sobre o artigo de Natércia Freire, sombra que se justifica face à lírica, não só dos *100 poemas*, mas de toda a obra assinada por M. António.

A corporização da crioulidade nos e pelos textos em causa não passa, portanto, somente pela figuração de elementos ou referências citados pela diversidade para que remetem. A presença do crioulo é indissociável das marcas de cisão psicológica e ontológica, as quais por sua vez emergiam sempre que se falava de saudade, uma saudade “bela e nua” que promove

⁹⁸⁹ “(...) numa zona de repetidos encontros culturais é a homogeneidade absoluta que resulta ilusória” (Alfred Arteaga, «Bestie e slabbrati colpi di colore», *BALDUS*, pp. 95-96).

⁹⁹⁰ *A ÁGUIA*, 2ª série, nº 9.

cruzamentos ao mesmo tempo reconhecedores e superadores da cisão que a gera.

Concluimos, por isso, que o crioulo podia ser definido psicologicamente e ontologicamente pela “dialéctica” da cisão e da saudade. Se, de um plano físico direccionado para outro cultural, a “mestiçagem inaugura um mundo”⁹⁹¹, o ponto de partida psíquico para a mesma conclusão cultural é, nesta obra, equivalente a afirmarmos que “a cisão inaugura saudosamente o ser nesse mundo”. Num texto poético, a inauguração do ser é a sua instalação na escrita através de técnicas específicas - técnicas correspondentemente, neste caso, remetendo para a ideia de cruzamento.

Mas as marcas estilísticas de uma saudade crioula não se ficam somente pela ideia de cruzamento, assomando por igual nas figuras de suspensão e descontextualização que levantámos.

Com efeito, pudemos também considerar, no final do Capítulo dedicado à cisão e saudade, a definição de duas fases nos *100 poemas*, a última das quais se prolonga pelos livros seguintes. O que separava essas fases era a progressão de um discurso literário. Num primeiro momento, tudo era sacrificado à redução da sintaxe ao verso e à estrofe; num segundo momento, os elementos lógicos, sintácticos e rítmicos vão-se começando a desenvolver independentemente, recriando a unidade redutora inicial numa organização mais complexa do poema. Estávamos, portanto, perante um crescimento, mas um crescimento para a diversidade e a vaguidão, enriquecedor e variado.

A figura principal que desta evolução resultava era a da suspensão. Uma suspensão verificável, também ela, por vias várias. Dessas vias, há duas que nos parecem muito significativas.

A primeira prende-se com o que chamámos então «transporte», para substituir o estrangeirismo «encavalgamento». Através do recurso ao «transporte», o texto obriga-nos a suspender e a religar a leitura do significado das frases em função do ritmo ou da respiração. Dessa forma, parece-nos, utiliza-se um artifício que se combina com a ideia de trânsito e

⁹⁹¹ Como diz Mário António em *MEMÓRIAS & EPITÁFIOS*.

recurso, de cisão e saudade, que seria inseparável da definição de crioulo no texto. Também dessa forma encontrávamos um artifício que nos levava a pensar nos vários caminhos possíveis (o do som e o do sentido, o da respiração e o do pensamento), na diferenciação de trajectos para a qual a teorização da criouldade ou do cruzamento de culturas aponta.

Os mesmos significados poderíamos encontrar para outra das vias pelas quais a figura da suspensão se insinua no tecer dos versos e das estrofes. É aquela que faz interromper o ritmo pela introdução de uma informação, ou que faz interromper a progressão informativa para retomar um assunto que tinha ficado para trás, ainda que o ritmo não tenha sido afectado.

Nestes casos, a progressão rítmica não tem que ficar obrigatoriamente de um lado, ficando do outro a progressão sintáctica e lógica - como sucedia com a figura do «transporte». A progressão sintáctica, a rítmica e a lógica podem ser interrompidas pela “recordação”, pelo retorno ao que se tinha deixado antes, que só afectivamente pode ser explicado. Temos, aí, uma afectividade que se solta do ritmo e da sintaxe, fazendo perigar a noção tradicional que nos diz que elementos como o ritmo ou a rima “exprimem” a afectividade do sujeito, enquanto a sintaxe se relaciona com o seu pensamento narrativo ou lógico.

Ao soltar a afectividade do ritmo, o artífice dos versos acrescenta mais um ao número dos níveis de composição. A organização do cruzamento de níveis de composição torna-se, portanto, mais fluída, aberta a um maior número de possibilidades - o que mais acentua a sua proximidade com a ideia básica de criouldade e com a progressão do conhecimento no período formador do indivíduo, que é um conhecimento que progride do uno para o múltiplo.

Com efeito, pudemos verificar que a formação do sujeito-locutor ao longo dos *100 poemas* progredia por rupturas, mas também por uma intersecção de níveis cada vez mais complexa que fazia o contraponto à cisão. De dois níveis iniciais (o representado pela avó e o representado pela mãe) parte-se para três (o terceiro é o do sonho e da poesia, personificado no pai e no locutor), e para a mistura dos três numa síntese pessoal e em aberto; desses três, parte-se para quatro, uma vez que o sujeito-locutor se divide entre o

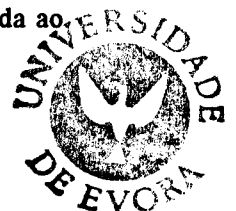
que foi e o que é, estranhando-se e procurando reunir-se. Por tudo isso, em *ROSTO DE EUROPA*, o locutor descobre em seu sangue (tópico fundamental da definição de crioulo que nos faculta) a Europa; mais tarde encontrará a sua infância na Turquia, ou encaixará o quimbundo numa distribuição literária das palavras onde, de acordo com outras (raras) tentativas idênticas ⁹⁹², aproxima a tradição poética banto da estrutura paralelística das cantigas de amigo e da sua reapropriação no século XX.

As figuras de suspensão permitem-nos, portanto, estabelecer nexos directamente com a “dialéctica” da cisão e da saudade e com a noção de cruzamento. A um nível mais profundo, ainda, parece-nos possível hierarquizar a relação entre os três tópicos. A dialéctica da cisão e da saudade, levando o sujeito a interpor entre si e o que vê aquilo de que se sente saudosos, provoca a inevitabilidade das práticas da suspensão e do cruzamento de índices semânticos (traços de paisagem, traços do corpo, traços psicológicos). Ela fundará, portanto, a própria estética da criouliidade. Por outro lado, não deixa de estar condicionada a sua emergência à existência de uma situação multicultural, no que a saudade crioula poderá diferir da portuguesa.

O aprofundamento do estudo das espécies de suspensão praticadas leva-nos ainda a confirmar esta íntima ligação entre cruzamento, saudade, cisão e criouliidade.

Uma forma particular de suspensão era a do recurso à descontextualização dos motivos. Ele permite que, sem deixarem de ser personalizados, os motivos se tornem dificilmente localizáveis num espaço “civil”, ou num tempo calendarizado, por essa forma de abstracção se aproximando do “vago” cultivado pelos poetas saudosistas portugueses - eles também explorando motivos personalizados.

⁹⁹² A conhecida “Canção de Sabalú”, de Mário Pinto de Andrade, e “Caminho do Mato” (incluído em *POESIAS*, de 1961), onde Agostinho Neto repete a mesma estrutura num poema de evidentes conotações com a tradição banto (logo pelo ambiente rural sugerido no título). O assunto foi tratado no capítulo anterior, na secção dedicada ao estudo de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.



A fuga à circunstancialização dos motivos liga-se igualmente à ideia de cruzamento, por “essa possibilidade” que ela cria de, como diz Heitor Gomes Teixeira numa carta ⁹⁹³, “iludir o referente, já que a informação recolhida é uma que não é senão outra ou, às vezes, outra ainda”. Ou seja, por facilitar a desmultiplicação metafórica.

A amputação do contexto não constitui porém, directamente, metáforas - que são já, pela definição aristotélica, cruzamentos realizados (um termo no lugar de outro). Ela coloca as palavras a um nível de abstracção, de depuração ⁹⁹⁴, que permite ao leitor realizar diversas operações metaforizantes, quer dizer, colar-lhe vários rótulos ou referentes, cruzar as palavras com “realidades” várias.

Se a emergência da descontextualização e das figuras de suspensão nos remete indirectamente para a ideia de cruzamento, fundado este na dialéctica da cisão e da saudade, vários outros recursos constituem directamente experiências poéticas de mistura de referentes.

Entre eles ressalta sem dúvida a figura da projecção, que vai assumindo várias direcções ao longo dos livros.

Ela serve para assimilar a figura do autor a “crianças negras”, à Europa (através da corporização da crioullidade em mestiçagem, como sucede em *ROSTO DE EUROPA*), ou sobre outros crioulos (os cabo-verdianos, os americanos). E também a assimila a configurações poéticas com as quais o retrato do locutor se vai intertextualizando, como sucede com a citação de Rimbaud na CARTA DO AFOGADO.

A dialéctica de cisão e saudade permite ainda projectar sobre o presente o passado, levando à releitura deste ou à leitura daquele. Dessa projecção resultam cruzamentos de paisagens, de elementos culturais (transformados em tópicos de infância) com elementos de outras culturas, ou de imagens literárias com a figura do interlocutor (por exemplo a “Vénus de cabelos desfrisados”, tão ao gosto da lírica novecentista angolana), ou, ainda, de

⁹⁹³ Publicada na badana de *LUSÍADAS*.

⁹⁹⁴ Característica referida por todos os comentadores da obra do autor.

marcas do passado pessoal sobre a mesma imagem (presente) do interlocutor (cf. A SOMBRA BRANCA).

A constante projecção promovida por esta lírica é, como dissemos no Capítulo V, uma forma de o cruzamento se concretizar. Por tal motivo ela nos evoca o interseccionismo pessoano. Por tal motivo e por cruzar estruturas também, como nota Heitor Gomes Teixeira, ao falar em “estrutura de estruturas” e na “constante mudança de um sistema de signos para outro ainda”, na já citada carta que se transcreve em *LUSÍADAS*. Também aí, o amigo e crítico do poeta aponta um “retomar o interseccionismo, não no jeito de Pessoa - que é violência e exercício de estilo ou afronta de lá o que tivesse sido - mas o interseccionismo já depurado, já tornado a única linguagem possível”.

É para esta “única linguagem possível”, ou para esta “linguagem unificadora talvez aqui descoberta”⁹⁹⁵, que aponta uma estética da criouldade na obra de M. António⁹⁹⁶. Essa linguagem aglutinadora é que permite à poesia superar o possível “exotismo (a Europa descoberta por um Africano)”.

A composição, regulada pela ideia de crioulo, de uma única linguagem é obrigatoriamente a proposição de uma linguagem complexa, diversificada, em que toda a síntese é provisória, não sendo passível de se cristalizar em resultados tidos como definitivos⁹⁹⁷. A única linguagem possível é, pois, uma linguagem de linguagens, uma língua de línguas. Essa que Arteaga aponta à poesia “de fronteira”, que seria “plurívoca pondo o espanhol, o inglês, e o nahuatl em diálogo”⁹⁹⁸.

Isso fica representado, principalmente, no longo poema *LUSÍADAS*, onde um dos critérios privilegiados de composição é o do cruzamento de línguas e de linguagens, personificadas elas no locutor e no interlocutor, e imaginados

⁹⁹⁵ Citação do texto de Roger Bastide transcrito na badana de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*.

⁹⁹⁶ Nesse aspecto não muito distante do projecto alquímico do interseccionismo pessoano (cf. o texto de Y. K. Centeno «Fragmentação e Totalidade em «Chuva Oblíqua» de Fernando Pessoa», 5 *APROXIMAÇÕES*, pp. 71-92). As raízes e significações que motivariam a procura de uma linguagem única é que são diferentes.

⁹⁹⁷ Como também notou Arteaga: “Deve-se notar que em tais condições dialógicas, as mesmas definições tornam-se flexíveis e menos fixas que numa mais rígida relação discursiva” (loc. cit., p. 96).

⁹⁹⁸ Id., ib..

ambos numa situação de diálogo. Mas em qualquer dos livros se misturam o português e o quimbundo, ou o português e o francês, ou o português e o inglês.

A conjugação de línguas, e a plurivocidade de que ela dá sinal, é também figurada pela situação de diálogo - oposta aqui à de monólogo. Não por acaso, na maioria dos momentos em que se misturam palavras de várias línguas - como também quando surgem os poemas bilingues - o texto apresenta marcas orais de forma a sugerir que o poema seja a transcrição do extracto de um diálogo.

A figura do diálogo é também recorrente nos escritos íntimos, ou confessionais, muitas vezes projectando sobre o «tu» a primeira pessoa - ou o contraste dela - e promovendo-lhe uma socialização controlada pelo artifício literário.

Mas, mais uma vez, as opções tipológicas do autor indiciam uma figura típica de um discurso crioulo, na medida em que as marcas de oralidade, que o diálogo traz, remetem para o hibridismo e, ao mesmo tempo, para traços genológicos oriundos da literatura europeia.

Elas remetem para o hibridismo porque são dadas como próprias de um debate sobre os percursos “mestiços” e contrapolares de dois angolanos (*LUSÍADAS*). A sua presença funcionaliza-se, por outro lado, enquanto recurso de autenticação da ficção literária - recurso característico nos escritos intimistas europeus.

A passagem pela oralidade (marcada em vários livros, mas estruturadora de *LUSÍADAS*) é também uma das condições consideradas necessárias à estética crioula proposta por alguns intelectuais antilhanos. Mas, aí, por motivos que diferenciam o texto de M. António das propostas do *ELOGIO DA CRIOLIDADE*. Porque tal necessidade se prende com a ligação às tradições orais e, aqui, não se transporta uma tradição oral originária - tirando os poemas em quimbundo de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, que são vertidos para o português.

O lugar da oralidade tradicional (banto ou crioula) na lírica de M. António é o de uma das fontes do texto, que sempre a cruza com outras referências culturais ⁹⁹⁹. Ela não é a linguagem que se procura - praticada não-poeticamente no quotidiano - mas uma das componentes do discurso crioulo, tomada mais no aspecto referencial que propriamente enquanto linguagem.

Por outro lado, na teorização antilhana, a referência ao oral passa também pela consciência de a História escrita ser a da colonização. O recurso à oralidade visaria construir uma história do colonizado ¹⁰⁰⁰. No caso de M. António, o que se faz é imaginar ou representar uma história crioula da crioulição, o que estará possivelmente suportado em tradições orais e escritas, mas as dispensa na medida em que a representação que elas promoveriam já está semantizada no texto (essa era, afinal, a meta do *ELOGIO DA CRIOULIDADE* quando se propunha beber na fonte oral).

As marcas de oralidade aqui trazem, portanto, apenas o sinal autenticador do diálogo, como se denunciasses uma situação diegética cuja imitação facilita a textualização da ideia de cruzamento e nega o reconhecimento do carácter artificial da escrita e do poema.

A figura do diálogo assume tal importância que o locutor é colocado a dirigir-se ao leitor e, mais do que isso, a neutralizar a noção de autor pela de uma autoria resultante de uma situação de diálogo (é o que sucede com as composições bilingues de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*), chegando-se igualmente a fazer a coincidência entre a ficção enunciativa e a diegese por via dessa figura (propõe-se uma cena em que alguém enuncia um poema a alguém, poema esse que é o que estamos a ler).

Qualquer um destes recursos (descontextualização, suspensão, intersecção, diálogo) pode, obviamente, caracterizar uma obra alheia à temática da crioulição. A sua conjugação liga-se, no entanto, aqui, a três factos que lhe dão um significado próprio: o primeiro é o da sua ligação ao desenvolvimento do tema «crioulo»; o segundo é o da ligação entre estes

⁹⁹⁹ Cf. O TOCADOR DE DICANZA, nos *100 poemas*, e MUIÍ, O LADRÃO, em *ERA, TEMPO DE POESIA*.

¹⁰⁰⁰ V. o artigo de E. A. Funes, «Pacoval. Memórias de um mocambo na Amazônia. História vivida e história contada», *IMAGINÁRIO*, Jan. 1995, pp. 123-136.

recursos e as opções genológicas da obra, que nos sugerem também a ideia de mistura; o terceiro é o próprio facto de serem estes, em conjunto, os recursos dominantes, uma vez que todos eles remetem para a temática principal dos versos.

Pensamos, pois, legítimo afirmar que a lírica de M. António concentra todos os seus recursos na proposição de uma estética própria à criouliidade que ela constrói, centrada na figura do autor. Essa estética crioula se definiria por um critério principal utilizado na composição, o qual se fundamenta na ideia ou no propósito de cruzar níveis, elementos e referências diversos. O critério principal explicar-se-ia, pelo retrato psicológico que a obra faz do autor, a partir da "dialéctica" da cisão e da saudade, inseparável da noção de personalidade cruzada, mista ou mestiça.

Do critério principal derivariam as diversas concretizações que privilegiam a metaforização ou analogização ¹⁰⁰¹, a elipse, a tematização dos enunciados (no sentido de Hernadi), intercalada com a sua dramatização (no sentido de Jakobson ou no significado clássico - e mais preciso), a interposição, o «transporte». Todos estes recursos, que permitem concretizar o cruzamento de referências e de formas, se podem resumir nas definições mais gerais de suspensão e de intersecção, sobre as quais podemos esboçar o que denominaríamos uma estética crioula - uma estética da alteridade, da cisão, e da saudade - pela qual também a lírica de M. António se integra na literatura angolana e nas literaturas lusófonas africanas ¹⁰⁰², bem como, de uma forma muito própria, naquilo a que por um aparente paradoxo chamaríamos a tradição moderna ¹⁰⁰³.

¹⁰⁰¹ Igualmente privilegiada pelo saudosismo e por Leonardo Coimbra (em *O PENSAMENTO CRIACIONISTA*). Cf. o trabalho de Fernando Guimarães intitulado *POÉTICA DO SAUDOSISMO*, p. 43: a referencialidade "desenvolver-se-ia mediante o recurso a imagens relacionadas com a própria presença da Natureza (...) que sofrerão, depois, alguns *desvios* devido àquele tratamento analógico ou alegórico que tanto pesa na poesia dos saudosistas". Esta característica, tendo sido mais tarde revalorizada pelo surrealismo português (p. 44), manter-se-ia portanto numa linha de actualidade - facto que seria estimulante, também, das opções estéticas de M. António.

¹⁰⁰² Cf. Trigo, Salvato, «A Alteridade das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa», *ENSAIOS DE LITERATURA COMPARADA LUSO-AFRO-BRASILEIRA*, pp. 61-76.

¹⁰⁰³ Cf. Rosa, António Ramos, *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, p. 12: "A imagem poética moderna restabelece a unidade na multiplicidade". Mais adiante (p. 13) cita oportunamente este verso, que faz a ligação com a imagem da criouliidade: "Le mot créole tout en liège sur du satin". Dizemos "de uma forma muito própria" porque no

Modernismo - como no interseccionismo pessoano - se trata de integrar as várias significações de uma percepção original, enquanto aqui se trata de várias percepções que se conjugam a uma significação principal: a de ser a realidade uma confluência, não necessariamente "de contrários", como diz A. Ramos Rosa, mas de diversos. Nessa tradição moderna incluiríamos também o saudosismo, atento à conjugação dos *contrários*, e onde o verso "escultural" (como dizia Pascoaes) se acorda a uma das linhas da poesia da modernidade (a imagística), igualmente explorada pela narrativização da lírica promovida em poemas como *MARÂNUS*, ou outros de Pascoaes e de Corrêa d'Oliveira (cf. F. Guimarães, *POÉTICA DO SAUDOSISMO*, p. 44). A narrativização de que falamos, como já foi observado (cf. Cp. V), está presente em alguns poemas da lírica de M. António - por exemplo no primeiro poema de *AFONSO, O AFRICANO*.

2. UMA ÉTICA DA CRIOLIDADE

Verificámos, na secção anterior, que as opções estéticas que principalmente caracterizam a lírica em estudo apontam para os traços básicos da definição semântica do crioulo na obra. Essas opções esboçam, portanto, um modo próprio da crioulide se construir poeticamente, e dessa maneira partilham o critério do cruzamento, a composição de cisões e recuperações de sentido ou de ritmo, a tendência para a universalização concretizada na descontextualização dos motivos e no percurso “diegético” do poeta.

O percurso do poeta, por sua vez, caracteriza-se por uma espécie de «cristalização itinerante». Cristalização na medida em que, atravessado o período de formação, a dialéctica de cisão e saudade que o configurou irá ser aplicada constantemente perante qualquer ambiente novo; itinerante porque tal se propõe nos textos através da sugestão de deslocações que constituiriam o principal motivo despoletador das obras no seu todo, ainda quando o não fossem para todos os poemas.

A “cristalização itinerante” do locutor ¹⁰⁰⁴, objectivando-se em tópicos diversos para figurar e adjectivar o “autor”, leva-nos a visualizá-lo agora como um dos motivos que ele toma para falar do crioulo, que se torna assim num sujeito universal e numa chave para compreender as mais diversas civilizações a partir de uma em particular (chave que *AFONSO, O AFRICANO* largamente confirmará).

O facto, pois, de a lírica assinada por M. António se centrar principalmente na construção de uma ideia de si não implica que o eventual autor esteja a “inspirar-se” em si próprio; significa ter ele aproveitado a sua biografia para, formulando-a e reformulando-a em coerência de critérios e em adequação às mais diversas inserções, nos contar líricamente uma personalidade crioula

¹⁰⁰⁴ Unificado pelos recursos de capa e outros que nos permitem falar num mesmo sujeito para todos os livros.

universalizando-se - essa, sim, a inspiração maior dos versos que nos legou em livro.

Ao mesmo tempo que isso acontece, como vimos ao longo do Capítulo V, de livro para livro se vai acentuando a componente lírica e esbatendo a narrativa. Em *AFONSO, O AFRICANO*, atingimos o ponto mais lírico de toda a obra, não unificando a sequência um tópico-chave (a viagem a um lugar determinado, o diálogo com um interlocutor simétrico, a inserção num mundo diferente), mas a multiplicação do motivo principal (várias viagens, e de vários tipos: intertextuais, entrecortadas, imaginadas, narradas na terceira ou na primeira pessoa) só no fim se recuperando a unidade pela sugestão de uma “viagem à volta do mundo”, a qual não termina, ou termina por um eterno recomeço, figurado na silhueta de Gonzaga fitando o Índico.

Tudo se configura então como se a obra lírica em verso assinada por M. António ganhasse desta forma um duplo fio condutor: o da lírica biografia do crioulo, desde a sua formação à sua universalização (contadas através de um discurso auto-centrado e, por isso, autobiográfico); e o da progressão de uma «estrutura profunda» mais próxima dos modelos narrativos para outra mais estritamente lírica no que diz respeito à organização geral das obras, ao «macro-texto» - progressão que se realiza por coincidência com a biografia crioula que nos traz, e que atinge o seu cume em *AFONSO, O AFRICANO*. É nesse momento (1980) que a voz do poeta se cala, para oito anos depois sair resumida em 50 poemas¹⁰⁰⁵, ou apenas subsistir como eco no projecto *cinquentão*. Ou seja: é nessa altura que o programa se cumpre.

A progressão de uma sequência organizada pela cronologia para outra líricamente seccionada e multiplicada, que se universaliza visualizando vários cruzamentos no mundo, deixa-nos ainda a confirmação de como esta poesia organiza um profundo pensamento valorativo (e não apenas criativo) sobre a criouliidade. Ela comprova a justiça da crítica de Shapiro ao estruturalismo, nomeadamente quando nos recorda que a lírica “oferece-nos largas

¹⁰⁰⁵ O projecto da antologia, segundo a nota inicial, foi delineado em 1982 para se concretizar em 1984, por ocasião do aniversário de Mário António (sobre as datas, v. a errata no final do livro). Agradecemos ainda os testemunhos acerca da antologia fornecidos pela organizadora e pelo editor.

possibilidades de compreensão da relação entre a estrutura e o componente axiológico que a informa e não as podemos menosprezar”¹⁰⁰⁶.

Daí deriva a nossa preocupação com o levantamento de uma “ética da criouldade”, que se estruturaria também no macro-texto lírico de M. António - e que seria, de acordo com um dos seus valores fundamentais, apenas uma entre várias possíveis, ou concebíveis, ou já concretizadas.

O ser crioulo é fundado no contacto com a diversidade. Ele existe, mais propriamente, na diversidade, e existe diverso na diversidade - do que dão sinal aqui os critérios de composição que nós estudamos, e acima de tudo o do cruzamento.

O crioulo não anula a variedade pela sua redução a dois ou três princípios universais e simples; conhecendo que “a vida é larga e vária”, ele tem consciência do complexo e funda na complexidade a apropriação do diverso.

Estruturando-se assim, reforçado em situações de cisão e de saudade (a saudade não apenas reúne, também nos leva para o que falta e, nesse sentido, nos dispersa), o crioulo escapa a uma definição rígida, ao enquadramento num sistema de pensamento pretensamente universal e intemporal, bem como às explicações que pretendessem prevê-lo.

Por tal motivo, o meio privilegiado para o crioulo se objectivar é o artístico, e não o filosófico ou científico.

Estas conclusões, que fazemos nossas, conjugam-se às que se originaram nas Antilhas, face a realidades que, não sendo iguais às que a lírica de M. António referencia, são idênticas na medida em que são também multifacetadas, e na medida em que nelas há seres que assumem a multiplicidade como virtude, e como meio de focalização sobre o mundo - coisa que, como vimos e veremos ainda, o sujeito-locutor da antologia faz.

Os mesmos autores que assumiram, dizendo isto, a sua criouldade, é que nos legaram uma via de conhecimento que seria própria da realidade psicológica

¹⁰⁰⁶ «Dois paralogismos da poética», *POËTIQUE*, pp. 89-90. Por isso termina o artigo defendendo “uma teoria em que o valor semiótico deve tomar uma posição central” (p. 90).

por eles vivida. Essa via de conhecimento, para eles, no momento em que escrevem, é a da arte: “neste momento, *o pleno conhecimento da Crioulidade será reservado à Arte, à Arte absolutamente*”¹⁰⁰⁷.

Isso porque o universo crioulo se perspectiva como um magma civilizacional cuja definição futura ainda levará muito tempo a configurar-se - se algum dia se fixar. Enquanto for um mundo em aberto, um mundo onde a noção e efectivação do cruzamento se torna mais estruturadora que a de estabilização e fixação de princípios, o crioulo não pode ser definido por um discurso fechado. De aí a preferência pela composição estética, preferência que delinea o primeiro traço de uma ética própria da criouldade: a valorização da abertura, do descondicionamento, da nudez epistemológica.

Quer-nos parecer que também o sujeito-locutor dos versos por nós estudados está acordado ao discurso artístico por motivos idênticos. A própria escolha de um modelo artístico poderá, neste caso, explicar-se por uma axiologia crioula.

Dentro do discurso artístico em causa - o da arte da palavra - a grande divisão faz-se entre o género narrativo e o género lírico. A narrativa pressupõe uma sequência nítida de acontecimentos - “o curso de uma vida” - e, portanto, a figuração na linguagem de uma organização diegética do tempo. Nessa medida podemos dizer que ela tem uma estrutura mais fechada que a da lírica, género no qual o tempo não está organizado directamente pelo discurso, podendo, a qualquer momento, acrescentar, inventar, trocar ou inventariar-se qualquer outro. Uma obra lírica, por isso, está sempre em aberto, pode sair sempre mais um poema que a completa, não termina obrigatoriamente nem começa obrigatoriamente num dado ponto, num dado capítulo.

A história que uma lírica nos sugira está, pois, em constante processo de reordenação por parte do leitor, como a criouldade se está sempre a reconstruir face a cada nova possibilidade de leitura do mundo. A narrativa pressupõe uma totalidade fiel a um percurso transformacional¹⁰⁰⁸, o qual

¹⁰⁰⁷ *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, p. 29.

¹⁰⁰⁸ Cf. Andrea Smorti, *IL PENSIERO NARRATIVO*, Cp. I.

pressupõe um esquema mais ou menos rígido ao qual se condiciona o discurso ¹⁰⁰⁹, facto que possibilitou as formulações de Propp, de Greimas e de outros. Pressupõe uma sintaxe previsível. A lírica não. Ela parece, por isso, mais apta a representar a vida de alguém sempre em construção, em mudança, sempre reorganizando-se entre rupturas e reapropriações. Daí que esta “autobiografia” tenha assumido a estrutura lírica, pelo íntimo acordo existente entre ela e o modelo a retratar; e daí que ela a tenha depurado conforme se universalizava, crescia e complexificava a personalidade crioula do locutor.

Para além disso, a lírica inscreve a diversidade num conjunto de poemas, permitindo-nos encontrar na mesma obra fragmentos ou poemas claramente narrativos e dramáticos, ao lado de outros intrinsecamente líricos. Isto sem que o carácter global da obra deixe de ser típico do género. Ou seja, ela não é só aberta em relação ao todo referencial que por ela se constrói, no seu interior está igualmente aberta - mais do que a narrativa - à variação, à complexidade e à diversidade.

Quer dizer que, não só as técnicas utilizadas para construir a imagem do sujeito se combinam ao traço que principalmente o define, mas também as escolhas genológicas que determinaram a estrutura fundamental das obras estão acordadas ao carácter do locutor, como de resto vimos no início desta conclusão - ainda que por outra via, a do hibridismo das espécies cuja teorização está próxima da desta lírica. Há, aqui, um íntimo acordo que só as grandes obras alcançam. E uma profunda harmonia, que só um crioulo podia procurar: a harmonia na multiplicidade e no inesperado, aberta à vida e saudosa - completa, por tanto.

As reflexões que pudemos ir fazendo a partir das opções estéticas do autor, a partir da detecção da variedade dos modelos e dos materiais que o artífice privilegiou para construir a imagem do «eu» dos versos, indiciam já uma ética própria da crioullidade. Pelo menos desta crioullidade.

A universalização da personagem inicial, a sua distribuição pelo mapa do mundo - e principalmente pela Europa - conduz o leitor a redimensionar a

¹⁰⁰⁹ Laurent Jenny, «Poesia e narrativa», *POÉTIQUE*, nº 28, p. 109.

sua compreensão dos países - e sobretudo da Europa - a partir da visão típica do crioulo. Como observou Roger Bastide na badana de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, “o leitor, atrás de si, redescobre este rosto que ele não pode perceber porque é o seu próprio rosto. // Eu penso entretanto que a sua descoberta só foi possível porque Portugal é ele mesmo um país mulato (...) onde a oliveira não é simplesmente a negação da palmeira, mas o seu «contra-ponto»”.

Algo idêntica é a compreensão que de *LUSÍADAS* tem Heitor Gomes Teixeira, ao caracterizar o livro como “Crioulo. Muito belo o teu poema”. Nele (como na obra de M. António) observando-se com oportunidade um cruzamento de África, Europa e Portugal, cruzamento que projectivamente se fundamenta na vasta cultura e na rica sensibilidade do autor. Concordante é ainda a afirmação de José Blanc de Portugal, de que a poesia de M. A. “de Angola nos veio (com a Europa que para lá foi (...))”¹⁰¹⁰. É, portanto, largamente consensual a leitura crioula desta obra lírica.

Trazendo para o mundo uma personalidade “híbrida”, refuncionalizando-a conforme ela acedia a esse mundo, dessa refuncionalização resulta efectivamente uma nova focalização dos diversos lugares à luz da criouliidade. Por isso o locutor chamará Babel a Londres, e “Marajá desterrado” ao D. José do Terreiro do Paço. Por isso também observará o desfile de povos que ao longo da História se vão cruzando, em Portugal ou na Turquia, e apontará o cruzamento civilizacional em todas as latitudes.

A leitura que esta obra nos deixa do mundo é, portanto, a da diversidade. Ela diz-nos a cada momento que, não só o seu locutor é “cruzado”, “misto”, crioulo, todos os países o são, de uma forma ou de outra. Daí que ele possa sempre projectar-se sobre elementos ou pessoas de outros lugares: essa projecção é um sinal de como todos os países são crioulos, diversos.

A ética subjacente ao percurso do locutor destes versos é, pois, uma ética da diversidade. A mesma que terá guiado a fundação da genealogia, quando as “donas do tempo antigo” se deram “a nova fé” por saberem que são “vários e

¹⁰¹⁰ na “Marginália” de *CORAÇÃO TRANSPLANTADO* (o artigo aí transcrito saíra na revista *FLAMA*, de 27-12-64).

largos os caminhos possíveis". Ou seja, no final do nosso percurso de leitura, concluímos ainda que, num certo sentido (o da procura de uma sabedoria, personalizada na figura da "avó negra"), o sujeito logrou alcançar os objectivos que se propôs, o locutor cumpriu o seu programa narrativo.

Repersonalizando a ética da diversidade, era inevitável que o texto assumisse também um cariz político, dada a estreita relação entre ética e política, possibilitada pelo conceito de pessoa como interacção do indivíduo com o meio.

A consequência política da composição de uma ética da criouliidade é evidente. A expressão política da diversidade - como lembram ainda os intelectuais antilhanos ¹⁰¹¹ - é a crítica a qualquer ideologismo estrito, bem como a defesa da liberdade e do direito à diferenciação e ao diálogo. A defesa da diferenciação não se acorda somente ao manifesto dos intelectuais antilhanos. Ela conjuga-se também com o espírito de tolerância - amplamente mostrado no campo religioso - que seria característico das sociedades crioulas de base portuguesa ¹⁰¹² e, particularmente, da chamada "área cultural luso-brasileira" ¹⁰¹³.

Isso explica o significado de um poema de evidente propósito político, como é o DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO.

Logo a redução (ou generalização) do termo «nacionalismo», que nos parece implícito à crítica promovida no poema, ao significado do termo «regionalismo», evidencia uma postura crítica face ao nacionalismo estrito. A transformação do típico em universal, do que é próprio de uma infância muito localizada no que é comum a nós e a povos estranhos aos nossos, desmente a apropriação e a cristalização do que define uma sociedade por parte de um pequeno grupo que argumente representá-la em nome das suas particularidades ¹⁰¹⁴. Nesta perspectiva - e abandonando por momentos o

¹⁰¹¹ *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ*, anexo.

¹⁰¹² Cf. Boulègue, *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE*.

¹⁰¹³ Jorge Dias, «Algumas considerações sobre áreas culturais», p. 8.

¹⁰¹⁴ V., a esse título, as narrativas de crítica ao poder pós-independência feitas por escritores exilados de gerações diferentes, como é o caso de Manuel dos Santos Lima e José Sousa Jamba.

estudo literário mais estrito - parece-nos que a obra explica o autor, mais do que o autor possa implicar uma obra, sem dúvida bela e universal.

A consequência política de uma ética da diversidade pode agora reorientar igualmente a nossa leitura de poemas como ANTI-HERÓICA, na medida em que, neles, a afirmação humilde da pessoa é contraposta a uma modelização redutora, e que perde o contacto com a singularidade - o mesmo é dizer, com a realidade.

Ao se demarcar do «herói», como tal modelado por um grupo certamente numeroso de pessoas ¹⁰¹⁵, o locutor apresenta-se como aquele em quem se opera a disjunção do pessoal em face do colectivo, personagem que por isso protagonizará a mudança, ainda quando tal mudança não implique a reconversão do colectivo às teses novas que ele personaliza. Expliquemo-nos melhor.

Para clarificarmos quanto pretendemos dizer aqui, é preciso recordar a semiótica da narrativa de Greimas, aquela com que ele intenta a descrição dos mitos ¹⁰¹⁶. Segundo ela, há sempre uma situação inicial e outra final, um antes e um depois que correspondem a uma situação dada e à sua transformação em outra. Para descrever o processo de transformação, é necessário ainda fazer intervir os três conceitos de «protagonista», «individual» e «colectivo». O «protagonista» é neste caso a personagem que, cindindo-se do seu meio, opera uma disjunção perante os valores colectivos, dos quais se irá afastar. Essa disjunção tem, pois, necessariamente, um carácter ideológico. Só que, no final da maioria das narrativas, há uma reunião do protagonista e da comunidade - ora pela reintegração daquele, que retoma os valores de que se afastou; ora (quando se trata de um herói) pela conversão que ele consegue promover, levando o meio a seguir os valores novos (há ainda, claro, o «pícaro», que se mantém à margem, não muda e não é mudado, sendo aceite como tal).

¹⁰¹⁵ *pois não faltam / Os que te erguem bandeiras desfraldadas / Tu como herói - guias, eles, no entanto / Da tua condição* (primeira estrofe).

¹⁰¹⁶ Seguiremos aqui, principalmente, o já citado artigo da *COMMUNICATIONS*.

Ora, se o herói converte a comunidade, regressamos a uma única ideologia comum; se a comunidade converte o herói, sucede o mesmo. Quanto ao pícaro, ele acabará, pelo cinismo, por definir e confirmar alguns valores sociais, na medida em que recusa práticas que os contradizem. Portanto, em qualquer dos casos, a narrativa conta a transformação de um paradigma colectivo em outro através da história de um protagonista. A disjunção entre a pessoa e a comunidade não visa gerar e defender o diverso, mas substituir uma totalidade por uma nova, ou confirmar uma univocidade em face de perigos eventuais.

No quadro da narrativa que, a partir da lírica de M. António, podemos deduzir não cabe nenhum destes tipos: o sujeito cinde-se (por vezes a contragosto) do meio, diverge dos valores ideológicos afectos a um grupo determinado, mas não procura uma conversão do grupo ou da comunidade aos seus princípios. Pelo contrário, alheio a isso, aceitando a diversidade, ele irá universalizar a visão do diverso aplicando-a às mais variadas comunidades. Portanto, falha aqui a última parte dos esquemas utilizados para descrever os mitos, e cuja radicação na *POÉTICA* nos parece muito provável. Aqui não predomina a univocidade colectiva, nem para ela se tende. Isso elucida melhor, também, uma outra leitura, uma outra composição - igualmente dos *100 poemas*.

A consequência política de uma ética da diversidade também nos permite encontrar uma razão para que, num poema de evidente protesto como é *ATÉ SE REVOLTAREM OS ESCRAVOS*, nunca se dizer o que será feito até eles se revoltarem, nem o que sucederá depois: a revolta dos escravos e o encontro da liberdade surgem como uma meta que pode ser atingida pelos mais diversos caminhos. Por isso o protesto não é seguido por uma indicação do tipo de luta que se deve efectivar - como tendia a ser na lírica neo-realista ou negritudinista, na África de expressão oficial portuguesa. Do mesmo modo, a revolta contra um sistema não pressupõe uma indicação clara sobre um rumo futuro, ou seja, a disjunção ideológica - assumida frontalmente nesse poema - não conduz a uma conversão unívoca da comunidade a um projecto político.

Mas a ética da criouldade, nos *100 poemas*, não é somente uma ética da diversidade. Se a diversidade marca nestes versos a ruptura, o descondicionamento que cinde para permitir o conhecimento do outro, ela surge sempre acompanhada pela procura de unidade. Como dissemos atrás, a procura da unidade não é a busca de um princípio ou de um sistema unificador onde se integrem todas as diferenças, mas é configurável através de uma linguagem que, cruzando as mais diversas referências, vai conjugá-las sem que elas deixem de ser marcadas pela diferença que as anima e origina.

O tipo de unidade procurado é garantido pela saudade. É o movimento saudoso que, reunindo as partes várias, o homem dividido e o ser múltiplo, vai permitir a conjugação do diverso sem a sua subjugação a um princípio único e sem qualquer adormecimento sistemático - dada a dispersividade que ela também implica, levando-nos sempre a pensar em outro lugar e outro tempo. Como diz Pinharanda Gomes, ela define-se pelo constante trânsito e recurso entre tudo e todos, entre as várias categorias que possamos aplicar ao Ser e à existência.

Por isso esta saudade é inseparável, não só da cisão, mas também da figura da errância, como sucedera no início da obra de Teixeira de Pascoaes, o poeta do saudosismo português¹⁰¹⁷. Se não houvesse errância, a saudade sê-lo-ia apenas do passado, seria uma espécie de dor do tempo e recriação da anterioridade; se não houvesse saudade, a errância não passaria de dispersão. Só conjuradas a deriva e a saudade, o trânsito e o retorno, o crioulo de Angola se poderá, portanto, universalizar no sentido mais amplo do termo.

Se a desvirtuação da saudade consiste no fechamento do sujeito sobre o seu passado¹⁰¹⁸, no ensimesmamento que por outra via os escritos íntimos tendem a construir, a perversão da deriva será o alheamento, a infidelidade à origem. Se a ética da diversidade é a do múltiplo, a do reconhecimento da diferença, e a ética da saudade é a do retorno, a da fidelidade à origem ou ao que não é visível mas é visualizável, a ética da criouldade será a síntese das duas, a

¹⁰¹⁷ TRANSFORMAÇÕES DA SAUDADE EM TEIXEIRA DE PASCOAES, de António Cândido Franco, p. 22.

¹⁰¹⁸ Por Ramón Piñeiro associado à *morriña*, ou melancolia, precisamente como desvirtuamento da saudade (*FILOSOFIA DA SAUDADE*, p. 50).

reunião do espanto ao acordo, a conjugação da fidelidade ao passado com a abertura ontológica.

Por aí também ganha sentido uma característica por vários leitores apontada à lírica do autor: a conjura do físico e do espiritual, do abstracto e do concreto. Dando uma atenção especial ao "íntimo" ¹⁰¹⁹, o texto confronta-o com o corpo e o exterior. Dando uma especial atenção ao exterior - o que a regra da ocularidade marca - o texto "intimiza-o", espiritualiza-o de tal forma que o acordo entre os dois não permite muitas vezes reconhecer onde está um ou outro ¹⁰²⁰.

É nesta busca de aproximação, de conjugação do diverso, que se encontra, a nosso ver, a segunda vertente daquilo a que poderíamos chamar uma ética da crioullidade. Se o diverso nos conduziu à noção de liberdade, o constante movimento de trânsito e recurso, sustentado sobre o sentimento saudoso e configurado das mais diversas formas (incluindo pelos recursos técnicos privilegiados), conduz-nos à noção de amor, ou seja, do sentimento que leva as pessoas a procurarem unir-se ou aproximar-se a seres e coisas e a aproximar esses seres e tais coisas.

Trata-se de uma noção, em nosso entender, inseparável da semântica da saudade - quer na obra, onde o tópico do amor é constante, e muitas vezes indissociável da saudade, quer na teorização que sobre tal sentimento possamos fazer, como vimos no ponto 3.1. do Cp. IV. Porque, como então vimos, se não é obrigatoriamente o desejo, ou o sentimento de posse, que nos fazem sentir a saudade na ausência, é o amor pelo que não está presente, e difere do presente e de nós, que provoca essa nítida recordação, nunca associada a seres, espaços ou coisas que não amamos.

Liberdade e amor serão, portanto, quanto a nós, os eixos principais de uma axiologia da crioullidade que poderíamos, em nosso entender, exaurir como o *docere* desta obra. A liberdade assenta na consciência do diverso; o amor remete-nos ao sentimento de cisão, de longinquidade, e à saudade ¹⁰²¹, que a

¹⁰¹⁹ No sentido hegeliano que procurámos explorar no Cp. I.

¹⁰²⁰ Acordando-se também à tradição saudosista e à lição que dela tirou Pessoa.

¹⁰²¹ Por isso também foi um "tema" que acabou "por dominar a poesia dos saudosistas" (Fernando Guerreiro, op. cit., p. 49).

partir dele procura reconstruir e estruturar o ser crioulo na convivência dialogante com os outros. Daí que o amor tenha sido o motivo mais constante destes versos, a par da afirmação pessoal, assumida quer em ANTI-HERÓICA, quer em CONTA, quer no DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO.

A conjugação destes dois termos, "liberdade" e "amor", para resumir as nossas conclusões acerca da lírica em estudo, permite conotá-la no vasto espaço que Jorge Dias chamava de "área cultural luso-brasileira". Na esteira dos trabalhos de Mário António Fernandes de Oliveira, que falam no "triângulo luso-atlântico", atrevermo-nos-íamos a propor que a conjugação dos dois termos integra a lírica de M. António na área cultural luso-atlântica, que incluiria também Cabo Verde, S. Tomé e Guiné-Bissau (na sua componente crioula).

Segundo Jorge Dias, cujo trabalho já tivemos a oportunidade de comentar, há "comportamentos médios" característicos da área cultural que generalizámos para a lusofonia atlântica. Entre eles, a "tolerância e ausência de misticismo exaltado", a "crença alegre, reveladora de fundos dotes de humanidade", o "sentimento de fraternidade cristã e falta de preconceitos raciais", a "hospitalidade e cordialidade espontâneas" ¹⁰²². Estes traços, que seriam "igualmente partilhados pelos brasileiros", remetem também para a consciência e aceitação do diverso (daí a tolerância, no campo religioso - onde ela é mais difícil), em que se funda a liberdade, como para o conceito de amor, aberto à convivência e ao outro. Eles integram, portanto, o que dizemos sobre a crioula poesia destas obras.

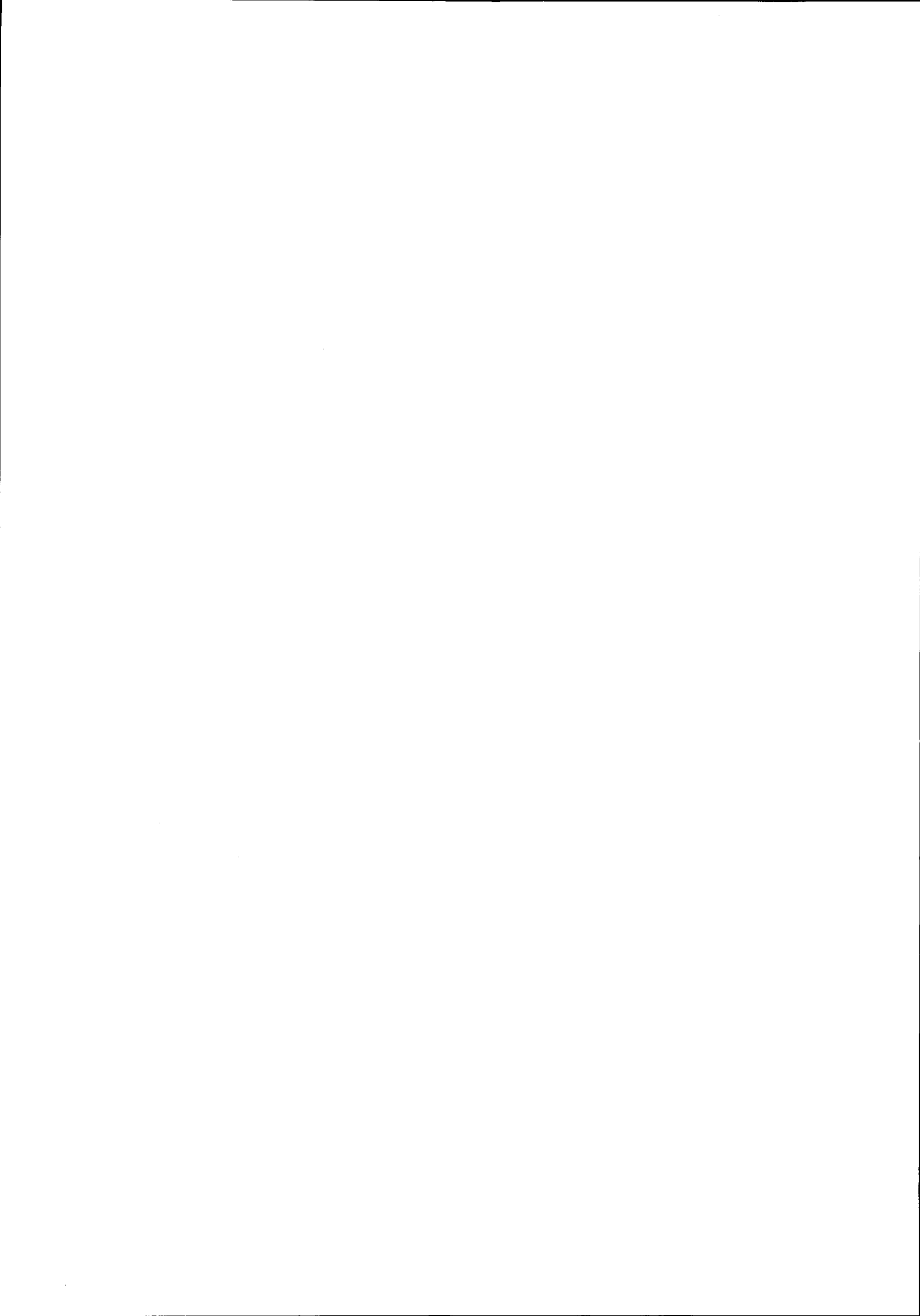
Mas não se pense que procuramos integrar num espaço mais vasto as conclusões acerca da lírica de M. António por mantermos dúvidas acerca da angolidade dos seus versos. Nessa perspectiva também - a da afirmação pessoal e a da forte motivação amorosa, ambas valorizadas por uma ética e uma estética da crioula - a lírica de M. António se inscreve na Literatura Angolana, não pelo passado que parcial e silenciosamente a rejeitou, mas

¹⁰²² «Algumas considerações sobre áreas culturais», p. 8.

pelo presente que trilha os caminhos que ela abriu ¹⁰²³, "em plena estação seca".

¹⁰²³ Quer pela "maneira intimista", quer pela própria declaração de M. António como "influência" por escritores dos anos 80. Isso é patente na entrevista concedida pelos jovens escritores a J. C. Venâncio, e transcrita no final de *LITERATURA E PODER NA ÁFRICA LUSÓFONA*. V, aí, sobretudo as intervenções de L. Feijoo: à pergunta sobre quem o terá influenciado, da «geração de 40», responde: "Sei lá... Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Alexandre Dáskalos... também o Mário António" (p. 101); à pergunta sobre o "primeiro romance", responde, entre outras coisas: "preciso interiorizar mais a vida social do país" (p. 103). Sobre a literatura empenhada, é sintomática a resposta de Luís Kandjimbo (um crítico do ensaísta Mário António): "As vozes que fazem referência directa à situação política, verificamos isso no nosso país, são nada mais, nada menos, que reproduções do discurso... não literário, e das palavras de ordem" (p. 102).

BIBLIOGRAFIA



ACTIVA

1. *100 poemas*, Luanda, ABC, 1963.
2. *50 ANOS 50 POEMAS*, Lisboa, Átrio, 1988 (Harpa, 12).
3. *ABC*, nº 534 (9 de Fevereiro de 1960), p.3.
4. *AFONSO, O AFRICANO*, 1ª ed., Braga, Pax, 1980.
5. *AFONSO, O AFRICANO*, 2ª ed. aum., Braga, Pax, 1981.
6. *AMOR - poesias*, Lisboa, CEI, 1957 (dep. legal: 1960).
7. *CHINGUFO : poemas angolanos*, Lisboa, AGU, 1962 (*Prémio Camilo Pessanha - 1961*).
8. *CINQUENTÃO*, Lisboa, Autor, 1988 (folheto com três poemas).
9. *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*, Braga, Pax, 1970 (*Metrópole e Ultramar*, 53).
10. *ERA, TEMPO DE POESIA*, Sá da Bandeira, Imbondeiro, 1966.
11. *LUSÍADAS*, Braga, Pax, 1978.
12. *MEMÓRIAS & EPITÁFIOS : (Textos Nostálgicos)*, Lobito, Cadernos Capricórnio, 1974 (*Cadernos Capricórnio*, 23. Setembro de 1974).
13. *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA, MASSANGANO, 15 DE AGOSTO DE 1968*, Luanda, s/d ([*Imprensa Nacional de Angola?*]).
14. *O ESTUDANTE*, ano XV, nº 63 (Outubro de 1950), pp. 9, 14.
15. *POEMAS & CANTO MIÚDO*, Sá da Bandeira, Imbondeiro, [1960].
16. *poesias : de m. antónio*, Lisboa [imp.], s.n., 1956.
17. *ROSTO DE EUROPA*, Braga, Pax, 1968 (*Metrópole e Ultramar*, 40).

PASSIVA

LIVROS:

1. ABELES, Marc, *PODER, SOCIEDADE, SIMBÓLICO (ensaio de antropologia política)*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1977 (Textos de Antropologia, 1).
2. ALTUNA, P^o Raúl, *CULTURA TRADICIONAL BANTO*, Cucujães, Missões, 1983.
3. AMADO, Jorge, *JUBIABÁ*, [Lisboa], Editores Associados, s/d (Unibolso; Biblioteca Universitária, 8).
4. ANDRADE, Fernando Costa, *LITERATURA ANGOLANA (OPINIÕES)*, Lisboa, Ed. 70, s/d.
5. ARISTÓTELES, *POÉTICA*, Intr., Pref., Notas e Apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 1986 (Estudos Gerais - Série Universitária - Clássicos de Filosofia, 4).
6. ASSOUN, Paul Laurent, *A ESCOLA DE FRANKFURT*, Lisboa, D. Quixote, 1989 (Universidade Moderna, 87).
7. BACHELARD, Gaston. *A POÉTICA DO ESPAÇO*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
8. BARBOSA, Pedro, *METAMORFOSES DO REAL* (tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), 2 vol's, Lisboa, 1989.
9. BARILLI, Renato, *RETÓRICA*, Lisboa, Presença, 1985 (Biblioteca de Textos Universitários, 64).
10. BAUMANN, H. e WESTERMANN, D., *LES PEUPLES ET LES CIVILIZATIONS DE L'AFRIQUE*, Paris, Payot, 1948.
11. BEAUJOUR, Michel, *MIROIRS D'ENCRE*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique).
12. BELO, Fernando, *EPISTEMOLOGIA DO SENTIDO - I*, Lisboa, FCG, 1991.
13. BELO, Fernando, *LEITURAS DE ARISTÓTELES E DE NIETZSCHE*, Lisboa, FCG, 1994.
14. BENVENISTE, Émile, *O HOMEM NA LINGUAGEM: ensaios sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita*, Pref. de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Arcádia, 1976 (Práticas de Leitura, 1).
15. BENVENISTE, Émile, *PROBLÈMES DE LINGUISTE GÉNÉRALE*, Paris, Gallimard, 1971.
16. BERNARDI, Bernardo, *INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ETNO-ANTROPOLÓGICOS*, Lisboa, Ed 70, 1978 (Perspectivas do Homem, 6).
17. BERRIO, Antonio García, *TEORÍA DE LA LITERATURA (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989 (Crítica y Estudios Literarios).
18. BOUGNOUX, Daniel, *VICES ET VERTUS DES CERCLES - L'AUTORÉFÉRENCE EN POÉTIQUE ET PRAGMATIQUE*, Paris, Ed. de la Découverte, 1989.
19. BOULÈGUE, Jean, *LES LUSO-AFRICAINS DE SÉNÉGAMBIE : XVI^e - XIX^e SIÈCLES*, Lisboa, IICT, 1989 (col. de Xavier Guillard nos Cp's IV e VIII).
20. BRITO, Domingos de Abreu de, *SUMÁRIO E DESCRIÇÃO DO REINO DE ANGOLA*, Rev. e notas de Alfredo de Albuquerque Felner, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.

21. BRUSS, Elizabeth, *AUTOBIOGRAPHICAL ACTS - THE CHANGING SITUATION OF A LITERARY GENRE*, Baltimore - Londres, John Hopkins University Press, 1976.
22. BÜHLER, Charlotte, *A PSICOLOGIA NA VIDA DO NOSSO TEMPO*, 3ª ed., Lisboa, FCG, 1978.
23. CABANÈS, Jean-Louis, *CRÍTICA LITERÁRIA E CIÊNCIAS HUMANAS*, Lisboa, Via, 1979 (Enciclopédia Universitária, 9).
24. CADORNEGA, António de Oliveira, *HISTÓRIA GERAL DAS GUERRAS ANGOLANAS*, Rev. e notas de Manuel Alves da Cunha, Lisboa, AGU, 1942.
25. CADORNEGA, António de Oliveira, *HISTÓRIA GERAL DAS GUERRAS ANGOLANAS*, notas de José Matias Delgado, Lisboa, AGU, 1940.
26. CALVINO, Italo, *UNA PIETRA SOPRA: DISCORSI DI LETTERATURA E SOCIETÀ*, Torino, Einaudi, 1980.
27. CARREIRA, António, *O CRIOULO DE CABO VERDE : surto e expansão*, Lisboa, Autor, 1984.
28. CARRETER, Fernando Lázaro, *DICCIONARIO DE TÉRMINOS FILOLÓGICOS*, 3ª ed. corr., Madrid, Gredos, 1990 (Biblioteca Románica Hispánica - Manuales, 6).
29. CARVALHO, Amorim de, *TEORIA GERAL DA VERSIFICAÇÃO*, 2 vol's, Lisboa, Império, 1987.
30. CASIMIRO, Augusto, *PORTUGAL CRIOULO*, Lisboa, Cosmos, 1940.
31. CENTENO, Yvette Kace, *5 APROXIMAÇÕES*, Lisboa, Ática, 1976.
32. CENTENO, Yvette Kace, *LITERATURA E ALQUIMIA*, Lisboa, Presença, 1987 (Biblioteca de Textos Universitários, 87).
33. CHATELAIN, Héli, *CONTOS POPULARES DE ANGOLA*, 2ª ed. corrigida, Lisboa, AGU.
34. CHOMSKY, Noam, *REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM*, Lisboa, Ed. 70, [1977].
35. COIMBRA, Leonardo, *O CRIACIONISMO (SÍNTESE FILOSÓFICA)*, 2ª ed., pref. do Prof. Delfim Santos, Porto, Tavares Martins, 1958 (Obras de Leonardo Coimbra, 2).
36. COIMBRA, Leonardo, *O CRIACIONISMO*, Porto, Renascença Portuguesa, 1912.
37. COIMBRA, Leonardo, *OBRAS DE LEONARDO COIMBRA - II*, Porto, Lello & Irmão, 1983.
38. CONNERTON, Paul, *COMO AS SOCIEDADES RECORDAM*, Oeiras, Celta, 1993 (O Passado no Presente).
39. COSERIU, Eugenio, *O HOMEM E SUA LINGUAGEM: ESTUDOS DE TEORIA E METODOLOGIA LINGUÍSTICA*, Rio de Janeiro - São Paulo, Presença - USP, 1982 (Linguagem, 16).
40. COUCEIRO, Maria do Loreto Pinto de Paiva, *PROCESSOS DE AUTO-FORMAÇÃO: UMA PRODUÇÃO SINGULAR DE SI PRÓPRIO*, Dissertação de Mestrado, Monte da Caparica, 1992.
41. COURTÈS, J., *INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA*, Pref. de A. J. Greimas ("As aquisições e os projectos", pp. 7-34), Coimbra, Almedina, 1979.
42. CRISTÓVÃO, Fernando, *NOTÍCIAS E PROBLEMAS DA PÁTRIA DA LÍNGUA*, 2ª ed. aum., Lisboa, ICALP, 1987.
43. CUNHA, Celso, *LÍNGUA, NAÇÃO, ALIENAÇÃO*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981 (Logos).
44. DAMÁSIO, António R., *O ERRO DE DESCARTES - Emoção, razão e cérebro humano*, 6ª ed., Mem Martins, Europa - América, 1995 (Forum da Ciência, 29).

- 45.DAVID, Raúl, *CANTARES DO NOSSO POVO*, Luanda, UEA (Contemporâneos).
- 46.DAVID, Raúl, *CONTOS TRADICIONAIS DA NOSSA TERRA*, Luanda, UEA, 1992 (Lavra & Oficina, 41).
- 47.DE MAN, Paul, *THE RETHORIC OF ROMANTICISM*, New York, Columbia University Press, 1984 («Autobiography as defacement», pp. 67-81).
- 48.DIAS, Jorge, *ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ÁREAS CULTURAIS: A ÁREA CULTURAL LUSO-BRASILEIRA*, Barcelos, Is.n., ca 1955].
- 49.DIDIER, Beatrice, *LE JOURNAL INTIME*, Paris, PUF, 1976.
- 50.DILTHEY, Wilhelm, *EL MUNDO HISTORICO*, trad. e notas de Eugenio Imaz, Mexico, Fondo de Cultura Economica, s/d.
- 51.DINIZ, Ferreira, *POPULAÇÕES INDÍGENAS DE ANGOLA*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.
- 52.DIONISO de Halicarnasso, *TRATADO DA IMITAÇÃO*, Lisboa, 1986, INIC (Euphrosyne, 1).
- 53.DOLEZEL, Lubomir, *A POÉTICA OCIDENTAL: Tradição e Inovação*, Lisboa, FCG, 1990.
- 54.DUARTE, João Ferreira, *O ESPELHO DIABÓLICO : construção do objecto da teoria literária*, Lisboa, Caminho, 1989 (Universitária).
- 55.DURAND, Gilbert, *AS ESTRUTURAS ANTROPOLÓGICAS DO IMAGINÁRIO*, Lisboa, Presença, 1989 (Métodos, 30).
- 56.EAKIN, Paul John, *FICTIONS IN AUTOBIOGRAPHY - STUDIES IN THE ART OF SELF-INVENTION*, Princeton, Princeton-University, 1988.
- 57.ECO, Umberto, *CONCEITO DE TEXTO*, Lisboa, Ed. Port. de Livros Técnicos e Científicos, 1984 (Biblioteca Universitária de Língua e Linguística, 3).
- 58.ECO, Umberto, *LE FORME DEL CONTENUTO*, Milão, Bompiani, 1971.
- 59.ECO, Umberto, *LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO - LECTOR IN FABULA*, Lisboa, Presença, 1983.
- 60.ECO, Umberto, *O SIGNO*, Lisboa, Presença, 1985.
- 61.ELIADE, Mircea, *MITOS, SONHOS E MISTÉRIOS*, Lisboa, Presença, 1989.
- 62.ELIOT, T. S., *ENSAIOS DE DOCTRINA CRÍTICA*, Lisboa, Guimarães, 1962 (Filosofia & Ensaios).
- 63.ENES, José, *A AUTONOMIA DA ARTE*, Lisboa, União Gráfica, s/d.
- 64.ENES, José, *À PORTA DO SER*, Lisboa, Difusão Dilsar, s/d.
- 65.ENES, José, *ESTUDOS E ENSAIOS*, Ponta Delgada, Univ. Açores, 1982.
- 66.ENES, José, *LINGUAGEM E SER*, Lisboa, IN-CM, 1983 (Estudos Gerais - Série Universitária).
- 67.ERVEDOSA, Carlos, *ROTEIRO DA LITERATURA ANGOLANA*, 2ª ed. rev. e act., Luanda, UEA, s/d (2K - Ensaios).
- 68.ERVEDOSA, Carlos, *ROTEIRO DA LITERATURA ANGOLANA*, 3ª ed., Luanda, UEA, 1985 (2K - Estudos).
- 69.FÉDIDA, Pierre, *O CONCEITO E A VIOLÊNCIA*, Lisboa, 1978, Socicultur (Universidade Aberta Socicultur, 7).
- 70.FERREIRA, Eugénio, *A CRÍTICA NEO-REALISTA*, 3ª ed., Luanda, UEA, 1980 (Cadernos Lavra & Oficina, 27).
- 71.FERREIRA, Eugénio, *ESPIRAL LITERÁRIA*, Luanda, UEA, 1989 (Estudos).

72. FERREIRA, Eugénio, *FEIRAS E PRESIDIOS*, Luanda, UEA, 1985 (2K - Estudos).
73. FERREIRA, Manuel e MOSER, Gerald M., *BIBLIOGRAFIA DAS LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA*, Lisboa, IN-CM, 1983.
74. FERREIRA, Manuel, *A AVENTURA CRIOLA (uma síntese étnica e cultural)*, 3ª ed. revista, Pref. de Baltazar Lopes, Lisboa, Plátano (Obras de Manuel Ferreira).
75. FERREIRA, Manuel, *LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA - 2*, 2ª ed., Lisboa, ICALP, 1986.
76. FERREIRA, Manuel, *O DISCURSO NO PERCURSO AFRICANO - I*, Lisboa, Plátano, 1989 (Obras de Manuel Ferreira).
77. FIGUEIREDO, Fidelino de, *A CRITICA LITTERARIA COMO SCIENCIA*, Lisboa, 1912.
78. FIGUEIREDO, Fidelino de, *A LUTA PELA EXPRESSÃO - prolegômenos para uma filosofia da literatura*, 3ª ed., São Paulo, Cultrix, 1973.
79. FIGUEIREDO, Fidelino de, *ARISTARCHOS - quatro conferências sobre Methodologia da Critica Litteraria*, 2ª ed rev., Int. Tristão de Athayde, Rio de Janeiro, H. Antunes, 1941.
80. FIGUEIREDO, Fidelino de, *UMA CARTA SOBRE CRITERIOLOGIA LITERÁRIA*, Lisboa, Univ. Lisboa - Fac. de Letras, 1957.
81. FLAHAULT, François, *A FALA INTERMÉDIA*, Lisboa, Via, 1979 (Enciclopédia Universitária, 8).
82. FONSECA, António, *SOBRE OS KIKONGOS DE ANGOLA*, 2ª ed., Luanda, UEA, 1989 (2K - Estudos).
83. FOUCAULT, Michel, *O QUE É UM AUTOR?*, Lisboa, Vega, 1992 (Passagens, 6).
84. FRANCO, António Cândido, *TEORIA DA LITERATURA NA OBRA DE ÁLVARO RIBEIRO*, Lisboa, Poetas Lusíadas, 1993.
85. FRANCO, António Cândido, *TEORIA E PALAVRA*, Lisboa, Átrio, 1992 (Ensaio, 2).
86. FRANCO, António Cândido, *TRANSFORMAÇÕES DA SAUDADE EM TEIXEIRA DE PASCOAES*, Amarante, Ed. Tâmega, 1994.
87. FREYRE, Gilberto, *CASA GRANDE & SENZALA - formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (Livros do Brasil, 32).
88. FREYRE, Gilberto, *O LUSO E O TRÓPICO*, Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do 5º Cent. do Inf. D. Henrique, 1961.
89. GASSAMA, Makhili, *KUMA, INTERROGATION SUR LA LITTÉRATURE NÈGRE DE LANGUE FRANÇAISE*, Dakar - Abidjan, NEA, 1978.
90. GENETTE, Gérard, *DISCURSO DA NARRATIVA*, trad. de Fernando Cabral Martins, Pref. de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Vega, s/d (Vega Universidade, Práticas de Leitura, 8).
91. GENETTE, Gérard, *INTRODUÇÃO AO ARQUITEXTO*, Lisboa, Vega, 1986 (Universidade, 34).
92. GIDDENS, A., *MODERNIDADE E IDENTIDADE PESSOAL*, Celta, Oeiras, 1994 (Sociologias).
93. GIRARD, Alain, *LE JOURNAL INTIME*, 2ª ed., Paris, PUF, 1986.
94. GOMES, J. Pinharanda, *DICIONÁRIO DE FILOSOFIA PORTUGUESA*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.
95. GONÇALVES, António Custódio, *KONGO, LE LIGNAGE CONTRE L'ÉTAT*, Évora, PUE, 1987.

96. GONÇALVES, António Custódio, *LA SYMBOLISATION POLITIQUE - le prophétisme Kongo au XVIII siècle*, Munique - Londres, 1980.
97. GONÇALVES, António Custódio, *QUESTÕES DE ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL*, Porto, Afrontamento, 1992 (Biblioteca das Ciências do Homem, 3).
98. GONÇALVES, António Custódio, *REESTRUTURAÇÃO DO PODER POLÍTICO E INOVAÇÃO SOCIAL NA SOCIEDADE KONGO*, Évora, Gab. de Inv. e Acção Social - ISESE, 1984.
99. GOODY, Jack, *A LÓGICA DA ESCRITA E A ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE*, Lisboa, Ed. 70, 1987 (Perspectivas do Homem, 28).
100. GRASSI, Ernesto, *ARTE E MITO*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (Vida e Cultura, 95).
101. GUIMARÃES, Fernando, *POÉTICA DO SAUDOSISMO*, Lisboa, Presença, 1988 (Biblioteca de Textos Universitários, 94).
102. GUSDORF, Georges, *LA DÉCOUVERTE DE SOI*, Paris, PUF, 1948 (Psychologie et sociologie).
103. GUSDORF, Georges, *MEMOIRE ET PERSONNE - I: La mémoire concrète*, Paris, PUF, 1951.
104. GUSDORF, Georges, *MEMOIRE ET PERSONNE - II: Dialectique de la Mémoire*, Paris, PUF, 1951.
105. HABERMAS, Jürgen, *IL PENSIERO POST-METAFISICO*, Roma - Bari, Laterza, 1991.
106. HAGÈGE, Claude, *O HOMEM DIALOGAL - Contribuição linguística para as ciências humanas*, Lisboa, Ed. 70, 1990.
107. HAMANN, *LES MÉDITATIONS BIBLIQUES DE HAMANN / AVEC UNE ÉTUDE DE HEGEL*, Paris, Minuit, 1948.
108. HAMBURGER, Kate, *LOGIQUE DES GENRES LITTÉRAIRES*, Pref. de Gerard Genette, Paris, Seuil, 1986 (Poétique).
109. HAMILTON, Russel G., *VOICES FROM AN EMPIRE - A HISTORY OF AFRO-PORTUGUESE LITERATURE*, Minneapolis, University of Minnesota, 1975.
110. HAMILTON, Russell G., *LITERATURA AFRICANA / LITERATURA NECESSÁRIA / I - ANGOLA*, Lisboa, Ed. 70, 1981 (Biblioteca de Estudos Africanos, 3).
111. HAMON, Philippe, *INTRODUCTION À L'ANALYSE DU DESCRIPTIF*, Paris, Hachette, 1981 (Classiques Hachette / Université, Langue/Linguistique/Communication, 12).
112. HAWTHORN, Jeremy, *A CONCISE GLOSSARY OF CONTEMPORARY LITERARY THEORY*, Londres, Edward Arnold, 1992.
113. HEGEL, G.W.F., *ESTÉTICA*, Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Pref. de J. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães, 1993.
114. HORÁCIO, *ARTE POÉTICA (EPÍSTOLA AOS PISÕES)*, Lisboa, Inquérito, 1984 (Clássicos Inquérito, 11).
115. HORÁCIO, *ARTE POÉTICA (EPÍSTOLA AOS PISÕES)*, trad. de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Clássica Ed., s/d.
116. HORÁCIO, *ARTE POÉTICA*, Trad. e pref. de Filinto Elísio, Lisboa, Rollandiana, 1840 (Obras de Filinto Elísio, 12).
117. HOUIS, M., *ANTROPOLOGIE LINGUISTIQUE DE L'AFRIQUE NOIRE*, Paris, PUF, 1971 (SUP - Linguistique).
118. HOUNTOUNDI, Paulin J., *SUR LA "PHILOSOPHIE AFRICAINE"*, Yaoundé, CLE, 1980.

119. JACOB, André, *INTRODUÇÃO À FILOSOFIA DA LINGUAGEM*, [Portol, Rés, s/d.
120. JAUSS, Hans Robert, *A LITERATURA COMO PROVOCAÇÃO (História da Literatura como provocação literária)*, Lisboa, Vega, 1993 (Passagens, 11).
121. JAUSS, Hans Robert, *POUR UNE HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988 (Bibliothèque des Idées).
122. JUNG, C. G., *O HOMEM À DESCOBERTA DA SUA ALMA*, 2ª ed., Porto, Tavares Martins, 1975 (Distr.: Brasília Ed.).
123. KAYSER, Wolfgang, *ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA*, Coimbra, Almedina, 1976.
124. KIERKEGAARD, Soren, *PONTO DE VISTA EXPLICATIVO DA MINHA OBRA COMO ESCRITOR*, Lisboa, Ed. 70, 1987 (Textos Filosóficos, 10).
125. KIRILENKO, G., KÓRSHUNOVA, L., *QUE ES LA PERSONALIDAD?*, Moscovo, Progreso, 1989 (ABC de conocimientos sociopolíticos, 23).
126. KLOEPFER, Rolk, *POÉTICA E LINGUÍSTICA - instrumentos semióticos*, Coimbra, Almedina, 1984.
127. KNAPEN, Marie-Thérèse, *L'ENFANT MUKONGO - orientations de base du système éducatif et développement de la personnalité*, Lovaina - Paris, Nauwelaerts - Ed. Béatrice, 1962.
128. KRISHNAMURTI, Jiddu, *A TRANSFORMAÇÃO DO HOMEM*, Évora, NCK, s/d.
129. KRISTEVA, Julia, *SEMIÓTICA DO ROMANCE*, Lisboa, Arcádia, 1977 (Práticas de Leitura, 4).
130. LAUSBERG, Heinrich, *ELEMENTOS DE RETÓRICA LITERÁRIA*, 2ª ed., Lisboa, FCG, 1972.
131. LEACH, Edmund, *A DIVERSIDADE CULTURAL*, Lisboa, Ed. 70, 1989.
132. LEFEBVE, Maurice-Jean, *ESTRUTURA DO DISCURSO DA POESIA E DA NARRATIVA*, Coimbra, Almedina, 1980.
133. LEJEUNE, Philippe, *ON AUTOBIOGRAPHY*, Pref. de Paul John Eakin, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 (Theory and History of Literature, 52).
134. LEWELLEN, Ted. C., *POLITICAL ANTHROPOLOGY - AN INTRODUCTION* 1ª e 2ª ed's, Londres, Bergin & Garvey, 1992.
135. LEYENS, J.-P., *TEORIAS DA PERSONALIDADE NA DINÂMICA SOCIAL*, Lisboa, Verbo, 1985.
136. LIMA, A. Mesquitela, *OS KYAKA DE ANGOLA*, I, Lisboa, Távola Redonda, 1988.
137. LIMA, A. Mesquitela, *OS KYAKA DE ANGOLA*, II, Lisboa, Távola Redonda, 1989.
138. LOBO, Manuel da Costa, *SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DE LUANDA*, Pref. de Henrique Paço d'Arcos, autor, s/d.
139. LONGINO, Dionísio, *TRATADO DO SUBLIME*, Trad., pref. e notas de Custódio José de Oliveira, Lisboa, 1771.
140. LOPES, Silvina Rodrigues, *A LEGITIMAÇÃO EM LITERATURA*, Lisboa, Cosmos, 1994 (Literatura, 5).
141. LOTMAN, Jurij M., *LA STRUTTURA DEL TESTO POETICO*, 2ª ed., Milão, Mursia, [1993 ?].
142. LURIA, A. R., *PENSAMENTO E LINGUAGEM - as últimas conferências de Luria*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1987.
143. LUZ, José Luís Brandão da, *JEAN PIAGET E O SUJEITO DO CONHECIMENTO*, Lisboa, Inst. Piaget, 1994 (Epistemologia e Sociedade, 14).

144. MANGUENEAU, Dominique, *INTRODUÇÃO AOS MÉTODOS DE ANÁLISE DO DISCURSO*, Coimbra, Almedina, s/d.
145. MARÇALO, Maria João, *INTRODUÇÃO À LINGUÍSTICA FUNCIONAL*, Lisboa, ICALP, 1992 (D.L. de 1993) (Identidade; Língua Portuguesa).
146. MARINHO, José Carlos de Araújo, *TEORIA E METODOLOGIA DO ENSINO DE PORTUGUÊS E DE FRANCÊS*, Porto, 1931.
147. MARINHO, José, *ELEMENTOS PARA UMA ANTROPOLOGIA SITUADA*, Lisboa, FCG, 1966 (Cadernos do Centro de Investigação Pedagógica, 4).
148. MARINHO, José, *TEORIA DO SER E DA VERDADE*, Lisboa, Guimarães, 1961.
149. MARQUES, A. H. de Oliveira, *DICIONÁRIO DE MAÇONARIA PORTUGUESA*, II, Lisboa, Delta, 1986.
150. MARQUES, António, *PERSPECTIVISMO E MODERNIDADE*, Lisboa, Vega, 1993 (Passagens, 13).
151. MARQUES, António, *SUJEITO E PERSPECTIVISMO*, Lisboa, D. Quixote, 1990.
152. MARTINHO, Ana Maria, *CONTOS DE ÁFRICA: ESCRITOS POR MULHERES*, Évora, Pendor, 1994 (Ao Sul, 2).
153. MARTINS, Albano, *O ESSENCIAL SOBRE ALCEU E SAFO*, Lisboa, IN-CM, [1986 1.
154. MARTINS, Manuel Frias, *MATÉRIA NEGRA - Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Cosmos, 1993 (Literatura).
155. MATEO, Locha, *LA LITTÉRATURE AFRICAINE ET SA CRITIQUE*, Paris, Karthala, 1986.
156. MAY, Georges, *L'AUTOBIOGRAPHIE*, Paris, P.U.F., 1979.
157. MELO, Romeu de, *REFLEXÕES - 2*, Lisboa, D. Quixote, 1986.
158. MESTRE, David, *NEM TUDO É POESIA*, 2ª ed., Luanda, UEA.
159. METZELTIN, Michael, *O SIGNO, O COMUNICADO, O CÓDIGO*, Coimbra, Almedina, 1978 (Col. Almedina).
160. MOISÉS, Massaud, *A CRIAÇÃO LITERÁRIA : POESIA*, 11ª ed., São Paulo, Cultrix, 1989.
161. MUKAROVSKY, Jan, *ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE*, Lisboa, Estampa, 1981 (Imprensa Universitária, 20).
162. MUNANGA, Kabengele, *NEGRITUDE - usos e sentidos*, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1988 (Princípios, 12).
163. MUTISO, G-C. M., *SOCIO-POLITICAL THOUGHT IN AFRICAN LITERATURE*, Londres - Basingstoke, Macmillan, 1974.
164. MUZZIOLI, Francesco, *LE TEORIE DELLA CRITICA LETTERARIA*, Roma, NIS, 1994.
165. NETO, Agostinho, *SOBRE A LITERATURA*, 2ª ed., Luanda, UEA, 1978 (Cadernos Lavra & Oficina, 5).
166. OLABUÉNAGA, J. I. R., ISPIZUA, M. A., *LA DESCODIFICACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA - métodos de investigación cualitativa*, Bilbao, Univ. Deusto, 1989.
167. OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, *A FORMAÇÃO DA LITERATURA ANGOLANA (1850 - 1950)*, tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985.

168. OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, e CÉSAR, Amândio, *ELEMENTOS PARA UMA BIBLIOGRAFIA DA LITERATURA E CULTURA ULTRAMARINA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA*, Lisboa, AGU, 1968.
169. OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, *LUANDA, «ILHA CRIOULA»*, Porto, Marânus, 1968.
170. OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, *RELER ÁFRICA*, Pref., rev. e notas de H. Gomes Teixeira, Coimbra, IAUC, 1990.
171. OLNEY, James, *METAPHORS OF THE SELF - the meaning of autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
172. ORICO, Osvaldo, *A SAUDADE BRASILEIRA*, Rio de Janeiro, A Noite, s/d.
173. OSGOOD, Charles E., *MÉTODO E TEORIA NA PSICOLOGIA EXPERIMENTAL*, Lisboa, FCG, 1973.
174. PACHECO, Carlos, *JOSÉ DA SILVA MAIA FERREIRA - Novas Acheegas para a sua Biografia*, Luanda, UEA, 1992 (Estudos).
175. PACHECO, Carlos, *JOSÉ DA SILVA MAIA FERREIRA - O HOMEM E A SUA OBRA*, Luanda, UEA, 1990.
176. PACHET, Pierre, *LES BAROMÈTRES DE L'ÂME - naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990.
177. PAULME, Denise, *AS CIVILIZAÇÕES AFRICANAS*, 6ª ed., Lisboa, Europa-América, 1977.
178. PESSOA, Fernando, *PÁGINAS DE ESTÉTICA E DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS*, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1973.
179. PIAGET, Jean, *BIOLOGIA E CONHECIMENTO*, Porto, Rés, 1978 (Espiral - Filosofia, 1ª série).
180. PIAGET, Jean, Inhelder, Bärbel, *A PSICOLOGIA DA CRIANÇA - do nascimento à adolescência*, Lisboa, Moraes, 1979 (Pistas - Psicologia, 2).
181. PIÑEIRO, Ramón, *FILOSOFÍA DA SAUDADE*, Vigo, Galaxia, 1984 (Ensaio e Investigação, 1).
182. PINTO, Amâncio da Costa, *TEMAS DA MEMÓRIA HUMANA*, Porto, FEA, 1992.
183. PIRZIO-BIROLI, Detalmo, *RIVOLUZIONE CULTURALE AFRICANA*, Roma - Bari, Laterza, 1979 (Tempi Nuovi Laterza, 110).
184. PRADO, Javier del, *TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA FUNCIÓN POÉTICA*, Madrid, Cátedra, 1993 (Crítica y estudios literarios).
185. QUADROS, António, *ESTRUTURAS SIMBÓLICAS DO IMAGINÁRIO NA LITERATURA PORTUGUESA*, Lisboa, Átrio, 1992.
186. QUADROS, António, *FENOMENOLOGIA DA CULTURA PORTUGUESA*, Lisboa, AGU, 1970 (Unidade - Ensaios, 3).
187. QUADROS, António, *FERNANDO PESSOA, VIDA, PERSONALIDADE E GÉNIO*, 3ª ed., Lisboa, D. Quixote, 1988.
188. QUADROS, António, *FICÇÃO E ESPÍRITO*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1971 (Ensaístas Portugueses).
189. RAYNER, Eric, *O DESENVOLVIMENTO DO SER HUMANO*, Lisboa, Ed. 70, 1982 (Persona, 21).
190. REDINHA, José, *ETNIAS E CULTURAS DE ANGOLA*, Luanda, IICA, 1975.
191. RIBEIRO, Álvaro, *A LITERATURA DE JOSÉ RÉGIO*, Lisboa, SEC, 1969.
192. RIBEIRO, Álvaro, *A RAZÃO ANIMADA*, Lisboa, SEC, 1957.

193. RIBEIRO, Álvaro, *FILOSOFIA E FILOLOGIA*, Braga, Cadernos de Cultura, 1972 (Parábola, 2).
194. RIBEIRO, Álvaro, *LICEU ARISTOTÉLICO - Lógica e Psicologia*, Lisboa, SEC, 1962.
195. RICOEUR, Paul, *DO TEXTO À ACÇÃO*, Porto, Rés, 1990 ?1 (Diagonal).
196. RICOEUR, Paul, *LA NARRATIVITÉ*, Paris, CNRS, 1980.
197. RICOEUR, Paul, *SOI-MÊME COMME UN AUTRE*, Paris, Seuil, 1990 (L'ordre philosophique).
198. RICOEUR, Paul, *TEMPS ET RÉCIT*, vol. I, Paris, Seuil, 1983. Vol. II: Paris, Seuil, 1984. Vol. III: Paris, Seuil, 1985.
199. RICOEUR, Paul, *TEORIA DA INTERPRETAÇÃO*, Lisboa, Ed 70, 1987 (Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2).
200. ROCHA, Clara Crabbé, *MÁSCARAS DE NARCISO : estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992.
201. ROCHER, Guy, *SOCIOLOGIA GERAL - mudança social e acção histórica*, Lisboa, Presença, 1989 (Universidade, 105).
202. ROMERO, Francisco, *FILOSOFÍA DE LA PERSONA*, Buenos Aires, Losada, 1944.
203. ROSA, António Ramos, *A POESIA MODERNA E A INTERROGAÇÃO DO REAL - I*, Lisboa, Arcádia, 1979 (Artes & Letras).
204. ROSA, António Ramos, *POESIA, LIBERDADE LIVRE*, Lisboa, Moraes, 1962 (o Tempo e o Modo, 15-16).
205. SANTOS, Boaventura de Sousa, *UM DISCURSO SOBRE AS CIÊNCIAS*, 6ª ed., Porto, Afrontamento, 1993 (Histórias e Ideias, 1).
206. SANTOS, Eduardo dos, *A NEGRITUDE E A LUTA PELA INDEPENDÊNCIA NA ÁFRICA PORTUGUESA*, Lisboa, Minerva, 1975 (Minerva de Bolso, 40).
207. SANTOS, Eduardo dos, *O ANTIGO REINO DO CONGO*, Lisboa, AGU, 1964.
208. SANTOS, Eduardo dos, *SOBRE A MEDICINA E MAGIA DOS QUIOCOS*, Lisboa, JIU, 1960 (Ensaio e Documentos, 80).
209. SARTRE, J.-P., *A TRANSCENDÊNCIA DO EGO*, Int. e Trad. de Pedro M. S. Alves, Lisboa, Colibri, 1994 (Universalisa, 3).
210. SEARLE, John R., *OS ACTOS DE FALA*, Coimbra, Almedina, 1984 (Novalmedina, 54).
211. SILVA, José Carlos Gomes da, *A IDENTIDADE ROUBADA - ensaios de Antropologia Social*, Lisboa, Gradiva, 1994 (Trajectos Portugueses, 24).
212. SILVA, V. M. P. de Aguiar e, *COMPETÊNCIA LINGUÍSTICA E COMPETÊNCIA LITERÁRIA - sobre a possibilidade de uma poética gerativa*, Coimbra, Almedina, 1977 (Almedina, 38).
213. SILVA, V. M. P. de Aguiar e, *TEORIA DA LITERATURA*, 6ª ed., Coimbra, Almedina, 1984.
214. SILVA, V. M. P. de Aguiar e, *TEORIA E METODOLOGIA LITERÁRIAS*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
215. SILVA, Vicente Ferreira da, *OBRAS COMPLETAS - I*, Pref. de Miguel Reale, São Paulo, Instituto Brasileiro de Filosofia, 1964.
216. SMORTI, Andrea, *IL PENSIERO NARRATIVO : costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Firenze, Giunti, 1994.

217. SOUSA, Daniel de, *PERSPECTIVAS DA ACTUALIDADE AFRICANA*, Pref. de José Craveirinha, Lourenço Marques, autor, 1962.
218. SOVERAL, Eduardo Abranches de, *A SAUDADE : SUBSÍDIO PARA O ESTUDO DA PSICOLOGIA DO HOMEM PORTUGUÊS*, Coimbra, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1957.
219. SOVERAL, Eduardo Abranches de, *EDUCAÇÃO E CULTURA*, Lisboa, INP, 1993.
220. SOVERAL, Eduardo Abranches de, *ENSAIOS SOBRE ÉTICA*, Lisboa, IN-CM, 1993 (Estudos Gerais - Série Universitária).
221. TAMEN, Miguel, *HERMENÊUTICA E MAL ESTAR*, Lisboa, IN-CM, 1987.
222. TAMEN, Miguel, *MANEIRAS DA INTERPRETAÇÃO*, Lisboa, IN-CM, 1994 (Estudos Gerais - Série Universitária).
223. TEIXEIRA, António Braz, *DEUS, O MAL E A SAUDADE*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1993.
224. TITIEV, Mischa, *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA CULTURAL*, 3ª ed., Lisboa, FCG, 1979.
225. TODOROV, Tzvetan, *INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA*, Lisboa, Moraes, 1977 (Temas e Problemas - Literatura/Ciências da Linguagem).
226. TODOROV, Tzvetan, *LITERATURA E SIGNIFICAÇÃO*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973 (Textos de Ciências Sociais, 3).
227. TODOROV, Tzvetan, *OS GÊNEROS DO DISCURSO*, Lisboa, Ed. 70, [1981] (Signos, 34).
228. TOMACHEVSKI, Boris, *TEORÍA DE LA LITERATURA*, Madrid, Akal, 1982 (Universitária - Letras, 15).
229. TRIGO, Salvato, *A POÉTICA DA «GERAÇÃO DA MENSAGEM»*, Porto, Brasília, 1977 (Literaturas Africanas, 2).
230. TRIGO, Salvato, *ESTUDOS DE LITERATURA COMPARADA AFRO-LUSO-BRASILEIRA*, Lisboa, Vega, s/d (Vega Universidade, 30).
231. TRIGO, Salvato, *INTRODUÇÃO À LITERATURA ANGOLANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA*, Porto, Brasília, 1977 (Literaturas Africanas, 1).
232. VÁRIOS, «*CHER CAHIER...*» - *temoignages sur le journal personnel recueillis et présentés par Philippe Lejeune*, Paris, Gallimard, 1989 (Témoins).
233. VÁRIOS, *INDIVÍDUO E PODER*, Lisboa, Ed. 70, [1988] (Perspectivas do Homem, 31).
234. VÁRIOS, «*JOURNAL INTIME*» E *LETTERATURA MODERNA - atti di seminario (Trento, marzo-maggio 1988)*, Roma, Buzoni, 1989.
235. VÁRIOS, *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO - religião, representações, ideologia*, dir. de Marc Augé, Lisboa, Ed. 70, 1978 (Perspectivas do Homem, 1).
236. VÁRIOS, *A TEORIA DE BERNSTEIN EM SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO*, Lisboa, FCG, 1986.
237. VÁRIOS, *ANTOLOGIA DA POESIA NEGRA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA*, Pref. de Mário Pinto de Andrade, Paris, Pierre Jean Oswald, 1958.
238. VÁRIOS, *ANTOLOGIA TEMÁTICA DE POESIA AFRICANA - I : Na noite grávida de punhais*, 1ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1976 (Vozes do Mundo) (há uma 2ª ed. no ano seguinte).
239. VÁRIOS, *AS CULTURAS E O TEMPO*, Pref. e sel. de Paul Ricoeur, São Paulo, Vozes - USP - UNESCO, 1975.

240. VÁRIOS, *AUTOBIOGRAPHY - essays and theoretical and critical*, coord. de James Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980.
241. VÁRIOS, *CAOS E METAPSICOLOGIA*, [Lisboa], Fenda, 1994.
242. VÁRIOS, *CATEGORIAS DA NARRATIVA*, Lisboa, Vega, s/d (Vega - Universidade, 28).
243. VÁRIOS, *COLLOQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE (Junho 1973)*, Lille, Éditions Universitaires, 1976.
244. VÁRIOS, *CONVERGÊNCIA DE RAÇAS E CULTURAS : BIOLOGIA E SOCIOLOGIA DA MISTIÇAGEM*, Apres. de Ário Lobo de Azevedo, Évora, Universidade de Évora, 1983 (Actas do "Encontro Internacional de Évora" sob esse tema realizado na respectiva Universidade em 16, 17 e 18 de Junho de 1980).
245. VÁRIOS, *CRIoulos*, Int. e notas de Jorge Morais Barbosa, Lisboa, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1967.
246. VÁRIOS, *ÉLOGE DE LA CRÉOLITÉ = IN PRAISE OF CREOLENESS*, Paris, Gallimard, 1993.
247. VÁRIOS, *ESCRITORES, LITERATURA & DESENVOLVIMENTO*, Luanda, UEA, 1990.
248. VÁRIOS, *EXISTÊNCIA E LINGUAGEM*, org., pref. e trad. de João Branquinho, Lisboa, Presença, 1990 (Biblioteca de Textos Universitários, 116).
249. VÁRIOS, *FILOSOFIA DA SAUDADE*, sel. e org. de Afonso Botelho e António Braz Teixeira, Lisboa, IN-CM, [1986] (Pensamento Português ; 7).
250. VÁRIOS, *HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA - I*, São Paulo, UNESCO, 1982.
251. VÁRIOS, *INTERPRETAÇÃO E SOBREINTERPRETAÇÃO*, Lisboa, Presença, 1993 (Textos de Apoio, 49).
252. VÁRIOS, *INTRODUÇÃO À CULTURA AFRICANA*, Lisboa, Ed. 70, 1980 (Biblioteca de Estudos Africanos, 2).
253. VÁRIOS, *L'AUTOBIOGRAPHIE, RENCONTRES PSYCHANALYTIQUES D'AIX-EN-PROVENCE*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
254. VÁRIOS, *LE TEMPS ET LES PHILOSOPHIES*, Pref. e sel. de Paul Ricoeur, Paris, Payot - UNESCO, 1978.
255. VÁRIOS, *LES LITTÉRATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE*, (Actas do Colóquio realizado em Paris em 1984), Paris, FCG, 1985.
256. VÁRIOS, *LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA*, Lisboa, FCG, 1987.
257. VÁRIOS, *MODERN TRENDS IN PERSONALITY - THEORY AND RESEARCH*, ed. por L. Palenzuela e António M. Barros, Porto, 1993.
258. VÁRIOS, *NO REINO DE CALIBAN - antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, v. II, Lisboa, Seara Nova, 1976.
259. VÁRIOS, *OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO (Função, Aliança Matrimonial, Residência)*, Dir. de Marc Augé, Lisboa, Ed. 70, 1978 (Perspectivas do homem, 2).
260. VÁRIOS, *PSICOLOGIA E PEDAGOGIA*, Roma, Ed. Riuniti, 1978.
261. VÁRIOS, *RAÇA E CIÊNCIA*, vol. II, São Paulo, Perspectiva, 1972.
262. VÁRIOS, *SISTEMAS POLÍTICOS AFRICANOS DE PARENTESCO E CASAMENTO*, Coord. de A. R. Radcliffe-Brown e Daryll Forde, 2ª ed., Lisboa, FCG, 1982.
263. VÁRIOS, *TEORIA DA LITERATURA (dos formalistas russos)*, 2 vol's, Pref. de Tzvetan Todorov, Lisboa, Ed. 70, 1982 (Signos, 15-16).

264. VÁRIOS, *TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES*, org. de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
265. VÁRIOS, *TESES ANGOLANAS*, Luanda, UEA, 1981 (Estudos, 7).
266. VÁRIOS, *TESTEMUNHOS SOBRE A LITERATURA AFRICANA HOJE*, Lisboa, ICALP, 1989.
267. VÁRIOS, *THE CRITICAL EVALUATION OF AFRICAN LITERATURE*, Londres - Ibadan - Nairobi, Heinemann, 1973 (Studies in African Literature).
268. VÁRIOS, *THÉORIE LITTÉRAIRE, THÉORIES DE LA LITTÉRATURE*, coord. de Marc Angenot *et alii*, Paris, P.U.F., 1989 (Fundamental).
269. VÁRIOS, *VIVRE ENSEMBLE DIFFÉRENTS*, Montreal - Paris, Bellarmin - CERF, 1986.
270. VATIMO, Gianni, *O FIM DA MODERNIDADE - Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1987.
271. VENÂNCIO, José Carlos, *A ECONOMIA DE LUANDA E HINTERLAND NO SÉCULO XVIII: um estudo de Sociologia Histórica*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Mogúncia, RFA, 1987.
272. VENÂNCIO, José Carlos, *LITERATURA E PODER NA ÁFRICA LUSÓFONA*, Lisboa, Icalp, 1992.
273. VENÂNCIO, José Carlos, *LITERATURA VERSUS SOCIEDADE*, Lisboa, Vega, 1992 (A Palavra Africana).
274. VENÂNCIO, José Carlos, *UMA PERSPECTIVA ETNOLÓGICA DA LITERATURA ANGOLANA*, Lisboa, Ulmeiro, 1987 (Universidade, 9).
275. VERNIER, France, *A ESCRITA E OS TEXTOS - ensaio sobre o fenómeno literário*, Lisboa, Estampa, 1977 (Teses, 15).
276. VICTOR, Geraldo Bessa, *A POESIA E A POLÍTICA*, Luanda, Autor, 1937.
277. WELLEK, René, WARREN, Austin, *TEORIA DA LITERATURA*, Lisboa, Europa-América, s/d (Biblioteca Universitária, 2).
278. YVANCOS, José María Pozuelo, *TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1992 (Crítica y Estudios Literarios).

REVISTAS E JORNAIS:

279. *ABC*, nº 508, Luanda, 12 de Jan. de 1960.
280. *ANTHROPOS - suplementos - monografias temáticas*, nº 29, Barcelona, Dez 1991 (número intitulado «LA AUTOBIOGRAFÍA Y SUS PROBLEMAS TEÓRICOS - Estudios y investigación documental», realizado sob a coordenação de Angel G. Loureiro).
281. *COLÓQUIO - LETRAS*, Lisboa, FCG, vv/nn.
282. *COLÓQUIO*, Lisboa, FCG, vv/nn.
283. *COMMUNICATIONS*, nº 43, Paris, Seuil, 1986. Número temático intitulado «Le Croisement des Cultures».
284. *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 20, Lisboa, Dez de 1994. Número temático intitulado «Figuras».
285. *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 6/7, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, s/d (1988. Actas do Colóquio Internacional «Moderno / Pós-Moderno» realizado em Lisboa em Fev. de 1988).
286. *CRUZEIRO SEMIÓTICO*, nº 8, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, Janeiro de 1988. Número temático sobre Charles S. Peirce.
287. *CULTURA*, nº 1, Luanda, Nov. de 1957.
288. *CULTURA*, nº 2/3, Luanda, Jan. de 1958.
289. *CULTURA*, nº 8, Luanda, Junho de 1959.
290. *DIÁLOGO*, nº 1, vol. 14, Rio de Janeiro, 1984.
291. *DIÁRIO DE LUANDA*, vv/nn, Luanda.
292. *FLAMA*, Lisboa, 27 de Fev. de 1964.
293. *IMAGINÁRIO*, nº 1, São Paulo, Out. de 1993. Número temático intitulado «Dinâmica do Simbólico».
294. *IMAGINÁRIO*, nº 2, São Paulo, Jan. de 1995. Número temático intitulado «Memória».
295. *JORNAL DE ANGOLA*, vv nn, Luanda, 1953-1961.
296. *LANGAGES*, nº 17 (há na Bibl. da U.E.).
297. *MENSAGEM*, nº 2, Lisboa.
298. *NÓS*, nº 35-40, Pontevedra-Braga, 1994. Actas do *II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURAS LUSÓFONAS*.
299. *NOTRE LIBRAIRIE*, nº 103, Paris, Clef, Out-Dez. de 1990.
300. *NOVA RENASCENÇA*, nº 39, Porto, Out. de 1990. Número temático sobre «Diarística».
301. *POÉTIQUE - Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, nº 28, Coimbra, Almedina, 1982 (número temático intitulado «O discurso da poesia»).
302. *REVISTA PORTUGUESA DE PSICOLOGIA*, nºs 10-12, Lisboa, Jan-Dez de 1972/73/74 (número intitulado «Fundamentos multidisciplinares da Psicologia», transcrição do "Curso organizado pela Sociedade Portuguesa de Psicologia na FCG de Abril a Julho de 1972).

ARTIGOS E CONFERÊNCIAS:

303. AMARAL, Ilídio do, «Mbanza Congo, Cidade do Congo, ou São Salvador - Contribuição para o conhecimento geográfico de uma aglomeração urbana africana ao sul do Equador (...)», *GARCIA DE ORTA*, nº 12 (1-2), vol. 1-40, Série de Geografia, Lisboa, 1987.
304. ARTEAGA, Alfred, «Bestie e slabbrati colpi di colore, la poetica di ibridizzazione sulla frontiera messico-americana», *BALDUS*, nº 1, Ano IV, Treviso, Edimedia, Jan-Jun 1994.
305. BIANCHI, Barry L., «Caetano da Costa Alegre: poetic resolution of a color dichotomy», *GARCIA DE ORTA*, nº 2 (1-2), Série Antropologia, Lisboa, 1975, pp. 35-48.
306. BRÁSIO, António, «O problema da eleição e coroação dos reis do Congo», separata da *REVISTA PORTUGUESA DE HISTÓRIA*, Tomo XII, Coimbra, 1969, incluída mais tarde em *HISTÓRIA E MISSIOLOGIA*, Luanda, 1973.
307. CABRAL, António, «O Cubo Semiótico», *SOL XXI*, nº 7, Lisboa, Dez de 1993, pp. 3-16.
308. CÁDIMA, Francisco Rui N., «No grande jogo da história», *COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 6/7, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, s/d (1988), pp. 373-379.
309. CALDEIRA, Isabel, «A construção social e simbólica do racismo nos Estados Unidos», *REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, nº 39, Coimbra, Maio de 1994, pp. 31-58.
310. CÉSAR, Amândio, «Elementos para uma definição de cultura angolana», *Sep. do BOLETIM GERAL DO ULTRAMAR*, nº 477, Lisboa, Março de 1965, Lisboa, AGU, 1965.
311. COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, «As cidades pré-coloniais - tentativa de definição e periodização», *REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDOS AFRICANOS*, nº 4-5, Lisboa, 1989.
312. CORREIA, Alberto C. Germano da Silva, «Os Luso Descendentes de Angola - Contribuição para o seu estudo antropológico», *III CONGRESSO COLONIAL NACIONAL*, Lisboa.
313. DOZON, Jean-Pierre, «Análise de dois tipos de movimentos político-religiosos: o kimbanguismo e o kitawala», *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, Lisboa, Presença, 1978, pp. 124-146.
314. ESPERANÇA, Eduardo Jorge, «Qualitativos: a viagem possível pelos mundos do complexo», separata da revista *ECONOMIA E SOCIOLOGIA*, nº 52, Évora, 1991.
315. ESTERMAN, Pº Carlos, «As Concepções Religiosas entre os Bantus das colónias portuguesas», *CONGRESSO DO MUNDO PORTUGUÊS*, vol. XIV, Lisboa, 1940.
316. ESTERMAN, Pº Carlos, «Excerto de um capítulo - "Ideias religiosas dos Ambós: o monoteísmo..."», *O APOSTOLADO*, 1027, Luanda, 30-10-1954.
317. ESTERMAN, Pº Carlos, «Manifestação tardia do monoteísmo na evolução da Humanidade?», *PORTUGAL EM ÁFRICA*, nº 15, 2ª Série, ano III, Lisboa, 1946, pp. 135-148.
318. ESTERMAN, Pº Carlos, «Palestra sobre literatura bantu», *O APOSTOLADO*, nº 563, Luanda, 23-11-1946.
319. FERRONHA, António Luís A., «O cristianismo e a religião congoleza», *MARE LIBERUM*, nº 3, Lisboa, 1987.

320. GOMES, J. Pinharanda, «Ontologia, fenomenologia e teleologia de Portugal», *PENSAR PORTUGAL*, pp. 89-94.
321. GREIMAS, A. J., «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique» *COMMUNICATIONS*, nº 8, 2ª ed., pp. 34-65, Paris, Seuil, 1981 (Points / Essais).
322. GULAR, Mário, «Crónica do Brasil - considerações sobre a Poesia de Angola», *JORNAL DE ANGOLA*, nº 92, Luanda, 24 Dez 1960, pp. 5 e 17.
323. GUSDORF, G., «De l'autobiographie initiatique au genre littéraire», *REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE*, nº 6, [Paris ?], Nov-Dez de 1975, pp. 957-994.
324. HONWANA, Luís Bernardo, «Papel, lugar e função do escritor», *TEMPO*, nº 580, Maputo, Suplemento Cultural, Secção «Documento».
325. LEACH, Edmund, «Universais culturais e singularidade das culturas», *A CIÊNCIA COMO CULTURA*, Lisboa, IN-CM, 1989 (Estudos Gerais - Série Universitária).
326. LISBOA, Eugénio, «Moçambique, Mon Amour», *COLÓQUIO-LETRAS*, nºs 110-111, Lisboa, FCG, Outubro de 1989.
327. LOPES, Baltazar, «Cabo Verde lido por Gilberto Freyre», separata do boletim *CABO VERDE*, nºs 84-86, Praia, 1956.
328. MARINHO, José, «Da palavra», *COLÓQUIO*, nº 50, Lisboa, FCG, Outubro de 1968, pp. 71-72.
329. MATHIAS, Marcello Duarte, «O Diário Íntimo ou a procura de identidade», *JORNAL DE LETRAS, ARTES & IDEIAS*, nº 459, Lisboa, Abril de 1991.
330. MERQUIOR, José Guilherme, «Sobre alguns problemas da crítica estrutural», *COLÓQUIO - LETRAS*, nº 1, Lisboa, Março de 1971, pp. 7-13.
331. MESTRE, David, «No passamento de um grande vulto de Angola: a obra de Júlio de Castro Lopo e a formação de uma cultura angolana», *ULTRAMAR*, nºs 43-44, Luanda, 1971, pp. 172-181.
332. MICHEL-JONES, Françoise, «A noção de pessoa», *A CONSTRUÇÃO DO MUNDO*, Lisboa, Ed.70, 1978, pp. 45 s (Perspectivas do Homem, 1).
333. MIGNOLO, Walter D., «Sobre la condiciones de la ficción literária», *CADERNOS DE LITERATURA*, nº 17, Coimbra, INIC, Abril de 1984 (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma versão de «How can a discourse be both fictional and literary», MLA Convention, Houston, 1980).
334. MOSER, Gerald, «Tradition et revolution en Angola. Tentatives d'une conciliation par la littérature reflétées dans deux suppléments littéraires / 1972 - 1976», », separata do vol. *LES LITTERATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE : a la recherche de l'identité individuelle et nationale* (Actas do Colóquio realizado em Paris em Nov-Dez 1994), Paris, 1985.
335. MOURA, Jacinto José do Nascimento, «Crioulo e folclore de Cabo-Verde», separata das *ACTAS DO I CONGRESSO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA COLONIAL*, Porto, 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934.
336. MOURÃO, Fernando A. Albuquerque Mourão, «O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana», separata do vol. *LES LITTERATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE : a la recherche de l'identité individuelle et nationale* (Actas do Colóquio realizado em Paris em Nov-Dez 1994), Paris, 1985.
337. NETO, Maria Cristina, «Os Negros em Lisboa no Século XIX - tentativa de caracterização histórico-biológica», *GARCIA DE ORTA*, série de Antropobiologia, vol. 7, nº 1/2, Lisboa, IICT, 1994.
338. OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, «Estante de Literatura Angolana», *JORNAL DE ANGOLA*, nº 114, Dez 1961, p. 8.

- 339.OOMMEN, T. K., «Estado, Nação e Etnia: os Laços Processuais», *REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, nº 39, Coimbra, Maio de 1994, pp. 3-29.
- 340.PACHECO, Carlos, «Um novo mapa cor-de-rosa?», *PÚBLICO*, Lisboa, 5-5-1995.
- 341.PACHECO, Joelle Brodart, «A la recherche de l'identité individuelle et nationale: itinéraire poétique et géographique au sud de l'Angola», separata do vol. *LES LITTÉRATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE : a la recherche de l'identité individuelle et nationale* (Actas do Colóquio realizado em Paris em Nov-Dez 1994), Paris, 1985.
- 342.PASCAL, Roy, «L'Autobiographie», *POÉTIQUE*, nº 56, Paris, 1983.
- 343.PERL, Matthias, «Acerca de alguns aspectos históricos do português crioulo em África», separata da revista *BIBLOS*, vol. LVIII, Coimbra, 1982.
- 344.PERRONI, Maria Cecília, «Sobre o lugar da linguagem na constituição da criança», *REVISTA INTERNACIONAL DE LÍNGUA PORTUGUESA*, nº 10, Lisboa, AULP, 1993.
- 345.PINTO, Amâncio da Costa, *TEMAS DA MEMÓRIA HUMANA*, Porto, Fundação Eugénio de Almeida, 1992.
- 346.QUADROS, António, «Alguns elementos para uma Poética Ontológica», *LER*, Abril de 1952.
- 347.RIBAS, Óscar, «*POESIAS*», *JORNAL DE ANGOLA*, nº 34, Luanda, Nov. 1956.
- 348.RICOEUR, Paul, «Indivíduo e Identidade Pessoal», *INDIVÍDUO E PODER*, Lisboa, Ed. 70, [1988] (Perspectivas do Homem, 31).
- 349.ROSA, António Ramos, «A experiência poética», *COLÓQUIO*, nº 9, Jun 1960, pp. 47-49.
- 350.ROSA, António Ramos, «Algumas considerações sobre poesia e arte modernas», *COLÓQUIO*, nº 22, Fev 1963.
- 351.SALLENAVE, Danièle, «Sobre o Monólogo Interior - leitura de uma teoria», *CATEGORIAS DA NARRATIVA*, Lisboa, Vega, s/d (Vega - Universidade, 28).
- 352.SANTILLI, Maria Aparecida, «Poética da Identidade Nacional na Literatura Angolana: simbolização e emoção», separata do vol. *LES LITTÉRATURES AFRICAINES DE LANGUE PORTUGAISE : a la recherche de l'identité individuelle et nationale* (Actas do Colóquio realizado em Paris em Nov-Dez 1994), Paris, 1985.
- 353.SANTOS, Eduardo dos, «Mentalidade Africana», *ULTRAMAR*, nº 21, Lisboa, 1965, pp. 32-68.
- 354.SANTOS, Eduardo dos, «Sionismo Negro», *ULTRAMAR*, nº 21, Lisboa, 1965, pp. 128-134.
- 355.SILVA, V. M. P. de Aguiar e, «A Plurissignificação da linguagem literária», *COLÓQUIO*, nº 49, Lisboa, FCG, Junho de 1968, pp. 51-53.
- 356.SOROMENHO, Alda da Silva, e SOROMENHO, Paulo Caratão, «Classificação das entidades míticas», *OCCIDENTE*, nº 294, Lisboa, 15-10-1962.
- 357.STAROBINSKY, Jean, «Le style de l'autobiographie», *POÉTIQUE*, nº 3, Paris, 1970, pp. 257-265.
- 358.TODOROV, T., «Le croisement des cultures», *COMMUNICATIONS*, nº 43, Paris, Seuil, 1986.
- 359.VENÂNCIO, José Carlos, «Espaço e dinâmica populacional em Luanda no século XVIII», separata da *REVISTA DE HISTÓRIA ECONÓMICA E SOCIAL*, s/l, 1984.
- 360.VENÂNCIO, José Carlos, «Repensando o Luso-Tropicalismo à luz das últimas transformações políticas na África de Língua Portuguesa», *ANAIS UNIVERSITÁRIOS*

DA UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR, nº 2, Série de Ciências Sociais e Humanas, Covilhã, UBI, Outubro de 1991.

361. VENÂNCIO, José Carlos, «The region as a reference for artistic creativity. The importance of regional identity for the distinctiveness of the Lusophone Literatures», comunicação apresentada ao XIII CONGRESSO MUNDIAL DE SOCIOLOGIA, Bielefeld (Alemanha), 1994.
362. VERNANT, J-P, «O indivíduo na cidade», *INDIVÍDUO E PODER*, Lisboa, Ed. 70, [1988] (Perspectivas do Homem, 31).
363. VICTOR, Geraldo Bessa, «Problemática da cultura angolana», separata do *BOLETIM DA SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA*, Lisboa, Jan-Jun de 1973, pp. 43-59, Lisboa, 1973.
364. WRIGHT, Edgar, «Critical procedures and the evaluation of African Literature», *THE CRITICAL EVALUATION OF AFRICAN LITERATURE*, Londres - Ibadan - Nairobi, Heinemann, 1973.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

—A—

Adorno, T., 41; 129; 134

Afonso Lopes Vieira, 448

Agostinho Neto, A., 399; 436; 501; 520

Aguiar e Silva, V. M. P. de, 111; 112; 121; 124; 125; 139; 140; 148; 149; 150; 169; 187; 194

Alberto Caeiro, 127; 128; 428; 455

Alda Lara, 13, 309

Almeida Santos, Aires de, 13; 14

—Á—

Álvaro de Campos, 127; 309; 439

Álvaro Ribeiro, 45; 112; 150; 151; 156; 179

—A—

Amorim de Carvalho, 383; 384; 385; 389

António Cardoso, 11; 12; 342; 399; 400

António Jacinto, 399

António Marques, 276

António Nobre, 309; 310; 436

Apel, Otto, 36; 119

Aristóteles, 57; 63; 65; 66; 88; 105; 113; 117; 127; 140; 266; 407

Arpad Szenes, 80; 449

Arteaga, Alfred, 342; 498; 503

Assoun, P., 129; 134

Augé, Marc, 251; 255; 256; 490

Austin, 51; 186

—B—

Bachelard, Gaston, 106; 152; 305

Bandeira, Manuel, 309

Barilli, Renato, 390

Barthes, Roland, 90

Bastide, Roger, 421; 503; 513

Batteux, 66; 151; 169

Baudelaire, Charles, 218

Beaujour, Michel, 75; 94; 104; 165; 170; 174; 175; 178; 180; 184; 194; 195; 196; 197; 198; 199; 200; 201; 203; 204; 210; 225; 246; 300; 305; 345; 347; 417; 418; 425; 480; 488

Benveniste, Émile, 35; 36; 37; 38; 39; 93; 152; 241; 242; 243; 291; 327; 407; 446

Bernabé, Jean, 341; 450

Bernardi, Bernardo, 244; 248; 254; 255; 264; 274; 294

Bernardim Ribeiro, 455

- Blanc de Portugal, José, 422; 513
 Bocage, M. M. Barbosa du, 309; 455
 Bonn, Charles, 133
 Botelho, Afonso, 362; 363
 Boulègue, Jean, 23; 258; 273; 337; 341; 346; 514
 Brásio, António, 281
 Braz Teixeira, António, 109; 362
 Bremond, Claude, 218
 Brunetière, 107
 Bruss, Elizabeth, 50; 51; 186; 219; 226; 305; 417
 Bühler, Charlotte, 44; 87; 96; 248; 256
 Bühler, K., 136
 —C—
 Cabral, António, 119; 130
 Cadornega, A. O., 280; 281
 Calvino, Ítalo, 73
 Camões, Luís de, 39; 198; 309; 444; 447
 Cândido Franco, António, 70; 150; 517
 Carreira, António, 337; 338; 339; 341
 Carvalho, Alberto, 170; 176; 259; 270; 273; 287; 316; 354; 384
 Castro Alves, 373
 Cavafy, Constantinos, 309
 Centeno, Yvette Kace, 41; 42; 67; 87; 155; 158; 503
 César, Amândio, 218; 231; 356; 399; 400; 422; 478
 Cesário Verde, 310
 Chamoiseau, Patrick, 341; 342; 450
 Chatelain, Héli, 439
 Chomsky, Noam, 189; 190
 Cinatti, Ruy, 40
 Clara Rocha, 182; 196; 204
 Coimbra, Leonardo, 85; 88; 108; 109; 114; 144; 145; 157; 161; 473; 482; 506
 Confiant, Raphael, 341; 450
 Connerton, Paul, 246; 289
 Cordeiro da Matta, J. D., 406
 Coseriu, E., 52; 136
 Costa Alegre, Caetano da, 33; 373
 Costa Andrade, F., 17; 398
 Costa Pinto, Amâncio da, 100
 Couceiro, 168
 Courtès, J., 303
 Couto Viana, A. M., 224; 225; 309; 310; 392; 400
 Cruls, Gastão, 62

Cunha, Carlos, 18; 310; 525

—D—

D. Diniz, 225

D. Duarte, 361; 362; 363; 378; 379

Damásio, António, 56; 58; 60; 61; 88; 96; 100; 102; 190; 240; 276

Dámaso Alonso, 384

Danto, 103

Deleuze, Gilles, 427

Denis, Bertrand, 456

Dias, Jorge, 285; 289; 514; 519

Dickens, Charles, 146

Dilthey, W., 53; 74; 247

Diniz, Ferreira, 254; 255; 257; 293

Dioniso de Halicarnasso, 127

Dohrn, 129; 142

Dolezel, Lubomir, 60; 63; 97; 105; 107

Domingos et alii, 43

Dozon, J.-P., 279; 285; 287; 288; 289; 294

Duarte Nunes de Leão, 360

Dun, L. C., 277; 344

Durand, Gilbert, 255; 268; 305

Durkheim, E., 264; 286

—E—

Eakin, Paul John, 76; 90; 93; 186; 219; 417

Eça de Queirós, 65

Eco, Umberto, 54; 119; 130; 382

Eduardo dos Santos, 467

Eduardo Pires Júnior, 448

Eliot, T. S., 106; 122; 163; 177; 219; 220

Elkin, F., 248

Enes, José, 35; 42; 52; 57; 60; 108

Ervedosa, Carlos, 17

Estermann, Carlos, 293

Eugénio Ferreira, 18; 41; 85; 134; 272; 398

Evans-Pritchard, Edward E., 253; 254; 258

—F—

Fédida, Pierre, 426; 427

Fernando Belo, 60; 66; 79; 118; 189; 190; 191; 192; 193; 407

Fernando Guerreiro, 518

Fernando Guimarães, 451; 506

Fernando Pessoa, 39; 86; 105; 127; 153; 162; 163; 164; 199; 309; 393; 424; 439; 453; 454; 498; 503; 518

- Ferreira da Silva, Vicente, 40; 95; 154; 242; 243
- Feyerabend, Paul, 108
- Fichte, 71
- Figueiredo, Fidelino de, 9; 10; 107; 143; 144; 145; 146; 147; 149; 159; 172; 178; 179; 185; 362
- Fokkema, Douwe, 71; 108; 109
- Fonseca, António, 254; 255
- Forde, Daryll, 251; 254
- Foucault, Michel, 106; 407
- Frascaturo, 133
- Freud, Sigmund, 44; 73; 87; 88; 89; 90; 156; 157; 253
- Freyre, Gilberto, 278; 279; 283; 288; 336; 466
- Frye, Northrop, 122; 138; 139; 140; 141; 143; 178
- Funes, E. A., 505
- G—
- Gadamer, Hans Georg, 277
- Garcia Berrio, A., 43; 82; 112; 246
- Garibaldi de Andrade, 309
- Gaspar Simões, João, 87
- Gassama, Makhili, 130; 131; 133
- Genette, Gerard, 66; 105; 111; 112; 121; 123; 151; 172; 187; 192; 196
- Giddens, A., 256; 294; 304; 352; 448
- Gide, André, 54
- Girard, Alain, 175; 178; 194; 203; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212; 305; 417; 488
- Glowinski, M., 111; 121
- Gomes da Silva, J. C., 281; 282; 286
- Gomes Leal, 39
- Gomes Teixeira, Heitor, 422; 423; 434; 502; 503; 513
- Gonçalves, António Custódio, 169; 244; 245; 246; 248; 251; 255; 256; 268; 279; 284; 289
- Gonzaga, Tomás António, 309; 455; 456; 457; 458; 459; 463; 509
- Goody, J., 38; 229; 283; 284; 289
- Greimas, A. J., 77; 187; 193; 248; 250; 264; 292; 295; 316; 420; 490; 491; 492; 512; 515
- Gular, Mário, 19
- Gusdorf, Georges, 39; 54; 73; 74; 87; 88; 90; 94; 95; 172; 175; 178; 180; 183; 188; 198; 201; 204; 211; 219; 220; 223; 243; 246; 305; 333; 417; 434
- H—
- Habermas, Jürgen 71
- Hagège, Claude, 37; 38; 190; 191
- Hamann, 52
- Hamburger, Kate, 121; 123; 124; 127; 128; 172; 174; 176; 486
- Hamilton, Russell G., 11; 12; 14; 15; 16; 18; 282; 287; 309; 349; 398; 399; 406; 422; 460; 466
- Hamon, Ph., 451
- Hampaté Bâ, Amadou, 426

Hegel, G. W. F., 37; 111; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 120; 123; 138; 160; 168; 169; 171; 172; 176; 180; 182; 186; 358

Heidegger, Martin, 82

Herder, J. G., 52; 136

Hernadi, Paul, 42; 105; 111; 112; 119; 120; 121; 123; 129; 133; 134; 136; 138; 139; 140; 141; 142; 150; 162; 172; 178; 187; 202; 451; 506

Heródoto, 114

Hjelmslev, Louis, 382

Hoijer, 99

Hölderlin, F. 242

Houis, M., 279; 280

Hountondji, Pauline, 132

Hubel, 189; 190

Humboldt, W. von, 52

—I—

Ibsch, Elrud, 45; 46

Isabel Caldeira, 279; 466; 467

—J—

Jakobson, Roman, 129; 136; 137; 139; 143; 148; 178; 179; 506

James, William, 37; 75; 168; 219; 417

Jauss, Hans Robert, 10; 46; 191

João Miguel Fernandes Jorge, 199

Joaquim de Carvalho, 364; 365; 370

Jorge Amado, 310; 311

Jorge de Lima, 199

Joyce, James, 120

Jung, Carl Gustav, 36; 41; 44; 55; 87; 90; 91; 139; 156; 157; 158; 225; 373

—K—

Kagamé, 52

Kakweji, José Samuila, 254; 257

Kant, E., 73; 85

Kayser, Wolfgang, 137; 138; 143

Kierkegaard, Sören, 63; 77

Kirilenko e Kórshunova, 248

Kohler, Pierre, 120

Kostjuk, G. S., 292; 299

Kridl, 148

Krishnamurti, Jiddu, 426; 427; 428

Kristeva, J., 90; 136; 439

Krysinski, 70; 73; 76; 77; 78; 84; 85; 86; 87; 105; 156

—L—

Laban, Michel, 392

Lacan, Jacques, 73; 87; 90

- Lara Filho, Ernesto, 13; 14; 216; 339; 454
- Laurent Jenny, 136; 218; 220; 512
- Lausberg, Heinrich, 125; 126; 127; 384; 390
- Lázaro Carreter, F., 383; 384; 391
- Leach, Edmund, 99
- Lefebve, Maurice-Jean, 35; 165; 187
- Leibniz, 63
- Lejeune, Philippe, 43; 71; 72; 73; 94; 176; 195; 196; 197; 214; 215; 219; 226; 227; 247; 261; 262; 263; 407; 417; 455; 489
- Lewellen, T. C., 23; 24; 258; 259; 289
- Leyens, J-P, 37; 92; 256
- Lima, Augusto Mesquitela, 254; 255
- Lisboa, Eugénio, 319; 329; 477; 478; 523
- Longino, 127
- Lotman, Jurij M., 126; 132; 133; 298; 382
- Loureiro, Angel G., 219; 247; 417
- Luandino Vieira, José, 13; 17; 43
- Luria, 42; 52; 104; 187; 191
- M—
- Mantz, H. E., 121
- Manuel de Melo, Francisco, 378
- Manuel dos Santos Lima, 514
- Manuel Ferreira, 377; 392; 397; 398; 399; 400; 401; 425; 466
- Manuel Lopes, 282
- Manuel Rui, 135
- Margarido, Alfredo, 81; 82; 84; 231; 266; 343; 356; 358; 377; 400; 422; 478
- Marie, Alain, 251
- Marinho, José, 86; 242; 315; 428
- Mário António, 11; 13; 14; 15; 16; 17; 19; 35; 79; 80; 81; 100; 116; 179; 200; 218; 259; 270; 273; 274; 275; 279; 280; 281; 286; 289; 292; 294; 295; 297; 309; 328; 335; 338; 339; 340; 341; 343; 356; 364; 391; 392; 398; 399; 400; 406; 408; 416; 422; 433; 434; 445; 466; 475; 499; 509; 519; 520
- Mário de Sá-Carneiro, 436
- Marques da Silva, Elisete, 344
- Martinho, Ana Maria Mão-de-Ferro, 17; 339
- Martins, Manuel Frias, 39; 67; 103; 105; 106; 119; 142
- Masoch, 427
- Massaud Moisés, 45; 139; 148; 150; 151; 156; 194
- Mateso, E. Locha, 130; 131; 132; 133
- Medeiros, Carlos, 426
- Merquior, J. G., 137; 178
- Meyer, Th. A., 119
- Michel-Jones, Françoise, 245; 248; 296

- Mignolo, Walter D., 183
- Milton, J., 407
- Montaigne, 418
- Morgenthau, H. J., e Person, Ethel, 221; 222
- Mudimbé, Valentim, 82
- Mukarovsky, Jan, 38; 42; 53; 107; 111; 142
- Munanga, Kabengele, 132; 271; 282; 287; 289; 294
- Mutiso, G.-C. M., 131
- Muzzioli, Francesco, 44; 88; 139; 140
- N—
- Natércia Freire, 153; 286; 422; 444; 498
- Novalis, F. von H., 136
- O—
- Ohman, Richard, 183
- Olabuénaga e Ispizua, 65
- Oliveira Marques, A. H., 259
- Olney, James, 75; 173; 219; 220; 225; 417; 431
- Oommen, T. K., 20; 21; 23; 25
- Osgood, Charles E., 57; 58; 59; 100; 102
- P—
- Pacheco, Carlos, 17; 259; 279
- Padre António Vieira, 448
- Palenzuela & Barros, 37
- Parret, Herman, 118; 119; 191; 245
- Paul de Man, 74; 75; 407; 451
- Pedro Barbosa, 65; 108
- Peirce, Charles S., 119; 130
- Perroni, 43; 52
- Piaget, Jean, 35; 36; 57; 59; 88; 101; 157; 189; 190; 241; 242; 244; 245; 248; 252; 256; 276; 277; 355
- Piñeiro, Ramón, 358; 360; 361; 362; 373; 374; 376; 517
- Pinharanda Gomes, J., 113; 272; 360; 361; 363; 517
- Pinto de Andrade, Mário, 19; 152; 436; 501
- Pires Laranjeira, José Luís, 391
- Pirzio-Biroli, Detalmo, 135
- Platão, 39; 140; 192
- Poincaré, Henri, 240
- Popper, Karl, 71
- Prado, Javier del, 129; 181
- Propp, Vladimir, 264; 292; 296; 352; 512
- Q—
- Quadros, António, 41; 87; 156; 163; 170; 179; 181; 182; 183; 184; 185; 199; 206; 208; 213; 225; 233; 254; 360

—R—

Radcliffe Brown, A. R., 251; 254

Ramalho Ortigão, 65

Ramos Rosa, António, 41; 52; 67; 152; 153; 154; 155; 158; 444; 506; 507

Raúl David, 436

Rayner, Eric, 247; 256; 297

Rebello de Andrade, Inácio José, 14

Reuter, E. B., 338

Ricoeur, Paul, 35; 37; 38; 39; 43; 45; 50; 52; 53; 55; 60; 74; 81; 82; 95; 106; 109; 111; 120; 139; 141; 171; 179; 180; 181; 183; 186; 192; 196; 230; 233; 243; 244; 249; 277; 291; 298; 306; 316; 317; 326; 384; 407; 439; 461

Rilke, Rainer Maria, 309

Rimbaud, A., 42; 155; 234; 306; 309; 310; 442; 502

Rocher, Guy, 271; 275; 279; 280; 287; 288; 289; 290; 294

Rodrigues Lopes, Silvina, 277

Rogers, Carl, 240

Romero, Francisco, 100; 152; 246; 248; 327

Romeu de Melo, 40; 159; 160; 161; 162; 164; 326

Rousseau, Jean-Jacques, 208

Ruben A., 185; 199

—S—

S. Tomás de Aquino, 57; 60

Sade, Marquês de, 427

Sallenave, Danièle, 176

Santos, Arnaldo, 13

Sartre, Jean-Paul, 129; 152; 196; 197; 261; 263

Schaff, Adam, 52; 99

Schelling, F. W. J., 111

Schlegel, 111; 136

Schmidt, 45

Searle, J., 51; 183; 186

Sebeok, Thomas A., 136

Shapiro, Michael, 509

Shapiro, Harry L., 336; 466

Smorti, Andrea, 109; 180; 257; 511

Sócrates, 140

Sophia de Melo Breyner Andresen, 447

Soromenho, F. Castro, 12

Sousa Jamba, José, 514

Sousa Santos, Boaventura de, 108; 109

Soveral, Eduardo Abranches de, 40; 52; 144; 154; 158; 170; 171; 230; 233; 243; 244; 249; 289; 290; 315; 365; 378

Soyinka, W., 131

Sprinker, 77; 226; 379; 417

Staiger, Emil, 54; 57; 139; 149; 150; 155

Strawton, 51

Szebedy-Maszák, 121; 123; 128

—T—

Tagore, Rabinandrath, 309; 455; 456; 457; 459; 464

Tamen, Miguel, 142

Teixeira de Pascoaes, 361; 362; 380; 507; 517

Teófilo José da Costa, 406; 407

Thomas More, 198

Titiev, Mischa, 44; 89; 90; 243; 245; 248; 257; 259; 264; 270; 271; 277; 297; 336; 338; 339; 344; 352; 354

Todorov, Tzvetan, 136; 139; 180; 494; 495

Tomachevski, Boris 181; 183; 188; 204

Trigo, Salvato, 18; 43; 81; 247; 506

Troni, Alfredo, 338

Tynjanov, Jurij, 136; 391

—V—

Valéry, Paul, 74; 219; 305

Varga, A. Kibédi, 139

Venâncio, José Carlos, 17; 19; 25; 220; 222; 247; 270; 272; 279; 281; 290; 337; 339; 340; 366; 520

Vernant, Jean-Pierre, 174; 175; 176; 180; 181; 182

Vico, G., 86; 226; 379

Vieira da Cruz, Tomás Jorge, 408

Vieira da Silva, M. H., 80; 444; 445; 446; 448; 449; 450; 453

Viriato da Cruz, 309; 451; 520

Vygotskij, 292; 298

—W—

Walzer, Michael, 243; 247

Weber, Max, 152; 184; 244

Weintraub, Karl, 136; 173; 174; 183; 184; 188; 204; 208; 219; 222; 417

Wiesel, 189

William Jones, 136

Williams, E., 339

Wimsatt, W. K., 39; 65; 104; 106; 107; 142

Wittgenstein, Ludwig, 39

Wordsworth, 451

Wright, 131; 132

Wundt, 148

—Y—

Yeats, W. B., 75; 431

Yvancos, José María Pozuelo, 106; 111; 119; 123; 181; 194

—Z—

Zaourou, Zadi, 130

=ANEXO I=

POEMAS PUBLICADOS EM LIVRO
ATÉ À ANTOLOGIA *100 POEMAS*
(inclusivamente)

1.

AVÓ NEGRA ¹

1. Minha avó negra, de panos escuros
2. Da cor do carvão.
3. Minha avó negra, de panos escuros
4. Que nunca mais deixou.

5. Andas de luto,
6. Toda és tristeza.

7. Heroína de ideias,
8. Rompeste com a velha tradição
9. Dos cazumbis, dos quimbandas.

10. Não xinguilas ² no óbito.
11. Tuas mãos de dedos encarquilhados
12. Tuas mãos calosas da enxada
13. Tuas mãos que me preparam
14. Mimos da nossa terra
15. (Quitabas e quifufutilas)
16. Tuas mãos, ora tranquilas,
17. Desfiam as contas gastas
18. De um rosário já velho.

19. Já não sabes xinguilar, ³
20. Não fazes mais que rezar. ⁴
21. Teus olhos perderam o brilho.
22. E da tua mocidade
23. Só te ficou a saudade
24. E um colar de missangas.

25. Avòzinha, às vezes,
26. Ouço vozes
27. Que te segredam saudades
28. Da tua velha sanzala
29. Da cubata onde nasceste
30. Das algazarras dos óbitos
31. Das tentadoras mentiras do quimbanda
32. Dos sonhos do alembamento ⁵

¹ Poema publicado primeiro *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 8-9, já com data de 1950), posteriormente em *CHINGUFO* (p. 17) e depois nos *100 poemas* (p. 7), outra vez com data de 1950 (é o único desse ano e o primeiro de toda a produção aí apresentada).

² "Chinguilas" nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* e em *CHINGUFO*.

³ "Chinguilar" nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* e em *CHINGUFO*.

⁴ Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* e em *CHINGUFO* este verso e o de cima formam, sozinhos, uma estrofe.

33. Que supunhas merecer.

34. E penso que

35. Se pudesses

36. Talvez revivesses

37. As velhas tradições!

2.

A HISTÓRIA TRISTE ⁶

1. O luar cobriu-lhe o rosto negro

2. De um manto de magia.

3. E eu vi-lhe os olhos tristes, cintilantes

4. Como as estrelas no veludo negro do céu.

5. Apertei em meus braços

6. Seu corpo virgem, escaldante.

7. E ela fugiu, veloz, aos meus abraços.

8. Os seus olhos tinham uma expressão parada

9. E eu vi que se fixavam no passado

10. No passado misterioso e insondável.

11. Seus olhos perscrutavam um mistério

12. E os meus

13. Os meus olhos febricitantes

14. Mergulharam no mistério dos seus olhos.

15. E vi

16. E vi filas de escravos no sertão

17. E vi negros chorando no porão do negreiro.

18. E ouvi

19. E ouvi o ruído das correntes

20. E os gritos das mães sem filho

21. E das amadas sem noivo.

22. E os meus lábios se abriram ⁷

23. Temerosos

24. Para contar a grande história

25. A história triste.

26. Ela não disse nada.

27. Os seus olhos tinham a mesma expressão parada.

⁵ Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* está grafado "alambamento".

⁶ Publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 7-8), já com data de 1951. Aparece nos *100 poemas* como o primeiro de 1951 (p. 11).

⁷ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* este verso está reunido ao seguinte.

28. O mesmo gelo na quietude do seu rosto.

29. Então

30. Vi que ela tudo sabia

31. E que

32. O que eu sabia de ter lido

33. Ela tinha gravado em sua carne!

3.

À PROCURA DE UM POEMA ⁸

para António Manuel Couto Viana

1. À procura de um poema

2. Fui-me deixando ir

3. Ao pé do mar.

4. E molhei os pés na maré

5. Inconscientemente

6. æ procura de um poema.

7. Era o anoitecer

8. Anoitecer feio, cheiroso, sem crepúsculo. ⁹

9. Um cheiro penetrante me envolveu

10. Cheiro vivo de morte

11. Cheiro de maré vazia

12. Quando limos e mabangas

13. Apodrecem na praia

14. Sobre a areia.

15. (Cheiro que me envolveu e penetrou ¹⁰

16. Era, decerto, meu poema).

17. Ah, cheiro dos cavernames dos negreiros

18. Cheiro dos porões apodrecidos dos veleiros

19. Cheiro dos corpos mortos atirados à água

20. (Cheiro dos limos que os envolveram

21. -Mortalhas de cor verde)

22. E que ficaram boiando

23. Na superfície glauca do oceano

24. Té que um bando de corvos solitários

25. Veio comer-lhes os restos mortuários.

⁸ Foi o segundo poema de 1951 publicado nos *100 poemas* (p. 13). Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* aparecera a pp. 9, com essa data.

⁹ "cheiroso e sem crepúsculo" nos *POEMAS & CANTO MIÚDO*.

¹⁰ "e penetrou" forma um verso isolado nos *POEMAS & CANTO MIÚDO*. Para além disso, o período não está envolvido por parêntesis.

4.

FUGA PARA A INFANCIA ¹¹

1. Nas tardes de domingo
2. (Cheirava a doce de coco e rebuçado)
3. Os meninos brincavam
4. Iam passear ao mar
5. Até o Morro iam
6. Ver a gente.

7. O menino ficou preso
8. Quando cresceu.

9. E nas tardes do domingo
10. Vozes vinham chamá-lo
11. Vinham ecos de vozes
12. Que lindas vozes o menino ouvia!

13. Mas o menino estava preso
14. E não saía...

15. Numa tarde de domingo
16. Os outros meninos vieram chamar
17. O menino preso...
18. E foi nessa tarde de domingo
19. (Cheirava a doce de coco e rebuçado)
20. Que o menino fugiu pra não voltar.

5.

NÃO QUERO MAIS ESTUDAR ¹²

1. Não quero mais estudar
2. Não quero mais ser doutor
3. (Ai a voz de minha mãe:
4. -Meu filho vai ser doutor...)

5. Quero andar só pelas ruas
6. Passar o dia na praia
7. Quero ir aos cajueiros
8. Comer caju sem pagar
9. Quero subir aos coqueiros
10. Andar num dongo no mar
11. (Ai a voz de minha mãe:

¹¹ Foi primeiro publicado em *poesias* (p. 4), com data de 21-10-1951. Em *CHINGUFO* é o segundo poema, logo a seguir à "Rua da Maianga". Nos *100 poemas* aparece a pp. 17. .

¹² Publicado pela primeira vez em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 10, com data de 1951), a seguir em *CHINGUFO* (p. 13) - com o título "EVASÃO" - e depois nos *100 poemas* (p. 14), tendo já por título o primeiro verso e vindo com data, também, de 1951, data confirmada nos *50 poemas* (p. 31).

12.-Meu filho vai ser doutor...)

13.Quero andar pelos musseques

14.A vadiar sem pecar

15.Ir à Samba¹³ tomar banho

16.-Lá se toma todo nu...

17.(Ai a voz de minha mãe:

18.-Meu filho vai ser doutor...)

19.Quero amar pelas estradas

20.As moças quentes das fábricas

21.Meu amor inconsequente:

22.Olhar, mangar e mais nada

23.(Ai a voz de minha mãe:

24.-Meu filho vai ser doutor...)

25.Ai a voz dos meus sentidos

26.Ai a voz dos meus amores

27.Ai a voz...

28. Das ruas da cidade

29. Do mar

30. A voz...

¹³ A palavra não é maiusculada nos *POEMAS & CANTO MIÚDO*, nem em *CHINGUFO*.

6.

NOITES DE LUAR NO MORRO DA MAIANGA ¹⁴

1. Noites de luar no Morro da Maianga
2. Anda no ar uma canção de roda:
3. «Banana podre não tem fortuna
4. fru-tá-tá, fru-tá-tá...»
5. Moças namorando nos quintais de madeira ¹⁵
6. Velhas falando conversas antigas
7. Sentadas na esteira
8. Homens embebedando-se nas tabernas ¹⁶

9. E os emigrados das ilhas...
- 10.- Os emigrados das ilhas
- 11.Com o sal do mar nos cabelos ¹⁷
- 12.Os emigrados das ilhas
- 13.Que falam de bruxedos e sereias
- 14.E tocam violão
- 15.E puxam faca nas brigas...

- 16.Ó ingenuidade das canções infantis ¹⁸
- 17.Ó namoros de moças sem cuidado
- 18.Ó histórias de velhas
- 19.Ó mistérios dos homens

- 20.-Vida! ¹⁹
- 21.Proletários esquecendo-se nas tascas
- 22.Emigrantes que puxam faca nas brigas
- 23.E os sons do violão
- 24.E os cânticos da Missão

- 25.Os homens
- 26.Os homens
- 27.As tragédias dos homens! ²⁰

¹⁴ Publicado primeiro nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 10-11), depois em *CHINGUFO* (p. 15) sob o título "NOITES DO MORRO". Posteriormente saiu nos *100 poemas* com o título igual ao primeiro verso, e datado de 1951 (p. 16). De forma geral, a pontuação desaparece na passagem de *CHINGUFO* para os *100 poemas*.

¹⁵ Este verso tinha ponto e vírgula no final em *POEMAS & CANTO MIÚDO*, e em *CHINGUFO*.

¹⁶ Este verso e o anterior tinham ponto e vírgula no final em *POEMAS & CANTO MIÚDO*, e em *CHINGUFO*.

¹⁷ Este verso terminava com vírgula nos *POEMAS & CANTO MIÚDO*.

¹⁸ Este verso era introduzido por um travessão em *POEMAS & CANTO MIÚDO*, e em *CHINGUFO*.

¹⁹ Em *CHINGUFO* a palavra não tinha maiúscula nem exclamação.

²⁰ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO*, e em *CHINGUFO*, não havia ponto de exclamação.

7.

POEMA MARÍTIMO NUMA CIDADE DO SUL ²¹

1. Tua presença
2. Mar ²²
3. Esquecida nas ruas poeirentas
4. Da cidade
5. Nos armazéns
6. Nos cais
7. Na roupa dos estivadores
8. No cheiro das moças
9. Em seus cabelos
10. Olhos
11. Lábios
12. Tudo...
13. Tua presença
14. Sempre bem viva em mim
15. Em fragmentos verdes
16. De recordações verdes como as algas...
17. Tua presença
18. Mar
19. Em meus poemas vividos
20. E não vividos
21. Em minhas orações silenciadas
22. Nas tatuagens gravadas
23. Nas costas
24. Dos meus desejos.
25. Mar
26. Presença.
27. Presença continuada
28. E repetida.
29. Mar.
30. Mar.

²¹ Poema publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 13-14, com data de 1951), a seguir em *CHINGUFO* (p. 31) e depois nos *100 poemas*, com data de 1951 (p. 18). Na passagem para os *100 poemas* desapareceram as vírgulas.

²² Todos os versos constituídos apenas pela palavra "Mar" estavam integrados em estrofes antes dos *100 poemas*.

8.

POEMA PARA BENGUELA ²³

1. Cidade de S. Filipe, cheiro de mar e peixe.
2. Praia Morena ²⁴, gente morena
3. Gente sabendo a mar.

4. Cidade de S. Filipe, essa mulata.
5. Mulata, essa cidade?
6. Não, cabrita:
7. Tem cabelos de cabrita
8. E lábios de cabrita.
9. A cor?
10. A cor é negra.

11. Cidade de S. Filipe, eu voltarei.
12. Vitória é de Benguela: Eu voltarei.
13. Vencido, ficarei preso ao teu corpo,
14. Cidade de S. Filipe de Benguela!

9.

PLANALTO ²⁵

1. Lembrança do planalto ²⁶:
2. Numa vilória perdida
3. A voz de um rádio que grita.
4. junto à estrada, esquecido,
5. A olhar o longe que não vê
6. - Na camioneta que vem
7. Na camioneta que vai - ²⁷
8. Esse negrinho perdido
9. Que nunca viu o Kalunga

- 10.- o Mar! ²⁸

11. Terra verde de impalas e gazelas
12. Das grandes correrias sem sentido ²⁹

²³ Publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 14, já com data de 1951), depois em *CHINGUFO* (p. 62) e posteriormente recolhido nos *100 poemas*, entre os de 1951 (p. 20).

²⁴ Em *CHINGUFO* é grafada com minúscula esta palavra, ganhando em conotação o que perde em denotação, visto tratar-se de um topónimo.

²⁵ Publicado primeiro em *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 17, datado como de 1951), mais tarde em *CHINGUFO* (p. 33) e depois nos *100 poemas* (p. 21), com data de 1951.

²⁶ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* e em *CHINGUFO* esta palavra era grafada com maiúscula.

²⁷ Em *CHINGUFO* estes versos aparecem por ordem inversa: "Na camioneta que vai / Na camioneta que vem"

²⁸ Em *CHINGUFO* este verso não aparecia isolado.

13. Ó Sul,
14. Deixaste a tua marca em tua gente! ³⁰
15. Vasco, filho de branco,
16. Quê das tuas histórias de caçadas
17. E os teus olhos brilhantes de ardor
18. E a tua alma inquieta entre nós outros
19. Teus companheiros indiferentes da cidade?
20. Sul: ³¹
21. Assim me entrego a ti pra que me dê
22. O ardor que esta cidade me não deu.
23. Dela conserva-me apenas a poesia
24. Desse outro infinito que não tens:
25. Kalunga, o Mar! ³²

10.

MAR ³³

1. Mar
2. Nosso caminho
3. Nossa estrada...
4. Mar
5. Nosso confidente
6. E companheiro...
7. Mar
8. Nossa casa
9. E cemitério...
10. Mar! ³⁴
11. Há no teu fundo

²⁹ Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* este verso e o anterior terminavam por vírgulas.

³⁰ Em *CHINGUFO*: "deixaste a tua marca em tanta gente!"

³¹ Nota 28.

³² Nota 28.

³³ Poema publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 29) e depois, datado de 1951, nos *100 poemas* (p. 22).

³⁴ Estes primeiros versos, avançados e recuados igualmente, formavam no entanto uma só estrofe em *CHINGUFO*.

12. Esqueletos brancos³⁵
13. De corpos outrora negros...
14. Há esqueletos livres
15. De corpos outrora presos...³⁶
16. (Tu devoraste o ferro das correntes
17. E puliste os ossos...)
18. Há esqueletos de patrões e escravos,
19. Lado a lado!
20.
21. E há um grito no Mar, continuamente,
22. Grito que nasceu e ficou morto
23. Nas mandíbulas cerradas
24. E falanges destroçadas³⁷
25. Dos esqueletos!

11.

VÍCIO³⁸

1. Vou injectar-me nas veias
2. Vinho e fumo
3. (As minhas unhas, queimei-as
4. Com o fumo;
5. Os meus lábios, anestesiei-os
6. Com o vinho.)

7. Não quero vinho nem fumo pela boca
8. Como costume...
9. (Perdi o olfacto e o gosto...)

10. Quero a embriaguez total
11. Sem a limitação natural
12. Dos meus sentidos...
13. (Nem olfacto, nem gosto.)

14. -Injectai, vá!, injectai
15. Vinho e fumo
16. No meu corpo!

17.

18. Ah,
19. remorso triste da pós-embriaguez,
20. Porque me acordas, me chamas?

³⁵ Em *CHINGUFO* este verso e o anterior formavam um só.

³⁶ Este verso terminava com ponto final em *CHINGUFO*.

³⁷ Verso integralmente substituído. Em *CHINGUFO* o poeta escreveu: "e nos dedos contraídos".

³⁸ Publicado nos *100 poemas*, entre os escritos durante o ano de 1951 (p. 23).

21. Porque ordenas que rasgue
22. Estes meus versos?

12.

NÃO ME BEIJES NOS LÁBIOS ³⁹

1. Não me beijos nos lábios
2. Como te ensinaram a fazer
3. Mercantilmente...
4. Não me abracez lânguidamente
5. E sem ardor
6. Como satisfazes àqueles
7. Que te iniciaram na prostituição.

8. Lembra-te de que somos, eu e tu,
9. Iguais,
10. Filhos da mesma terra sonhadora.

11. Esquece os furúnculos que a maculam
12. A ela, à nossa terra,
13. E sê pura como ela o foi na primeira hora
14. Duma pureza forte e natural,
15. Selvagem, sensual,
16. Como as vozes que ainda não morreram
17. E vêm do fundo dos nossos rios
18. Das selvas, das anharas, dos desertos,
19. E nos comunicam um pouco
20. De sua pureza selvagem, sensual...

21. Guarda para os outros,
22. os que te não vêm senão mercantilmente,
23. Teus beijos lânguidos.
24. E sê,
25. Para mim,
26. Pura e selvagem como sempre foste:
27. -Não me beijos nos lábios!
28. Morde-me antes no peito
29. E deixa
30. Que o nosso amor
31. Seja forte e selvagem
32. Como somos.

13.

POESIA DE AMOR ⁴⁰

³⁹ Publicado nos *100 poemas* entre os que foram escritos em 1951 (p. 24).

⁴⁰ Foi publicado nos *100 poemas* entre os de 1951 (p. 26).

1. Vou fazer um poema com olhos e com flores
2. Para oferecer ao meu amor-menina.
3. Poema de regresso, romagem de saudade
4. Àquele que eu fui no começo da estrada.

5. Menina:

6. Toma os versos que te faço,
7. Beija-os nas horas de amor,
8. Guarda-os na caixa secreta.
9. Não os tragas para a rua:
10. Vão julgar que não sou eu,
11. Vão dizer que não menti...
12.Ou que foi outro,
13. um doido enamorado,
14. Que os escreveu.

14.

HERANÇA ESTÉTICA ⁴¹

1. Não,
2. Não me trairei jamais
3. Jamais. Não cairei nunca
4. No exagero do nu,
5. Não.

6. Serei como tu
7. Tu, meu irmão,
8. Que gostas de camisa de cor
9. Camisa sarapintada
10. Com variados desenhos,
11. Camisa fora das calças
12. E óculos vermelhos nos olhos.

13. Não.
14. Não mais o exagero do nu.
15. Praquê trairmos
16. Nossa herança estética
17. Eu e tu?

15.

SOB O LUAR ⁴²

1. Talvez seja da Lua que não pára
2. Ou talvez não.

⁴¹ Publicado em *100 poemas* (p. 27), sendo o penúltimo dos escritos no ano de 1951.

⁴² Publicado nos *100 poemas* (p. 28) como o último escrito em 1951.

3. Ou das nuvens paradas
4. De algodão.
5. Ou dos cantos da noite
6. Dentro dela.
7. Talvez seja por isso,
8. Ou talvez não.

9. Só sei que estou gozando a noite deliciosa
- 10.No aconchego da esteira.
- 11.A esteira,
- 12.a Lua,
- 13.a Noite,
- 14.meu espírito cansado,
- 15.deleite,
- 16.meu poema,
- 17.TUDO.

16.

RUA DA MAIANGA ⁴³

1. Rua da Maianga
2. Que tem o nome ⁴⁴
3. De um qualquer missionário
4. Mas para nós sòmente
5. A Rua da Maianga. ⁴⁵

6. Rua da Maianga às duas horas da tarde
7. Lembrança das minhas idas para a Escola
8. E depois para o Liceu ⁴⁶
9. Rua da Maianga dos meus surdos rancores
10. Que sentiste os meus passos alterados
11. E os ardores da minha mocidade
12. E a ânsia dos meus choros desabalados!

13. Rua da Maianga às seis e meia
14. Apito do combóio estremecendo os muros
15. Rua antiga de pedra incerta
16. Que feriu meus pezitos de criança
17. E onde depois o alcatrão veio lembrar
18. Velocidade aos carros

⁴³ Foi publicado primeiro nas *poesias* (p. 6), com data de 5-6-1952. Em *CHINGUFO* aparece como primeiro poema do livro (p. 9); nos *100 poemas* (p. 40) é o nono poema de 1952, data que também leva nos *50 poemas* (p. 23).

⁴⁴ Nas *poesias* e em *CHINGUFO* os versos 2 e 3 aparecem juntos (constituindo um só verso), e o verbo trazer é substituído pelo verbo ter.

⁴⁵ Só nos *50 poemas* aparece o artigo definido.

⁴⁶ Só nos *100 poemas* e nos *50 poemas* estão estas palavras grafadas em maiúscula ("Escola" e "Liceu").

19. E foi luto na minha infância passada!
20. (Nené foi levado prHospital
21. Meus olhos encontraram Nené morto
22. Meu companheiro de infância de olhos vivos
23. Seu corpo morto, numa pedra fria!) ⁴⁷
24. Rua da Maianga a qualquer hora do dia
25. As mesmas caras nos muros
26. (As caras da minha infância
27. Nos muros inapagados!)
28. As moças nas janelas fingindo costurar
29. a velha gorda faladeira
30. E a pequena moeda na mão do menino
31. E a goiaba chamando dos cestos
32. æ porta das casas!
33. (Tão parecido comigo, esse menino!)
34. Rua da Maianga, a qualquer hora
35. O liso do alcatrão e as suas casas
36. As eternas moças do muro ⁴⁸
37. Rua da Maianga me lembrando
38. Meu passado inutilmente belo
39. Inutilmente cheio de saudade!

17.

DESEMPREGO ⁴⁹

1. Vulto parado na esquina
2. (Olhos no ar, indiferentes)
3. De costas para a vitrina
4. Cheia de jóias luzentes.
5. Parado naquela esquina todo o dia:
6. E os homens passam
7. Os homens que trabalham
8. Os homens passam...
9. Na memória embotada
10. (Os dias cada dia mais iguais)
11. Os frios apertos de mão
12. E os olhos frios
13. Detrás das secretárias:

⁴⁷ Nos 50 poemas desaparecem as vírgulas.

⁴⁸ Nos livros anteriores: "As eternas moças de muro".

⁴⁹ Foi publicado primeiro em *poesias* (p. 8), com data de 6-6-1952. Não aparece em *CHINGUFO*; nos 100 poemas (p. 36) é o sexto poema desse ano.

14.«Não pode ser. Não pode ser

15.Por hoje...»

16.Na mesma esquina

17.De costas prà vitrina reluzente

18.A dor única que sente:

19.O sorriso mordido

20.O obrigado entre os dentes

21.E aquela mão

22.A sua

23.A agradecer...

24.Naquela esquina, a mesma...

25.Não:

26.Morrer não é remédio

27.Correr de porta em porta também não.

28.Apenas isto, talvez, para o seu tédio:

29.Acabar de sofrê-lo sem chorar

30.De costas para a vitrina

31.Naquela esquina

32.Onde se cruzam gentes que trabalham...

18.

BEIJO DE MULATA ⁵⁰

1. Pai:

2. Olho o teu rosto fechado

3. Nas letras apagadas dessa campa

4. A tua

5. (No quadro dezasseis

6. Do Cemitério Velho)

7. E não sei que mistério poderoso

8. Me prende os olhos,

9. Pai!

10.A pedra não diz nada senão pedra.

11.Os beijos-de-mulata que plantaram

12.Sobre o teu corpo

13.Continuum florindo da tua substância.

14.Não surge sobre a campa

15.O sorriso de que dourei tua lembrança,

16.Pai!

17.Não fico mais aqui, porque estás longe

18.Tudo quanto estou ouvindo e repetindo

19.Vem de dentro de mim

⁵⁰ Publicado primeiro em *poesias* (p. 1), com data de 25-6-1952. Aparece igualmente em *CHIN-GUFO* (p. 37). Nos *100 poemas* é o primeiro poema do grupo dos datados de 1952. .

20. De um já longínquo mundo.
21. Apenas levarei um beijo-de-mulata
22. Eterna florescência do teu ser
23. Lembrança imperecida da tristeza
24. Que marcou o teu rosto sofredor.

19.

DRAMA ⁵¹

1. O drama é bem maior do que supunha:
2. É o drama das raízes arrancadas
3. E dos sonhos esquecidos
4. Pela força não do tempo!

5. Ai o menino de olhos muito abertos
6. A quem um pai humano segredou
7. Paragens impossíveis de alcançar!

8. Ai o púbere menino que sonhou
9. Por amante a donzela de olhos doces
10. De meigas falas leves imprecisas
11. Que tinha sempre um carro à porta do colégio!

12. Ai dele! O pequeno sonhador
13. Que poderia morrer inda menino
14. Os sonhos na mão intactos e o destino
15. Debaixo das longas pálpebras guardado!

16. Ai dele que abriu os olhos e que viu:
17. Seu castelo de poeta; um quarto sem janelas
18. A cama sem lençóis e num caixote
19. Um monte de papéis cheios de sonhos!

20. Ai dele, que abriu os olhos e se viu:
21. Pobre criança triste, abandonada
22. Mendigando na rua protecções!
23. Ai dele:
24. Antes nunca abrisse os olhos! ⁵²

20.

A SOMBRA BRANCA ⁵³

⁵¹ Aparece primeiro nas *poesias* (p. 1), com data de 4-7-1952. Em *CHINGUFO* (p. 39) surge, como nas *poesias*, logo a seguir à composição anterior. Nos *100 poemas* é o segundo no grupo do ano de 1952, e é também com essa data que surge nos *50 poemas* (p. 35).

⁵² Em *poesias* e em *CHINGUFO* estes dois versos aparecem destacados, formando estrofe própria.

⁵³ Publicado primeiro em *poesias* (p. 2), com data de 18-7-1952. Em *CHINGUFO* aparece antes do "Beijo-de-Mulata". Nos *100 poemas* é o terceiro desse ano.

1. A menina branca nascida na Lua
2. Na noite de infância foi-me assombração.
3. Menina de branco, toda em branco nua
4. De branco pintada na imaginação!

5. Quando choraste ⁵⁴, Rosa, nos meus braços,
6. Quando, vencida, me rogaste amor,
7. Forçados foram todos os abraços
8. Porque a branca entre nós se veio pôr!

9. Ela, a branca, tolheu o meu desejo
10. Da Lua vinda numa noite igual,
11. Quando arfante, sem pejo, descobriste
12. O tropical maboque do teu seio.

13. Sim, foi ela, a assombração. Perdoa.
14. Que deixasse o teu desejo insatisfeito
15. E odiasses a tua carne boa
16. E os teus lábios colados no meu peito!

17. Foi ela, esse fantasma-luar
18. A branca, a inexistente, a sombra
19. Que em cio me matou
20. E me afastou falhado, sujo, do teu corpo fremente!

21. Foi ela, a assombração, a branca
22. (Perdoa!) o meu fracasso múltiplo, brutal!
23. Foi ela... Mas insiste, vem, arranca
24. De mim esse fantasma e faz-me ver real!

21.

SOLIDARIEDADE ⁵⁵

1. São para ti, Amigo, os versos desta noite
2. Inda que passem mulheres nos nossos olhos
3. E as luzes os anúncios as vitrines nos apontem
4. Atrás de tudo, um sonho
5. (A lotaria, o fumo, o futebol
6. E o decote agressivo que passeia
7. O anúncio de uns seios invulgares...)

8. São para ti, Amigo, estes meus versos
9. Ao teu sonho que ocultas de banal
10. A esse fato esfiado que disfarça

⁵⁴ "Chorastes", nas *poesias*.

⁵⁵ Publicado primeiro em *poesias* (p. 10), com a data de 7-9-1952. Nos *100 poemas* é o quarto poema dos de 1953. .

11. O teu gosto de vida e juventude.
12. São para ti, Amigo, estes meus versos
13. Quando as luzes vestiam de irreal tua presença
14. E entre nós havia o fumo dos cigarros
15. E este anseio do tempo e do lugar.
16. Para ti, meu irmão, meu companheiro
17. Que recebes da vida o desperdício
18. Deixado nas esquinas nas vitrines
19. E que adornas de versos a penumbra
20. E de sonhos este desfile de tédios e cansaço!

22.

TARDE DE SÁBADO ⁵⁶

1. Esta tarde, mar deserto mar parado mar azul
2. E os pássaros pousados nas canoas.
3. Quem me disse que esta dor é que era vida?
4. Quem falou que este mar é que era o meu?
5. Tarde de sábado. Carregadores parados.
6. Carregadores no cais olhando o mar.
7. Quem lhes falou na beleza desta tarde
8. Quem lhes disse do descanso apetecido?
9. E do outro lado em mim é tarde
10. E luz assim, difusamente. Meu companheiro, ao lado,
11. Também tem toda a cor e toda a luz deste momento.
12. Meu companheiro, ao lado
13. É como a tarde e o mar - simples e calmo. ⁵⁷
14. Quem lhes falou na beleza desta tarde? Tão só
15. E a quietação e longe o amor e o sonho.. Tão só
16. Tudo descansa em nossas mãos caídas!
17. Quem nos disse (Quem foi?) o poeta desta tarde
18. Em frente ao mar, em frente ao mar?...

23.

TRISTE ⁵⁸

⁵⁶ Foi primeiro publicado em *poesias* (p. 9), e em *CHINGUFO* (p. 41). Nas *poesias* tinha a data de 18-9-1952; nos *100 poemas* é a sétima composição desse ano. .

⁵⁷ A divisão versicular era diferente em *poesias* e em *CHINGUFO*: "e luz assim, difusamente. Meu companheiro, ao lado, também tem / toda a cor e toda a luz deste momento. Meu companheiro, ao lado / é como a tarde e o mar - simples e calmo".

1. Será peso de vida esta tristeza?
2. (Ai quanto amor perdido!
3. Ai quanta esperança morta!)
4. Será?

5. O que não sei
6. É porque esta distância me enlouquece!
7. Casas subindo a encosta,
8. Ide subindo:
9. Fico sòzinho!

10. Um cais deserto.
11. Um mar espelho.
12. Porque sinto tão perto
13. O quadro velho?

14. Talvez ele seja a imagem desta tarde
15. Talvez ele nos aponte este caminho:
16. A vida ao abandono
17. A vida toda inteira ao abandono
18. Vida da minha tristeza
19. Vida minha!

24.

TRÊS DESEJOS PARA A NOITE ⁵⁹

1. Noctívagos vagando pelas ruas
2. O vosso canto mudo repetimos.
3. Noctívagos vagando, quantas luas
4. Quantas luas no céu não pressentimos!

5. Verdianos na rua que passais
6. Cara de lua ao céu, cara de lua,
7. Verdianos, nas mornas que tocais,
8. Cantai nossa saudade bela e nua.

9. Canoas flutuando sobre as águas,
10. Recortes negros dos corpos contra o céu,
11. Vinde trazer-me a vossa quietação,
12. Dongos sombrios, quietos, como eu.

⁵⁸ Foi publicado primeiro em *poesias* (p. 5), com data de 30-10-1952, sendo o quinto poema desse ano nos *100 poemas* (p. 35). Em *CHINGUFO* não aparece. .

⁵⁹ Publicado nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* (p. 13 - onde já tem a data de 1952), aparece posteriormente nos *100 poemas* (p. 39), entre os escritos em 1952.

13.(Sou-me dongo flutuante ⁶⁰ em minhas máguas.)

25.

MULATA DA CHUNGA ⁶¹

1. Mulata que danças
2. O samba, perdida
3. queres ser o meu par?

4. -Mulher compra-e-venda
5. Dá-se ao que a buscar.

6. Mulata, os teus olhos
7. Não falam pecado
8. -Trazem-me tristeza!

9. -Mesmo no pecado
10. Conservo a pureza.

11. Mulata, que nuvens
12. Por sobre o teu rosto!
13. Que pena caída...

14. -Meu rosto não tem
15. O mal que tu vês.

16. Mulata, o teu corpo
17. Treme-te ao bailar...
18. Não os pés: o corpo!

19. -Meu corpo é só ritmo
20. Por isso é que bailo.

21. Mulata perdida,
22. Queres ser a Amada
23. Dos versos de um Poeta?

24. -Teus versos são poucos
25. Para me cantar...

26. Mulata da vida,
27. E aquele chungueiro
28. Que te traz perdida?

29. -É o meu Amor!

⁶⁰ "flutuando" nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* .

⁶¹ Poema só publicado em *CHINGUFO* (p. 23).

30. Meu Amor e igual!

31. Mulata da vida,

32. Mulata orgulhosa

33. Também tu serás?

34. -Nossos corpos riem

35. Na dança do orgulho!

26.

QUINZE DE AGOSTO ⁶²

1. Este quinze de Agosto já não tem
2. (Não tem o quê, Toneca?)
3. Já não tem a beleza do outro tempo
4. O movimento, a cor. ⁶³

5. Doce quinze de Agosto do outro tempo
6. Nós na fila da escola
7. A professora de preto
8. E a nossa bata engomada...

9. A emoção! A vida!
10. -Joaquina que desmaiou
11. Por estar com fome na fila!
12. O sacerdote de barbas
13. Caído sobre o altar!
14. Soldados negros marchando
15. Uma corneta a gritar:
16. Coma-zapena-zatoto-zamá...

17. O doutor falando alto
18. Ao pé da estátua
19. Meu coração pequeno que pulava
20. Meus olhos na confusão
21. Do povo que debandava...

22.

23. Hoje

24. Quinze de Agosto já não tem ⁶⁴

25. Esse sabor.

⁶² Publicado primeiro nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* (pp. 11-12), com data de 1951; a seguir saíu em *CHINGUFO* (p. 25), e depois nos *100 poemas* (p. 42), com data de 1952. Foi também seleccionado para os *50 poemas* (p. 25), onde se confirma a data de 1952.

⁶³ Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* não havia vírgula.

⁶⁴ Nos *POEMAS & CANTO MIÚDO* e em *CHINGUFO* este verso e o anterior formavam um só. No primeiro desses livros havia uma vírgula a seguir a "Hoje".

26. Tenho de cor
27. As palavras de todos os discursos. ⁶⁵
28. A chamada dos mortos
29. Já não sabe senão
30. A coisa morta. ⁶⁶
31. Meu coração já não pula.
32. Eu mesmo já não vou na confusão
33. E só compro o jornal para ⁶⁷ disfarçar...

34. Doce quinze de Agosto de outro tempo!

27.

CANTO DE FARRA ⁶⁸

1. Quando li Jubiabá
2. Me cri António Balduino.
3. Meu primo, que nunca o leu,
4. Ficou Zeca Camarão.
5. Eh, Zeca! ⁶⁹

6. Vamos os dois numa chunga
7. Vamos farrar toda a noite
8. Vamos levar duas moças
9. Para a praia da Rotunda!
10. Zeca, me ensina o caminho:
11. Sou António Balduino! ⁷⁰

12. E fomos farrar por aí,
13. Camarão na minha frente.
14. Nem verdiano se mete:
15. Na frente Zé Camarão,
16. Balduino vai no trás.

17. Que moça levou meu primo!
18. Vai remexendo no Samba
19. Que nem a negra Rosenda:
20. Eu praqui olhando só!

21. Que moça que ele levou!
22. Cabrita que vira os olhos.
23. Meu primo, rei do musseque:

⁶⁵ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* e *CHINGUFO* este verso termina com vírgula.

⁶⁶ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* e *CHINGUFO* este verso e o anterior formavam um só.

⁶⁷ Em *POEMAS & CANTO MIÚDO* vem "p'ra", nos *100 poemas* vem "pra".

⁶⁸ Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 21), e depois nos *100 poemas* (p. 46), com data de 1952.

⁶⁹ Este verso, em *CHINGUFO*, aparece isolado, formando sozinho uma estrofe.

⁷⁰ Em *CHINGUFO* o verso não tem exclamação final.

24. Eu praqui olhando só! ⁷¹

25. Meu primo tá segredando:

26. Nossa Senhora da Ilha

27. Ou que outra feiticeira?

28. A moça o acompanhando.

29. Zé Camarão a levou:

30. E eu para aqui a secar

31. E eu para aqui a secar.

28.

NÓS, RIOS PARALELOS ⁷²

1. E assim nos encontrámos e seguimos

2. Indiferentes na tarde sem memória.

3. (O que de ti ficou na minha história?)

4. Assim nos encontrámos e seguimos.

5. Havia a quietação nos ventos e nas ondas

6. E os dois rios correram paralelos...

7. (Em que longínquo sonho eu pude vê-los?)

8. Havia a quietação nos ventos e nas ondas.

9. Na praia, ao desaguar, não se juntaram:

10. Foi ilusão buscar um mar comum.

11. Na praia, ao desaguar, não se juntaram.

12. Ave branca no azul, tu bem no viste:

13. Seguimos juntos, nunca fomos um.

14. Ave branca no azul, tu bem no viste!

⁷¹ Em *CHINGUFO* esta estrofe não existia.

⁷² Publicado nos *100 poemas* (p. 48), entre os poemas escritos em 1952.

29.

SEGURANÇA ⁷³

1. Porquê essa paisagem de cruzeiros e de chuva
2. Se havia a tua presença
3. E o roçar macio do teu seio no meu braço
4. A dar-me segurança?

30.

DO AMOR REENCONTRADO ⁷⁴

- 1.
1. Tu ficaste presente
2. Nos meus versos idos
3. E encheste
4. Todo o tempo da minha juventude.

5. Acredita, amor:
6. Tudo o mais não é na minha história
7. Mais que um interregno.

8. Enchestes de teus ritmos os meus versos
9. E deste-lhes a inquietação do teu corpo frágil
10. Do teu olhar medroso
11. E excessivamente claro.

12. Mas de tudo isto só me dói
13. Aquilo que me não deste e eu queria:
14. O segredo da tua alegria secreta, meu amor,
15. A tua casta alegria!

- 2.
16. Mistério da tua infância perene!
17. Ah, meu amor, e as nossas brincadeiras?
18. As nossas brincadeiras, meu amor?
19. Teu riso cristalino:
20. Ah, meu amor, jamais riremos juntos:
21. Perdi meu riso,
22. Não posso rir em uníssono contigo.

23. Teu corpo, ah:
24. Nas linhas do teu corpo adolescente
25. Em seu contorno puro
26. -O produto do meu sonhar de outrora
27. Sobre o teu corpo infantil.

⁷³ Publicado nos *100 poemas* (p. 49), entre os poemas escritos em 1952

⁷⁴ Publicado nos *100 poemas* (p. 50) entre os escritos durante o ano de 1952.

28.(Meu corpo que perdi

29.Ou preverti.)

30.Não olhes mais:

31.Nada ficou de mim

32.No que em mim restou...

33.Em ti, ah:

34.Mistério da tua infância perene!

35.Em ti ficou a que eras:

36.A mesma das nossas brincadeiras.

31.

DO AMOR IMPOSSÍVEL ⁷⁵

1

1. Vai e sofre:

2. Não nos resta senão esta partida

3. Para o país de lágrimas e névoas

4. Dentro de cada um de nós.

5. Vai e esquece:

6. Nesse outro lado da vida

7. Das nossas vidas independentes

8. Talvez nos encontremos juntos

9. Os dois.

2

10.Se dizes «Vem», amor,

11.Porque não vou?

12.Se dizes «Vem»

13.E sei que o dizes,

14.Porque me fico longe

15.A olhar-te, a desejar-te?

16.Porque não saio de onde estou?

17.Porque não vou para onde estás?

18.Se dizes «Vem»

19.(Eu não me engano, amor)

20.Porque não vou, meu bem?

21.Porque não vou?

22.Ser orgulhoso à tua frente

23.Fazer-me forte à tua frente

24.Oprimir-te oprimindo-me

25.Inquietar-te tornando-me

⁷⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 52), entre os escritos durante o ano de 1952.

26. Inquietamente indiferente?

27. Amor, porque não vou?

28. Porque não vou, amor?

29. Porque não vou?

3

30. Talvez não seja de ti que eu goste

31. Mas da outra

32. Que tão estranhamente contigo se parece.

33. A outra a quem me não atrevi a amar

34. A outra por quem falhei

35. A outra.

36. Mas este desejar-te e repelir-te

37. Temer-te como se a outra fosses e adorar-te

38. Este estar aqui e desejar-me a teu lado

39. Este paradoxal receio

40. Isto

41. Que me faz rasgar os planos arquitectados

42. E apaga as tintas de todos os quadros-só-tu-e-eu
[que idealizo,

43. Isto

44. Como explicar tudo isto

45. Se tu não és a outra?

46. Talvez seja a outra que eu adore.

47. Mas tu pareces-te tão estranhamente com ela

48. Tens tanto dela, dessa outra, tanto,

49. Que talvez sejas a outra

50. Aquela a quem me não atrevi a amar

51. Aquela por quem falhei

52. A outra,

53. Tu.

4

54. Não te possuí

55. Nem sei se o quis.

56. (Contudo

57. A impressão de te ter perdido!)

58. Adorei as curvas do teu corpo infantil

59. Mas não as quis, não as amei pròpriamente,

60. Mas à sua frescura

61. -Frescura doce dos frutos que amadurecem.

62. Nada mais eu quis.

63. (No íntimo,

64. A impressão de que talvez te

[houvesse querido.)

65. Se os olhares que me deste e recebi

66. Ou recebi sem que mos desses

67. Eram pra mim,

68. Nada mais quisera do que a sua continuação.

69. Quantas vezes sentiste

70. A carícia dos meus olhos no teu corpo

71. No teu corpo infantil, no esboço

72. Do teu futuro corpo idealizado!

73. E quantas vezes cruzaste o meu olhar!

74. Mas talvez não fossem para mim

75. Os olhares que encontrei.

76. Talvez fosse o acaso.

77. Teu olhar-acaso foi-me esperança por vezes.

78. Teu olhar-inocência foi-me, por vezes, pedido.

79. Teu olhar-menina-púdica foi-me, por vezes, tentação.

80. Mas afinal

81. Talvez não fosse a ti que eu quis.

82. Talvez não fosse a ti.

83. Talvez nem te adorasse.

84. Talvez nem a tua puberdade me encantasse.

85. Penso que talvez não tivesse sido nada

86. Neste momento da partida não-realizada

87. Da separação de nós

88. Que nunca fomos nós

89. Mas eu e tu:

90. Tu ela, tu alheia, tu distante,

91. E eu...

92. Que recolho sem vontade

93. Os cacos do meu coração partido.

32.

ENFERMARIA ⁷⁶

1

1. Que tinha esse jardim a ver com a minha enxerga?

2. E a tua saia azul

3. Com o meu lençol de cor indefenida?

4. Ai, tecto da enfermaria!

5. Duas lâmpadas

6. Mais três

7. Mais duas lâmpadas

8. (A do meio fica acesa toda a noite

9. Toda a noite acesa!)

⁷⁶ Publicado nos *100 poemas* (p. 56) entre os do ano de 1952.

- 10.E este cheiro nauseabundo
- 11.E o homem que chama
- 12.Lá no fundo
- 13.Pela mãe!
- 14.Ai, tecto da enfermaria!

- 15.Como pudeste aparecer ao encontro que não marcámos?
- 16.Como pudeste aparecer
- 17.Se nunca, até agora, me tinhas aparecido?
- 18.(A tua saia estendida sobre a relva
- 19.E a minha mão divagando em teus cabelos...)

- 20.Tua presença...
- 21.A insinuar-me vida e liberdade,
- 22.Segredando-me amor e juventude
- 23.Tua presença...
- 24.Bendita!

2

- 25.E pensar
- 26.Que além deste tecto está o céu
- 27.E detrás das paredes está o mar
- 28.(O mar sereno e quente
- 29.O mar sereno e azul
- 30.-Tal como o céu!)

- 31.E a gente que trabalha
- 32.E a canção dessa gente
- 33.(Praias amarelas, praias amarelas
- 34.E as nódoas das redes sobre as praias!)

- 35.Tão perto do mar!
- 36.Tão perto do céu!
- 37.Mais perto
- 38.Do que se andasse lá fora!...

- 39.Lembrança de negrinhos brincando sobre a areia...

- 40.Afinal, estou lá sem saber:
- 41.Negrinho, na minha infância perdida!

33.

AUSÊNCIA ⁷⁷

1. Hoje acordei chorando, intimamente,
2. A tua ausência.

3. Tenho-a nos braços, sinto-a tremer,
4. Chorosa, a tua ausência.
5. E são dela o moreno quente do teu rosto
6. O soluço que me estrangula
7. E uns olhos magoados de Desejo.

8. Ela é a moça esguia que tu és
9. Mas custa tanto tê-la nos meus braços!
10. Teus cabelos longos sinto-os nela
11. Caídos no meu peito em onda branda
12. (Carícia soluçante na minha dor...)

13. Fica longe, sensual adolescente.
14. Deixa-me o sabor amargo dos teus lábios
15. Quando distantes, presentes.
16. Deixa, todas as manhãs, ao Poeta
17. O consolo dulcíssimo da tua Ausência
18. Tua Ausência real, cujos cabelos
19. Enxugarão as lágrimas inúteis
20. E trarão o perfume das auroras
21. E a frescura da tua mocidade...

22. Hoje acordei chorando, intimamente,
23. A tua Ausência.

34.

O ABANDONADO ⁷⁸

1. Há um amargo de sangue em minha boca
2. -Ferido pássaro morto em pleno voo.
3. E é quando o Sol, lá fora, inda se acende
4. Sobre os telhados...
5. E é quando a vida pára em todo o bairro...

6. Minha angústia interior
7. Traz a boca e a garganta e os pulmões
8. Esfacelados.
9. Além deste tormento inda maior:
10. A tua boca ausente

⁷⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 58) como o antepenúltimo dos escritos ao longo do ano de 1952.

⁷⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 59), sendo o penúltimo dos escritos em 1952.

11. A tua boca longe dos meus beijos.

35.

NOITE ⁷⁹

1. Porque sempre uma rua
2. E luzes penduradas?
3. O frio doce e húmido
4. As poças de água quieta
5. A alma junto à pele
6. E a pele toda molhada?

7. (Vida que se não perde:
8. A noite dentro em nós.)

9. Porque sempre esta rua
10. E estas luzes no céu?
11. Términus de todo o amor,
12. O mar grande de mim!

13. Noite da Lua morta
14. Sobre as árvores e as casas.
15. Noite do vento agreste
16. Beijando-nos na cara!

17. Noite:
18. Face encoberta
19. Do afago que faltou.
20. Cabelos nas lágrimas enxutas.
21. Toalha húmida
22. Pousada na cara:
23. Doce consolação
24. A todo o amor falhado!

36.

A MORTE INEXPLICAVEL ⁸⁰

1. Morreste: E ainda ontem te beijava!
 2. Morreste: E ainda ontem me sorrias!
 3. Minha pobre velhota de olhos doces,
 4. Não aceito a tua morte inadiável.
-
5. Contudo, outros morreram antes de ti

⁷⁹ Publicado nos *100 poemas* como o último escrito em 1952 (p. 60).

⁸⁰ Foi primeiro publicado nas *poesias* (p. 4), sob o título "Poema Precipitado", com data de 18-1-1953. Em *CHINGUFO* (p. 19), ainda possui esse título. Nos *100 poemas* aparece a pp. 65, sendo o segundo poema desse ano.

6. Outros se foram.
7. Mas tu ficavas para explicar
8. Todo o mistério!

9. Tuas vozes cheias de certeza!
10. Tuas lágrimas sábias!
11. Tuas canções de explicar,
12. Quando meu pai morreu,
13. Todo o mistério!

14. E quando morreu o amigo
15. Em plena juventude!

16. Agora que te vais, sinto o vazio.
17. A morte, a morte só
18. A morte inexplicável
19. A tua morte.

20. Tudo porque te foste tu,
21. Minha velhota negra de olhos sábios!

37.

CHUVA ⁸¹

1. Outrora
2. Quando chuva vinha
3. Era a alegria que chegava
4. Para as árvores
5. O capim
6. E para a gente.

7. Era a hora do banho sob a chuva
8. Meninos sem chuveiro
9. A água regateada na cacimba
10. Muitas horas de pé esperando a vez.

11. Era a alegria de todos, essa chuva:
12. Porque então fiz o primeiro poema triste?

13. Hoje ela veio
14. Veio sem o encanto de outras eras
15. E ergueu na minha frente o tempo ido.
16. Porque estou triste?
17. Porque estou só?

18. A canção é sempre a mesma

⁸¹ Publicado primeiro em *poesias* (p. 3), sob o título "A tristeza da chuva", e com data de 24-4-1953. Não aparece em *CHINGUFO*. Nos *100 poemas* é o quarto poema de 1952. .

19. Mesmos os fantasmas, meu amor:
20. Inútil o teu sol ante os meus olhos
21. Inútil teu calor ⁸² nas minhas mãos.
22. Essa chuva é minha amante
23. Velho fantasma meu:
24. Inútil, meu amor, tua presença.

38.

FÉRIAS NO MAR ⁸³

1

1. O azul mar único do mar.
2. O cinzento céu único do céu.
3. Eu agora eu único
4. Carícia vaga das águas!

5. Mar-moça! Beça-ngana!
6. Teus dedos
7. Infinitamente múltiplos
8. Os teus cabelos líquidos
9. De ondina? ⁸⁴
10. -Carícia de tua presença
11. No meu corpo!

2

12. Esta manhã sem Sol: ⁸⁵ vida!
13. Esta espera de chuva: vida!
14. Chuva sobre o mar: vida!

15. Ó pescador solitário olhando o céu e o mar
16. Dongo na praia indeciso
17. Receio das redes escondidas no capim
18. Pescador:
19. Tua mulher terá peixe
20. Para vender no mercado?

21. Carícia longa das águas!
22. Espera triste da chuva!
23. Espera-arrepio na promessa cinzenta do céu!

24. Este dia de férias!...

⁸² "mas" nos 100 *poemas*, com certeza que por gralha.

⁸³ Foi publicado nas *poesias* (p. 7) com o título "Poema da manhã cinzenta na beira do mar", o mesmo título que tem em *CHINGUFO* (p. 47).

⁸⁴ Este verso e os três anteriores foram cortados; nas *poesias* e em *CHINGUFO* aparecem resumidos a dois: "Teus dedos, infinitamente múltiplos, / ou teus cabelos líquidos de ondina?". Note-se que, no início do segundo verso, o [ou] desaparece, para dar lugar a [os], dando menos força à interrogativa.

⁸⁵ Nas *poesias* e em *CHINGUFO* a palavra [Sol] não levava maiúscula.

25. Pescador,
26. Teus filhos têm fome?
27. Olha o mar, pescador!: ⁸⁶
28. Teu velho cemitério
29. Tua igreja sem deuses nem preceitos: ampla!
30. Olha o mar, olha o mar!

31. Ouve-lhe a canção repetida em choro nos teus óbitos
32. (teus mortos cheiram a mar)
33. Ou quando vens do mar
34. Ou quando vais
35. E que fica calada
36. Nos olhos dos que ficam dos que partem
37. E que fica presente
38. Maritimamente presente
39. Nos teus sonhos nos teus sonhos
40. E nos meus, pescador... (E nos meus!)

41. Pescador, já estou sentindo
42. O teu mistério do mar!

39.

LINHA QUATRO ⁸⁷

1. No largo da Mutamba às seis e meia
2. Carros pra cima carros pra baixo
3. Gente descendo gente subindo
4. Esperarei.

5. De olhar perdido naquela esquina
6. Onde ao cair da noite a manhã nasce
7. Quando tu surges
8. Esperarei.

9. Irei prà bicha da linha quatro
10. Atrás de ti. (Nem o teu nome!)
11. Atrás de ti, sem te falar
12. Só a querer-te.

13. (Gente operária na nossa frente
14. Rosto cansado. Gente operária
15. Braços caídos sonhos nos olhos. ⁸⁸

⁸⁶ Este verso não levava sinal de exclamação.

⁸⁷ Foi publicado em *poesias* (p. 10), com a data de 8-12-1953. Saiu também em *CHINGUFO* (p. 50). Nos *100 poemas* é a terceira composição de 1953, data que lhe é atribuída nos *50 poemas* (p. 33).

⁸⁸ Nos *100 poemas* estes versos estão separados por uma vírgula ao meio.

16. Na linha quatro eles se encontram
17. Zito e Domingas. Todos os dias
18. Na linha quatro eles se encontram.

19. No maximbombo da linha quatro
20. Se sentam juntos. As mãos nas mãos
21. Transmitem sonhos que se não dizem.)

22. No maximbombo da linha quatro
23. Conto meus sonhos sem te falar.
24. Guardo palavras teço silêncios⁸⁹
25. Que mais nos unem.

26. Guardo fracassos que não conheces
27. Zito também. Olhos de cinza
28. Como Domingas
29. O que me ofereces!

30. No maximbombo da linha quatro
31. Sigo a teu lado: Também na vida!
32. Também na vida subo a calçada
33. Também na vida!

34. Não levo sonhos: A vida é esta!
35. Não levo sonhos. Tu a meu lado
36. Sigo contigo: Pra quê falar-te?
37. Pra quê sonhar?

38. No maximbombo da linha quatro
39. Não vamos sós. Tu e Domingas.
40. Gente que sofre gente que vive
41. Não vamos sós.

42. Não vamos sós. Nem eu nem Zito.
43. Também na vida. Gente que vive
44. Sonhos calados sonhos contidos⁹⁰
45. Não vamos sós.

46. Também na vida! Também na vida!

⁸⁹ V. nota anterior.

⁹⁰ Em *CHINGUFO* este verso tem uma vírgula no meio.

40.

CHUVA SOBRE A INFÂNCIA ⁹¹

1. Esta chuva de agora
2. Sobre o quintal da infância
3. Esta saudade!
4. (Esta chuva é a mesma
5. Eu é que sou outro.)

6. Outro: ⁹²

7. Sem o antigo tremor
8. À flor da pele
9. E a vontade de ir
10. (Os amigos chamavam)
11. Receber na cara os pingos que caíam.

12. Debaixo da chuva: ⁹³

13. Ah, se mamã visse! ⁹⁴
14. «Menino, tem cuidado com os pulmões!»
15. (Proibição da infância).

16. E as raparigas que iam acarretar água
17. Os seios em bico
18. Os seios a verem-se
19. Sob o vestido molhado sobre a pele.

20. E também tu, menina do vizinho
21. Tu que eu olhava
22. Por detrás dos vidros da janela ⁹⁵
23. Embaciados.

24. Aí estais vós
25. Reais, presentes:
26. Eu é que sou outro.

⁹¹ Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 27) e depois nos *100 poemas* (p. 64), entre os datados de 1953, data confirmada nos *50 poemas* (p. 36).

⁹² Em *CHINGUFO* e nos *100 poemas* este verso estava ligado aos seguintes formando só uma estrofe.

⁹³ V. nota anterior.

⁹⁴ Em *CHINGUFO* e nos *100 poemas*: «viesse».

⁹⁵ Em *CHINGUFO* este verso e o anterior formavam um só.

41.

O AMOR E O FUTURO ⁹⁶

1⁹⁷

1. Calar
2. Esta linguagem velha que não entendes
3. (Tu és naturalmente de amanhã
4. Como a árvore florida)
5. E falar-te na linguagem do futuro ⁹⁸
6. Engrinaldada de flores.

7. Calar
8. Esta saudade velha
9. E a nostalgia herdada
10. De brancos marinheiros ⁹⁹
11. E de escravos negros
12. De noite sonhando Lua
13. Nos porões antigos dos negreiros.

14. Calar
15. Todo este choro antigo
16. Hoje disfarçado em slow, bolero, blue ¹⁰⁰
17. (Teu sentimento
18. e esta pressão dorida que não mente:
19. Teus seios contra o meu peito
20. A tua mão na minha
21. O calor das tuas coxas
22. E os teus olhos ardentes...)

23. Calar tudo isso
24. (Tu és naturalmente do futuro
25. Como a árvore florida)
26. E ensaiar o canto novo
27. Da esperança a realizar

⁹⁶ Publicado primeiro em *poesias* (ver nota seguinte) e datado, genericamente (ver nota (107)), de 1953, ano de composição que também lhe é atribuído nos *100 poemas*. Em *CHINGUFO* aparece a seguir ao poema anterior ("Linha Quatro").

⁹⁷ Este poema é apresentado nas *poesias* (p. 12) com o título do conjunto, mas isolado. Nas páginas seguintes (13 e 14) aparece uma sequência de quatro composições, numeradas, e reunidas sob o título "Outros poemas do Amor e do Futuro". Em *CHINGUFO* também surgem separados (o primeiro e os outros), tendo a sequência (p. 43) o mesmo nome e surgindo antes de "O Amor e o Futuro" (p. 53), com outras duas composições pelo meio ("Poema da manhã cinzenta na beira do mar" e "Linha quatro").

⁹⁸ Nas *poesias* e em *CHINGUFO* o verso inclui a palavra "nova", redundante, mas que reforçava a antítese com a linguagem "velha" referida no 2º verso: "E falar-te na linguagem nova do futuro".

⁹⁹ Nas *poesias* e em *CHINGUFO* este verso está junto com o de cima: "E a nostalgia herdada de brancos marinheiros".

¹⁰⁰ Nas *poesias* e em *CHINGUFO*: " (...) bolero e blue".

- 28. Cantar-te
- 29. Arvore florida
- 30. Espera de fruto
- 31. Ante-manhã

32. Nascer do Sol em minha vida.

2¹⁰¹

- 33. Desta janela o mar
- 34. E a árvore florida, nua.
- 35. Desta janela o céu
- 36. Sem uma nuvem, pleno.
- 37. (E mapas e cifras
- 38. Na minha mesa
- 39. São a realidade imediata) ¹⁰².

- 40. Da ponta da caneta
- 41. Não saem números, não
- 42. Embora os veja escritos
- 43. Desenhados.
- 44. (Há para além do que nasce
- 45. A imagem do que se espera...)

- 46. Há o encontro das seis
- 47. O teu andar inquieto
- 48. O teu olhar furtivo para a esquina
- 49. «Vieste?»
- 50. E este seguir calado à tua beira
- 51. Sentir tua vertigem
- 52. Poço tranquilo onde apetece olhar!

3¹⁰³

- 53. Tu ficarás nesta breve poesia
- 54. Como a flor no canteiro
- 55. Como o sol ¹⁰⁴ sobre o mar
- 56. (Feita de terra e Sol
- 57. De mar e pétala).

58. E eis que te julgo a terra

¹⁰¹ Em *poesias*, este é o primeiro dos "Outros poemas do Amor e do Futuro" e vem com data de 1953 (p. 13). Em *CHINGUFO* (p. 43) o poema aparece como nas *poesias*. Nos *100 poemas* é o segundo da sequência (o primeiro, como vimos, é o que nas colectâneas anteriores aparece com o nome de "O amor e o futuro").

¹⁰² Os versos colocados entre parêntesis, nas *poesias* e em *CHINGUFO*, reduzem-se a dois e formam uma estrofe isolada: " (E mapas e cifras na minha mesa/são a realidade imediata)".

¹⁰³ Nas *poesias* (p. 13) aparece como o segundo poema da sequência "Outros poemas do amor e do futuro" e vem datado de 1953. Em *CHINGUFO* (p. 44) aparece como nas *poesias*. Nos *100 poemas* é o terceiro da sequência (p. 71).

¹⁰⁴ Nos livros anteriores esta palavra é maiúscula.

59. Esta paisagem rude e desigual
60. Que termina na praia onde ficámos
61. (Toda a mesma revolta desolada)

62. E eis que te creio a esperança
63. Homens vergados, músculos tensos
64. Homens sorrindo, filhos nascendo
65. (A gravidez futura desta luta)

66. E eis que o futuro surge da tua juventude
67. e eis a manhã que rompe
68. Da aurora do teu corpo.

4¹⁰⁵

69. Os sonhos trago intactos
70. Apesar
71. Da incerteza certa do amanhã.

72. Os lábios trago húmidos
73. Apesar
74. Desta secura que não espera chuva.

75. Os olhos trago abertos
76. Apesar
77. Deste horizonte de paredes limitantes.

78. Em mim uma canção
79. Nos lábios, no cérebro, nos músculos
80. Uma canção em mim

81. Apesar
82. Deste silêncio amargo
83. Deste peso de cadáveres sobre nós.

84. Apesar das mortes e silêncios.

5¹⁰⁶

85. Estranhas a secura dos meus gestos
86. E os lábios contraídos
87. Nestes longos silêncios que te ofereço.

88. Estranhas a dureza dos meus olhos
89. E o modo brusco
90. Como desperto ao som dos teus carinhos.

¹⁰⁵ Este poema não foi seleccionado para os *100 poemas*. Nas *poesias* aparece a pp. 14, com data de 1953, e em *CHINGUFO* é também o terceiro da sequência (p. 45).

¹⁰⁶ Nas *poesias* aparece datado de 1954 (p. 14), embora nos *100 poemas* não haja distinção de datas no seio da sequência. Como o anterior não surge nessa antologia, este tem aí o número quatro. Em *CHINGUFO* (p. 45) surge como nas *poesias*.

91. Estranhas-me a teu lado sem te ouvir
92. E que me cale
93. às palavras de amor em que me envolves.

94. Estranhas o oceano de tristeza
95. Em que se afunda
96. A promessa dos gestos que não faço.

97. Estranhas que a nudez do amor em fogo
98. Não se apresente
99. À tona de mim mesmo como outrora.

100. Estranhas, meu amor, o facto antigo:
101. Nossos batuques
102. Nunca foram mais que pausa em nossa vida.

42.

RETORNO ¹⁰⁷

1. Volto a pensar na paz não permitida
2. Na solidão da flor na sua haste
3. Na frieza nas nuvens pressentida ¹⁰⁸
4. Nesta certeza de que não passaste...

5. Tu não passaste, amor, na minha vida
6. Como no céu a ave. Tu ficaste
7. Como a chuva que a terra põe florida:
8. São flores e folhas, marcas que deixaste ¹⁰⁹.

9. Volto a sentir-te, amor, como te quis:
10. Humana companheira destes dias
11. Inteira desde a flor té a raiz.

12. Serena guardadora de alegrias
13. Neste mundo incolor de horas vazias
14. Misérias consentidas e olhos vis.

43.

AMOR DE FUNCIONÁRIO ¹¹⁰

¹⁰⁷ Publicado nas *poesias* (p. 15) com a data de 1954, data que mantém nos *100 poemas* (p. 75), sendo o primeiro desse ano. Não foi escolhido para figurar em *CHINGUFO*. Nos *50 poemas* (p. 43) também surge com a data de 1954.

¹⁰⁸ Nas *poesias* e nos *100 poemas*: "Na frieza das núvens pressentida".

¹⁰⁹ Nas *poesias* este verso não tem vírgula.

¹¹⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 76) como o segundo dos poemas escritos em 1954.

1. Conformer-me? Com este amor sem luz
2. Único amor possível!
3. Tu em casa, eu lá fora
4. Ou nós dois trabalhando
5. E vivermos no anexo
6. Da casa do burguês!
7. Antes a terra, amor!
8. A terra por colchão e por lençol
9. E o nosso fogo aceso para lar!

- 10.- Mas isso é falso, amor! -
11. Os teus olhos sorriem a dizer.
- 12.- Deixa de sonhos, poeta!
13. O mundo é esse que aí temos!

14. E tens razão, querida:
15. Amor de funcionário
16. Não tem mais que a largura do BO.

44.

DOIS MOMENTOS ¹¹¹

1

1. Há gente no caminho onde seguimos
2. Havemos de pôr sonho em tudo isto?
3. Entre o que vemos tudo é já-visto
4. É velha fé cansada o que sentimos.

2

5. Embora o encontro seja fugidio
6. Deserto o maximbombo a esta hora
7. E só te mostre o acaso ao meu olhar vadio
8. Quero fazer do instante a vida em fora

45.

NÃO INVOQUEI O SONHO PARA AMAR-TE ¹¹²

1. Não invoquei o sonho para amar-te.
2. Não te mudei o nome nem a face
3. Nem permiti que nada transformasse
4. Minha imagem de ti em forma de arte.

¹¹¹ Publicado primeiro em *amor* (p. 13), com data de "-X-1954", aparece nos *100 poemas* como o único de 1955 (p. 81). Não aparece em *CHINGUFO*.

¹¹² Publicado primeiro em *amor* (p. 7), sob o título "soneto", e com data de "-III-1956"; o título ainda se mantém em *CHINGUFO* (p. 65). Nos *100 poemas* é que passa a corresponder ao primeiro verso, sendo o último dos três poemas datados de 1954 (p. 77).

5. Não te menti em nada. Para dar-te
6. A imagem do que eras (Um enlace
7. Perfeito e harmonioso é o que dá-se
8. Entre quem és e o esforço de cantar-te)

9. Só deixei que os meus olhos te mostrassem
10. Como o fundo de um poço ou como chama
11. Onde secretas imagens perpassassem

12. As estrelas e as flores, o fogo e a lama
13. Todo o mudo pudor ¹¹³ que nunca há sem
14. Os olhos destruídos de quem ama.

46.

A CONSTRUÇÃO DO AMOR ¹¹⁴

1

1. Ficaré como a seta ou como o raio
2. Aconteceu como um vulcão
3. De súbito.
4. De súbito irrompeu em lava ardente
5. Silêncios
6. Maremotos ¹¹⁵
7. Solidificações.

8. A imagem que procuro
9. Foi só breve momento instante breve
10. Irrepetível criação.
11. Fósseis os versos
12. A memória não garante o sinal das queimaduras.

2

13. Acarício a lembrança insustentável.
14. Modelo-a pouco a pouco na carícia
15. Criadora dos dedos necessários. ¹¹⁶
16. Passa a lava o vulcão o tacto destruído
17. Recrio-a pétala e seda ¹¹⁷ flor e pluma
18. A memória desperta ao doce afago ¹¹⁸

¹¹³ Nos *100 poemas* aparece "mundo pudor", pensamos que por gralha.

¹¹⁴ Publicado primeiro em *amor* (p. 7), com data de 15-IX-1956, data que se confirma nos *100 poemas* (p. 85), onde é o primeiro desse ano. Nos *50 poemas* aparece também com data desse ano (p. 44). Em *CHINGUFO* (p. 66) surge como em *amor*.

¹¹⁵ Começa a levar um ponto final a partir dos *100 poemas*. Mas já não há ponto final nos *50 poemas*, a seguir a "Maremotos". O mesmo sucede no último verso da segunda estrofe.

¹¹⁶ V. nota anterior.

¹¹⁷ Em *amor* há aqui um espaço vazio, substituído em *CHINGUFO* por uma vírgula.

¹¹⁸ Nos *100 poemas* e em *CHINGUFO* o verso terminava com exclamação.

3

19. Vem para mim com o seu nocturno véu
20. Intacteável rochosa solene eternizada
21. Nada consente ao gesto do Poeta
22. Ei-la que voa despetalada e exangue
23. -Viens, colombe, pousa sobre os meus dedos-galhos
24. -Viens, colombe, arrulha para os pombos que em mim guardo
25. -Viens, colombe, aduba com as tuas fezes este chão de poesia

26. Que sobre ele cresça a massambala
27. E sobre ela cantem os pardais
28. Na primavera construída.
29. -Viens, colombe. ¹¹⁹

4

30. Não construí sobre a memória traiçoeira
31. Em cada músculo e ¹²⁰ peso duma flor:
32. Que ela venha e arranque
33. Cor por cor
34. E passe a sua mão cicatrizante.

35. Um cheiro de resina vem e envolve
36. Tudo o que é sonho e tudo quanto é vida.

37. O seu odor profundo me liberta.

47.

SOB AS ACÁCIAS FLORIDAS ¹²¹

1

1. Com Novembro a chiar nestas cigarras
2. As acácias sangrando suas flores
3. E um Sol afirmativo num céu alto

4. Espero a tua carta e a minha vida

5. Uma pausa do tempo em minhas mãos
6. Preenchida
7. Pela contagem das horas
8. Nas cigarras e pétalas caídas.

¹¹⁹ Só começa a levar o ponto final a partir dos 100 poemas.

¹²⁰ Em *amor* e *CHINGUFO*, em vez de "músculo e peso" aparece "músculo o peso".

¹²¹ Poema publicado primeiro em *amor* (p. 15), com datas que remetem, elas todas, para o final do ano de 1956: 25-XI (para o primeiro poema da série); 13-XII (para o segundo); 14-XII (o terceiro) e 15-XII (o quarto). Nos 100 poemas (p. 87) é o segundo dos dois poemas desse ano. Aparece também em *CHINGUFO* (p. 69). No *JORNAL DE ANGOLA* de 30 de Abril de 1961 (p. 3) saíra também uma versão do poema, mas sem a divisão numérica.

2

9. A rua corre larga e sossegada
10. É a hora de tu vires!
11. Tu vens (eu sei) na moldura vesperal
12. Com esta luz do passado nas paredes
13. E este céu de altocúmulos de dezembro ¹²².

14. Com os estames d'acácia
15. Jogo a vida nas sortes infantis
16. «Antera cai? Não cai? Ela virá? Não vem ¹²³ ?»
17. e a cada sorte recuso a evidência
18. «Ela virá. Não vem?»
19. É a hora de chegares.

3

20. Os aros dos meus óculos te emolduram
21. Ó Vénus de cabelos desfrisados!
22. Enquanto as minhas mãos, cegas, procuram
23. O cofre dos teus seios apertados.

24. Construímos assim a primavera
25. -A negada primavera dos amores:
26. Pega uma flor d'acácia para a pores
27. No meu cabelo indómito de fera.

28. Repara e vê a doce realidade:
29. Os nossos jogos simples e ingénuos!
30. Esta soalheira vespertina hoje é-nos
31. Bela imagem da nossa felicidade.

4

32. Cigarreio sem Sol neste dezembro.
33. E um céu da cor da angústia que me dá
34. A tua ausência em carne e em pensamento.

35. Magoa-me o teu rosto que não lembro
36. E o teu vestido branco tafetá
37. Que voava batido pelo vento.

38. Se esta vida tão clara e simples fosse
39. Como a imagem fixada desse instante
40. Nenhum mal me faria esta chuva precoce.

41. Chuva, mãe ¹²⁴ dos poetas, minha amante,
42. Lava às acácias o sanguíneo canto,

¹²² Palavra maiúsculada no *JORNAL DE ANGOLA*.

¹²³ No *JORNAL DE ANGOLA*: "Não virá"

¹²⁴ Nos *100 poemas* a palavra [mão] surge na vez da de mãe, provavelmente por gralha.

43. Cala a voz das cigarras e o meu pranto!

48.

O HENDA I XALA ¹²⁵

1. A loucura tocou as nossas mãos.
2. Súbitas luzes passam nos teus olhos.
3. O excessivo poder nos aproxima:
4. Riqueza dos segredos revelados!

5. Não importa a incerteza e o impossível:
6. Deles e nós, conscientes, nos sorrimos.
7. Para além do momento, nós sabemos:
8. O amor ficará - O HENDA I XALA.

49.

COMO TE REENCONTRO ¹²⁶

1

1. Quando nos encontrámos
2. Era já muita a dor em nossos rostos
3. Os olhos duma dureza imóvel
4. E os gestos determinados.

5. -Onde ficara a alegria, meu amor?
6. -Onde a ingénua mobilidade
7. Dos olhares e gestos espontâneos?

8. Havia apenas uma riqueza oculta:
9. Escondida, vinha connosco a mágoa
10. De duas criancinhas maltratadas.

2

11. Quanto tempo levámos para nos encontrarmos!
12. Na tarde clara tento perscrutar
13. Todo o longo caminho que andámos separados,
14. Todos os ventos norte e sul e leste e oeste
15. Que traçaram caminhos no teu facies
16. Todos os gritos loucos que feriram
17. A carne sensitiva do teu peito
18. Todas as marés altas que afogaram
19. Soluços que nasciam da tua alma

¹²⁵ Publicado primeiro em *amor* (p. 23), com a data de 26-I-1957, e depois nos *100 poemas* (p. 91), como o primeiro desse ano. Não aparece em *CHINGUFO*.

¹²⁶ Publicado primeiro em *amor* (p. 19), com a data de 5-VI-1957. Nos *100 poemas* (p. 92) é a segunda das duas composições desse ano. Não aparece em *CHINGUFO*.

20. E não encontro resposta. E me entristeço.

3

21. Componho a tua vida dos elementos
22. Que ainda trazem sorrisos aos teus lábios...
23. Comemos maçãs-da-Índia e maçarocas
24. Conversamos com o vento e a maresia
25. Combinamos passeios com micondos
26. E bananas sakala em tua saca.

27. No poço fundo da infância te reencontro!

50.

DIZEM-TE BELA ¹²⁷

1. Dizem-te bela, sim. De uma beleza
2. Que lhes faz febre e lhes excita os nervos.
3. Teu corpo é como uma fogueira acesa
4. Por mil archotes que suportam servos.

5. Ignota chama, flor ambígua, és a
6. Paranóica obsessão de novos Neros.
7. Que abandonem seus pincéis, de vez! A-
8. gora lancem telas a arder! Os

9. teus defensores, os filhos teus, chegaram.
10. Trazem vozes de fogo e de ternura
11. Serenas como as chamas que atearam
12. Em seu olhar um brilho que perdura.

51.

PARA LUANDA ¹²⁸

1. Do sítio onde os turistas te contemplam
2. Paragem obrigatória de automóveis
3. Lírico embuste para amores reais
4. Onde palavras se fabricam para
5. Própria ilusão e ilusão alheia
6. De onde é apenas cor o Sol e o mar a
7. Língua sensual que beija a areia
8. De onde se julga ver dongos imóveis
9. Carregados de deuses imorais
10. Onde a figura estranha de mulher
11. Gaivota e núvem, lírica flauta ao vento
12. Disse à minha atenção silenciosa

¹²⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 97), sendo o primeiro do ano de 1958.

¹²⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 98) como o segundo escrito em 1958.

- 13.«Se pudesse levar algo comigo
- 14.Roubaria daqui estes poentes»

- 15.Sinto a tristeza de um amor rompido
- 16.As máscaras coladas sobre os rostos
- 17.Que de ti fazem mãe estranha e só
- 18.De mim, filho de quem esqueceste o choro.

52.

FAMILIAR ¹²⁹

1

1. Cai, chuva de ¹³⁰ caju, na terra seca:
2. Levanta o odor telúrico, a serena
3. Derramada expressão de saciedade,
4. Destrói a muda súplica das plantas,
5. Fas bailar suas folhas aceradas
6. Outra vez remetidas à origem:
7. Frémito, gozo, macieza e espanto.

8. Os troncos ressequidos, as palavras
9. Contigo reencontram novos ritmos.

2

- 10.No interior da casa, no interior de nós,
- 11.Há brilhos novos, há contornos puros:
- 12.Nas cortinas, nas jarras, «oh, que giras!»
- 13.Folhas mais folhas tuas mãos puseram.

- 14.Assim todas arestas se desfazem:
- 15.No jardim interior, frémitos verdes
- 16.Musicam nossos gestos, reenquadram
- 17.Em natureza ¹³¹, nossas vidas secas.

3

- 18.Pede-me, filha, coisas impossíveis:
- 19.Só coisas impossíveis te sei dar
- 20.Possíveis impossíveis como o mar
- 21.De repente improvisado no alguidar.
- 22.Queres, minha filha, que aprisione as núvens?
- 23.Que nelas faça, como em potros bravos,
- 24.Meninos e meninas cavalgar?
- 25.Só coisas impossíveis te sei dar.

¹²⁹ Publicado primeiro em *CHINGUFO*, com o título "SETEMBRO" e os poemas separados por numeração romana (p. 72). Nos *100 poemas* aparece como o terceiro escrito em 1958.

¹³⁰ Em *CHINGUFO*: "do caju".

¹³¹ Em *CHINGUFO* esta palavra é maiusculada na primeira letra.

4

26. Com quatro letras escrever: AMOR.
27. E a roda de dois tons - escuro, escuro -
28. Roda que roda em frente, sobre o muro.
29. Com quatro letras, escrever: AMOR.

53.

ALÉM DA VIDA ¹³²

1. Caídos, ¹³³ ficaremos - Onde a beleza? - ¹³⁴ mortos,
2. Sorridos para o espanto das estrelas.
3. A calma, o sonho, a paz, enfim libertos
4. Da poalha dourada das palavras.

5. No mundo do silêncio, último gesto,
6. Poderemos apenas levantar
7. Como uma flor despida a derradeira angústia
8. De havermos perdido e desprezado ¹³⁵.

54.

LEVE ALEGRIA ¹³⁶

1. Verdes batidos de vento de que distingo as
2. minúcias. Folhas de mandioqueira de que os ten-
3. ros rebentos túrgidos me aparecem aumentados.
4. A sensação agradável da gravidade diminuída:
5. até a boca fala com um sentido do gratuito
6. que me dá uma íntima, leve alegria. ¹³⁷

55.

DESENCANTO ¹³⁸

1. Todo o meu drama é este:
2. Deixa calar, amigo, tuas palavras justas.
3. Abandona, brisa, teu consolo.

¹³² Foi publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 75) e depois nos *100 poemas* (p. 101), sendo aí o quarto de 1958. Foi seleccionado para os *50 poemas* (p. 39) onde lhe é atribuída a mesma data.

¹³³ Os *100 poemas* e *CHINGUFO* não apresentam vírgula nesta posição.

¹³⁴ Em *CHINGUFO* esta interrogação vem entre parêntesis e não entre barras.

¹³⁵ Em *CHINGUFO* e nos *100 poemas* este verso é mais ambíguo: "De havermo-la perdido e desprezado".

¹³⁶ Publicado nos *100 poemas* como o quinto de 1958.

¹³⁷ Nos *100 poemas* é o único sem maiúsculas no início de todos os versos.

¹³⁸ Aparece nos *100 poemas* como o sexto de 1958.

4. Luzes da Cidade, que tanta vez olhei,
5. Calai vossos segredos.

6. Hoje andei por estas ruas e não foram
7. Negações o que encontrei à volta:
8. Tudo me quis ser ombro onde afogar a dor.

9. Mas o meu barco só tem um porto, um abrigo
10. E esse fechado:
11. Não Molharei -Oh, nunca mais!- de lágrimas
12. teu seio.¹³⁹

56.

O ROCHEDO E A AVE¹⁴⁰

1. «Ficará como um rochedo abandonado.»
2. E, dessa imagem, só metade é real.
3. Esquivado dos homens e das aves
4. Inatingido de vozes e de gritos
5. Duro rochedo e solidão apenas,
6. Contudo guarda na prisão do peito
7. Uma ave contráctil, dolorida,

8. Mas cuja voz ninguém de fora ouve.
9. Mas cuja voz ninguém de fora ouve.

¹³⁹ Este é o único verso sem maiúscula no início. Como o anterior é o mais alongado da folha, pode não constituir um verso mas apenas a continuação do que o antecede.

¹⁴⁰ Aparece nos *100 poemas* como o sétimo de 1958, data que lhe é atribuída ainda nos *50 poemas* (p. 40).

57.

PEDOLOGIA AFRICANA ¹⁴¹

*A soil which has taken thousands of years
to form may be lost in a single night.*

«Africa» - L. Dudley Stamp

1

1. E tudo é vida neste chão sagrado. ¹⁴²
2. Respeita as leis que a vida nos impôs!
3. Esta terra é dos homens e das ervas,
4. Dos bichos e das árvores, esta terra! ¹⁴³

5. A mancheia de solos ¹⁴⁴ que milénios
6. Arrancaram à dura carapaça
7. Violenta de África, é maior
8. Que tua vida e engenho, homem pequeno!

9. Desesperadas raízes a protegem
10. E retém o orvalho, para dar-lhe,
11. A rede de ervas que o amor compôs.

12. Só tens lugar na vida se a respeitas:
13. Abre a clareira, faz a tua lavra,
14. Mas não ofendas vidas como a tua!

2

15. Onde chegou
16. Teu bruto furor cego
17. Encostas se desnudaram
18. Depois delas os cimos e os vales.

19. Onde rompestes
20. A lei do amor fecundo
21. Te aperta a laterite
22. Em seu terrível cerco.

23. Onde ofendeste
24. A húmida floresta
25. Há hoje apenas árvores desgarradas
26. Desalentados rebanhos sequiosos
27. Por onde pasta
28. Teu derradeiro gado.

¹⁴¹ Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 76) e depois nos *100 poemas* (p. 105), sendo aí a oitava das composições datadas de 1958.

¹⁴² Em *CHINGUFO* este verso terminava por uma vírgula.

¹⁴³ Em *CHINGUFO* a estrofe está ligada à seguinte, perfazendo, portanto, oito versos.

¹⁴⁴ Em *CHINGUFO* no plural: "As mancheias de solos".

29. Os antigos te dirão que é o aviso
30. Da cólera dos deuses.
31. Entende que ofendeste a Natureza
32. Filho rebelde e ingrato!

3

33. A antiga Lei pregava a humildade
34. O respeito da terra maternal.
35. Por isso era um rito o seu cultivo
36. Respeitavas na terra a tua vida!

4

37. Devias dar o exemplo e nem o segues!
38. Quantos vivem da terra a enriquecem.¹⁴⁵
39. Tiram-lhe vida, dão-lhe vida nova.

40. A térmita dos solos desolados
41. Que em gerações constrói, de terra e vida,
42. Babilónicas torres colossais,

43. Essa térmita ínfima¹⁴⁶ suplanta
44. Tua cegueira que te cava a morte:
45. Uma só¹⁴⁷ termiteira fertiliza
46. Um campo necessário ao teu sustento.

5

47. Beija este¹⁴⁸ solo de África:
48. «Perdão,
49. Mãe, perdão,¹⁴⁹ pelo egoísmo louco
50. Esta cegueira e luta e ambição
51. Por todo o muito que¹⁵⁰ supunha pouco.

52. Perdão, pelas feridas que num oco
53. Desespero vibrei com a minha mão
54. Pensando que cedesses à dor ou que o
55. Teu gesto fosse calma aceitação.

56. Beijo o teu solo, Mãe amada e terna,
57. Estranha e bruta quanto a ofensa dói.
58. Deixa que eu cale a voz para que soe,

¹⁴⁵ Em *CHINGUFO* o verso terminava por um ponto de exclamação.

¹⁴⁶ Em *CHINGUFO* "íntima", talvez por gralha.

¹⁴⁷ Em *CHINGUFO* o verso inverte a posição das duas primeiras palavras, tornando-se mais frouxo e prosaico: "Só uma termiteira fertiliza".

¹⁴⁸ Nos 100 poemas aparece "estes solo", por gralha.

¹⁴⁹ Em *CHINGUFO* a pausa é mais acentuada e intensa: "Mãe, perdão!".

¹⁵⁰ Em *CHINGUFO* "que eu supunha pouco".



59. Vinda de ti, tua lição eterna:
60. «Comigo¹⁵¹ em paz, a paz seja contigo.
61. Se me ofendes, cerca-te o perigo».

58.

DONAS DO OUTRO TEMPO¹⁵²

1. Donas do outro tempo
 2. Vejo-as neste retrato amarelado:
 3. Como estranhas flores desabrochadas¹⁵³
 4. Negras, no ar, soltas, as quindumbas.
 5. Panos garridos nobremente postos
 6. E a posição hierática dos corpos.
 7. São três sobre as esteiras assentadas
 8. Numa longínqua tarde de festejo.
 9. (Tinha ancorado barco lá no rio?
 10. Havia bom negócio com o gentio?
 11. Celebrava-se a santa milagrosa
 12. Tosca, tornada cúmplice de pragas
 13. Carregada de ofertas, da capela?)
 14. a seu lado, sentados em cadeiras,
 15. Três homens de chapéu, colete e laço¹⁵⁴.
 16. Botinas altas, botas de cheviote.
-
17. Donas do tempo antigo, que perguntas
 18. Poderia fazer aos vossos olhos
 19. Abertos para o obturador da fotográfica?
 20. Senhoras de moleques e discípulas
 21. Promotoras de negócios e quitandas
 22. Rendilheiras de jinjiquita e lavarindo
 23. Donas que percebíeis a unidade
 24. íntima, obscura, do mistério e do desígnio
 25. Atentas ao acaso que é a vida
 26. (Há sopros maus no vento¹⁵⁵ ! Gritos maus
 27. No rio, na noite, no arvoredo!)
 28. E que, porque sabíeis que a vida¹⁵⁶ é larga e vária
 29. E vários e largos os caminhos possíveis

¹⁵¹ Em *CHINGUFO* o verso não é introduzido por aspas.

¹⁵² Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 63) e depois nos *100 poemas*, sendo aí o primeiro dos datados de 1959 (p. 108), data que coincide com a que lhe é atribuída nos *50 poemas* (p. 41).

No corpo dos *100 poemas* não há folha separadora entre os de 1958 e os de 1959. Em *CHINGUFO* tinha um título diferente: "SOBRE UMA VELHA FOTOGRAFIA".

¹⁵³ Nos *100 poemas* este verso não foi publicado.

¹⁵⁴ Em *CHINGUFO* a pausa era marcada por uma vírgula.

¹⁵⁵ Em *CHINGUFO*: "nos ventos".

¹⁵⁶ Em *100 poemas*: "vida", sem artigo definido.

30. A nova fé¹⁵⁷ vos destes, confiantes,
31. O que ficou de vós, donas do outro tempo?
32. Como encontrar em vossas filhas de hoje
33. A vossa intrepidez, a vossa sabedoria?
34. Os tempos são bem outros e mudados.
35. A tarde da fotografia, irrepetível.
36. Água do rio Cuanza não pára de correr
37. Sempre outra e renovada.
38. E dessa fotografia talvez hoje só exista¹⁵⁸
39. Na vilória onde as casas são baixas e fechadas
40. E têm corpo, pesam, as sombras e o calor
41. A sombra¹⁵⁹ farfalhante da mulemba
42. Que vos deu sombra e fresco nesse domingo antigo.

59.

SAFÚ¹⁶⁰

(O Safú) posto sotto brace è odoroso, aromatico e delicatissimi)

Cavazzi (Séc. XVII).

1. Crepúsculo violeta, odor de mato
2. Depois de longa chuva e trovoadas,
3. Gostos que sobem da infância amada,
4. Tudo isso me trazes nesse prato.
5. Paisagens diluídas, puro olfacto
6. Desperto na manhã ensolarada,
7. A sombra das mangueiras, concentrada.
8. Tudo isso me trazes nesse prato.
9. Bocarras de erosão, terno regato
10. Perdido na paisagem transtornada,
11. Corpo de fruta nunca sazoadas,
12. Tudo isso me trazes nesse prato.
13. (E sobre as brasas, a abrir-se em flor,
14. Em carne, em trópico, em quentura e em gozo,
15. **Delicado, aromático, odoroso,**¹⁶¹

¹⁵⁷ Em *CHINGUFO*: "à nova fé".

¹⁵⁸ Em *CHINGUFO*, cremos que por gralha, aparece "existia" em vez de "exista".

¹⁵⁹ Em *CHINGUFO* "a copa" em vez de "A sombra".

¹⁶⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 110), com data de 1959.

¹⁶¹ Veja-se a familiaridade entre esta estrutura e a de glosa, marcada explicitamente pelo negrito sobre o verso, que vem logo nos *100 poemas*. Trata-se de uma estrutura comum na prática poética da

16.É a imagem do amor, do nosso amor.)

60.

RETRATO ¹⁶²

1. Olho e vejo através dos óculos
2. A escura face com óculos
3. Desse teu retrato antigo:
4. Fato de brim, engomado ¹⁶³
5. Gravata preta apertada
6. Só te falta o capacete
7. De cortiça, todo branco
8. Para seres o mesmo ser
9. Prolongado pela vida
10. Que o Seminário marcou.

11. Face tocada do rito
12. Da revelação vivida
13. (Face dos padres que foram
14. Flores escuras da Igreja)
15. Olhar aberto ao mistério
16. Certo que as chaves do mundo
17. Sempre às mãos nos vêm dar
18. Era no tempo em que a vida
19. Se entretinha e prometia
20. Nas longas conversas cheias
21. (Sem verdes) de impossibilidades.

22. Lembro alguns dos teus amigos
23. (Fato de brim, capacete)
24. Os longos passeios dados ¹⁶⁴
25. Pelos domingos à tarde ¹⁶⁵
26. Conversa larga e pausada
27. Repouso nos sítios ermos
28. Prolongáveis pela vida
29. Os tempos do Seminário
30. Com suas marchas ordeiras
31. Suas falas sussurradas.

32. Alguns amigos mudaram
33. (Mal se vê fato de brim

segunda metade do século XIX no país, tal como a epígrafe, que desde logo nos remete para textos do passado referidos a coisas angolanas.

¹⁶² Poema publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 59) e depois nos *100 poemas* (p. 111), com data de 1959, data que se confirma nos *50 poemas* (p. 27).

¹⁶³ Em *CHINGUFO* este poema não tinha vírgula.

¹⁶⁴ Em *CHINGUFO*: "dos longos passeios dados".

¹⁶⁵ Em *CHINGUFO* o verso terminava com vírgula.

- 34.Ninguém usa capacete)
- 35.Tu permaneces o mesmo:
- 36.Quando a morte te levou
- 37.Havia o mesmo rito ¹⁶⁶
- 38.Na tua face parada.
- 39.E assim tu ficaste, Pai:
- 40.Com teu sorriso incompleto
- 41.Na certeza entressonhada.

- 42.Olho e vejo através dos óculos
- 43.A escura face com óculos
- 44.Desse teu retrato antigo:
- 45.Sou eu que me vejo ao espelho.
- 46.Teu sorriso anda comigo
- 47.Na ânsia de completar-se.
- 48.Comigo o teu acanhamento
- 49.Teu sonho e vida e solidão
- 50.E, prolongada na minha,
51. A tua poesia.

61.

DEUSES ¹⁶⁷

1. Olhos buscando em vão uma esperança
2. Um sorriso, uma flor, uma palavra
3. Olhos sem cor pra dar à acromia
4. Das muralhas erguidas em redor

5. Um peso sobre os peitos já cansados
6. Indolores, desfeitos, não sentindo
7. Que há uma porta aberta para a morte
8. E há mil fechadas portas para a vida

9. Risos, sapatos velhos, meias rotas
- 10.Flores de loucura, cabelos desfrisados
- 11.Corpos lavados de um suor aceite

- 12.Ó heroísmo dos contidos gritos
- 13.Presenças sereníssimas e imóveis
- 14.Deuses caídos na planície do Hoje.

62.

DESATINO ¹⁶⁸

¹⁶⁶ Em *CHINGUFO*: "ricto" em vez de rito.

¹⁶⁷ Este soneto saiu primeiro em *CHINGUFO*, onde se intitulava "DESENCANTO" (p. 74). Nos *100 poemas* aparece como o 4º de 1959 (p. 113).

¹⁶⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 114), sendo o quinto do ano de 1959.

1. Andaram juntos
2. Pelas artérias
3. Negras e sérias
4. Rindo de tudo.
5. E lembravam
6. Caminhos tortos
7. Dos tempos mortos
8. Da sua infância.

9. Numa cidade
10. Tão percorrida
11. Pelos dois jovens
12. Oh quem diria
13. Que descobrissem
14. Novos lugares?

15. Nos velhos parques
16. Velhos polícias
17. Os perturbavam.
18. Nas avenidas
19. Olhos estranhos
20. Os empurravam.
21. Eles procuravam
22. Novos lugares.

23. Entre quissassas
24. No leito seco
25. Do antigo rio
26. Verificaram
27. -Oh maravilha!-
28. Que tinham mãos.
29. E inventaram
30. Horas estranhas
31. Nem dia ou noite.
32. Seriam estrelas?
33. Luz do poente?
34. Belos coriscos?

35. Reencontraram
36. Sabores estranhos
37. De antigos frutos
38. Já desprezados...
39. E descobriram
40. Novos pecados.

41. Um belo dia
42. -Oh, por acaso!-
43. Verificaram
44. Que tinham sexos.
45. Logo notaram

46. Que os complexos
47. Que os tolham
48. Se destruíam.

49. Ondas de carne
50. Morena e cálida
51. Com luas mortas
52. E brejos tristes
53. Se ofereciam
54. Ao anjo louco
55. De proibida
56. E muda boca.

57. Às noites negras
58. Com cogumelos
59. Alaranjados
60. Lançando luz
61. Se sucederam
62. Noites mais alma:
63. Fuba caindo
64. Tão docemente
65. Duma peneira.

66..... ..

63.

SIMPLES POEMA DE AMOR ¹⁶⁹

1. O marfim das tuas coxas o mesmo é dos teus dentes
2. Cavalgas louca de uma fome que não mentes
3. Grandes quedas suicidas provocas ¹⁷⁰ sobre os abismos
4. A sub-pele do teu corpo percorrida de sismos
5. Colocas duas estrelas no fundo negro do espaço
6. E assustada me apertas, mordes-me o peito e o braço
7. E gritas como ferida, como alcançada em voo
8. De um dardo veloz e denso, de um poste que se elevou
9. E cais como uma flor despetalando-se, ave que ainda ofega
10. E bate as asas de amor, desesperada e cega
11. E lança no meu rosto o ódio que lhe resta
12. Oh, vencida, apesar de tudo, nesta festa!

¹⁶⁹ Publicado pela primeira vez nos *100 poemas* (p. 117), como o sexto do ano de 1959, data confirmada nos *50 poemas* (p. 46).

¹⁷⁰ Nos *100 poemas*: "provocadas".

64.

ACALANTO PARA O AMIGO ¹⁷¹

1. Por quem tu foste, chora, meu rapaz. ¹⁷²
2. Esta chuva de agora, quantos seres idos traz?
3. Mais pensamento que existência foi
4. Tua vida de infante, pobre herói.
5. Maravilha interior mas temerosa ¹⁷³
6. Do mundo hostil, a idade cor-de-rosa.
7. Como sabiam teu futuro pleno
8. Olhares que te enganaram em pequeno?
9. Freios de inibição no sonho, enquanto
10. Segredavam sereias no teu pranto.
11. Porque a escolheste tão distante, a Amada?
12. Para ser, tão sòmente, desejada? ¹⁷⁴
13. Rapaz, jogaste à cabra-cega com
14. A vida e os seus dois lados: mau e bom.
15. Deste-te à negação como se fora
16. Capaz de transmudar a noite em aurora.
17. Sonhaste a vida em alto sustentado?
18. Só o rumor tocou o teu ouvido... ¹⁷⁵
19. Definitivo creste o tardo achamento?
20. Um sonho só... e foi-se o bom momento.
21. Chora, rapaz, o desacordo havido.
22. Chora, rapaz, baixinho e esquecido.

65.

POETA, ALIMENTEI-ME DE CONCEITOS ¹⁷⁶

¹⁷¹ Publicado primeiro em *CHINGUFO* (p. 57) e depois nos *100 poemas* (p. 118), com data de 1959 (é o sétimo desse ano).

¹⁷² Em *CHINGUFO* a ordem sintáctica está invertida: "Chora por quem tu foste, meu rapaz."

¹⁷³ Em *CHINGUFO* há uma vírgula a seguir a "interior".

¹⁷⁴ Em *CHINGUFO*: "Para ser tão-sòmente a desejada?"

¹⁷⁵ Em *CHINGUFO* este verso terminava com ponto final.

¹⁷⁶ Publicado nos *100 poemas* (p. 119) como o oitavo desse ano.

1. Poeta, alimentei-me de conceitos
2. Até tu vires, pousares dedos leves
3. (Mas tão graves, pesados, como feitos
4. Dos fios invisíveis que nos prendem
5. À Terra-Mãe!) no corpo dolorido
6. Querendo levitar.

7. As tuas armas
8. Foram armas de deuses: Verbo, Aceno.
9. A flor surgiu das tuas mãos abertas
10. Desenho e cor que juntos se completam.
11. A vida foi a dor que se escondeu
12. Na carne e sangue vivos do teu flanco.
13. O amor o que de mais a vida deu
14. Para seres incompletos, limitados.
15. Futuro um hoje puro e simples, denso,
16. Cheio de ser e amar a negação.

17. Tornaste assim real o que era apenas
18. Ideia e sonho. E, como os deuses, foi
19. Inciente de teus dons, de teus milagres,
20. Que reparaste, atónita, no orgulho
21. Do pobre feito rico por teu gesto.

66.

OUTUBRO ¹⁷⁷

1. Como se de cacimbo, uma manhã que freme.
2. Mas já não é cacimbo, é um Outubro feito
3. De verdejar, coar de luz, cantos de pássaros.
4. Não alcanço uma lembrança que descesse
5. Alada e leve, musical, e se deixasse,
6. Dócil, conforme, encarcerar em mim.
7. Nem flor. Nem sopro. Nem um corpo. Ou voz.
8. Nada que torne
9. Já passado, vivido, já transposto
10. Este peso sem tempo, sem devir
11. Que me prende ao ¹⁷⁸ seu ritmo: Hora presente
12. Gesto petrificado, imóvel rio, Ser.

67.

ENCHE-SE A TARDE DE ALMA DOLORIDA ¹⁷⁹

¹⁷⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 120), sendo o nono de 1959, ano de composição que também lhe é atribuído nos *50 poemas* (p. 38).

¹⁷⁸ "Que me prenda a seu ritmo" - nos *100 poemas*.

¹⁷⁹ Publicado nos *100 poemas* (p. 121) como sendo o décimo de 1959.

1. Enche-se a tarde de alma dolorida.
2. Deixa de ser o mundo - é apenas mar.
3. Não o mar vivo de águas e de limos,
4. De belos peixes ágeis, fugidios,
5. Não o mar morto dos corpos putrefactos
6. Onde é ainda vida um calor morno
7. - Mas mar nubloso, aéreo e conforme
8. Em que se esbatem, frios, os destinos.
9. Memória é pura dor neste oceano
10. Onde o presente abraça os seres e os une
11. E o vir à tona é puro acto de morte.
12. As núvens - deixa - cubram o teu rosto
13. Arestas de alma adocem, te dissolvam
14. Neste mar teu, só teu: o dia de hoje.

68.

DESPREVENIDA, OUVISTE?¹⁸⁰

1. Desprevenida, ouviste? Assim te espero.
2. Não me tragas perguntas no olhar
3. Se antes, se depois, se nunca mais
4. E quanto pesa ou não. Nem esse ar
5. De quem sabe perder. Descontraída
6. Te quero e te reclamo, como se de arte
7. Falasses (como gostas) não da vida.
8. Sabes que neste jogo eu tudo aceito:
9. Tuas palavras e teus lábios têm
10. Seguro porto franco no meu peito.
11. E para sempre. Agora ouve e regista:
12. No amor, o que se ganha (eis o conceito)
13. É tudo perder-se, meu amor.

¹⁸⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 122) como o 11º de 1959.

69.

TRAZ UMA NOTA NOVA AO MEU CANTO ¹⁸¹

1. Tras uma nota nova ao meu canto
2. Que ele é pra ti, Rainha do Quebranto,
3. Mulher inda incompleta de olhos ávidos
4. Em renúncia esbatidos e impávidos
5. Perante a abertura pequeníssima
6. Que dá prá vida plena. E sorri se ma-
7. teriais, agressivos planos ferem
8. A ânsia que te agita toda ou querem
9. Impedir a tua morte desejada.
10. Vem para mim mecânica e alada,
11. Flor, pétalas, lâminas cortantes,
12. Une num tempo só depois e antes
13. Num tempo atravessado do furor
14. Que de ti faz a Espada e o Amor
15. Do que em mim espera, trémulo, cativo
16. Daquilo por que morres e eu vivo.

70.

OLHOS QUE A DESNUDAM TODA ¹⁸²

1. Olhos que a desnudam toda. E a alma
2. Errante, algures, na tarde calma. Será
3. Desleixo ou o abandono que há, disperso,
4. Ondeante, no quieto universo de onde
5. O seu corpo emerge e a alma se esconde?

6. Sòmente,
7. Os esquecidos olhos, bem de frente, a olhar-me
8. Talvez sem me notar, sem reparar, me trazem
9. À tona a esquecida problemática. E fazem erguer
10. Incómodos sentidos.

11. Porque do sonho ledó não desperta a bela
12. E olha a paisagem pela janela aberta
13. E deixa
14. Em mim morrer, afogado e sem queixa, o pensamento?

71.

NÃO TE ESQUEÇAS DE MIM ¹⁸³

¹⁸¹ Publicado nos *100 poemas* (p. 123) como o 12º de 1959.

¹⁸² Publicado nos *100 poemas* (p. 124) como o 13º de 1959

¹⁸³ Publicado nos *100 poemas* (p. 125) como o 14º de 1959.

1. Não te esqueças de mim. E, se esqueceres
2. O que de mim em ti fez acordar
3. Adejos de alma à luz crepuscular
4. Que a si mesmos devolve todos seres;

5. Se para ti olhares e tiveres
6. A lisura da pedra tumular
7. Onde os olhos deixaram, pra ficar,
8. Marcas de estatuária; e não poderes

9. Inda sentindo-as, referir a mim
10. Doces pressões, esquivas ressonâncias,
11. Lentos desabrochares de alma sem fim;

12. Ao menos guarda no teu peito, amor,
13. O que eles foram, tais sentires e ânsias,
14. Que a mim basta saber-me o seu autor.

72.

O HERÓI¹⁸⁴

1. Como nós à passagem dos que chegaram às metas
2. triunfais que lhes propusemos, as crianças
3. perfilam-se nos muros, nas janelas, nos passeios,
4. para saudar o Herói. Este é grande, pesado, me-
5. cânico, seguro, sem sopro de poesia: o oposto
6. preciso dos que o ovacionam. Os pequenos braços
7. levantam-se, agitados, e das bocas, em mil tons
8. coloridos, vem a saudação: - «Maximbombo, pri-
9. mir'andar!» E a cena repete-se, nova, inédita,
10. a cada passagem a que o horário obriga o
11. monstro.

73.

CARTA PRIMEIRA¹⁸⁵

1. Falar é intraduzir o encanto prévio.
2. Só o ver-te me basta e adivinhar
3. Cascatas de ternura em teu olhar¹⁸⁶
4. Alegrias discretas, o ar leve e o
5. Vasto, humano céu que tu constelas.

¹⁸⁴ Publicado nos *100 poemas*, a pp. 126, como o 15º de 1959.

¹⁸⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 127), como o primeiro de 1960, data confirmada nos *50 poemas* (p. 47). Que é, pelo menos, de 1960 confirma-o a sua publicação no *JORNAL DE ANGOLA* de 15 de Julho desse ano (nº 81, p. 4).

¹⁸⁶ No *JORNAL DE ANGOLA* o verso terminava com vírgula. O mesmo para o 1º verso da estrofe seguinte.

6. O aquém me basta, pois. Esta não-posse
7. Contemplação apenas sugerida
8. Ignorado desígnio!
9. (As estrelas,
10. Distantes, nos pertencem. Mas se fosse
11. Possível agarrá-las... Quanta vida
12. Vazia de sentido!)
13. Continua
14. Distante. Dá-me a tua água ¹⁸⁷, virgem
15. De intenção, virgem de tudo. Nua,
16. Sem que o pressintas; bela, tal na origem
17. As coisas nunca olhadas.

18. E aceitemos ¹⁸⁸:
19. Da relação amor ¹⁸⁹ nada sabemos

74.

COMPOSIÇÃO LINEAR COM MANCHA AZUL ¹⁹⁰

1. Constituo teus símbolos: O azul
2. (O lenço que emoldura o teu sorriso)
3. E qualquer coisa simples: O conciso
4. Recorte do vestido, o vento Sul
5. Que traça sugestões de céu e mar
6. Em curvas que te moldam.

7. Uma cor
8. E mais nada. Uma cor, e a fechar
9. O universal abraço, a geometria
10. Pura. A linha curva, longa, certa
11. Em que se exprime uma ânsia maior.
12. A que define a noite como o dia.
13. A que povoa a imensidão deserta.
14. Uma linha, uma cor. Na concisão
15. Dos símbolos, o amor.

75.

DESATO O NÓ DA ALMA ¹⁹¹

¹⁸⁷ No *JORNAL DE ANGOLA* esta vírgula não existia.

¹⁸⁸ "E acordemos" - no *JORNAL DE ANGOLA*.

¹⁸⁹ No *JORNAL DE ANGOLA* e nos *100 poemas a palavra "amor"* vem grafada em negrito.

¹⁹⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 128) como o segundo escrito em 1960. Republicado nos *50 poemas* (p. 48) com a mesma indicação de data.

¹⁹¹ Publicado nos *100 poemas* (p. 129) como o terceiro de 1960.

1. Desato o nó da alma, abro as comportas;
2. Cerco-te, casa desprevenida na planície,
3. águas revoltas, bravas, que se amansam
4. Em carícia e segredo à tua volta.

5. Minhas palavras cingem-te a cintura,
6. Tecem colares em torno do teu colo,
7. São música aos ouvidos e calor
8. Onde o sangue te corre em sobressalto.

9. Onde o sangue te leva, transmudadas
10. Em física presença, as tresloucadas
11. Palavras, sempre as mesmas: Oh Rainha,

12. Oh sempre, Oh louca, Oh fonte, Oh ave
13. Oh tudo o que é tranquilo e onde se acabe ¹⁹²
14. Em gesto puro, em rito, a fúria minha.

76.

PERDULÁRIOS ¹⁹³

1. Tudo desperdiçamos: a Alma e a Voz,
2. Dedos e Corpo. O que é em nós
3. E o que de nós se estende
4. A quem amamos.

5. Cada Voz tem um'Alma onde cumprir-se.
6. Cada Dedo, um pedaço de epiderme que o chama

7. Nossas Vozes pregámo-las nas árvores
8. Deixámo-las nas atmosferas limitadas
9. De salas e autocarros.
10. Nossas mãos (inda pior) iludem-se
11. Como e com peças infernais, mecanizadas.

12. Pobres, tão pobres, ¹⁹⁴
13. Que perdulários somos!

¹⁹² No livro está escrito "acebe", por gralha.

¹⁹³ Poema publicado nos *100 poemas* como o quarto do ano de 1960 (p. 130).

¹⁹⁴ No texto está -por gralha- "popres".

77.

VOLTAREMOS A SENTIR TODA A MISÉRIA ¹⁹⁵

1. Voltaremos a sentir toda a miséria
2. Incapazes, com medo, de atingi-la.
3. (Olhas de lado, aérea,
4. Para a rua tranquila.)

5. Olhamos, cobiçosos ¹⁹⁶, uma flor transparente,
6. A flor do nosso sonho, protegida de lama.
7. (Teu ar indiferente...
8. Ou eu ou tu: Quem ama?)

9. Um amor torrencial. Em vagas. Catadupas.
10. Um desejo suicida de amar num turbilhão.
11. (A mentira de que usas:
12. Imóvel tua mão.)

13. Impossível perder-te. Inda que para tanto
14. Salte por sobre o abismo, com os olhos vendados.
15. (Não te soluçe o pranto
16. Sob os olhos vidrados.)

78.

DE DESENCONTRO E ESPERA O AMOR SE TECE ¹⁹⁷

1. De desencontro e espera o amor se tece.
2. Desviados de si, gestos se perdem,
3. Buscam palavras seu destino ausente.

4. A quem estarás dizendo? Que moleza... ¹⁹⁸
5. Impossível estar... Tanto calor... ¹⁹⁹ - outras palavras
6. Onde escorre o impossível rio aprisionado
7. Que traria canções ao meu ouvido.
8. De uma frescura
9. Pura
10. Como a que adivinho em tua boca
11. - Permanente sorriso ou desafio.

12. Por mim eu vou dizendo: Que chatice!
13. E quem ganhou? E então? ²⁰⁰

¹⁹⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 131) como o quinto de 1960.

¹⁹⁶ No texto está escrito "cubiçosos", certamente que por gralha.

¹⁹⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 132) como o sexto de 1960.

¹⁹⁸ No texto estas duas palavras são grafadas em negrito

¹⁹⁹ V. nota anterior.

14. Oh sentimentos,
15. Príncipes encantados, perdidos bens,
16. Que sem um Gesto ou o milagre incerto
17. Vos mostrais rudes, brutos e vulgares!

79.

ATÉ SE REVOLTAREM OS ESCRAVOS²⁰¹

1. Até se revoltarem os escravos.
2. Até se rebentarem as comportas.
3. Até sismos divinos, roncoss cavos
4. Da terra inquieta sob as pedras mortas
5. Sacudirem a nossa quietação.
6. Até que luas doidas sobre o mar
7. Sejam sinal da Alucinação.
8. Até se extinguir a gentileza
9. Que mais nos liberta, nos corrompe.
10. Até sermos capazes de amar,
11. Até sermos capazes de morrer.

80.

CARTA DO AFOGADO²⁰²

1. Recebe o corpo meu tal como morto se oferece
 2. Às tuas mãos - as únicas que sem nojo podem limpá-lo
 3. Da salsugem que o mar nele deixou -
 4. Para que ainda o modele
 5. Em beleza e sossego, o teu amor.
 6. (Nunca aceitas o ser com que saí
 7. Do escuro do teu ventre? Pobre mulher,
 8. Mas tão rica de mim!)
 9. Passa as mãos pelas linhas do meu rosto
 10. Que elas te dêem, enfim, mais do que silêncio
 11. -A resposta que sempre ofereci
 12. Ao teu amor solícito.
-
13. Saí do teu ventre para nos ignorarmos.
-
14. Sabes tu, soubeste alguma vez,
 15. Como me descobri? A ti estranhas foram
 16. As coisas que no mundo me prenderam
 17. A mim próprio devolvendo-me. Nunca te disse
 18. Quanto de Sol e areia e mar e barro e rocha e verde

²⁰⁰ V. nota anterior.

²⁰¹ Publicado nos *100 poemas* (p. 133) como o sétimo de 1960.

²⁰² Publicado nos *100 poemas* (p. 134) como o oitavo de 1960. Republicado nos *50 poemas* (p. 19) com a mesma indicação de data.

19. Me arrancaram de mim.
20. Nada soubeste
21. De como me erigi em flébil colmo
22. Permeável ao vento, receptivo a tremores
23. Que olhos e gestos, almas e homens precipitam.
24. Nada te disse - Oh, nada! - que mostrasse
25. Em inquietação e espanto
26. Os segredos um dia revelados
27. À inquirição medrosa destas mãos
28. Sobre o corpo que, morto, te ofereço.
29. Nada contei - Oh, nada! - do que deu
30. Ao rosto meu sorrisos que tu viste
31. Tristezas surpreendidas por teus olhos velando-me.
32. Ela, a menina, ofereceu-me qualquer
33. coisa que guardei entre os meus livros
34. de estudo; fez que a esperasse - a
35. manhã era alegre, um casarão com cla-
36. rabóias de vidros coloridos - para me
37. dar sómente dois grandes olhos, moedas
38. sedutoras; um dia, ela puxou-me para
39. a surpresa impotente da carne que se
40. oferece, indesejada.)
41. Tu não sabias?
42. Cada um me deu o imprestável
43. Que de si tinha. Os meus amigos
44. - Não aqueles que me esperavam
45. Para o gratuito de sermos, de sentirmos
46. Bem mais que nós, que cada um de nós
47. O fumo dos cigarros - os meus amigos
48. Esses de mim levaram, como livros roubados,
49. Os sonhos vivos, puros. Não descobriste
50. Meu sorriso confiante te anunciando um homem?
51. De cada vez que dava (me roubavam) me descobria
52. Um homem. Tu não sabias?
53. Por demais hermético me tornei
54. Para que tu o soubesses. Não deixarias tu que me roubassem
55. Que fosse um roubo apenas quantos ruídos
56. De dactilografia ²⁰³ tiraram o teu sono
57. E os versos que só leste, mais tarde, nos jornais.
58. Nada soubeste das minhas glórias passageiras:
59. Chovia, saí, não perguntaste para onde ia
60. - Soubeste quanto ganhei em ser o único
61. Que não faltou ao encontro? Nada soubeste.

²⁰³ "Dactilogarfia" nos 100 poemas.

62. Vagamente, porém, fui-te dizendo, para envaidecer-te,
63. Das *grosses têtes* que me folhearam, julgando ler-me,
64. Como a um *Paris-Match*²⁰⁴ ou coisa igual.
65. Ao menos aí tive uma cadeira confortável
66. Mulheres - as deles - adoráveis ao meu lado,
67. O quebra-luz - e por copos de uísque me troquei.

68. Sabias? Minha moeda foi sempre e apenas eu
69. E a necessidade - se sabes!... - nos obriga.
70. É tarde, porém. As letras estão vencidas,
71. Não há remédio. Não tive tempo algum
72. De viciá-las. Levam de mim
73. Cérebro e músculos e mãos e pés
74. Nervos, tremores. Levam de mim
75. Delicadezas (Ó meu Rimbaud!:
76. *Oisive jeunesse*
77. *À tout asservie*
78. *Par délicatesse*
79. *J'ai perdu ma vie*)²⁰⁵
80. Para as lançarem, mal-gastas, na primeira esquina.
81. Sabias, mãe?

82. E agora, que já o sabes, não ergues tu a mão
83. Das linhas que não te pertenceram, do meu rosto?
84. És como a terra - nunca reclamas nada. Os regressos
85. Apenas os aguardas com o teu corpo que do hábito
86. Ganhou as formas da espera. Hoje
87. Um morto veio dar à praia e harmoniosas
88. Foram as linhas com que a areia o recebeu:
89. Como as de um colo.
90. Dedos de vento e amor - música eólia -
91. Percorreram-lhe os pelos, a carnagem, cicatrizes
92. (Tantas vezes inciso o corpo outrora!)
93. Estremecer fizeram, como vivas, suas pálpebras.
94. E era quase o milagre. Era quase o milagre:
95. Erguer-se puro e vivo, com as linhas
96. Modeladas pelos teus dedos, o teu filho querido.
97. Não o queiras, porém. Tu não o queiras:
98. Só assim, corpo morto, será teu.

²⁰⁴ Nos 100 *poemas* estas palavras vêm em negrito.

²⁰⁵ V. nota anterior.

81.

FILHOS QUE SOMOS TODOS DE UM SÓ PAI ²⁰⁶

1. Filhos que somos todos de um só Pai
2. Por Ele queria prender-vos, amarrar-vos,
3. Se filho me sentisse desse Pai.
4. Se irmão fosse de vós, se vos amasse,
5. Filhos sem Pai perdidos como eu.
6. A ele voltamos, último recurso
7. Da nossa angústia toda:
8. Velho dominador que nos atasse
9. Mais que ao Amor, à Lei de ferro e fogo
10. Do Seu Poder Divino.

11. Primeiro era mostrar-nos o Seu peso
12. Não da dispersão em que perdemos
13. Dele e de nós o curso solidário.
14. Era marcar em nossa alma e corpo
15. O ferro em fogo e sangue da Sua posse.
16. De nós fazer as bestas do Seu rebanho
17. Pelo cajado de relâmpagos guiadas
18. De Sua mão em cólera.

19. Fazer, depois, de nós
20. Os filhos que Lhe não fomos,
21. Os irmãos que nos devemos,
22. Desaprendido por nós o roubo que fizemos
23. Dos atributos Seus: Perdido o ódio
24. Pelo qual vivemos, as armas Suas
25. Que de Si tiramos para Lhe dar combate:
26. Ferindo-nos, alterando a Ordem Sua
27. Sabedores que o divino a nós acede
28. Apenas por alterá-la: Acto de amor ao Pai.

29. Porque o Criar e o Matar em Sua Ordem são
30. Actos de criação - o Acto apenas.
31. Pois, dos Livros é, - Não foi para Sodoma
32. E Gomorra - as cidades dos filhos
33. Que lançaram seu desafio ao Pai -
34. Enviado o fogo e o enxofre do Seu total Amor?

35. Belo é o punhal e o sangue, a arma e a morte
36. Belo é o parar do Sol, o abrir do Mar
37. Belo é o incêndio e o pasmo de atea-lo
38. - Actos do Pai que os filhos aprenderam.
39. Actos do Pai que os filhos fazem
40. Do tamanho da sua imperfeição

²⁰⁶ Publicado nos *100 poemas* (p. 138) como o primeiro de 1961.

41. Requerendo com eles
42. O Acto maior do Pai
43. O Acto imenso do Pai
44. O Acto perfeito

45. Por que todos esperam para ter-se
46. Reconhecendo-se uns nos outros, todos
47. Filhos do mesmo Pai.

82.

ODE ²⁰⁷

1. Um frio de metal cobre o espaço.
2. Cinzento e liso o céu em que me espelho
3. O desconforto traz-me do seu aço
4. Traz-me a lembrança de um poema velho.

5. Alto e de guerra o canto da cigarra
6. É espessura de gumes afiados
7. Onde em leque de cigarros se desgarra
8. A alma desfeita pelos ventos acerados.

9. Forma de umbigo e ventre, carne quente
10. Onde o apelo do teu ser esquecido?
11. Busco através do frio, friamente,
12. Como um feto o calor apetecido,

13. Meu ótimo biológico: teu afago.
14. Amibianamente, teu tropismo
15. Guia meus braços num instinto vago
16. Que disfarço com versos e lirismo.

17. Tem-me, amiba, em teu mosto
18. - Como era? - anaeròbiamente transformando-a
19. Em vinho puro e brando
20. De teu gosto e meu gosto.

21. E dirás que o poeta é pessimista! Pode,
22. De um início cinzento,
23. Tirar, como um fermento,
24. Quase sanguínea ode!

²⁰⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 140) como o segundo de 1961.

83.

ACALANTO PARA A AMIGA ²⁰⁸

1. Escuta, minha amiga: Falaste-me do anjo
2. Que negou ao teu sono o dossel do seu manto?
3. (Olha-o de asas abertas
4. Para a tua amargura.)

5. Disseste-me dos olhos cujos raios trespassam
6. Tua carne ansiosa de carícia e torpor?
7. (Inda que mortos, dedos
8. Pra moldar a beleza.)

9. Falaste-me da fraude do destino incumprido
10. Só de ti ignorado, que o anjo escondia?
11. (Olhos de espanto - vê-os! -
12. Em seu rosto de névoa.)

84.

AGORA O À-VONTADE, O DESENCANTO ²⁰⁹

1. Agora o à-vontade, o desencanto.
2. Agora, finalmente, a natural
3. Conversa, sem perigo. No entanto,
4. Doem-se as almas, sós, contra o banal.

5. Agora já me falas sem o manto
6. Da inquietude - ²¹⁰ calma; e, como tal,
7. Me explanas, sem lugar para o pranto
8. Ou o sobressalto, a tua vida igual.

9. Agora coexistem, delicados,
10. Num mundo feito - críamos - pra dois,
11. Várias pessoas mais: e ele, e ela.

12. Agora estamos, vê, mais sossegados ²¹¹,
13. E mais mortos, mais eles, sendo, pois,
14. Morte esta vida e nós a merecê-la.

²⁰⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 141) como o terceiro de 1961.

²⁰⁹ Publicado nos *100 poemas* (p. 142) como o quarto de 1961. Tinha saído antes no *JORNAL DE ANGOLA* (28-02-1961, p.8).

²¹⁰ No *JORNAL DE ANGOLA* não havia travessão.

²¹¹ No *JORNAL DE ANGOLA* o verso não terminava com vírgula.

85.

NÃO MAIS VEREI TEU ROSTO ²¹²

1. Não mais verei teu rosto reflectido
2. Nos vidros sujos deste maximbombo.
3. Não mais encontrarão o apetecido
4. Olhar teu os meus olhos que choram. Pombo

5. Cujo voo suicida fere e rasa
6. Meu volume de angústia, o meu sentir
7. Resvala, solto de si, inútil asa,
8. Contra a prisão em vidro do partir.

9. Não mais te sentarás mesmo a meu lado
10. No lugar que - por acaso - encontras vago.
11. Não mais eu olharei com um afago
12. As tuas mãos de dedos finos. (Fado

13. Estranho este nosso: Mãos iguais,
14. Mãos para se entregarem em segredos,
15. Tanto tempo ignoradas e leais:
16. Alianças erradas nos seus dedos.)

17. Não mais encontrarei no teu sorriso
18. A Implícita promessa murmurada:
19. «Até logo», - «Até logo». Para nada
20. Florir do nosso sonho - mudo e liso.

21. Não mais eu olharei sem um ciúme
22. Tuas falas serenas, o teu estar
23. Em frouxidão ao lado dele. Perfume
24. Que antevia me pudesses dar!

25. Não mais serei feliz só da surpresa
26. Das formas que eu amei do teu cabelo,
27. Erguido ou caído sobre a nuca. - Beleza
28. Que eu bebi! O quadro belo!

29. (Este poema feito hei-de deixá-lo
30. Dentro dos maximbombos. Só eles sabem
31. Como perdemos nosso amor. Embalo
32. E sonhos idos - que sem dor se acabem!)

²¹² Publicado nos *100 poemas* (p. 143) como o quinto de 1961.

86.

PRIMEIRO MOTIVO DE CONVERSA ²¹³

1. Olhas e passas. Nada toca o teu
2. Compreender das coisas que à volta
3. Fazem seu curso estranho sob um céu
4. Dum azul cuja calma me revolta.

5. E falas no que dói: «Teus ideais,
6. Se todos os tivessem...» E estremece
7. Ao saber que me pensas, aos sinais
8. Da tua inquirição, o que em mim é se-

9. creto viver de musgo. Onde, solar,
10. Só o infuso meio em que, medida,
11. Se cumpre, entre seus términos, num ar
12. Contido em estufa, em segurança a vida.

13. Mas cercam-me as palavras tuas. Delas,
14. Fluido escorre um gesso que me fica
15. Ao rosto preso e se solidifica
16. Na figura imutável por que anelas.

17. Meticulosa e certa como a aranha,
18. Paciente, incansável, vais tecendo
19. A iniludível teia, a luz estranha
20. A que sem forças, meu amor, me rendo.

87.

SEGUNDO MOTIVO DE CONVERSA ²¹⁴

1. Que não quero, não falo, não pergunto...
2. Ainda, só ainda... Até quando? Junto
3. De todos eles - vós sois eles - impossível
4. É estar. Risível
5. O ar canhestro que ainda posso opor:
6. Meio-sorriso, meia-fala, meia-mão
7. Estendida às suas mãos abertas; meia-dor
8. - Só-meia - de consentir sabendo
9. Ser uma arma também, mas não tendo
10. Uma coragem inteira para opor.

11. Ainda gosto das tuas frases... Como dizes?
12. «Eles são estúpidos, estúpidos, absolutamente
13. «Estúpidos» (do absoluto das tuas convicções.)

²¹³ Publicado nos *100 poemas* (p. 143) como o sexto de 1961.

²¹⁴ Publicado nos *100 poemas* (p. 146) como o sétimo de 1961.

14. de si mesmo, o assunto cai: Felizes
15. Os teus olhos! Nada os toca: Sereno,
16. Altivo, calmo, ainda me vez tal pensas.
17. E afinal aprecio que assim seja: espelho
18. Delicado devolvendo ao velho, o jovem
19. Rosto amado. Só isso.
20. Não te importam
21. Quantos sepultos seres no cemitério há
22. Deste corpo mortal? De quantas mortes
23. Não te apercebeste apenas
24. Porque tas não dei a conhecer?

25. «São estúpidos, eles». Sabes quantos
26. Eles vou ficando, quantos eles já nasceram
27. Do que morrendo foi - ó meu amor! -
28. Sem que tu visses: Alma, espírito-alma,
29. O quer que não morre senão vertendo
30. Sob outras formas seu mordido alento?

31. Ficou meu corpo pra guardá-los sob
32. Um meio-interesse, um meio-riso snob.

88.

O TOCADOR DE DICANZA ²¹⁵

1. *Para o Euclides*

2. Será monótono o ritmo da dicanza?
3. Toca, ó tocador, tua música estranha!
4. Burdona o teu bordão bordões ecoando
5. Ora em estrídulo grito, ora em afago brando.

6. Corres do teu bordão as notas baixas
7. Como baixando a voz, a mão se baixa
8. Sobre o corpo dormindo: «Hoje
9. Que dormes no quintal, a minha mão procura
10. O teu corpo que sempre a ela foge!»

11. E são luas nocturnos, tocador,
12. Os brancos que reluzem em tua face.
13. Vozes de vento e espírito, as que sobem
14. Do fundo mar do oco da dicanza.

15. Já ergues em falsete a tua voz:
16. «Não saias, meu filho! Tu não saias!»
17. E o tom constela a negra, pressentida

²¹⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 148) como o sétimo de 1961. Republicado nos *50 poemas* (p. 29) com a mesma indicação de data.

18. Desgraça já chorada.

19. E - «Galinhas de tua mãe,

20. Quem as roubou?» - já vibras, tocador,

21. E o teu bordão se queixa,

22. Em urros de leão e balidos de seixa.

23. Caem teus braços feridos, tocador,

24. Por que perdida bala? Como lebre na toca

25. O instrumento se cala.

26. E já nos chega o sono, lento, lento...

89.

SETEMBRO ²¹⁶

1. É de Setembro a fria madrugada

2. Em que o teu corpo habita. É cinzenta,

3. A crispar-se, de nervosa, a ante-alvorada

4. Em que te moves, ave friorenta.

5. É de Setembro a ânsia de raízes

6. De teus dedos buscando um rio escuro.

7. Em Setembro, secos os matizes

8. Da paisagem, só resta anseio puro.

9. Setembro, terra seca e cores claras

10. -O amarelo que receia os verdes

11. Explodidos nos longes das anharas-

12. É o espírito-brisa em que te perdes.

13. É de Setembro o olhar onde lucilam

14. Com as estrelas, pontas de fogueiras.

15. E a abóboda azul onde desfilam

16. As, do teu sonho, aves prisioneiras.

90.

NÓS ²¹⁷

1. Haverias de vir... Já vejo

2. A tua perna erguida, o teu sapato

3. E aquilo que de ti menos gosto:

4. Nodosidades desfazendo o todo

5. De harmonia que do teu rosto estendo

6. A todo o corpo.

7. Nós. Nós. Nós.

²¹⁶ Publicado nos *100 poemas* (p. 149) como o oitavo de 1961.

²¹⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 150) como o nono de 1961.

8. Tantos, que julgo encontrar onde suponho
9. Te bate o coração, um nó de vasos,
10. Artérias, tecidos musculares.
11. Um nós de angústias para desatar...

12. Tens os meus dedos, anti-nós, meus dedos...
13. Chegas. Ergues a perna: um nó. Pra desfazê-lo,
14. Macios, palpam meus dedos os nós dos dedos teus...

91.

DESPEDIDA ²¹⁸

1. «Despede-te de mim
2. Mais demoradamente».
3. E à frouxa luz, assim
4. Como se fosse, em frente
5. Ao meu, o teu tombado
6. Rosto, harpa de pranto,
7. Dás-me no olhar magoado,
8. Quanto restou do encanto!

9. A mim, as flores que vão
10. Perdidas na torrente!:
11. Uma só flor, que não
12. O rio permanente!
13. Nas redes do minuto
14. Impossível prender-te:
15. «Táxi! Táxi!» - escuto.
16. E começo a perder-te.

17. No entanto, tão capaz
18. Estava de ternura!
19. Olhas. O adeus me traz
20. Uma tristeza escura.
21. Não há uma promessa
22. Em tua mão erguida:
23. Que se acabe depressa
24. A nossa despedida!

25. Junto à tabacaria:
26. «Um maço de cigarros.»
27. Meu último disfarce.
28. Anúncios. Luzes. Carros.
29. Tua face a moldar-se
30. Em espirais de fumo.
31. Dissolve-se na noite
32. O inencontrado rumo.

²¹⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 151) como o décimo de 1961.

92.

ONDE UMA VEZ TOCASTE ²¹⁹

1. Onde uma vez tocaste
2. Nessa árvore
3. Na fonte onde bebeste
4. Nessa areia macia
5. Na estalactite húmida da gruta
6. Onde os teus olhos jogaram cabra-cega
7. Com os olhos da luz

8. O aço afiado cantou a violência
9. E a música da pólvora ecoou contra os insectos.

10. (No entanto,
11. A recurvada linha do teu corpo
12. Era a música da trepadeira sobre o tronco
13. Em que os teus cabelos, radículas, tocavam.
14. Falavas com doçura destes tempos
15. E a tua voz era a possível nota de harmonia.)

93.

SOBRE QUADROS DE EDUARDO PIRES JÚNIOR ²²⁰

1

1. Sobe do fundo a rosa sob o verde.
2. Simples rosa em verde, pouco fundo, mar.
3. Nela se prende o fluxo. O mais se espraia.
4. Em verde e verde e mar só mar enquanto
5. Nada de estranho o tinge. O mais é esparso:
6. Novelo imponderável onde conter
7. O voo das gaivotas. Pena. Espuma.
8. Coro das águas deixando o mar vazio.
9. como oferta, a rosa em carne e sangue.

2

10. São cores do tempo buscando eternidade;
11. Ocre, branco, vermelho. A Água e o Sol
12. Com o tempo correram sobre o muro.
13. Um negro rio denso, só ele continua
14. A sustentar a vida.

15. Venham líquines, cinzas, pra manter
16. Na eternidade, o nosso transitório!

²¹⁹ Publicado nos *100 poemas* (p. 153) como o décimo primeiro dos de 1961.

²²⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 154) como o décimo segundo dos de 1961.

3

17. Uma fronteira: a morte, a vida. A cor
18. Que a si própria se mata, arrefecendo.
19. Um Sol de luz nevada e, à sua volta,
20. O informe, indefinido, verde dos começos.
21. Fim ou princípio? A morte,
22. Em barcos, corpos negros, insiste.
23. Dongos flutuando no oceano de algas:
24. É vida ou morte? Um Sol para princípio.

4

25. Realezas perdidas! Oh velhice
26. Das grandes capitais onde não fui!
27. Inscrições sobre túmulos, hieróglifos,
28. Vitrais coando poentes violeta!
29. É a cidade virada para dentro

30. Salões, vícios, cetins,
31. O efêmero afinal cristalizado:
32. Um velho frasco de perfume (antes, veneno)
33. Que ninguém abre. A vida que persiste
34. Detrás das portas das grandes capitais!

94.

E EIS QUE EU POSSO DIZER ²²¹

1. E eis que eu posso dizer: «Vivemos muito.
2. Não há chuva sem ti. Dia de Sol sem ti.
3. Estás em cada sopro de brisa em minha face.
4. Porque brisa tu eras, como eras Sol e Chuva.

5. Vivemos Paz e Guerra. Não há baile sem ti.
6. Nem alegria solta, música, cerveja.
7. Não há violência de que me não doam teus nervos.
8. Porque eras alegria desprendida, como eras graça e medo.

9. Porque eras tudo e em tudo te moveste, hoje
10. Em tudo se move o que tu foste: Sorriso,
11. Mágoa, mar húmido, luar e medo e morte.

12. Porque eras tudo... mais vazio está
13. - Quadro de ausências - o mundo em que ecoa
14. Única fonte viva, meu soluço, chamando-te, chamando-te.

²²¹ Publicado nos *100 poemas* (p. 156) como o primeiro dos de 1962.

95.

VIAGEM À TERRA NATAL ²²²

1

1. A terra é antiga - seu relevo o diz:
2. O tempo passou com seu afago
3. Sobre a lomba dos montes.

4. Altares de rocha a deuses já vencidos,
5. Da cor de velhas pratas, surgem
6. Os socos colunares.

7. Só nos côncavos vales o sinal
8. Não ficou do tempo e idade:
9. Verdenegrura original,
10. Intimidade
11. Onde, fecundo, espera
12. O limo inicial.
13. Abertura de vida
14. Em rocha dura.
15. Perene verde!

2

16. A exacta realidade
17. Sobre o postal da infância:
18. Pobre, longa saudade!
19. Enganosa distância!

20. Fios de telefone
21. De um suave zunido.
22. Dorme, menino insone,
23. Sobre o tempo perdido.

24. Procura o nome antigo.
25. Palata a fruta doce.
26. Não ficastes contigo:
27. Quem tu foste, acabou-se.

3

28. Na ausência do Homem, a incontida
29. Presença da Cultura
30. Concorrente à Natura.
31. A Mão andou aqui
32. Plantando, semeando,
33. Removendo o terreno,
34. Tirando e entregando.
35. Simples momento
36. Em círculo fechado:

²²² Publicado nos *100 poemas* (p. 157) como o segundo dos de 1962.

37. Não distante da terra,
38. Não diferente.
39. Órgão apenas
40. De uma mesma função:
41. Continuar.

96.

RENQUE DE COPAS VERDES ²²³

1. Renque de copas verdes sob as quais
2. Se desloca o teu corpo. Te golpeia
3. E fere a luz e assim te obriga mais
4. A cerrar as pupilas. Sobre a teia
5. De sombra-e-luz, no chão, bailam irreais
6. Teus inquietos sentidos. Uma areia
7. Vibra no ar teus hálitos e saís,
8. Numa réstea que, súbito, a incendeia.
9. E tudo isto vem da tua ausência.
10. Até a exacta, viva, consciência
11. Do tempo que sofreste e era o castigo
12. Maior da tua dúvida. Momento
13. Acre de violência e dor. Lamento
14. Surdo. Loucura de ficar contigo.

97.

ANTI-HERÓICA ²²⁴

1. Não como herói te canto, pois não faltam
2. Os que te erguem bandeiras desfraldadas
3. Tu como herói - guias, eles, no entanto
4. Da tua condição
5. Entre esta escuridão
6. E a noite que te atrai.

7. És, para eles, o Mercado de Revolta,
8. O Filho que incendeia a casa de seu pai.
9. É teu retrato
10. O de um garoto ingénuo de olhos maus.

11. Tens neles teus cantores
12. Que não em mim
13. Em quem batem como eco,
14. Teus gritos desde a História.

15. Pois,

²²³ Publicado nos *100 poemas* (p. 159) como o terceiro dos de 1962.

²²⁴ Publicado nos *100 poemas* (p. 160) como o quarto dos de 1962.

16. De nós os dois
17. É só de mim que falo
18. Malfaçõ des mulatresses
19. Olhos brancos de inêxito
20. Desespero
21. Olhar doce cambulando nos portos
22. Onde continuam
23. Rios de sangue e esperma
24. A produzir-me.

25. É só de mim que falo
26. Frustre Apolo dos hospícios
27. Prisioneiro gigante conformado
28. Génio sombrio de escura submissão.

29. E também
30. De minhas versões-bem
31. Na roda
32. Onde sempre de fora
33. Permaneço:
34. Bem-falante, Educado, Bem-vestido
35. Que nunca fui
36. Apenas
37. Porque houve
38. Sempre
39. Uma voz doce, aflautada
40. Que o dissesse.

41. Eis como me canto
42. Malfaçõnado deus, protótipo futuro
43. Recusado
44. Por quantos
45. Apenas por existirem
46. Me promovem.

98.

CASA MORTUÁRIA ²²⁵

1. Paredes amarelas entre as árvores...
2. Onde se apagam homens silenciosos,
3. Uma mulher se ergue.
4. Abre os braços em cruz,
5. Cai-lhe a coberta negra.
6. Uns passos dá - levita!
7. Lança um gemido - canta!

8. Sua voz modulando

²²⁵ Publicado nos *100 poemas* (p. 162) como o quinto dos de 1962.

9. Sintoniza o Além.
- 10.-E eis que tudo se toca
- 11.O dividido se une:
- 12.O que fica ao que foi,
- 13.O que vive ao já morto.

- 14.....

- 15.-Um dia, do meu ser dividido
- 16.Reclamareis a unidade
- 17.Conclamando os espíritos sobre mim,
- 18.Velhas mulheres negras do meu sangue!

99.

MANHÃ ²²⁶

1. É Julho ainda. Nasce
2. Da terra a manhã; sobe
3. Como maré, afoga-nos
4. A todos. Súbitamente
5. A unidade toma-nos
6. De imersos. Confinantes
7. Os corpos desta luz, olhamo-nos:
8. E são olhos que nos olham;
9. A mão erguida uma outra mão
- 10.Levanta. A palavra parece-nos
- 11.A mais. Só nos espanta
- 12.Não ver as bolhas de ar
- 13.Que, dos nossos pulmões,
- 14.Ganham o céu.

100.

REGISTO ²²⁷

1. Mentos apenas no que pode
2. Servir a tua fome de traição.
3. Desculpa de teres sido noutra encontro
4. O rosto-espelho que te seduziu.

5. Um alvo incerto. Embora
6. Apenas a mentira permaneça e nela
7. Te olhem, claros, da Verdade os olhos
8. Velando por ti, como no berço.

²²⁶ Publicado nos *100 poemas* (p. 163) como o sexto dos de 1962.

²²⁷ Publicado nos *100 poemas* (p. 163) como o sétimo dos de 1962.

101

UM MUNDO ²²⁸

1. Além da fita preta
2. Onde se quebra
3. O colorido cubista da Cidade
4. Monocromático informalista
5. Medra
6. Um Mundo
7. Onde os homens não são
8. Formigas ruidosas
9. Mas deuses lentos, dignos;
10. Onde as mulheres desenham
11. A clave musical
12. Com ancas e latas de água;
13. Onde os gestos parados dos garotos
14. Um momento fixados
15. Reclamam a Poesia
16. De uma tarde só deles

17. Com sol doirado, poeira, papagaios
18. E sem temor algum
19. e sem nenhuma fome.

102.

NOITE DE NATAL ²²⁹

1. Era noite de rixas a noite de Natal,
2. No Morro desamparado ante a vinda do Homem:
3. As mesmas bebedeiras e o batuque
4. De um Sábado maior.

5. Na cubata de adobe,
6. Sob o imbondeiro tutelar,
7. Sem a ficção da chaminé
8. Para o Menino entrar,
9. Era aí que esperávamos
10. Em esteiras sob o céu,
11. A Hora sem brinquedo algum...

12. E o tempo apenas se contava
13. Pelo pulsar
14. De pequeninos corações ansiosos,
15. Té o Sinal
16. Que era
17. Irrrompendo na Noite

²²⁸ Publicado nos *100 poemas* (p. 163) como o oitavo dos de 1962.

²²⁹ Publicado nos *100 poemas* (p. 163) como o nono dos de 1962.

- 18.O canto dos alunos
- 19.Da Escola Missionária
- 20.Atravessando o Morro...

- 21.(-«Canários da Maianga» de Mestre Coelho,
- 22.Meninos sofridos de vozes límpidas,
- 23.Quantos silêncios vos esperaríam?...))

- 24.Dormíamos então
- 25.Sob a impressão
- 26.De uma chuva de estrelas
- 27.-Presente de Natal.

103.

AO SOL ²³⁰

- 1. Ainda te busca, ó Sol, o decaído
- 2. Inerme deus quase esquecido
- 3. Do retorno ao lugar de onde chega
- 4. À sua face o teu fulgor
- 5. Que cega.

- 6. Ainda toca o teu calor
- 7. Os de não ver os olhos que foram
- 8. Sede de luz - e ora demoram
- 9. Contra o teu brilho a sua aberta
- 10.Espera.

- 11.Como teus raios a projectam, vera
- 12.Face lunar, ampla, deserta
- 13.Guarda o interior de si, natura fera
- 14.Que mal sente tocar-lhe essa
- 15.Luz presa.

- 16.Tomba ao poente, Sol. Cai, pressa
- 17.De olvido. Ilusão
- 18.De um final inda beleza.
- 19.Um largo mar te espera, inútil, mera
- 20.Ficção.

²³⁰ Publicado nos *100 poemas* (p. 163) como o décimo dos de 1962.

=ANEXO II=

POEMAS ESCRITOS E PUBLICADOS EM LIVRO
ENTRE OS *100 POEMAS* E ATÉ À
ANTOLOGIA *50 POEMAS* (inclusivamente)

POEMAS DE ERA, *TEMPO DE POESIA*

104.

ERA, TEMPO DE POESIA ²³¹

1. Era, tempo de Poesia, o riso interrompido
2. Antes de ser a gargalhada aberta.
3. Era o intumescer dos vasos numa flor
4. Antes que, num espreguiçar, desabrochasse.
5. Era a cólera explodida contra o crânio
6. Antes de a mão se erguer, a boca abrir.
7. Era o sabor na língua demorado
8. Antes de o fruto ser apenas alimento.
9. Era a palavra, antes de ouvida, inviolada:
10. Marés de sangue e lua desejada.

105.

TEMPO I ²³²

1. Era, na tarde calma,
2. Uma mulher apenas
3. -Um corpo, uma alma
4. E coisas mais pequenas:
5. Lápis pintando a Noite
6. À volta dos seus olhos.
7. A mise dos cabelos,
8. E um sorriso que sabe
9. Disfarçando
10. Incontidos anelos.

11. Era, em gestos ledos
12. E em atitudes lansas
13. -Prendendo os dedos
14. Cruzando as pernas-
15. Reincarnação de Graças
16. Mais subtis e modernas.

17. Era, para além de todos os requintes,
18. Apenas a Mulher:
19. Os olhos gastos e cansados
20. Não obstante sequiosos e pedintes
21. De viver.

²³¹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 5. Republicado nos *50 poemas* (p. 49).

²³² Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 7.

106.

TEMPO II ²³³

1. Era uma cabeça em pedra,
 2. Essencial. O volume de um crânio
 3. Sem mais nada, além
 4. Da linha de firmeza
 5. Vertical. Cabeça despojada
 6. De efêmero e circunstância.
-
7. (Apenas
 8. Um cinzel cuidadoso fez surgir
 9. Como preciso enfeite,
 10. Os delicados lóbulos
 11. Nasais.
 12. E abriu, perfeitos,
 13. Dois orifícios, nos pavilhões
 14. Auriculares.)

107.

TEMPO III ²³⁴

1. Era pela doçura molhada do olhar
 2. Que me lançavas, ó Desconhecida.
 3. Pela graça ondulante do andar
 4. Com que - via - cruzavas a avenida.
-
5. Era do apelo mudo a flutuar
 6. Dos teus gestos banais: a medida
 7. Compostura do teu modo de estar,
 8. Entre interessada e constrangida.
-
9. Era da transparência do teu rosto
 10. - Filigrana de nervuras delicadas -
 11. Onde se lia o amor e o desgosto.
-
12. Era também de ver - ó meu enleio! -
 13. Espriaiem-se em ti as destroçadas
 14. Ondas do mar do meu anseio.

²³³ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 9. Republicado nos *50 poemas* (p. 51).

²³⁴ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 11.

108.

TEMPO IV ²³⁵

1. Era, contra a insegura lebre
2. A fauce hiante.

3. Era, contra a vida tranquila
4. O ciclópico alude
5. A descer devagar.

6. Era, despreocupado,
7. O tecer do amor
8. Ante os fúsis com ódio
9. Dos olhares.

10. Era, contra o espanto
11. De lanternas minuciosas,
12. Num recorte de luz em fundo escuro,
13. O sagrado ofertório:
14. Dois seios, duas mãos.

15. Era, a realizar-se,
16. A Poesia
17. Contra o Mundo.

109.

TEMPO V ²³⁶

1. Era a tua pele areia
2. Que sob os dedos sentia?

3. E esse zumbir de colmeia
4. No sangue desta luz crua
5. - De ti, ou do meio-dia?

6. Era a tua coxa nua
7. Arco solar, curva elíptica?

8. E este meu seguir de Lua
9. O rasto da tua eclíptica
10. - Amor, ou astronomia?

²³⁵ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 13.

²³⁶ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 15.

110.

TEMPO VI ²³⁷

1. Era o excesso de tudo:
2. Húmus, flores. E a nuvem
3. Percorrendo um veludo
4. Macio de penugem.

5. Era o verde recortado
6. Sobre o cinzento da rocha,
7. E, sob os cosmos, o afago
8. Da terra que desabrocha.

9. (E era do azul que vinha
10. Esse excesso de mim,
11. Na planura explodida
12. Em flores e capim?)

111.

TEMPO VII ²³⁸

1. Era
2. Como se, de repente,
3. A sua mão caísse
4. E flutuasse um adeus
5. Indefinidamente;

6. Como se, por instantes,
7. Da sua voz restasse
8. Apenas um afago
9. Ou um óleo divino que sarasse
10. Rasgões por ela feitos
11. Na minh'alma;

12. Como se rolassem sóis
13. Rubros e lentos
14. Nos escuros abismos
15. De mim mesmo:
16. Os seus olhos fitando-me
17. Por momentos;

18. Como se, arrefecida,

²³⁷ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 17.

²³⁸ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 19.

19. A música parasse
20. E uma verdade gelada
21. Respondesse
22. Aos olhos curiosos:
23. Um corpo nu
24. Feito de simples vida:
25. Pudores
26. Nervuras vegetais
27. Hábitos-brisas...

28. E o espaço à volta ecoando:
29. «Não a terás jamais.»

112.

TEMPO VIII ²³⁹

1. Era, tangente à minha a sua alma,
2. Puro enfado
3. Que, escorrendo, moldava
4. Os nossos corpos
5. Em paredes frias.

6. Era um crescer de musgos
7. Nos sentidos
8. Tocando-se sem mágoa.

9. E, no chão, amassados,
10. Era o seu riso abortado,
11. O sorriso pensado,
12. Um corpo e uma alma educados...

13. Sua forma de amar
14. Era o enfado.

113.

TEMPO IX ²⁴⁰

1. Era um brando formigueiro
2. Uma perturbação cariciosa
3. Um súbito rumor de pensamento

4. (Sol posto:
5. Morre uma rosa!)

²³⁹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 21. Republicado nos *50 poemas* (p. 54).

²⁴⁰ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 23.

6. -Seu cabelo atirado pelo vento
7. No meu rosto.

114.

TEMPO X ²⁴¹

1. Era de erguer a mão
2. Como um lagarto em muro
3. Buscando Sol. E não
4. Sobre musgo, mas puro
5. Tecido. Deslizar
6. Por sobre a ondulação
7. Do dorso. Assinalar,
8. Em passando, o cordão
9. Que prende as aves que hão-
- 10.-de - sonhas - libertar
- 11.Os teus dedos. Parar
- 12.Nas espáduas expostas
- 13.A breve exploração:
- 14.Um muro, as suas costas;
- 15.Um réptil, tua mão.

115.

TEMPO XI ²⁴²

1. Era o sítio
2. Onde a queda do Dia
3. Mais pesada
4. Se sentia:
5. A rua como um poço
6. Em cujo fundo
7. Se espelhava, sanguíneo,
8. O pôr do Sol.

9. Era onde,
- 10.O nosso olhar caía
- 11.Chamado pela imagem de nós mesmos
- 12.- Suicidas projectados
- 13.Face ao espelho
- 14.Do Destino.

- 15.Era aí
- 16.Que o espanto nos tomava
- 17.De sermos ainda vivos
- 18.- Como os outros,

²⁴¹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 25.

²⁴² Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 27. Republicado nos *50 poemas* (p. 55).

19. Circulando.

20. Era aí

21. Que, súbito, sabíamos

22. O que esqueceremos até quando

23. Nós e a verdade formos um.

116.

COLECÇÃO DE INSECTOS ²⁴³

1. Afastam-se as patas.

2. Levantam-se as asas.

3. E fixam-se na posição

4. Com uma goma transparente

5. Polimerizada.

6. (Que outra coisa

7. De nós, homens, fazem

8. Nestes bureaux

9. Acondicionados?)

117.

A ESPERA ²⁴⁴

1. Inflexível

2. Demorado

3. Relógio...

4. O aviso

5. Foram-me

6. Casas

7. Carros

8. Árvores

9. E ondas...

10. Esperava

11. O toque sobre o ombro

12. A cara

13. Imediatamente conhecida

14. Uns passos carregados

15. De premonição.

16. E, esperando,

17. Percorria a Cidade

18. De autocarro

²⁴³ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 29.

²⁴⁴ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 31.

19. Via filmes e filmes
20. Crianças em baloiços
21. (Baloçava o teu corpo
22. Filha
23. Baloçava o teu corpo!)

24. Via passar mulheres
25. Acenava aos amigos
26. (Nenhum deles sabia
27. Que eu estava esperando!)
28. Dormia e acordava
29. Acordava e dormia
30. E tanto...

31. Que esqueci
32. E foi surpresa
33. O que
34. Naturalmente
35. Um dia
36. Aconteceu.

118.

ESVENTRADA CIDADE ²⁴⁵

1. Esta paisagem-rosto
2. Esventrada cidade
3. Claro-escuro nocturno
4. Dorida claridade
5. Os olhos escavados
6. Por buldozers de dor,

7. Que dedos a erodiram?
8. Que anjos bombardearam
9. A superfície calma
10. Sob a qual se escondia?
11. Que voz dela nos chama
12. A soluçar abismos?

13. Bate-a, como aço o dia.
14. E traz mortes, terrores
15. Um eco devolvido
16. Um protesto, uma prece
17. SOS... SOS...
18. Oh Amada! Oh Cidade!

²⁴⁵ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 33.

119.

ARIMO QUIMBARE ²⁴⁶

1. Ó bíblica figura
2. - Homem atrás do arado!
3. Ó trilos na espessura!
4. Ó vozes para o gado!

5. Ó terra revolvida!
6. Ó mansidão celeste!
7. Ó criador da Vida! ²⁴⁷
8. Tanto que me não deste!

120.

CHUVA ²⁴⁸

1. Portadora de escombros!
2. De que tempo as ruínas
3. Que fazes desabar
4. Sobre os meus ombros?

5. (Velhas paredes de adobe
6. Teus dedos batem na chapa...
7. Quem nos forneceu a capa
8. - Não pró frio - da coragem?

9. Sobre o receio de amantes
10. Um muro de água desceu:
11. E um isolamento morno
12. Logo ali aconteceu.

13. E àquele lugar sombrio
14. Única a vencer seus muros
15. Chegaste com o consolo
16. De teus finos dedos puros...)

17. Portadora de escombros!
18. De que tempo as ruínas
19. Que fazes desabar
20. Sobre os meus ombros?

121.

EXERCÍCIO E DERROTA ²⁴⁹

²⁴⁶ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 35. Republicado nos *50 poemas* (p. 57).

²⁴⁷ Em *ERA, TEMPO DE POESIA*, o verso terminava com dois pontos.

²⁴⁸ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 37.

1. Sobreponível - penso -
2. É o teu rosto
3. Ao imenso
4. Espaço.

5. Inumerável - digo -
6. E como em frente ao mar
7. Não consigo
8. Contar-te.

9. Inalcançável - noto -
10. Como o que de ti circula
11. No mais ignoto
12. Do meu sangue.

122.

OS DOMINGOS DELES ²⁵⁰

1. E há esta brisa doce
2. A afagar-lhes os rostos!
3. E chuvinha precoce
4. Em todos os agostos!

5. E há um Sol delicado
6. A queimar-lhes as peles!
7. E um mar sossegado
8. Espraçando-se neles!

9. E há tanto mais: O Ar!
10. Mulheres! Pitéus!
11. Carinho familiar...
12. - Mas isto é justo, Céus?

123.

VENTO SOBRE O CAPIM ²⁵¹

1. Há uma obstinação na boca dela
2. - Não a de tocar a fonte
3. Da sua sêde,
4. Mas fugir de conhecê-la;

5. Há uma troça tímida no seu olhar

²⁴⁹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 39.

²⁵⁰ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 41. Republicado nos *50 poemas* (p. 63).

²⁵¹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 43.

6. - Que, no entanto, implora
7. Amar
8. Num insistente apelo;

9. Há no seu corpo as linhas da negação
- 10.- Esquiva mulher com a graça
- 11.De um capinzal
- 12.Vergado ao vento...

- 13.(Sabendo que, por fugir-lhe,
- 14.Esse vento é o seu Destino!).

124.

TURISMO I ²⁵²

1. Jovens miúdas dançam
2. Batem que batem palmas.
3. Em breves cantos lançam
4. Até nós, suas almas.

5. Vibram ingenuamente
6. Missangas nos pés delas.
7. Para trás, para frente:
8. São todas ágeis, belas.

9. Brilham nas suas tranças
- 10.Ataques de latão.
- 11.Belas, negras esperanças
- 12.Quem vai dizer que não?

- 13.Jovens miúdas dançam
- 14.Estendendo as palmas.
- 15.Nelas, turistas lançam
- 16.Tostões às suas almas.

125.

TURISMO II ²⁵³

1. Coloridos mirangolos
2. Correm pelas janelas
3. Do autocarro:
4. Ó miragens de infâncias
5. Tão distantes da minha!

6. «Parem! Parem!»

²⁵² Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 45.

²⁵³ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 47.

7. (Era ao eterno dia
8. De um passeio no campo
9. Que a voz se dirigia).

10. Mas o carro parou.
11. Saiu o motorista.
12. E ouvi, como um turista:
13. «É a fruta local. Com ela,
14. Faz-se esplêndida compota.»

15. Peguei nos mirangolos a tremer.

126.

E, NO ENTANTO, EU SEI ²⁵⁴

1. E, no entanto, eu sei
2. Que formigam volúpias
3. Nos teus seios
4. Ao sentirem-se cobiçados;

5. Que à superfície da tua pele
6. Aquecida pelo Sol do meu olhar
7. Rebentam bolhas de desejos
8. Ininterruptamente;

9. Que no mais secreto de ti
10. Alastram unguentos segregados
11. À revelia da tua recusa
12. Ao amor.

13. E, por tudo isto, eu sei
14. Que quando aprenderes a verdade
15. Do teu corpo
16. Tu cumprirás a Lei.

²⁵⁴ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 49. Republicado nos *50 poemas* (p. 50).

127.

CONSELHO ²⁵⁵

1. Não contem
2. Com amanhã:
3. Ontem
4. Foi esperança vã...
5. Seguro
6. Só o hoje escuro
7. Onde fermentam
8. Forças que nos tentam:
9. Um mosto
- 10.No gosto
- 11.Do apetite
- 12.Essencial.
- 13.Com ou sem limite
- 14.A natural
- 15.Forma de vencer:
- 16.Sobreviver.

128.

AUTOFAGIA ²⁵⁶

1. Caídas
2. Pendidas
3. Mãos de afago
4. (Vago o lugar de um corpo,
5. Por quem chamam?)

6. Roídas
7. Autófagas
8. Ânias de terno
9. (Inferno e vácuo
- 10.Onde morrer tranquilo)

- 11.Veladas
- 12.Corridas
- 13.Cortinas d'alma
- 14.(Calma figura aérea,
- 15.Inatingida, vaga)
- 16.Chamam
- 17.Tranquila
- 18.Vagamente
- 19.Por um sonho.

²⁵⁵ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 51.

²⁵⁶ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 53.

129.

POEMINHA ²⁵⁷

1. Resta no teu cabelo
2. Um átomo da brisa
3. Que o tocou um dia.
4. O que há de mais belo
5. Nas paisagens que viste
6. Ficou no teu olhar...
7. (Teu rosto, meu anelo!)
8. ...Há nesse olhar também
9. - Não mo dizes, mas sei -
10. A sombra da minh'alma
11. Projectando-se ausente...
12. Para quê escondê-lo?

130.

CANAIS ²⁵⁸

1. Esqueci o meu mundo
2. De água canalizada
3. Onde em canais também
4. O amor circula.

5. À lonjura infinita,
6. O olhar, iniciado, pula;
7. Corre a água, incontida,
8. Espelhando distâncias.

9. E a poesia disto
10. Não é pecado ser
11. Por mim aprisionada
12. Em canais de palavras?

131.

MUIÍ, O LADRÃO ²⁵⁹

(para o conjunto músico-teatral Ngongo)

1. Muíi tem olhos largos
2. Que rodeiam, rodeiam,
3. Braços que se confundem
4. Com os braços da treva.

²⁵⁷ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 55.

²⁵⁸ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 57.

²⁵⁹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 59.

5. Nos ouvidos de Muíi
6. Batem todos os ventos.
7. (O vento e a escuridão
8. - Os amigos de Muíi.)

9. Os pés de Muíi tocam
10. Tocando mal, o chão.
11. (Muíi é dançarino
12. Têm asas seus pés).

13. Muíi salta, perscruta
14. Dança de pés e mãos
15. Solta os olhos à volta
16. Baila em vestes de Noite.

17. Muíi só não contou
18. Com o canto do galo...
19. - Perdão pra ele, irmãos!
20. É largá-lo! É largá-lo!

132.

BRANCOS ²⁶⁰

1. Brancos
2. Enor-
3. me-
4. mente
5. Brancos
6. Da cor
7. Do dia
8. Do Juízo

9. Esses olhos crescendo
10. Em noite escura

11. Até se conterem
12. No seu fundo
13. O Mundo.

²⁶⁰ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 61.

133.

SAPIÊNCIA ²⁶¹

1. É esse voo a nada
2. O que te cansa.
3. A viagem ideada
4. Para a esperança
5. No entanto, frustrada.
6. É essa queda mansa
7. De um sol - impossível
8. De deter. Procurarás
9. Motivos: Acharás
10. O mistério preferível.
11. Não restarão vestígios
12. Desse buscar de linhas
13. Para rostos de deuses.
14. (Caminhos longos, frígidos
15. - Tuas mãos, como as minhas,
16. Vão ao sabor dos meses...)
17. Terminarás por teres
18. Apenas a consciência
19. De, por fim, te saberes
20. Em pura sapiência.

134,

OS FABRICANTES DE PALAVRAS ²⁶²

1. Tinham óculos, casacos, firmes gestos:
2. Fabricavam palavras.
3. Em seu jogar, eram gentis, honestos:
4. Fabricavam palavras.
5. Fingiam sonhos altos ao falar:
6. Fabricavam palavras.
7. Cúpido ardia um brilho em seu olhar:
8. Fabricavam palavras.
9. Propunham, eloquentes, seus perfis:
10. Fabricavam palavras.
11. Seus dedos se estendiam, preensis:
12. Fabricavam palavras.
13. Em ária transformavam o alheio pranto:
14. Fabricavam palavras.
15. Mas um tremor os percorria enquanto
16. Fabricavam palavras.

²⁶¹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 63.

²⁶² Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 65.

135.

CIDADE CATÓDICA ²⁶³

1. Cidade electrizada
2. Atmosfera catódica
3. Ostentando relâmpagos
4. Na mão.

5. Por que fios, canais
6. Se comunica
7. A tensão
8. Que electrocuta
9. Teus espasmos?

10. Um mercúrio rolante
11. Descontínuo
12. Almas reptando
13. Com sua carga às costas
14. De injustiça

15. São glóbulos
16. De sangue
17. Percorrendo o teu corpo
18. Electrizando-o
19. Ó cidade que foste
20. Cemitério florido

21. São tuas as gotas
22. Desse sangue
23. Avolumando-se
24. Avolumando-se
25. Sob a força do Raio.

136.

REGRESSO DO CACIMBO ²⁶⁴

1. Voltas, Cacimbo, e me encontras
2. Onde sempre te esperei:
3. Da secretária
4. Vendo a folhagem calma;
5. Ao pé das montras
6. Comparando o mostruário
7. Ao vestuário
8. Elegante
9. Da passante.

²⁶³ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 67.

²⁶⁴ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 69.

10. Aqui e ali
11. Estou eu:
12. Espero ver fogueiras
13. Ateadas no Morro
14. E minúsculas luzes
15. Acendidas
16. - Feérie da infância!

17. As mãos trago nos bolsos
18. Nesta espera já longa
19. - Cacimbo transfigura
20. Gente em alma -
21. De que em qualquer rua
22. Escura
23. Me surja
24. O alumbramento
25. Desejado desde que,
26. Cacimbo,
27. Aguardo o teu regresso
28. E, vegetal,
29. Estremeço
30. Ao pressentir-te.

137.

A MORTE DE UMA AVE ²⁶⁵

1. Beijou o solo ardente,
2. Um visgo percorreu
3. Sua face, o pescoço.
4. Depois, penosamente,
5. Sob o peso cedeu
6. O belo corpo moço.

7. Uma perfuração...
8. Era a moínha leve
9. Que ele sentia ainda?
10. Ou era a sensação
11. Última, firme, breve
12. De uma existência finda?

13. Ele amava os gunguastros
14. - Pobre, rústica ave -
15. Como as flores e os astros.
16. Um dia em que, ferida,
17. Caiu - nódoa de vida
18. Em seu pêlo suave -

²⁶⁵ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 71. Republicado nos *50 poemas* (p. 52).

19. E a nossos pés, arfava
20. Um gunguastro atingido
21. Pela pedra da funda
22. Que na mão me oscilava,
23. Vi-o ser percorrido
24. De turbação profunda,

25. Os seus dedos palparem
26. O débil corpo morto,
27. Os seus lábios soprarem
28. O bico já sem esperança,
29. Manchar-se a sua blusa
30. De uma nódoa de sangue.

31. E, sobretudo, vi
32. Lágrimas incontidas
33. Prestes a se entornarem
34. De uns olhos transparentes
35. Vazios, impotentes
36. - Os seus, naquela hora.

37. (E como os dele, então,
38. Ante o seu corpo, estão
39. Chorando os meus, agora...)

138.

A VISITA ²⁶⁶

1. Senta-se à tua frente
2. (Mal te protege o tampo
3. Da secretária)
4. O homem que traz consigo
5. Todas as fomes.
6. Talvez o tomes
7. Por um mendigo
8. (Há tantos!).
9. «Que quererá?»
10. Evitas olhar o branco
11. Dos seus olhos
12. De vidente.
13. Perguntas:
14. «Que quer você
15. De mim?»
16. Mas ele cala-se.
17. Seu hálito te perturba
18. A calma digestão.
19. Acendes um cigarro:

²⁶⁶ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 73,

- 20.«Fuma?» - Ele não
- 21.Ouviu sequer:
- 22.Olha-te, apenas.
- 23.«É louco, o homem?»
- 24.Um frémito percorre
- 25.O caminho
- 26.Que uma gota de suor
- 27.Em tuas costas faz
- 28.Do colarinho
- 29.No cinto.
- 30.Ensaias: «Seja franco!»
- 31.E apenas te responde o branco
- 32.Dos seus olhos de profeta.
- 33.O pânico te toma:
- 34.«Se me agride?
- 35.Me mata?
- 36.Me estrangula?»
- 37.Sentes algo vibrar
- 38.No esfomeado:
- 39.«Ele vai ceder?»
- 40.Pensas: «Talvez aceite
- 41.Um copo de leite.»
- 42.Ele, calado, permanece.
- 43.«Fale!» - insistes.
- 44.Olha-te o esfomeado
- 45.E, súbito, aparece,
- 46.Em seu olhar, um brilho
- 47.De vitória.
- 48.Sorri e agradece.
- 49.Sai da tua frente.
- 50.«Finalmente» - pensas - «Finalmente!»
- 51.Mas sentes-te logrado.

139.

MEU CHAMADO ²⁶⁷

1. É haletante, - tante, meu chamado.
2. É agitar de mão
3. De quem se afoga
4. À imensidão
5. Do céu imperturbado.

6. (À minha angústia, joga
7. Teu gesto constelado
8. De distância!)

9. Buscam teu corpo - radar

²⁶⁷ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 75. Republicado nos *50 poemas* (p. 56).

10. Ansioso de voltar
11. Com carícias registadas
12. Em seus raios! -
13. As vozes silabadas
14. Dos sentidos.

15. (Ai os
16. Sinos que badalam
17. Comovidos
18. E, comovidos, falam
19. Repetindo em cinco ecos
20. O teu nome.²⁶⁸)

21. Saciam minha fome
22. Os ecos devolvidos, secos.
23. Me enche o peito haletante
24. Um ar rico em sonidos.
25. Secura perturbante!
26. Pontilhada frescura!

140.

POST SCRIPTUM²⁶⁹

1. Não entrastes no meu canto e bem o merecíeis
2. Por haverdes penetrado em minhas veias como saca-rolhas
3. Por terdes mordiscado meu coração como pequenos ratos
4. Nada esqueço da vida e aqui vo-lo agradeço
5. Também vós exististes. também vós existis
6. Vosso sorriso foi - não o mostrei - pedra no rosto
7. Homens pequenos, finos, penetrantes
8. Como agulhas, bisturis
9. Como o vento possantes, como o Sol do meio-dia
10. Escravo fui da vossa oculta magia
11. Por isso perdão vos peço de só agora abrir
12. Para vós a minha poesia
13. E nela pôr um brilho de lentes civilizadas
14. Bem dado nó de gravata
15. A mansidão da fala controlada
16. Em honra a vós, vós
17. A quem ofereço este poema!

²⁶⁸ Em *ERA, TEMPO DE POESIA*, o verso termina com ponto de exclamação.

²⁶⁹ Publicado em *ERA, TEMPO DE POESIA*, p. 77.

POEMA-LIVRO *NOSSA SENHORA DA VITÓRIA*

141.

NOSSA SENHORA DA VITÓRIA
 Massangano, 15 de Agosto de 1968 ²⁷⁰

1.

"Massa, ngana!" - Massangano.
 Este nome surgido por engano
 Da oferta de pão ao forasteiro
 (Era o teu pão, Mulher, oferecido
 Ao homem, rio acima, em busca de ouro)
 Assinalou encontros, teimosia, fé
 Homens perseguidos por um Sol demente
 Por espinheiros, bichos, larvas, pedras
 Répteis, paúis, viscosidades, febres
 Apegados ao chão, dissolvendo-se
 Em nateiros nas margens do Cuanza
 Homens fugidos de outros - alvos, louros -
 Juradores de outra fé - perjuros, pois.
 Homens com suas armas, escravos, livros:
 Livres querendo ser, escravos, só
 Desse querer: Seus últimos gestos
 São ainda a busca, arranhando seus dedos
 Este chão, impacientes da mina não achada
 Certos de que um minuto mais, um século mais,
 Não servirá a terra só de leito a mortos:
 Riscando veios sobre os seus próprios passos
 Levantarão seus ossos os vindouros.

Foi essa febre a razão do engano:
 Não reparaste, Mulher, no fulgor estranho
 Do olhar estrangeiro pesquisando
 Enquanto, parando de pilar,
 Farinha branca em tua mão estendeste
 Dizendo: "Massa, ngana."?

2.

A oferta do Pão
 Numa outra mesa
 Tornou os escavados montes
 Em altares. Atrás do forasteiro
 Outros vieram, perlados de suores
 Exaustos dos caminhos. Todos
 Ardendo em febres, febres várias.
 Sabias tu, Mulher, que há febre

²⁷⁰ Luanda: s/d. Está escrito à mão no verso da contra-capa do exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa (R 12910 V): *Imprensa Nacional de Angola*.

E febre, suor e suor, olhar
 E olhar. Distinguíste o incêndio
 Do metal do incêndio d'alma.
 Tua figura grácil, na oferta
 Ao forasteiro, do teu pão,
 Grácil seria a receber um outro Pão
 Cujo mistério logo se te abriu:
 Pão cuja Flor crescida noutra terra
 Com outros ermos, outro rio
 À terra que habitavas se estendeu
 E tu A conhecestes e recebeste.
 E a essa Flor ouviste dar um nome:
 "Maria". Maria, como tu, mulher.
 Como tu, estendo o Fruto, como tu
 Oferta. O filho que gerou morto
 Por ti, antes de O conheceres. Mas já
 Adivinhado, presentido no teu
 Poder de dar, na tua mão estendida
 Ao forasteiro: "Massa, ngana!"

3.

Pedra a pedra sobre a terra
 Se erguia um altar. Cada gesto
 Cada mover de corpos enfebrecidos
 -Cultuavam-na. Cada corpo
 Caindo um tanto levantava
 Paredes de Sua casa. Cada laje
 Onde mão febril riscava
 As letras de "Aqui jaz" ajudava
 A cobrir o chão. Ó missa
 Transparente: missa em acto! O altar
 Erguendo-se do sacrificio, não este
 Sobre o altar. Missa de homens suando
 Dores de Gólgota, ofertórios
 Totais. Lugar de morte, lugar
 De Esperança, lugar onde vão
 Corpos feridos, quando as almas vencem
 Lugar onde em cada dia se renova
 O mistério dos homens ressurrectos
 Lugar onde, por isso, Ela ficava bem
 Em trono de Rainha: Nossa
 Senhora da Vitória de Massangano.

4.

E vendo-A, tu, Mulher, disseste:
 "Santa Madia, nzambi ionene."
 Espírito de mãe, espírito maior
 -Adivinhaste. Espírito dessa Flor
 Cujo fruto é Pão
 Para todas fomes: Pão em oferta
 Com um gesto simples: "Massa, ngana",

Por ela, Maria, como tu, mãe.

POEMAS PUBLICADOS EM *ROSTO DE EUROPA*

142.

ROSTO DE EUROPA ²⁷¹

1. Eis que te descubro o Rosto:
2. Carta geográfica de Civilização
3. Com as súbitas marcas colocadas
4. Em lugar certo e explícito.

5. Há uma linha pura - a essencial
6. Limpidez deste céu alto. Rubores
7. De frutos explodidos, ausências
8. De além-mar. Leves tremores
9. À volta de crateras.

10. Ó geografia
11. Do Rosto, música inscrita
12. Em pauta. Um Rosto só:
13. Sorri, desfolha-se. Ausenta-se.
14. Propõe enigmas. Desafia
15. Metafísicas, destino. E continua
16. O Rosto.

17. Nele bate o Sol,
18. Rebenta o viço. Nele, a dor
19. Torturada do nascer. Um
20. Quase alegre abandono. Ou
21. Quase alegre recusa...

22. Eis que te aprendo,
23. Europa,
24. Eis que te aprendo!

143.

LIÇÃO ²⁷²

1. Vejo o teu rosto, teu perfil
2. De saudade, o olhar
3. Perdido por tons mil
4. De rio e terra
5. -Esta cidade, no estio.

²⁷¹ Publicado em *rostos de europa* (p. 8).

²⁷² Publicado em *rostos de europa* (p. 9).

6. Onde o mistério, se olhas
 7. Com teus olhos africanos
 8. Pra ti apenas? Se molhas
 9. As penas dos teus arcanos
 10. Na tua própria saudade?
 11. E regressas a que fundo
 12. Senão esse que jazia
 13. Dentro de ti? E em que mundo
 14. Queres se transforme este dia?
-
15. A brisa dá-nos na face.
 16. É nosso ou não é nosso
 17. O frenesi, o alvoroço
 18. De uma primeira lição?
 19. Se já gaivotas não são
 20. Belas imagens apenas
 21. Mas asas num céu concreto
 22. E nas coisas mais pequenas
 23. Aprendemos o secreto
 24. Dicionário do Verão!...

144.

PARA DEPOIS ²⁷³

1. Outrora, vias coqueiros e escrevias: «Pinhos.»
 2. Hoje, sob os pinhais, um vento corre
 3. De África sobre o teu pensamento.
-
4. Outrora, cresciam vinhas no teu sonho
 5. Sem que as houvesse visto
 6. -Pura fermentação no teu sangue
 7. Misto.
-
8. Entre coqueiros, rias
 9. Sob pinhais de amor.
 10. Sangravam araucárias
 11. Choupos da tua dor.
-
12. Porque convocas paisagens
 13. Para as sobrepos
 14. À que hoje te é dada?
-
15. -Adia
 16. Para depois
 17. A harmonia.

²⁷³ Publicado em *rosto de europa* (p. 11). Republicado nos *50 poemas* (p. 69).

145.

VIAGEM²⁷⁴

1. Aspira esta frescura
2. Da aragem:
3. Também vieste em barco
4. De viagem.

5. Miras, distante,
6. O branco casario.
7. Um mar-rio
8. Afoga-te em lonjura.

9. Vem receber o bodo
10. Aos deslocados.
11. Uma voz te saúda:
12. Não é familiar?

13. Acolhe-te a manhã:
14. Na bicha, um indigente.
15. A face estende
16. Pra receberes o Sol.

146.

ESTUDO²⁷⁵

1. Claridade isolada
2. Sobriedade cumprida
3. Esgotada a bica
4. Do café, da vida.

5. Pré-figura da luz
6. Projectada sobre
7. Um livro, a mão
8. Pendente do lábio
9. A solução.

10. Mancha oval de luz
11. Sobre o tampo escuro.
12. Um rosto-geratriz,
13. O feixe criador
14. Sobre que nasces:

²⁷⁴ Publicado em *rosto de europa* (p. 13).

²⁷⁵ Publicado em *rosto de europa* (p. 15).

15. Europa, Europa!

147.

UNIVERSITÁRIA ²⁷⁶

1. Na medida, na medida em que
2. As palavras vão saindo, húmidas de sangue;
3. Na medida em que escorrem
4. Uma linfa antiquíssima; em que
5. Se vêem, súbitamente secas, expostas
6. Aos olhares... Em que medida,
7. Em que medida são ainda suas?

8. Vê-as demais, vê-as opressa, na medida
9. Em que uma intimidade secreta se revela
10. E os seus dedos se estendem a cobri-la.

11. Em que medida, em que... Cerram-se
12. Os olhos. As palavras. Seus dedos querem
13. Vesti-las. De que. Em que. Palavras
14. Intranquilas. Em certa medida. Em.

148.

OFERTA ²⁷⁷

1. Beleza de linhas puras
2. Desenhadas a pena:
3. Nos seios lentos, graves
4. Se solta a curva
5. De ancas, ainda tronco
6. Ainda ramos, ainda
7. Folhas - e frutescência já
8. Abandonada a fomes
9. Fomes mansas.

10. Ó dádiva longínqua
11. Sacrificada oferta
12. Indiferente

13. Europa! Europa!

²⁷⁶ Publicado em *rosto de europa* (p. 17). Republicado nos *50 poemas* (p. 75).

²⁷⁷ Publicado em *rosto de europa* (p. 19).

149.

INVERNAL²⁷⁸

1

1. Desce a temperatura. Está nublado
2. O Céu. Inverno começado, com
3. A chuva contínua. Mas é bom
4. Este mover parado, interior
5. Neblina intemporal, que sei de cor:
6. Resto-me inteiro em meus cacimbos idos
7. E a doce cobardia inda me invade
8. De frustrados desígnios: doloridos
9. Apelos do metropolitano, tão certo
10. Em seu destino figurado em rails!
11. Vem-me de longe o medo à manhã nevoenta.

2

12. Marcam o acento à vida, a dura
13. Engenharia, o doce ferro, o vidro. Bom
14. Este interior: fumo, café e mosca,
15. Embaciado o ar. Chaga-me o som
16. Do eléctrico lento, na luz fosca.
17. Há um comboio e rails. Há uma ponte
18. E um salto, só ideia. Tu povoa
19. A paisagem, omnipresente teia
20. Arrepio no corpo prisioneiro.
21. E não há rio que apague a chama
22. Lenta, firme, cigarro após cigarro.
23. Te reclamo, porém, ideia, imagem
24. Te conclamo, sonho, à margem
25. Da incomodidade situada.
26. Teia de luz coada, teia de frio
27. Inverno pontuando o Rosto.
28. Protesto apenas contra essa Rosa ausente,
29. Escusa. Inverno algum a prenderá
30. Na difusa cadeia de seus dedos.
31. Por isso, aqui eu a construo
32. Com os artefactos -alma?- que possuo.

3

33. Cruzo as estações do trem do amor
34. Mecânico ladrão da vida:
35. Meço a cada silvo a distância a que interfere
36. O Sonho - elipsóide longo em que escorregam
37. Nossos corpos (ou a lembrança deles?)-
38. E a cada estação reconstituo o roubo:

²⁷⁸ Publicado em *rosto de europa* (p. 21). Republicado nos *50 poemas* (p. 71).

39. Uma breve despedida para um longo fracasso.

150.

BODO ²⁷⁹

1. Toca essa luz, a gente
2. De que luz?
3. Toca esse ar, a gente
4. De que ar?

5. Viva! Manhã de Europa
6. Primavera de Sol
7. Arte natural
8. Oferecida!

9. Viva! Pauta de luz
10. Nota carnal
11. De música
12. -Bodo solar aos pobres!

151.

DIA ²⁸⁰

1. Digo
2. «Bom dia»
3. Ao Dia
4. Com o teu nome.

152.

MANHÃ-EUROPA ²⁸¹

1. Chegaste como opróbrío
2. Bofetada interrompendo a brisa
3. Inseguro é oferecer-te a face

4. E eis que regressas
5. Regressas e me encontras descuidado
6. Não recuso a face à carícia da brisa

7. Manhã-Europa! Europa!

²⁷⁹ Publicado em *rosto de europa* (p. 24).

²⁸⁰ Publicado em *rosto de europa* (p. 26). Republicado nos *50 poemas* (p. 67).

²⁸¹ Publicado em *rosto de europa* (p. 27). Republicado nos *50 poemas* (p. 64).

8. Corta-se o ar em planos nítidos
9. Atmosfera que existe antes dos corpos
10. Individual, física.

11. Apelo a nada a que responde
12. Antes de mim
13. O sangue em minhas veias

14. Europa!

15. Correrei as tuas praias
16. Espremendo, inteiro, o coração
17. Esprendo-me, inteiro coração
18. Não ficará mais do que o ruído
19. - Eu sei - dos camiões-cisternas
20. Nas madrugadas

21. Europa!

22. Indecifrável cio o que te exige
23. Incólume, púdica
24. Je ne piétinerai pas ton corps à chair blanche ²⁸²
25. Orgástica manhã

26. Europa!

27. Como após a trovoada, num outro continente
28. Rebutam vãos transparentes dos buracos da terra
29. Ó miséria sem face
30. Insectos cujas asas pontilham de ouro puro
31. A pauta matinal

32. Europa!

33. Saíram dos buracos escuros da terra húmida
34. Ce ne sera pas moi qui dévoilerai ton mystère
35. Tu vois
36. Eterno disponível à oferta inconcreta

37. Je n'ai pas subi l'hypertrophie glandulaire
38. Des Conquérants
39. A carapinha curta, a barba feita

40. Europa!

41. Sei que o fruto é melhor visto na árvore
42. Um recorte na luz

²⁸² Em *rosto de europa* o verso vinha escrito em itálico, tal como todos os outros em francês.

43. Europa!

44. Não foi este o ar que encheste

45. Da rigorosa geometria da ordem

46. Nada ficou nele do estilhaço do grito

47. Atmosfera intacta

48. Europa!

49. Urbana mas submissa ao império do Sol

50. Manhã! Manhã-Europa!

51. O casario na encosta sem idade

52. Cada dia é manhã

53. Os séculos se reduzem à manhã

54. Não se mede a idade pelas pedras

55. Europa!

56. Matutino é o sangue que te percorre.

153.

AQUI, ANTES DE MIM, CHEGARAM ²⁸³

1. Aqui, antes de mim, chegaram

2. Com uma trouxa na mão.

3. Aqui, seus cabelos esticaram

4. À segura do ar frio.

5. Aqui, ganharam brilho

6. De surpresa os olhos seus,

7. Aceitando que outros olhos

8. Neles olhassem os céus.

9. Aqui leves mãos brancas

10. Pousaram, doces, nas suas.

11. Ondas claras, curvas ancas;

12. Luas escuras, as mãos.

13. Aqui, lançando o grito, esperaram

14. Ouvi-lo repercutido.

15. Temerosos do silêncio, o repetiram:

16. Respondeu-lhes uma voz-corpo

17. -Corpo absoluto.

²⁸³ Publicado em *rosto de europa* (p. 32).

154.

NINGUÉM SE RI COMO NÓS²⁸⁴

1. Ninguém se ri como nós
2. Nos ríamos:
3. Riso largo na noite
4. Crioula espuma de desforra e espanto!

5. Adoptámos a Cerveja
6. Cafrealizámo-la
7. Como aqueles que os nossos corpos negam
8. Mas o espírito desenterra
9. Preferiram leite ou milho apenas
10. Depois de fermentados.

11. Tardes interminas
12. De gargalhada e álcool
13. Tardes eternas...

14. Não sabias, Amigo
15. Que de onde partíamos
16. O caminho não seria
17. Sempre
18. Para a derrota do álcool
19. Ou do sono?

20. Não sabias, Amigo,
21. Que nem todos os sábados
22. Os marcaria -sentes?-
23. O espicaçar do cheiro
24. De mulheres suadas
25. Nas pituitárias anestesiadas
26. Que depois abriríamos ao vento
27. Ao longo das estradas?

28. Não sabias, Amigo
29. -Nem eu, por bem!-
30. Aonde viveríamos
31. Ilhados e esquecidos?
32. Não sabias -nem eu!-
33. Não sabias -pois não?-
34. Que a livre digestão
35. -Costas com costas
36. Ao cálido torpor
37. Do álcool e jindungo
38. Num pôr-de-Sol

²⁸⁴ Publicado em *rosto de europa* (p. 34).

- 39.Total-
- 40.Nos seria roubada, Amigo,
- 41.Nos seria trocada
- 42.Por café a horas certas
- 43.Um sorriso a horas certas
- 44.«Obrigado! Obrigado!»
- 45.A horas certas?...

155.

NATAL ²⁸⁵

1. Seus olhos mulatos
2. Se apertam ao frio.
3. Fere-lhe as pupilas
4. O esplendor da neve.

5. Torres góticas, agulhas;
6. Agulhas, altos pinheiros.
7. -Mas é possível o quadro
8. Deste seu natal?

9. (Não fôra a quentura arqueada dos teus braços,
- 10.Mãe!
- 11.Não fôra a curva lenta, morena, dos teus braços,
- 12.Pai!)

- 13.Nossa Senhora
- 14.São José
- 15.Refugiados
- 16.No país da neve.

156.

MÚSICA CONCRETA ²⁸⁶

1. Passam mulheres ágeis, pneumáticas:
2. Um frémito, um bulício as ofusca
3. Neste bruaá de coisas práticas.

4. Na urbe nova, o pensamento busca
5. Apreender a nota que lhe falta
6. Dessa música mecânica, concreta!

7. Trespassados de estio e maré alta

²⁸⁵ Publicado em *rosto de europa* (p. 37).

²⁸⁶ Publicado em *rosto de europa* (p. 39). Republicado nos *50 poemas* (p. 68).

8. São milhares de crescentes na secreta
9. Abóboda de sonhos ginocêntricos.

10. E ao ritmo do andar de saias práticas
11. Alargam-se em círculos excêntricos
12. Soltando-se das ancas pneumáticas

157.

LISBOA, DEITADA, DO OUTRO LADO DO RIO ²⁸⁷

À memória de Branca Cruz, a quem estes poemas foram lidos pela primeira vez.

1

1. Ei-la, Maja Desnuda, ²⁸⁸
2. Retocada
3. Pelo pincel do Sol
4. Que cobre de ouro
5. Sua anca em repouso!

6. Eis o milagre no inverno:
7. O Rio
8. Que lambe, terno,
9. O seu flanco vencido
10. Pelo cio.

11. Eis despedido o frio
12. Ante o festim do amor:
13. Maja oferecida, inquieta,
14. Ao trémulo pintor!

2

15. Agora sei
16. Por que razão aqui
17. Partiram as lanças
18. Os bárbaros
19. Que se embebedaram de sangue
20. Através da Europa!

21. Agora sei
22. Porque pararam aqui
23. Exércitos de ravage
24. Súbito enlouquecidos
25. Num batuque pagão
26. Urrando ao Sol!

27. Agora sei

²⁸⁷ Publicado em *rosto de europa* (p. 41). Republicado nos *50 poemas* (p. 76).

²⁸⁸ Em *rosto de europa* não havia a primeira vírgula.

28. Porque cristãos e agarenos
29. Inventaram aqui
30. O mais lento dos ritmos de guerra
31. Entremeadado de raptos de donzelas
32. E princesas moiras...

33. -Essencial a ti é o vôo nupcial
34. Burdonar de asas
35. Sucção das águas entre terras firmes
36. O canto sensual
37. Da tua anca
38. Maja Desnuda!

158.

MONUMENTO A D. JOSÉ, LISBOA ²⁸⁹

1. Opulento pedestal
2. Luxuriante de vida
3. Tropical
4. Sobre que pousas
5. -Rei europeu
6. Ou marajá hindú?

7. «...da Arábia, da Pérsia, da Índia...»
8. Ausente da pureza deste céu
9. Rei europeu
10. Apetecendo palanque e especiaria
11. Que país foi o teu?

12. Esta nesga de Europa
13. Com vinhedos
14. Ou sonhadas florestas
15. Onde enviavas a morrer
16. Fidalgos-cavaleiros
17. Criados de teus paços?

18. Teus cavalos ligeiros
19. Ou pesados elefantes
20. Tropicais?...
21. -Tuas glórias distantes
22. Nunca vistas
23. Sonhadas
24. Marajá desterrado!

²⁸⁹ Publicado em *rosto de europa* (p. 44).

159.

PARQUE EDUARDO VII ²⁹⁰

1. Canto a tarde
2. De criadas e magalas
3. No Parque Eduardo VII
4. -Caleidoscópio de fardas
5. Amendoins, tremoços
6. Carapinhas ruivas...

7. Um oitocentos falso - repuxos
8. Lagos, cisnes -
9. Espanta-se à invasão
10. Inesperada.

11. Modernas estátuas gregas
12. São apenas
13. Sugestão para o amor
14. À americana.

160.

TABULETAS SONORAS ²⁹¹

1. Toca um mesmo acordeão
2. À saída do metrô
3. Nas esquinas das ruas
4. Onde jornais se empilham.

5. De homens de óculos escuros
6. Vozes rasgam o ar
7. Saturado de um fumo de castanhas
8. E exibem, nua, impúdica eficácia.

9. Tabuletas sonoras
10. Acordeões disfónicos
11. -Se os não apaga a música concreta
12. Dos transportes!...

161.

O ESCOLHIDO ²⁹²

²⁹⁰ Publicado em *rosto de europa* (p. 46).

²⁹¹ Publicado em *rosto de europa* (p. 48).

1. Nas partes pudendas do seu corpo
2. Eis descoberta a sua humanidade.
3. Para que sacrifício ou que acessão
4. Do divino sobre si - ente escolhido?

5. Ele está desarmado. Espera o rito.
6. Em vez de signos de fogo, luz de raio
7. Foram análises, culturas em cobaio
8. O dedo apontado a si - o escolhido.

9. Eis que chegam quimbandas:
10. Mascarados possessos de que deuses?
11. Virgens silenciosas, luzes brandas
12. Rodeiam seu pavor de escolhido.

13. Aquele, o nganga maior - lê-se nos olhos,
14. No bisturi que avança e Ele não vê
15. Mas sabe: Seu sangue jorrará
16. Ungindo seu destino de escolhido.

17. E nas partes pudendas do seu corpo
18. Um dia, orgulhoso, Ele verá
19. A cicatriz quelóide como emblema
20. -Tatuagem no seu corpo de escolhido!

162.

ALBUFEIRA ²⁹³

1. Eles
2. Que nunca foram escravos
3. A não ser de uma ordem
4. De ventos e de sóis

5. Mil anos amontoaram esses cubos
6. -Não os cubos de Kéops
7. Não os de Nova Iorque-
8. Arrumados por uma ordem
9. Que ninguém estudou
10. Mas os olhos certificam.

11. Essas ruas íntimas...
12. Essas salas na rua...
13. O caracolear
14. Pela acrópole calcárea...

²⁹² Publicado em *rosto de europa* (p. 50).

²⁹³ Publicado em *rosto de europa* (p. 52).

15. Ó conjunto cubista
16. Não precisas que te dêem justificação
17. Nem que a ramo de figueira
18. Se meça a relação
19. Entre os teus pés-direitos
20. E o que distas da Lua

21. Ou entre a largura em passos
22. Desta rua
23. E o ritmo sossegado
24. Com que nela me bate
25. O coração.

163.

ÉVORA ²⁹⁴

1. Céu violeta, firmes estrelas.

2. Exsuda cal o tronco
3. sobre a terra rossa.

4. Um vinho doce lava
5. o sarro de borrego
6. Em nossa boca.

7. Évora ao longe. Olivos!
8. Paredes brancas de luar.

164.

MOLDURA ²⁹⁵

1. E é -certo!-
2. Uma moldura
3. Para ela
4. O espaço povoado
5. De arquitectura
6. Árabe e deserto
7. Magoado!

²⁹⁴ Publicado em *rosto de europa* (p. 54). Republicado nos *50 poemas* (p. 70).

²⁹⁵ Publicado em *rosto de europa* (p. 55).

24. O arrastava, as Palavras surgiram
25. Com seu débil socorro.
26. (Como de flores cobriu o Sol com elas.
27. As palavras cresceram, prenderam seu mover-se,
28. Cobriram, como bruma, o Corpo Absoluto,
29. Até que tentando despertar também palavras
30. Lhe amordaçarem o grito de socorro!)

167.

SEI NÃO SE REPETIRÁ ²⁹⁸

1. Sei não se repetirá
2. Esse dar de uma flor
3. Abrindo-se temerosa
4. Nem o céu que chegava
5. Em chuvisco até nós.

6. Sei nunca antes houve
7. Entre dois seres
8. Essa dor comprimida
9. -Felicidade.

10. Sei nunca antes voou
11. Um bando de gaivotas
12. No instante preciso
13. De se abrirem teus olhos.

14. Já publicado apenas
15. Amarrotando-nos a alma
16. De uma velhice de código usado
17. Desde o alvor
18. Foi, de súbito, ver
19. Os limites os mesmos:
20. Nas pontas dos meus dedos
21. Terminava minh'alma;
22. Não há duas palavras
23. Para dizer: «Amor».

168.

ERA SÓ ISTO ²⁹⁹

1. Soltam-se pombas das veias libertadas.
2. Era só isto, não mais, o que tinha para dar
3. Ainda que o julgasse mais e mais:
4. O que me pediram e o que só quis dar.

²⁹⁸ Publicado em *rosto de europa* (p. 59).

²⁹⁹ Publicado em *rosto de europa* (p. 61).

5. Afinal, era esse o meu pedaço na cadeia
6. -O mesmo que bateu nas minhas têmeoras
7. E afogou meu coração. Era só essa a vida
8. Que era minha: Pude dispor dela
9. -Vede!- apenas porque quis.

169.

CHORO ³⁰⁰

1. Choro contra esse muro
2. Interior de mim
3. O ante-braço encostado
4. Ao terceiro arco das costelas
5. Coração em vez de cérebro golfando
6. Lágrimas aos olhos.

7. E ergue-se a voz do fundo da memória
8. Insensata evidência - o Nome.

9. Choro do fundo dessa noite vermelha
10. Como do fundo da vida:
11. Não me recuses tu, ó vida
12. A juventude inteira!

170.

ADEUS ³⁰¹

1. Há beleza no simples entregar
2. De palavras, uma a uma, isentas
3. De entendimento?
4. Pronunciadas
5. Na pura liberdade do instante
6. Desatentas de mensagem ou
7. Comunicado?
8. Porém,
9. Outras há que vivem, independentes
10. E certas, reconstruindo, não a Ideia
11. Mas o Ser:
12. Flor, verniz, sangue,
13. Coágulo-amor, luva, inverno,
14. Joelho, rio, grito, mão, saia...
15. -Possível?- Impossível o inventário
16. De manhã: Adeus.

³⁰⁰ Publicado em *rosto de europa* (p. 62). Republicado nos *50 poemas* (p. 73).

³⁰¹ Publicado em *rosto de europa* (p. 63).

171.

BRAILLE ³⁰²

1. Esse braille subtil
2. Fecho meus olhos
3. Para melhor o ler.

4. Essa caligrafia
5. De experiências longínquas
6. -Aguilhas de pinheiros
7. E de vento.

8. Água clara de um continente
9. A sua circulação
10. Lenta, fluída, imperceptível
11. -Signos antigos.

12. Dou a meus dedos a textura
13. Desses signos.
14. Braille subtil, decoro-os.
15. De olhos fechados, decoro-os.

16. Molham-se os dedos
17. Nos sucos ténues
18. Dessa circulação.

172.

«POESIA ABUSADA» ³⁰³

1. «A poesia abusada»: sob os meus olhos cai
2. O título, num jornal antigo. Pra que conste
3. Meu protesto solitário entre os cavadores
4. Do alheio sangue seco: Enquanto outros
5. Requisitam, fazem fichas: Enquanto,
6. Quase bela, dela resta apenas
7. Atenção e mão célere: **ESCREVO PARA QUE CONSTE:**

8. Foi na Biblioteca Nacional de Lisboa
9. Um cochichar erudito, religioso
10. Aí surgiu com seus tenso rubores
11. O articulado libelo -o seu corpo-
12. Com que contesta o mundo

13. «Poesia abusada»!

³⁰² Publicado em *rosto de europa* (p. 64).

³⁰³ Publicado em *rosto de europa* (p. 66).

173.

FADO³⁰⁴

1. Garganta, xaile, garganta
2. O corpo molda-se em voz
3. E a voz sem corpo no ar!

4. Candeeiros destacam rostos
5. Mais rostos: os que pedem
6. Os que troçam, os que imploram
7. Os que ameaçam...

8. Faces diferentes do amor:
9. De ancas largas, maternal,
10. De pequenos seios castos
11. Até o amor assexuado.

12. Da garganta às ancas
13. -Mil faces do amor
14. No movimento de um xaile-
15. Canta-se o fado.

174.

SE ESTE FOSSE O ÚLTIMO POEMA³⁰⁵

1. Se este fosse o último poema:
2. Não esperar que o lessem
3. Não esperar a sua destruição pelo sorriso
4. De quem julga entendê-lo.

5. Como se fosse o último
6. Este dia de primavera estienta
7. Em que o ódio nos queima
8. De que haja muros, tetos, chão

9. E não apenas

10. O Sol inteiro e nosso
11. Que se não nega
12. Nos não nega sua carícia terna
13. Sobre os limites precisos dos corpos que habitamos

14. (Ardo em te pedir
15. Que suspendas o estio).

³⁰⁴ Publicado em *rosto de europa* (p. 68).

³⁰⁵ Publicado em *rosto de europa* (p. 70).

175.

ENGANO ³⁰⁶

1. Era o mesmo sorriso
2. Que supus fosse o que eu
3. -Único no mundo-
4. Receberia.

5. Era a mesma alegria
6. Dos encontros que entendi
7. Se não repetiriam
8. Nem comigo.

9. No entanto, tranquilo
10. Noto o que -lei-
11. Deixei esquecido:

12. Não foram apenas meus
13. As manhãs que amei,
14. A névoa, o Sol, o ciúme
15. Com que quis me fossem exclusivos.

16. Dos homens, não é a imaginação
17. Escassos dela. Sabem que ao Sol
18. Se responde com um sorriso, ao amor
19. Com o amor. Não é deles o engano.

176.

DE ZERO A ZERO ³⁰⁷

1. Fiz muitas vezes essa viagem:
2. De Zero a Zero.
3. Fiz essa viagem
4. Cruzando, inalcançado, um Infinito.
5. Força-me o Zero, ou quebra-me o Infinito?
6. Sinto que a faço e faço. E uma vez mais
7. A ideia me persegue: Destino humano
8. É esse voo e o recomeço
9. De Zero a Zero. (Idealmente os dedos
10. Se estendendo)?
11. Fiz muitas vezes essa viagem. Duvido:
12. É de homem?

177.

REGRESSO ³⁰⁸

³⁰⁶ Publicado em *rosto de europa* (p. 72).

³⁰⁷ Publicado em *rosto de europa* (p. 74). Republicado nos *50 poemas* (p. 74).

1. Regresso às tuas praias
2. Na ressaca longuíssima do Tempo:
3. Corpo rolado em mares-oceanos
4. O descoberto, afinal, a descobrir-te.

5. Trago torturas, embustes, desenganos:
6. Nos olhos, almas recusadas;
7. Na alma, o espanto dos olhares
8. Que se não viram.

9. Mas este céu, esta terra são antigos
- 10.-Um pressentimento confirmado:
- 11.Circulando em meu sangue, respirando-o
- 12.Esse mundo estava já comigo.

- 13.Comigo, tua face de espanto ao receberes
- 14.A obra que não pensaste te voltasse
- 15.À palma da mão tranquila:
- 16.Corpo rolado de ti, a ti tornado!

POEMAS PUBLICADOS EM *CORAÇÃO TRANSPLANTADO*

178.

309

1. Transplantado coração
2. Nem só distância:
3. Um mar ou outro
4. A faz. Passaram mares
5. E ares - contudo, noutros,
6. A carapinha cresce
7. Em novo tempo.
8. Ei-las, crianças negras
9. Cruzando a rua, em Londres.
10. Ei-las correndo, como
11. Eu barrocas: soltas.
12. Não há distância entre
13. Céu baixo e alto
14. Arranha-céu, cubata.

179.

310

1. Onde cresce, a distância
2. É interior. Não a mede
3. O tempo - a dor é que.
4. É um antigo exílio
5. Este de um corpo
6. Alheio ao coração,
7. Ou coração alheio ao corpo.
8. Transplantado de onde?
9. Encarcerado em quê?
10. Sangue de mais, de menos,
11. Do coração ao corpo vai,
12. Ou chega ao coração.
13. A diferença, aperta
14. Ou falta: é dor.

180.

311

1. Ah grande cabeça hippy

³⁰⁹ Publicado em *coração transplantado* (p. 11), parte I.

³¹⁰ Publicado em *coração transplantado* (p. 12), parte I. Republicado nos *50 poemas* (p. 61).

³¹¹ Publicado em *coração transplantado* (p. 13), parte I.

2. Coroadada de cabeleira
3. Encrespada e solta!
4. Ei-la, como diquíxi:
5. Raiz comum,
6. Atmosfera outra.
7. Eles aí estão
8. Regressados os pés ao contacto
9. Do Chão
10. Buscando o inalcançável
11. No que encontram
12. Ao alcance da mão.
13. Ingénuos. Criadores.
14. Ingènuamente criadores.
15. Criadora mente.

181.

312

1. O estrangeiro recuou
2. Ante a agressão pela moeda.
3. Chegaram dois, Homem
4. Mulher, longos cabelos,
5. Vestes caídas. Eram
6. Do tempo dos automóveis,
7. Da alunagem? Súbito:
8. «Não reconheces?»
9. Também fugidos. Também
10. Um traço a separá-los
11. Da multidão. Tira a moeda
12. Um dar confuso. Sente
13. Um alívio. Seriam eles?
14. Falta um menino.

182.

313

1. Prostituta e fecunda
2. Eis a Cidade.
3. Passam os homens
4. Que a querem deles:
5. Orientais, setentrionais,
6. Meridionais, ocidentais.
7. Mongolóides, caucasóides
8. E negróides. Espermatozóides
9. Agitando a cauda

³¹² Publicado em *coração transplantado* (p. 14), parte I.

³¹³ Publicado em *coração transplantado* (p. 15), parte I. Republicado nos *50 poemas* (p. 59).

- 10.No underground ³¹⁴ :
- 11.Espesso meio
- 12.De gente viva
- 13.Buscando, infrene,
- 14.O óvulo oculto.

183.

³¹⁵

1. É sobrevida, isso:
2. Dá-se-lhe um corpo,
3. Muda-se o coração:
4. Locatário e local
5. Desencontrados.
6. Foram buscá-lo, longe,
7. O sangue que faltava
8. Ao seu cansaço.
9. Deitou-se ao chão
- 10.A carne que sobrava.
- 11.Sobrevivos sonham
- 12.Uma última ilusão:
- 13.Pensam mitologias,
- 14.Seco o coração.

184.

³¹⁶

1. Olham para nós
2. Mais vivos do que nós
3. Deuses no exílio:
4. Deuses egípcios
5. No Museu Britânico.
6. No limestone
7. Ainda sopra o vento
8. Do Sudão. Borbota o Nilo
9. Nas inscrições. Ah, Terra
- 10.E Vento: homens e deuses
- 11.Estão marcados.
- 12.A escala é uma:
- 13.Ar, água, terra
- 14.-Lama fecunda.

³¹⁴ Em *coração transplantado* a palavra estava em itálico.

³¹⁵ Publicado em *coração transplantado* (p. 16), parte I.

³¹⁶ Publicado em *coração transplantado* (p. 17), parte I.

185.

317

1. É da criança franzina
2. Ou do rapaz espigando?
3. Sangue próximo da lágrima
4. Sangue próximo do sal;
5. De qualquer modo passado
6. Ao corpo do homem actual;
7. De repente repetindo
8. Batimentos baptismais;
9. Logo depois explodindo
10. Pedacos de vida a mais;
11. Já agora, ameaçando
12. Concluir, não bater mais...
13. Coração que já não tenho.
14. Coração que tenho a mais.

186.

318

1. Talvez mereças, Londres,
2. O nome de Babel - não o que usas.
3. Não porque desencontres
4. Ou reduzas, embora o pareças
5. No rigor fisionómico
6. Da fábrica que presumes.
7. Aqui a todos unes:
8. Danças, coros hindús em Picadilly
9. E o fogo surge, flébil,
10. Da comunicação - e logo alastra.
11. Tão igual o diferente!
12. Tão diferente o igual!
13. Marcou em ti encontro gente confusa:
14. Babel conclusa.

187.

319

1. Ah, Cidade grande, longe!
2. Não há distância, tempo
3. Para soltares de mim

³¹⁷ Publicado em *coração transplantado* (p. 18), parte I.

³¹⁸ Publicado em *coração transplantado* (p. 19), parte I.

³¹⁹ Publicado em *coração transplantado* (p. 20), parte I.

4. Velhas, finas raízes.
5. No quarto impessoal,
6. Rodando o interruptor,
7. Vem-me de longe a imagem.
8. Dedos de fuligem apertam a torcida
9. Da candeia de azeite:
10. Um odor a palma no ar.
11. Numa longínqua noite
12. Como a de hoje, de insónia.
13. Sou, concerteza, o mesmo.
14. Não adormeço ou esqueço.

188.

320

1. Também eles me não querem
2. Ver fugido. E quando
3. A noite vem, tranquilizante,
4. Eles desafivelam suas máscaras
5. De mortos, para falar
6. Comigo. Não têm medo já
7. Não tenho medo eu
8. Reconhecidos uns nos outros.
9. Sabemos: nossa vida foi assim.
10. Não lamentamos feridas sobre o corpo,
11. Misérias, piolhos, cabiris carregados
12. De carraças. Foi o nosso quinhão.
13. Por isso nos é fácil dizermo-nos: «Irmão.»

189.

321

1. Sexta-feira Santa. Sexta-feira tonta.
2. Não há Deuses nem Homens
3. Há um homem e Deus.
4. Sexta-feira Santa. Sexta-feira tonta.
5. Deita fora o que és e também o que não.
6. É só derrame - a terra espera -
7. O que julgavas teu ser.
8. Teu corpo liquefaz-se sobre o chão
9. E o chão te é alheio.
10. Não impeças a queda:
11. Desamparo é teu destino.
12. Desamparadamente desamparado
13. Teu corpo - derrame puro.

³²⁰ Publicado em *coração transplantado* (p. 21), parte I.

³²¹ Publicado em *coração transplantado* (p. 22), parte I.

14. Sexta-feira tonta. Meu Deus! Sexta-feira Santa!

190.

322

1. São ossos, esqueleto
2. Paredes da História
3. A carne já ida
4. Não se sabe quando.
5. Mas ficou a página ³²³
6. Sangue enegrecido
7. De murders mordendo
8. A carne da História:
9. Não se sabe quando
10. Mas havia bispos
11. Mas havia sangue
12. Mas havia reis
13. Cavalos retesos
14. -Protesto isolado!

191.

324

1. O homem e a cadeira.
2. A cadeira do homem.
3. O homem da cadeira.
4. Tão alto! (para mostrar
5. Que está de pé?)
6. Cadeira ao lado.
7. Ao lado da cadeira
8. O homem. O homem
9. Chamava-se Abraão.
10. Ficou negro de imensa
11. Solidão. De pé
12. Pronto a deixar um enorme
13. Cansaço. Mata-lo-ão
14. Sentado, na cadeira, à traição.

192.

325

³²² Publicado em *coração transplantado* (p. 23), parte I. Republicado nos *50 poemas* (p. 58).

³²³ Em *coração transplantado* está "pátina".

³²⁴ Publicado em *coração transplantado* (p. 24), parte I.

³²⁵ Publicado em *coração transplantado* (p. 25), parte I.

1. Vou na multidão
2. Que descobriu que é um Zoo.
3. Também me vejo nu
4. The naked ape.
5. A discriminação:
6. O macho quer-se vestido
7. A fêmea nua.
8. Vou ver isso mesmo
9. Em Witehall, rua.
10. Polícias. Carros.
11. De dentro de um
12. Um adeus amigável
13. Para mim. Ouço: Moon men.
14. Homens da Lua. Munemenizei-me.

193.

326

1. Terra mãe escura
2. Terra treva sepultura
3. Madre estranha mãe
4. Que ignoras de onde
5. Partes onde chegas
6. Terra mãe terra dor
7. Grito também
8. Lava escura
9. Raiva clara
10. (Da lava à raiva
11. É que vai
12. O protesto necessário)
13. -Bate na terra, Mãe!
14. Bate no chão por mim!

194.

327

1. Quem se apossou de mim?
2. Quem de dentro de mim
3. Me arrepanha os tendões
4. Me puxa os nervos aos esticões?
5. Quem penetrou no corpo
6. Vulnerável, disponível
7. E de dentro o tortura
8. Como se fora seu?
9. Quem me faz encolher
10. -Bicho de garras, pássaro, morcego?
11. Bicho que o tempo vence
12. Persistente e submisso
13. Bicho também eu, bicho
14. Que, no entanto, nego.

195.

328

1. Não direi que puro. Puro
2. É o alheio. A eles pertence
3. O pálido monopólio.
4. Porque este mundo é sujo
5. -Como não seria?
6. Excrementícia gente
7. Sabem-no insectos, vermes:
8. Voejam verdeléctricas
9. Moscas à sua volta,
10. Engordam matacanhas,
11. Bactérias grassam
12. Crescem, envoltas
13. Em seu humano lodo. Não direi
14. Que puro.

196.

329

1. Um sangue escuro
2. Coágulo conformado
3. À mão rude cavando
4. À mão crosta da terra.

³²⁷ Publicado em *coração transplantado* (p. 27), parte I.

³²⁸ Publicado em *coração transplantado* (p. 28), parte I.

³²⁹ Publicado em *coração transplantado* (p. 29), parte I.

5. Um sangue denso
6. Lento
7. Circulado na forma
8. Do movimento
9. Da mão à terra
- 10.-Grave queda
- 11.Fecundante.
- 12.Um sangue escuro
- 13.Condensado
- 14.No tamanho de um punho.

197.

330

1. Coração tocado de um vento
2. Seco. Coração deserto.
3. Sua pele
4. Crosta estalada.
5. Suor desidratado sobre
6. O corpo: sal.
7. Depósito de gritos
8. Insofridos. Coração
9. Calcificado,
- 10.Em si mesmo a mensagem:
- 11.Parada circulação
- 12.Fixa memória
- 13.Suspensa vida.
- 14.Coágulo.

198.

331

1. Também eles O esperam
2. Em Sua face adulta.
3. Na indecisa bruma
4. O Seu perfil avulta.
5. Esperam para O oporem
6. À compressão, à angústia
7. -Árvore de liberdade
8. Erecta como fuste. E a
9. Liberdade é rigor,
- 10.Sinais que dela têm:
- 11.Um ponto, luz, fulgor.
- 12.Uma estrela, o trajecto
- 13.Do céu ao coração. Astro preciso,

³³⁰ Publicado em *coração transplantado* (p. 30), parte I. Republicado nos *50 poemas* (p. 62).

³³¹ Publicado em *coração transplantado* (p. 31), parte I.

14. Número, ângulo recto.

199.

332

1. Não tanto como Pessoa amei
2. As cidades de hoje, no Norte.
3. Mas sempre à beira-morte
4. As conheci. Reconheci.
5. Escuridão opressa
6. Em outro continente.
7. Au bout de la nuit ³³³
8. Surgiu-me o seu olhar.
9. Eu o segui então à beira
10. De morrer, à beira de ser
11. Logo escuridão compacta.
12. Um grito ao longe. Exacta,
13. Inflexível, a direcção tomada:
14. É para lá da morte o próximo comboio.

200.

334

1. Catacumbas modernas.
2. Levam-me escadas, ascensores.
3. Descem-me degraus. Ternas,
4. Quebram-se amarras. Dores
5. Sobem da terra. «Europa!»
6. -Grito. Responde o eco:
7. «África!» E no escuro vou pa-
8. ra o encontro, o sangue seco.
9. Encontro dolorido, vassalagem
10. Prestada à beira-morte. Vejo
11. Esses olhos no fundo túnel, catacumba.
12. Luz perdida bastante para que sucumba
13. O que ainda é vida, à beira-mar, à beira-Tejo,
14. À beira-Thames: É para nada a próxima viagem.

³³² Publicado em *coração transplantado* (p. 32), parte I. Republicado nos *50 poemas* (p. 60).

³³³ Em *coração transplantado* o verso está em itálico.

³³⁴ Publicado em *coração transplantado* (p. 33), parte I.

D. Maria da Conceição Abreu, que nunca pensou em fazer versos, é co-autora dos poemas que se seguem, acontecidos em meio de sessões de informação linguística que teve com o autor deste livro. Outra forma de transplantação cardíaca.

201.

335

1. Aiué, muxima ua manhinga:
2. Kikonda kia manhinga, jimbamba.
3. Uabuila mukonda dia kukalakala. Kinga!
4. O masoxi mé, imbamba.
5. Em ngi mubika uokulu ua jikuku.

6. Aiué, jindanji jami jokute
7. Ngana Nzambi muene ukutununa o ngoji.
8. Aiué, muenhu uami uokute:
9. O muxima ua mutu ki muxim'é ua hoji.
10. Eme ngi mubika uokulu ua jikuku.

11. Aiué, o muxima uobuze ku mutu
12. Muene uafikile kuma a-mu-jituna
13. Manhí, kaná: uala bu ngoji: a-mu-kutu.
14. O manhinga malenga kala jinguna.
15. Eme ngi mubika uokulu ua jikuku.

16. Aiué, muxima uabuila, maji ukalakala
17. Pala mukutu ua mukuenu! Pala
18. Muenhu ua mukuenu! O mukutu ua mukuenu
19. Lumbambu lué! Enu, di-xibienu!
20. Eme gni mubika uokulu ua jikuku.

/

21. Ai, coração de sangue:
22. A pele do sangue são crostas.
23. Cansaste-te de trabalhar. Espera.
24. As tuas lágrimas são fardos.
25. Sou um velho escravo dos avós.

26. Ai, as minhas veias estão atadas,
27. Só o próprio Deus desfaz o nó.
28. Ai, a minha vida está presa:
29. O coração de pessoa não é coração de leão
30. Sou um velho escravo dos avós.

³³⁵ Publicado em *coração transplantado* (p. 38 e 39), parte II.

31. Ai, coração arrancado a uma pessoa,
32. Ele julgou que tinha sido solto
33. Mas não: ainda está atado, preso,
34. O sangue foge como formigas de asas.
35. Sou um velho escravos dos avós.

36. Ai, coração cansado, mas trabalhas
37. Para o corpo de outrem! Para
38. A vida de outrem! Para
39. A vida de outrem! O corpo de outrem
40. É a tua prisão. Vós, calai-vos!
41. Sou um velho escravo dos avós.

202.

336

1. Hoji iafu, mu ngongo mua-di-xala!
2. Ng'-ambule nginue tukopo tuami
3. Ni makamba mami!

4. Hoji iafu, mu ngongo mua-di-xala!
5. Ng'-ambule ngitonoke ni makamba mami,
6. M'usuku uami!

7. Hoji iafu, mu ngongo mua-di-xala!

- /

8. O leão morreu o campo ficou livre!
9. Deixem-me que beba os meus copinhos
10. Com os meus amigos!

11. O leão morreu, o campo ficou livre!
12. Deixem-me que brinque com os meus amigos
13. Na minha noite!

14. O leão morreu, o campo ficou livre!
15. Deixem-me que olhe a lua com os meus amigos
16. Na minha estrada!

17. O leão morreu, o campo ficou livre!

³³⁶ Publicado em *coração transplantado* (p. 40 e 41), parte II.

203.

337

1. Aiué, pala'nhi uatalele mon'ami?
2. O mesu mé, ki muanh'é!
3. Aiué, pala'nhi uatalele mon'ami?

4. Aiué, o mon'ami uandalele muanha ua kidi,
5. O mesu mé, ki muanh'é!
6. Maji, Nzambi iami, Nzambi ia kidi.

7. Aiué, o mon'ami, muanha u uelela!
8. O mesu mé, ki muanh'é!
9. Aiué, mon'ami uondokuelela!

/

10. Ai, porque olhastes para a minha filha?
11. Os teus olhos não são o sol!
12. Ai, porque olhastes para a minha filha?

13. Ai, a minha filha queria um sol verdadeiro
14. Os teus olhos não são o sol!
15. Mas o meu Deus é um Deus de verdade!

16. Ai, a minha filha é o sol a rir!
17. Os teus olhos não são o sol!
18. Ai, a minha filha rir-se-á!

338

1. Ngi-di-fangana kala mbua ia Kabidi:
2. A-ngi-bana kisende ku mbunda:
3. Ka-i! Ka-i! Ka-i!
4. Mukila ubokuesa moxi ia inama!

5. Ngi-di-fangana kala mbua ia Kabidi:
6. A-ngi-tala n'a-ngi-kaie: «Tunda»!
7. Ka-i! Ka-i! Ka-i!
8. Mukila ubokuesa moxi ia inama!

9. Ngi-di-fangana kala mbua ia Kabidi:
10. Kioso ki ngibita, o mundu uolozoka jivunda.
11. Ka-i! Ka-i! Ka-i!
12. Mukila ubokuesa moxi ia inama!

13. Ngi-di-fangana kala mbua ia Kabidi!

³³⁷ Publicado em *coração transplantado* (p. 42 e 43), parte II.

³³⁸ Publicado em *coração transplantado* (p. 44 e 45), parte II.

14. Mulenge u-ngi-busa ku dikunda:

15. Ka-i! Ka-i! Ka-i!

16. Mukila ubokuesa moxi ia inama!

17. Ngi-di-fangana kala mbua ia Kabidi: ³³⁹

/

18. Pareço-me com um cão cabíri:

19. Dão-me um pontapé na cauda.

20. Ka-i! Ka-i! Ka-i!

21. A cauda encolhe-se-me entre as pernas!

22. Pareço-me com um cão cabíri:

23. Olham-me e enxotam-me: «Fora!»

24. Ka-i! Ka-i! Ka-i!

25. A cauda encolhe-se-me entre as pernas!

26. Pareço-me com um cão cabíri:

27. Quando passo, as pessoas fazem barulho.

28. Ka-i! Ka-i! Ka-i!

29. A cauda encolhe-se-me entre as pernas!

30. Pareço-me com um cão cabíri:

31. O vento sopra nas minhas costas

32. Ka-i! Ka-i! Ka-i!

33. A cauda encolhe-se-me entre as pernas!

34. Pareço-me com um cão cabíri:

³³⁹ Termina com uma gralha. Na tradução está ponto de exclamação

POEMAS PUBLICADOS EM *LUSÍADAS*³⁴⁰

204.

1.³⁴¹

1. Dos ladrilhos movediços de Vieira
2. Onde o verde é azul, o mar ameaça,
3. Je me rappelle as areias, a sucção, o beijo,
4. O Rio, a cor é Tejo.
5. Je me rappelle o vidro, o verde
6. Umbroso, a água, a neve,
7. O tufo, a erva.
8. Vestido vegetal, o Corpo terra viva.
9. Je me rappelle o dever e o derrube,
10. A água independente.
11. Tão alta a cabeleira dos pinheiros
12. A recusa nos dentes! Bernard Buffet,
13. O negro destas árvores, destes
14. Troncos, persistente. Adiante, a Primavera!
15. Dadas as mãos. Aqui o inverno, certo.

205.

2.³⁴²

1. Je me rappelle a igreja metodista
2. Mais j'aime mieux a de nome mais belo
3. A Philafricaine
4. Os bigodes do missionário
5. O animatógrafo
6. A ternura coxeante das cartas para a irmã
7. Je me rappelle o rigor, a limpeza
8. Lausanne a uma hora de distância
9. O florido estival à volta do Léman
10. A higiene, a construção,
11. Os frisos, a lucidez urbana.
12. Construir acaba neste chão
13. Helena soberana sobre o chão.
14. A princípio, o brique infantil
15. Depois o zinco;
16. O caminho missionário acaba aqui.
17. Je me rappelle a ternura do poeta
18. A longada epistolar, o seu francês luzente

³⁴⁰ Todos os poemas do livro foram republicados nos *50 poemas* (pp. 83-93)

³⁴¹ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 5).

³⁴² Publicado em *LUSÍADAS* (p. 6).

19. Intérmito, intrépido.
20. Tu t'en souviens? O tecto umbroso
21. O verde duplo - acariciante, acariciado -
22. Um tecto vegetal, impositivo
23. Não digamos não, pois não, à sua fala viva.

206.

3.³⁴³

1. Aqui, a primavera. Je me rappelle
2. O corpo negro, atlético
3. Senhor do carisma helvético
4. Na praia dos miliardaires.³⁴⁴
5. Je me souviens da trincheira
6. Inaparente em contas.
7. Pois, como dizias, catorze anos,
8. Catorze anos na mata
9. Mais catorze na Europa
10. Mais catorze na Ásia
11. Catorze cursos, catorze missões diplomáticas, a Kalashnikov
12. O ski, o sauna, as visagistes³⁴⁵ conservaram
13. De tantos catorze anos os catorze
14. Que exhibes
15. Perante o teu colega que, entretanto,
16. Passou a ter o 4 antes do 1.
³⁴⁶
17. Gostas do Arpad certamente
18. Mais do que de Vieira: As
19. Neves doces, a água puríssima
20. Sem tratamento. Évian, à
21. tua escolha óbvia.
22. J'entends ton français, sem queres
23. A tua língua principal
24. Como a de Vieira.
25. Diferentemente, faltou-te
26. Um Tejo, amor que não viste no
27. Cuanza mas no Reno.³⁴⁷
28. Est-ce que tu t'en souviens?
29. Os azulejos simplesmente coloniais,
30. Guia-nos a geometria de Vieira
31. O verde exacto
32. A carícia de uma luva viva.

³⁴³ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 7).

³⁴⁴ Em itálico no original

³⁴⁵ «ski» e «visagistes» vinham em itálico no livro original.

³⁴⁶ Nos 50 poemas estas duas partes estão colocadas em duas páginas diferentes.

³⁴⁷ No livro original estava separado do seguinte por um espaço branco.

33. Não se erguerão demais os caules
 34. Discriminantes. Envolvente de tudo,
 35. O remoinho. A Natureza
 36. Aprofunda-se conhecendo.

207.4.³⁴⁸

1. A boca azul aberta suga a nuvem.
2. O vácuo, o sorvedouro
3. Pipocas sobre o tampo azul
4. Tão claro, desaparecem mal nascidas.
5. On regarde les mains. Toujours
6. On les regarde, e já sabemos
7. Entre as mãos e o vácuo
8. O que se assemelha: no fundo
9. Do seu fundo correm pipocas.
10. C'est pour ça. Palavras gotejantes
11. O peso gota a gota das palavras
12. Vieira, não o sentes? Para que
13. Outros, dos teus, remoinhos
14. De esferas se transponham.
15. Preferes a ampulheta. Como
16. A água. Cada molécula
17. Tem arestas, fendas,
18. Longitudes. Na Água,³⁴⁹
19. O Tempo.

208.5.³⁵⁰

1. A luva veste o corpo vivo
2. A azul-cinzento,
3. Luva inconsútil, esquecidos
4. Retalhos, lâ.
5. Corpo explodido, preso.
6. O braço tatuado a azul-cinzento
7. Um nome e data: 12-12-72,
8. Angola. *Grandes barcos*
9. *Os levavam lentamente, após*
10. *Nove meses esperando lua a lua*³⁵¹.

³⁴⁸ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 9).

³⁴⁹ Sem maiúscula em *LUSÍADAS*.

³⁵⁰ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 10).

11. A areia branca, a areia branca
12. O corpo estendido ao beijo
13. Lento e sábio das ondas
14. Lentamente. Aqui, Lisboa,
15. O corpo em luva,
16. O braço, Vieira, a azul,
17. Transposta a Terra inteira.
18. Je voudrais vous dire, Sophia,
19. La terra trema, o rosto
20. De Ingrid, Stromboli, apenas
21. O azul é incompleto sem Vieira.

209.

6.³⁵²

1. Outono aberto, Outono enxuto,
2. Um ar cuja poalha alimenta
3. Os sôfregos pássaros de Vieira.
4. En Automne, gaivotas de Lisboa
5. Revolteiam à superfície
6. Negros sinais no outro subsidente,
7. Perturbações da pele do mar
8. Estuário. É Tejo onde foi
9. Mar, mármore nas margens
10. Que foram areia ou saibro.
11. Sobre o branco,
12. Milhares de sinais em queda
13. Para o Rio. O Nada
14. Absorve-nos com eles
15. Para o limite longo do horizonte mudo.

³⁵¹ Em nota de rodapé afirma-se: "Lembrança de Natércia, «Guerra»". A citação não se transcreve com itálico nos *50 poemas*. Decidimos, no entanto, manter aqui a opção inicial uma vez que ela dá desde logo uma indicação de leitura.

³⁵² Publicado em *LUSÍADAS* (p. 11).

210.

7.³⁵³

1. Os andaimes de Vieira em arquitectura subterrânea
2. A água, o poço, Lisboa imorredora
3. Branca-morena, judia e moira.
4. Os corpos flectem-se sobre a História
5. Que emerge, remoçada em corpos negros.
6. Árvores inexistentes, entanto nuas,
7. Ângulos agudos, entanto vivo
8. O riso oculto de pássaros ausentes.
9. No alto iluminado do cúmulo,
10. O perfil do Monte Branco,
11. Corpo intacto.
12. Inúteis águas, bocas sedentas
13. Daqui a mil anos olharei
14. A súplica silenciosa do asfalto.
15. A porta aberta a um espaço,
16. A escada a outro. Castanho e cinza
17. Apontam a idade.

18. Desce a primavera sobre as cabeças
19. Escavando o metropolitano
20. Sob a chuva esparsa e fêmea
21. Da Lesbos insular
22. Diluída a silhueta proletária.

211.

8.³⁵⁴

1. Camponeses da areia e do basalto
2. Encontram o pão apetecido no saibro
3. Deste chão. E já a broa,
4. O vinho co-natural, mediterrâneo
5. De onde se soltaram as ilhas para o mar atlântico,
6. Caravelas de retorno são os taipais
7. Andaimes. A rota viageira
8. Um traço longo azul de mar-oceano
9. Os lenhos retornados
10. Os castanhos breves.
11. Mulher de carne ou mármore
12. É a que espera o perdido viageiro
13. Atrás de vidros, folhas,
14. Seu nome, Máttria. Lusíadas ³⁵⁵

³⁵³ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 12).

³⁵⁴ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 13).

15. Em cores, fragmentos,
16. Restos de cordame e mar,
17. O tempo incluso. Assina Camões
18. A carta de marear
19. Inesperadamente feminino,
20. Penélope, pintando, Vieira,
21. Lisboa, centro do mundo.

212.

9.³⁵⁶

1. Camões apostrofando no Intendente
2. À gente silenciosa
3. - Como a do metropolitano de Paris,
4. A gente é clara e muda
5. A única diferença nos seus olhos -
6. O tronco nú, cicatrizado
7. Cartões da tença havida
8. Estendidos para se verem
9. Lusíadas esquecidos.
10. Os destroços das naves
11. Acumulados oferecem-se aos braços
12. De Camões, nos castanhos múltimos de Vieira
13. Que também chegou cá
14. Do fim do mundo.

213.

10.³⁵⁷

1. Vieira (Afonso Lopes), a lenha e o lenho
2. São piras para a nova inquisição
3. Próxima de S. Domingos?
4. Vieira (P. e António), a lenha e o lenho
5. Destroços de tanta navegação
6. Oferecem-te as linhas de mais um sermão?
7. Essas linhas, dechets, destroços
8. Da condição lusíada
9. Sugerem a montagem de mais espaço,
10. A Vieira, a maga de Paris,
11. Das Descobertas, para a pompa

³⁵⁵ No livro original a palavra estava grafada com maiúsculas e em itálico, sempre que aparecia (cf. poema seguinte).

³⁵⁶ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 14).

³⁵⁷ Publicado em *LUSÍADAS* (p. 15).



12.Lusíada da História.

13.Balançam-se em convés na rua adiante,

14.Andaimas, cavernas sob a terra,

15.Restos de caravelas

16.Madeiras de D. Dinis

17.Relançando o metropolitano

18.Rumo à Europa!

POEMAS PUBLICADOS EM *AFONSO, O AFRICANO*

214.

RENA ³⁵⁸

para Nucha

1. Afonso, o africano, ³⁵⁹ cansado da guerra,
2. Transferiu suas cavalgadas para a Europa,
3. Onde correu montes e planícies
4. Vendo a mesma lua de Arzila e Tânger.

5. Alguma coisa, no entanto, o transtornou
6. Que foi encontrar na Crimeia ³⁶⁰ o olhar muçulmano de Florence, cuidando-o
7. E tanto
8. Que para novas cavalgadas partiu
9. Em direcção a Norte
10. Atravessando estepes, taigas
11. Até que, em plena tundra, reconheceu
12. A língua morna de Rena
13. Buscando musgos, líquenes
14. Um perfume intenso à sua volta ³⁶¹
15. Levando-o a deixar sua montada
16. Seu cavalo árabe da Golegã
17. Pelo dorso de Rena

18. Sobre o qual, como em Chagall,
19. Fixaram os pintores seu voo alto
20. Entre as luas de Arzila e Tânger.

215.

NO VERÃO, A LESTE

1

ESLOVÉNIA ³⁶²

1. Ljubliana doméstica
2. O castelo sem ameias e com persianas
3. Onde o acto de beber
4. Deve ser público,

³⁵⁸ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 3. Republicado nos *50 poemas* (p. 81).

³⁵⁹ Espá parte inicial do verso vinha em itálico na fonte.

³⁶⁰ No texto (2ª ed) está (p. 3) Crimeira, cremos que por gralha.

³⁶¹ No texto (2ª ed) está (p. 3) vota, por gralha.

³⁶² Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 5.

5. A parede do bar, que dá para a rua, uma vitrina.
 6. Nos cafés, intelectuais entre bicas e fumo,
 7. Mulheres que não esperam
 8. Mas parece, os cumprimentos dos homens que lhes falam baixo, ao passarem.
 9. As barmaids de aspecto alemão
 10. Ou antes, austríaco
 11. (Dos governantes que habitaram
 12. O palácio que ainda se vê)
 13. Nos seus cabelos loiros e, sobretudo, pernas
 14. Não encontram correspondência
 15. No ruído de vozes no ar
 16. No passear de acaso
 17. Sem dúvida que é Trieste
 18. A Ilíria que ainda tem
 19. Seu monumento erguido
 20. Ao corso de Ajaccio
 21. Terra ocupada que quis com ela
 22. As cinzas do exército invasor
 23. La Grande Armée
 24. Que lhe restituiu a sua personalidade ilírica
 25. Contra o domínio do Norte.
-
26. Candeeiros de gosto pendurados nos tectos
 27. Dos bares populares
 28. Trabalhadores que iniciam a semana
 29. Como se fossem para férias,
 30. Ao menos no vestuário.
 31. Ou será que a força do Verão
 32. Melhora a qualidade das pessoas?

2

MACEDÓNIA ³⁶³

1. As raparigas jugoslavas da Macedónia
 2. Casam-se ao domingo
 3. Que não é o seu dia santo.
 4. Cortejos a pé e com bandeira à frente
 5. Os homens com barretes brancos
 6. Elas vestidas como pensava só as apresentasse o folclore de Belgrado;
 7. Filas de carros pobres, interrompidos
 8. Por um Mercedes (o do padrinho);
 9. Charretes lentas com toldos multicores...
-
10. As raparigas jugoslavas da Macedónia
 11. Casam-se ao domingo,
 12. O Islão presente
 13. Nos minaretes de pequenas mesquitas recentes

³⁶³ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 6.

14. Ausente a pobreza que nos seus países fere.

15. Casas com relvados

16. E belas vacas trazendo vitelos

17. À alimentação herbívora

18. Enquanto jovens alexandres

19. Experimentam jovens cavalos.

3

DALMÁCIA ³⁶⁴

1. Grandes cabeças caninas pousadas sobre o mar

2. De pedra cinzenta clara sobre o azul pacífico.

3. Grandes cabeças de cães

4. Cansados de passadas lutas

5. Deitados sobre os tapetes-cidades

6. Que delas resultaram.

7. A Dalmácia.

4

RAGUSA ³⁶⁵

1. A maravilhosa cidade que os mercadores

2. Edificaram, com

3. O gótico, o renascença, o barroco

4. Sobrepostos,

5. As antigas muralhas inexpugnáveis

6. E afinal não,

7. A que Napoleão acrescentou o seu pedaço

8. No tempo de um amigo, depois traidor.

9. Aqui governador de boa memória

10. Apresenta-se-nos com uma réstea de sol à entrada

11. Para depois nos oferecer

12. A sua intimidade, protegida

13. Por gotas espessas de altos cúmulos.

14. No cinzento iluminado de relâmpagos

15. Os seus dez mil amantes de uma tarde

16. Refugiam-se nos cafés.

17. Esta a cidade onde gostaria de te trazer

18. Enquanto reparo no rosto da mulher

19. Das europas centrais ou de montanha

20. Que pede para se sentar à minha mesa

21. Naturalmente como naturalmente aceito

22. Fazendo o esforço da naturalidade.

³⁶⁴ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 7. Republicado nos *50 poemas* (p. 79).

³⁶⁵ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 7.

23. Chove
24. Autocarros
25. -os maxibombos do nosso amor adulto-
26. A chuva afrouxa e já se não vê
27. O único guarda-chuva há pouco aberto
28. Junto à paragem.

29. Talvez no planalto onde vives
30. Tenhas a mesma vista
31. O mesmo curto pensamento
32. Sabes? Chamo-te com a voz que sei
33. Temendo a flecha do ódio me atinja aqui
34. Em meio à Juventude
35. Desatenta de mim
36. Com certeza que de ti
37. Talvez de si
38. (É preferível, no entanto, o ar de filosofia cómica
39. Com que interminavelmente fala
40. Interrrompendo-se apenas com risos
41. Que é tão comum em frequentadores
42. De café com o aborrecimento
43. De um tempo, o seu, a que não puderam
44. Ou não quiseram estar presentes)
45. Aqui estaríamos
46. A vela explicitando a filosofia
47. De um rosto que me aprova
48. Sem palavras, uma solidão menos ruidosa
49. Mas teimosamente viva.

5

ISTAMBUL ³⁶⁶

1. Afinal, a História. Um monturo
2. De pedras sobre pedras,
3. Diversas escritas sobrepostas.
4. Um persistente cheiro a suor.
5. A magnificência dos Solimões, Maomé e Selins
6. Evidenciada no serralho que foi a cidade das suas vidas.
7. A pequena rua das habitações dos eunucos negros
8. Com, dependurados, instrumentos, de tortura.
9. Sublime Porta, monturo das idades que percorreste
10. Sem a nenhuma ultrapassares,
11. Por isso, os teus filhos,
12. Infantes que comerciam,
13. Têm olhos de velhos.

14. A História vendida aos turistas

³⁶⁶ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 9.

15. A não-idade, a acronologia.
16. Qualquer coisa suspensa (a tua alma?)
17. Como a cúpula de Santa Sofia desafiando a estática.

6

BÓSFORO ³⁶⁷

1. Da Outra Banda a Istambul
2. Percorro o Bósforo:
3. A mesma gente de cores apagadas
4. Um ou outro par de jovens casados
5. Ostentando o facto
6. Uma que outra velha num isolamento que aumenta com o número de passageiros.

7. Qualquer quebra nessa uniformidade
8. Identifica estrangeiros.

9. Descemos no Sodré, escrito Emirgan
10. E só na rua nos identificámos:
11. Ausentes
12. O anúncio do Tofa
13. E o Duque da Terceira.

7

ANATÓLIA ³⁶⁸

1. A primeira paisagem turca que amei
2. Foi a dos versos de Hikmet
3. O «povoado da Anatólia
4. Sobre as montanhas solitário.»
5. Agora, na manhã brumosa,
6. Atravessando Analod,
7. A paisagem indefinida
8. Entre girassol e milho
9. Tabaco e oliveira,
10. A mulher a quem o poeta fez os versos
11. Não pode ser a única de que guardarei memória:
12. Uma trouxa de roupa suja sobre o solo
13. Os braços segurando uma enxada de cabo curto, à africana

14. Essa, para mim, a Anatólia
15. Sem o fulgor solar de que o poeta
16. Dourou a solidão de uma aldeia
17. De que algumas vejo desaparecerem
18. Nos dorsos dromedários de colinas.

8

³⁶⁷ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 10.

³⁶⁸ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 11.

DISCURSO SOBRE O REGIONALISMO ³⁶⁹

1. De Bursa para Esmira,
2. Meia hora numa feira
3. Oferece-me o discurso sobre o regionalismo.

4. Longa rua, rodeada de barracas,
5. Com cestos pelo chão.
6. Como no Xamavo, principalmente
7. Panos e alimentos.

8. Arcos de massa, sem o açúcar
9. dos micondos, sabendo a ginguba.
10. Em pequenos montes,
11. Quiabos, os hobiscos esculentos de Lineu,
12. Deixam ver que parte importante
13. Do que me liga à terra onde nasci
14. -Os gostos da infância-
15. Pertence também aos turcos.

9

ÉFESO ³⁷⁰

1. As feições do homem indicavam
2. Que nele se continuava
3. Uma das estirpes que não foram
4. Senão a pedra, o saibro, a areia
5. Da via real da Civilização de que falava.
6. Do lugar onde pregou S. Paulo,
7. No anfiteatro de Éfeso,
8. Ilustrando a boa acústica
9. Discreteava, a voz de nível médio,
10. Sobre a informação dos antigos
11. Frisando aos herdeiros daqueles de que falava,
12. Humildemente: «como sabeis.»

10

PÉRGAMO - II ³⁷¹

1. Das portas do mar açoreadas
2. Em vasto pântano, saídos da trirreme,
3. Ricardo e Liz avançam pelo mármore
4. Da longa rua, coroados de sol
5. Atingidos por flores e jubilosos vivas
6. Com o andar de quem sabe sobre que pisa.
7. Lentamente, os ventos enfunando

³⁶⁹ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 11.

³⁷⁰ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 12.

³⁷¹ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 13. Republicado nos *50 poemas* (p. 82).

8. Suas vestes brancas, dirigem-se
9. Para a biblioteca, com os duzentos mil rolos de papiro
10. Que Ricardo vai oferecer a Liz,
11. Para o próximo incêndio de Alexandria.
12. Será que o amor degrada ou se degrada irreversivelmente?
13. Tempos depois, quando a loucura
14. Tomou a cabeça de Ricardo,
15. Ele era visto por tugúrios,
16. Vãos de escada, em Amesterdão,
17. Nova Iorque ou Roma, à procura
18. Do maior diamante para selar
19. As pazes do seu amor por Liz.

216.

EPITÁFIOS

1

para Tomaz Vieira da Cruz ³⁷²

1. As filhas das tuas filhas
2. Amaldiçoaram quem te amou.
3. Não gostaram que descobrissem
4. Sobre o corpo útil das mamas
5. Um esplêndido requinte remoçado.
6. O decadente a tocar o que emergia
7. Os segredos para Hebo vindos desde a Grécia
8. A graça do teu corpo nascendo em nacarada concha.
9. O berço aqui
10. Onde sofrias, com o paludismo,
11. O temor de ser única, ser vista e descoberta
12. Para além desse ruído verde
13. Desse tamtam de espuma vestindo quiandas
14. Para além do ruído mais fundo de kalungangombe
15. A reclamá-lo, ali, mais que na Europa.

2

para Viriato da Cruz ³⁷³

1. A face lábil esperara o encontro prometido com a palavra.
2. Mas encontrou o silêncio,
3. Um ideograma por epitáfio.
4. Não-situado o encontro, mas porque o houvera de ser em local preciso?

5. Ao Sul sempre ligara a Geórgia,
6. Sem ser por ventos ou cavalos;
7. Da Europa do Norte eram as porcelanas que amava;
8. Belos olhos azuis deram-lhe ternura e eram de uma boer esquecida num trek;

9. Para quê o silêncio como choro
10. Junto ao epitáfio?
11. Para quê o Oriente, essa mulher
12. De passo milenário e silêncio mais longo?
13. a canção que pode instaurar o espaço vivo que foi
14. Sobre a sepultura
15. É a que tu, em surdina,
16. Podes cantar,
17. Requiem retirado das pautas europeias
18. Que não contestaria.

³⁷² Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 14.

³⁷³ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 14. Republicado nos *50 poemas* (p. 80).

3

para Garibaldino ³⁷⁴

1. A paisagem verde dos arredores do Lubango
2. E a ponte - meio-romana, meio-republicana - sobre
[o Sor
3. A longínqua engenharia das estradas
4. Corridas por caminhetas
5. O dorso da lomba, ausente a Cruz do Redentor,
6. São a sua terra,
7. Alentejano surdo, dependurado na Chela,
8. Um sorriso sob a escrita à máquina
9. Ponteada da caligrafia quase doce
10. Do professor primário.

11. Adusta e tersa a tua terra, que viagem o Lubango
12. De verdes novos, águas iniciais
13. Onde plantaste um imbondeiro contra a ecologia
14. De onde cresceram mácuas
15. Para o espanto dos teus correspondentes
16. Tantos, tantos
17. Do continente e de além-oceano,
18. Num discurso ninguém diria que nocturno
19. A assinatura sob a dactilografia
20. Marcando um adejo calmo.

21. Aqui andaste e exercestes
22. A escola no mar, a praia alta
23. A peneplanície arborizada
24. Que reencontrarias no sopé
25. Da Chela, cansado dos homens,
26. Professor alentejano de chapéu preto
27. Abrindo a face dura
28. Aos bisnetos infelizes
29. Dos colonos da Madeira,
30. Aos fracassados de um trek
31. Que outro trek levaria,
32. Perdidos no azul da serra dupla,
33. Honónima de si.

34. A internacional da rataria
35. Lá como aqui merecedora
36. De que os outros não sejam gatos.
37. Os número 4 dos Peugeot espalhados pelas ruas
38. Barbas patriarcais
39. Dizendo ter passado a revolução
40. De que terias gostado
41. Para o riso interior

³⁷⁴ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 15.

42. De que te edificavas, destruías,
43. Professor compensando-se nas sanzalas
44. Dos onze filhos em casa
45. Mil alunos nas faldas
46. Da serra muda e enorme
47. Para o arbítrio do homem
48. Ainda que tenaz, determinado
49. Sob o chapéu alentejano de Riba-Sor
50. A parte da tua dor crucificada
51. Para o regresso morto desde a Chela.

4

para Ernesto Lara Filho ³⁷⁵

1. Lembro o amigo
2. O pied-noir de Angola
3. Como tal exercido em Moçambique
4. Oferecido à Imprensa
5. E à Revolução.

6. O pied-noir exaltante
7. De ³⁷⁶ República Popular
8. Entusiasmado e desconfiado
9. Dos que não beberam
10. Com ele na Feira Popular.
11. «Aqui todas as noites se embebeda
12. Ernesto Lara Filho»
13. O fígado - que órgão! condenando-o
14. À terra do seu nascimento
15. À sombra de seu pai
16. À irmã perdida pelo peso de querer
17. Mais um filho.

18. Mas se tinhas o Ernesto
19. Poeta minha irmã,
20. Que falta te fazia mais um outro?

5

para Aníbal Arquimedes ³⁷⁷

1. Marchava a Norte quando a Luz pedia,
2. O intenso tropear dos elefantes de Aníbal,
3. Sua sina irrecusável. A Norte, mais a Norte,
4. Desde o Ngiva. Do Kwanza para Norte
5. Andava. As vozes lhe pediam arquimedisse
6. Os azimutes, inginhelo ³⁷⁸, antes de tudo

³⁷⁵ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 17.

³⁷⁶ Na 1ª ed., "Da República Popular" (p. 19).

³⁷⁷ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 18.

7. O génio das estradas, Arquimedes. Por isso,
 8. Sem relógio, sem lunetas, o último
 9. Suor descendo da carapinha à barba rala.
10. Como iria cantar, se não podia?

217.

HOMENAGEM A TAGORE

para Belli Bello

1³⁷⁹

1. Quebraste, Ranjana, a inocência
 2. Ao apresentares-me, rapada, a face negra
 3. Que sabias procurava nos teus lábios,
 4. Nos teus seios, nos teus cabelos lisos.
5. Sabes, Ranjana, falas mais do que quer
6. O teu silêncio, o teu «eu não sei», não sabes
7. Como falam os teus olhos brilhantes,
8. A língua que ofereces ingenuamente móvel
9. À morna lentidão da minha boca.
10. Não podias gostar de Tagore
11. Insensível que és ao seu folclore:
12. Há um folclore ideal, outro
13. Que se abstrai e aprofunda
14. E os seus limites são os da mesma aldeia.
15. Tu não tens folclore, o corpo liso,
16. Estatueta feita em limestone
17. Com a consciência de que a beleza está no perdurar:
18. Amanhã, a pedra sobre que se adivinham
19. Ideogramas e impressões digitais.

2³⁸⁰

1. A face escanhoadada
 2. Os lábios negros, súplices,
 3. A língua amodorrada em beijo azul-lilás:
 4. Ranjana, onde aprendeste a virgindade
 5. Depois de tanto saberes, desde a palavra védica,
 6. Em ti, ainda agora, perpetuada?
7. Protestas contra as fitas indianas

³⁷⁸ "engenheiro", na 1ª ed. (p. 20).

³⁷⁹ Publicado em AFONSO, O AFRICANO (2ª ed), p. 19.

³⁸⁰ Publicado em AFONSO, O AFRICANO (2ª ed), p. 20.

8. Acusadas de music-hall e pores-de-Sol.
9. Preferes a manhã detrás dos caules
10. Que separam da minha a tua propriedade.
11. Esse Sol intenso é a Índia, o espesso
12. Leite de seus rios lentos, o leite
13. Que se gera na quentura dos úberes silenciosos,
14. Como fêmeas sob a vigília dos machos.

3³⁸¹

1. Acedes à modorra, ou, Ranjana,
2. Porque foges à música estelar desta sombria
3. Pátria de que tens a voz,
4. Voz que exalta tremores e quenturas
5. A que te não submetes? Tua violência
6. É a do terceiro mundo na miséria.
7. Há miséria e miséria em cada canto
8. Em que as ervas reverdecem,
9. Tanta miséria ainda e tanta pompa
10. Na lenta opulência da tua língua
11. Ó Ranjana, tão lenta a forma de ofereceres
12. Saliva à boca sugadora que te quer!

4³⁸²

1. A miséria estendida numa mesa: Banquete
2. Dos sem-casta requerendo a aristocracia.
3. Canas ao pé de canas limitando
4. O teu do meu jardim, Ranjana.
5. A púbere sensualidade de teus lábios
6. A língua espessa que como um rio
7. Atravessa os limites da tua propriedade
8. Para a minha, Ranjana. O rio
9. Anjana é o nosso Rio.

5³⁸³

1. O silêncio dos teus olhos dados,
2. A fala soterrada ³⁸⁴ para o além
3. -Onde os olhos se apagam e nasce o som:
4. Om Himalana ³⁸⁵ de vida recusada

³⁸¹ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 20.

³⁸² Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 21.

³⁸³ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 21.

³⁸⁴ "enterrada" na 1ª ed. (p. 23).

5. Om fixado no silêncio dos teus olhos dados.

6³⁸⁶

1. A harpa sintetiza o som e o silêncio,
2. Os olhos e a língua espessos de Ranjana.
3. Tão lento é o silêncio como a luz coada.
4. Om Himalaia, limite, a morte pávida
5. O leite espesso, a saliva, a língua tarda.
6. É lento o olhar, Ranjana, que reveste
7. Como cabelos e arbustos a doce encosta.
8. Lentidão de lava a vaca pasce.
9. Dos pés descalços nascem rodas e sapatos
10. Sobre o leito do Ganges, as praias do Mandovi,
11. Leite, língua, lama sobre a lâmina
12. De que foram feitos os signos desta idade,
13. Cidade muda e subterrânea, comunidades
14. Erectas como relva desse chão erótico
15. Da lama dos templos com seu relevo.
16. Eram castos os seios, breve o sexo
17. E silenciosa e sábia, sem complexo
18. A aceitação do fuste
19. Que o Ganges prolongou a outro rio.

7³⁸⁷

1. Os pássaros, Ranjana, vindos do outro mar
2. São pombas, são gaivotas e procuram
3. A calma petrificada em terra
4. À volta da qual revolteiem, revolteiem
5. As pombas, as gaivotas poisam
6. Nos dedos de Ranjana, antes dos do poeta.

8³⁸⁸

1. Os pássaros voam rentes às estátuas, às torres
2. Aos fustes por que se concretiza a explosão retida
3. De lamas, rios, leites, bostas. Os coqueiros
4. Que fizeram suspirar Ribeiro, Bocage preso
5. À liberdade intacta em sua gorja,
6. Explosão de matas espessas sobre o leito

³⁸⁵ Pode-se tratar de uma gralha (Himalaia).

³⁸⁶ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 21.

³⁸⁷ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 22.

³⁸⁸ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 22.

7. Dos rios milenários e pacíficos.
8. Anjana é o Rio da tua aldeia,
9. Mandovi doméstico da tua comunidade,
10. Milhares de canas, Ranjana,
11. Separem teu pudor do olhar que queima.

9³⁸⁹

1. Era o tempo, Ranjana, das filigranas
2. Dos baixos relevos sobre o loess
3. Ai onde os teus homens, tuas mulheres, os membros
4. Do teu corpo se fundiram à terra do
5. Teu Chão. Onde chegaram cristãos
6. Para o folclore católico-romano no templo
7. Dos teus Deuses. Por isso o Vento cresce
8. E cresce o Mandovi na tua voz serena.
9. É o suflar do vento quando o peito cresce,
10. Ranjana, como crescem as lágrimas
11. Nos teus olhos. A voz é o Om grávido
12. Da natureza pejada, o Om
13. Em que se enfurecem e eternizam o sangue e o leite.

10³⁹⁰

1. Om himalaia de sangue, bosta, lama
2. O território onde és as comunidades
3. As canas, as vacas, os homens, para o Sol
4. De que sobraste sábia e intacta.
5. Om himalaia e neve, a água
6. Espessa, a opulenta miséria do excesso
7. A gravidez explosiva ainda e sempre
8. Om... Om... Om... Om... Om...

³⁸⁹ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 22.

³⁹⁰ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 23.

218.

AMÉRICA!

1³⁹¹

1. Sabias que transatlanticamente, um dia,
2. Me debruçaria sobre a água
3. E ver-te-ia, pai!

4. Haveria de encontrar
5. Um lago de fartura
6. E um bife em sangue
7. Da espessura
8. Da tua angústia e fome.

9. Ser-me-ia oferecido
10. Um cruzeiro indefinido
11. Para as ilhas desertas
12. Da tua esperança,
13. E um farol no horizonte
14. Como a beata persistente
15. Do teu Francês Um.

16. Havia de haver tudo isso
17. E águas exaltadas
18. Mariscos, maçarocas
19. Para a tua fome crua.

20. A timidez protege o teu menino
21. Junto à amurada
22. No lento cacilheiro para a outra margem.

2³⁹²

1. Tanto Potomac, tanta ponte,
2. América excessiva,
3. Potlach iridescente iluminado a néon!

4. Os grandes automóveis
5. Conduzem jovens grandes
6. Dos supermercados para os televisores.

7. Que faz correr as pessoas em Washington?
8. A ameaça nuclear?
9. A cardiovascular?
10. Ou a exibição contínua, no Museu do Ar,

³⁹¹ Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 24.

³⁹² Publicado em *AFONSO, O AFRICANO* (2ª ed), p. 25.

11. Dos passos da corrida para a Lua?

12. Os esqueléticos, famélicos, desérticos

13. Homens do petróleo

14. Perfilam-se nas bombas exaustas.

3³⁹³

1. A rainha dos Kwakyuti

2. Vai passear

3. Com o primeiro comandante da guerrilha.

4. Um negro anglo-saxónico fez a sua aparição: polícia e gentleman.

5. A cidadania constrói-se sobre cartões de crédito.

6. É infundo o terminal do aeroporto:

7. Dos viadutos e pontes para as avenidas,

8. Junto às torres de vidro.

9. Arrancam-se depois as unhas para ver New York.

4³⁹⁴

1. Ao velho jazzbandista dos anos 30

2. Faltou o tempo para investigar,

3. Algum dinheiro, **facilities**.

4. Sobrado do tráfico,

5. Voou de Casablanca,

6. O bilhete marcado para La Guardia.

7. Em cada seis meses

8. Ruas, avenidas aparecem, desaparecem

9. Em Brasília.

10. O sorriso aberto de Ajayi

11. Era um hino a Londres e à BP.

12. Lembras-te de Las Casas

13. O coração dividido entre índios e colonos?

14. O professor de Paramaribo

15. É um velho chefe Índio

16. Apaziguado pela universidade e a investigação científica.

17. As Caraíbas falam do corpo do homem

³⁹³ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 25.

³⁹⁴ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 26.

18. Em sua comunicação de bandas estridentes.
19. O coração da Negritude
20. Jazze no solo sagrado do Haiti.
21. O holocausto máximo da História
22. Não se encontra nos arquivos.
23. No Palácio da Ega, Calçada da Boa-Hora,
24. Procurou inutilmente a Rainha Jinga.
25. A plataforma doce de cabelo africano
26. Sobre o perfil andaluz.
27. Azul, esmeralda, verde para terreiro de vodu:
28. Ai babá!
29. As jovens haitianas afastam as costelas
30. Para absorverem o hálito das florestas.
31. A mobilidade interna das sociedades imóveis
32. Seus fluxos produtores de criouldade.
33. A cambulagem inocente das crianças
34. Para as primas vistosas e dançantes.
35. Um longamente boquiaberto «Aaaah!»
36. Acorda a América desde a África.

5³⁹⁵

1. Fustes erguidos em manhãs brumosas
2. Sobre o Manhattan e à beira do Tamisa
3. Que força os alevanta ainda e sempre?
4. Corriam as quintas avenidas de Lisboa
5. O metropolitano atravessando
6. O Tejo desde Setúbal
7. Perfurando aterros, leitos, regueirões.
8. Procuravam a força para cima
9. A montanha russa da Feira Popular
10. O Empire State e a torre dos correios
11. De Picoas a Entrecampos.
12. Encontravam a Liberdade numa gaiola
13. Os seios oferecidos pela moda do verão
14. As línguas procurando-se

³⁹⁵ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 27.

15. Entre o quinquagésimo e o infinito.
16. Sentiam ser o amor um vão, devão
17. Entre a outra vida e esta coisa tonta
18. Um silêncio infiltrado entre ruídos de máquinas de escrever
19. Uma luz de serão ofuscando os olhos gastos.

20. Sentiam ser o amor a vida
21. Toda ³⁹⁶
22. Cópia da eternidade antes do original
23. O por-escrever que é toda a escrita.

24. Sabiam que um verso com um eléctrico
25. Mais que uma biblioteca lhes desvendara Lisboa
26. A de Belém, das caravelas, mais os urros
27. Que viriam de além-mar, ultramar, aquém do mar.

28. As donzelas ³⁹⁷ africanas na amurada
29. Não pensavam que a Pátria repressasse assim
30. Ó Pátria mais aquém que além do mar,
31. A fome exige a história, Camões ali.

219.

MEMÓRIA DE GONZAGA ³⁹⁸

1 ³⁹⁹

1. Trespassa a lâmina do Sol
2. Silenciosamente o colete, a casaca
3. Com que encobres no peito a saudade
4. Distante de outro continente.

5. Tantos suspiros para a saudade longa
6. Da ilha a continente! Degredo.
7. O riquexó canta um haikai esquecido
8. Enquanto um negro o puxa.

9. Tua face macua não me esquece
10. Vejo-a saída de um salão de beleza
11. Em Nova Iorque. Macua excessiva
12. Com a claridade espantada de ser negra.

³⁹⁶ Na 1ª ed. este verso está junto ao anterior.

³⁹⁷ No texto está "donzeas", cremos que por gralha.

³⁹⁸ O poema não fazia parte da 1ª edição.

³⁹⁹ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 29.

2⁴⁰⁰

1. Na espuma branca se inscreve o canto
2. Do afogado desembargo. Tu permaneces
3. Intacta nessa lauda: defunta Doroteia
4. És só Marília. O orgulho reinol
5. Dos bacharéis arde ao primeiro contrato
6. Nupcial. Só não arde o verso que tu eras
7. Nem com o protesto da amada sem amor.
8. A volta pela ilha em riquexó,
9. Um olho à escravaria, outro à herdeira,
10. Tomaz não está mais só. Com ele
11. A claridade feita de bruma índica
12. Do dourado pó de minas abandonadas.
13. Pano de fundo ainda e sempre a escravatura
14. Sem a qual não há poemas nem memórias.
15. Sequer a inconfidência. Sequer o amor.

3⁴⁰¹

1. Dedos pos pés colhendo pepitas
2. No alvião americano.
3. A barca de flutuadores trazida da Indonésia.
4. Ou a ordem disso tudo, o que procura
5. O ex-desembargador, inconfidente, confidente
6. Ante o silêncio horizontal do Índico
7. De onde emigrará para a eternidade?
8. Tomaz e mar. António e mar. Gonzaga e mar.
9. Amar silêncio. Amar a idade. E naufragar
10. Nessa ilha de coral, agora ou nunca.

⁴⁰⁰ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 30.

⁴⁰¹ Publicado em AFONSO, *O AFRICANO* (2ª ed), p. 30.



POEMAS SAÍDOS NOS 50 POEMAS E ATÉ ENTÃO NÃO PUBLICADOS EM LIVRO.

220.

CONTA ⁴⁰²

1. PASSA. Passa. Passa. Eu não adiro.
2. Não por vontade ou escolha:
3. O estar à margem (Queima não se molha,
4. nem das gotículas?) não é o que prefiro.

5. CONTUDO sou. O marginal, o
6. Aberrante, o alheio. Contudo
7. Já fui rio, já fui eco. Mudo,
8. Hoje vejo só passar. Não falo. Calo.

9. MINHAS fontes, minhas margens que haveis sido,
10. Ruíste-vos de mim: e era segura,
11. Não água solta, e ainda dura,
12. - nada - de mim, o leito ido.

13. PASSA. Atira-me um pouco
14. Da tua vida gasta, do teu fumo
15. Do teu álcool, teus orgasmos - rumo
16. ao delirante sonho, puro e louco.

17. CAIAM por sobre mim tal como
18. as pétalas por sobre os mortos, fitas
19. sobre as estátuas. Parado (Porque evitas
20. olhar-me? morto, já não calculo: somo.

21. E mais. E mais. E mais. Caixa registadora
22. De minhas dores, contabiliza
23. O coração estreme (Este passa. Este pisa.
24. Outro fere. Outro afaga) e já não chora.

⁴⁰² Primeiro dos 50 poemas (p. 17), assinado por "Mário António" e datado de 1958. Não fez parte de nenhum dos livros anteriores.