

A AUTOBIOGRAFIA LÍRICA DE M. ANTÓNIO: UMA ESTÉTICA E UMA ÉTICA DA CRIOLIDADE ANGOLANA

FRANCISCO M. A. SOARES

ÉVORA, 1995 – BENGUELA, 2007

Nota Explicativa:

O texto que se segue é uma revisitação das minhas provas de doutoramento, entregues na Universidade de Évora a 1 de Setembro de 1995 e apresentadas e defendidas em Janeiro de 1996. Foram publicadas em livro, numa edição de que eu próprio tenho já poucos exemplares e, por esse motivo, resolvi aceder ao honroso convite do Prof. Dr. Adelino Torres para expor o trabalho através do seu endereço na Internet.

Quando, porém, fui buscar os antigos arquivos, guardados ainda em disquetes, peças hoje de museu, e numa versão antiga do processador work, senti-me banzado. As mexidas que a tipografia deu no texto, passando-o para word (também há muitos anos) e eventualmente mais alguma coisa danificaram 4 dos sete ficheiros e tive que redigitalizar toda essa parte. As notas da maior parte da tese desapareceram e tive que as recuperar a partir da edição impressa – o que, para além de muito tempo e muita atenção, me levou a retirar todas as possíveis. Sendo realizado o trabalho numa altura da minha vida em que a disponibilidade é escassa, é natural que alguma nota falhe. Falta igualmente a bibliografia, que vai para além das notas porque a gente lê mais do que cita (penso eu, pela minha experiência).

Por outro lado a minha introdução foi retirada (a do Prof. Dr. José Carlos Venâncio, meu orientador e companheiro, está publicada aqui em outra página). Apenas uma parte dela me parece agora relevante, aquela em que fixei, a pedido do orientador, os conceitos de «etnia», «nação», etc. O texto ganhou no entanto autonomia, tendo sido requisitado para outros lugares, incluindo uma antologia de textos sociológicos (latu sensu) angolanos. Por esse motivo resolvi colocá-lo numa página própria neste mesmo endereço genérico.

Resta-me agradecer, mais uma vez, a todos quantos, de uma forma ou de outra, contribuíram para chegarmos até aqui. Relidas passados estes 11 anos, as páginas que seguem parecem-me ainda relevantes e continuo sem razões para discordar do que nelas disse. Pelo contrário, o tempo torna a lírica de M. António uma lírica de antecipação face a um mundo cada vez mais intensamente híbrido, cujas condições básicas de hibridação, tal como as retratei aqui, permanecem e também se intensificaram. Por outro lado a pertinência teórica desta lírica me aparece todos os dias com mais nitidez. Vemos uma obra de tal forma híbrida que levanta um conceito novo que no entanto serve para estudarmos muitas obras anteriores. É esse o conceito de «autobiografia lírica», explorado nos dois primeiros capítulos. Que não são dois capítulos introdutórios, aquelas ‘coisas’ que certos doutorandos pensam que devem colocar para mostrar que leram umas teorias, que estão a par, na maior parte dos casos esquecendo logo depois o que foi dito no início, não articulando princípios, métodos e hipóteses. São mesmo dois capítulos exclusivamente dedicados a questões teóricas levantadas pela lírica de M. António e que no entanto vinham desde muito cedo chamando a minha atenção e reflexão. Prendem-se com uma teoria da criatividade que ainda hoje investigo e desenvolvo, relacionando-a sobretudo com a literatura; prendem-se também com a articulação entre o hibridismo na sociedade e na literatura, na maneira de escrever com arte; fazem, por fim, uma revisão de conceitos e exposições teóricas examinando-os da única forma que me parece rigorosa, ou seja: procurando primeiro desementi-los e, só depois, aplicá-los. Por uma questão de segurança e não por falta de humildade. As reflexões aí contidas explicam toda a minha análise subsequente e não só neste livro. Fundamentam-na, explicam-na e a guiaram. A obra que se segue é, portanto, ela também, híbrida: é de teoria da literatura, é de antropologia literária e é de crítica literária. Fala sobre a autobiografia lírica, fala sobre criouldade e analisa e sintetiza uma autobiografia crioula dispersa e exposta em versos líricos. Quem não se der bem com isso não poderá continuar a distorcer a realidade, valendo-se da escassez de uma edição em papel. O livro está disponível para todos novamente e, neste como em todos os outros casos, apenas uma leitura atenta pode sustentar um comentário abalizado.

James

SUBJECTIVIDADE, LÍRICA E EXPRESSÃO

A carta que há tempo publiquei [...] faz parte de um romance, que eu trago em preparação – Odemir. É uma história verídica, 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 locutar se colocar como «sujeito»”¹.

Pela predominância dada à primeira pessoa do singular os textos sugerem 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 passagem² e os *100 Poemas* – primeira grande antologia do autor – dizem-no muitas vezes; em segundo lugar porque (iremos verificá-lo ao longo desta primeira parte) os referentes³ que situam esse «ego» foram seleccionados e condicionados pela reconstituição dos acontecimentos que o identifica, apresentem-se eles reflexiva ou racionadamente⁴. Como, numa visão projectiva, 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”⁵.

Antes de apresentar exemplos específicos – que ressaltarão naturalmente com a análise da obra – sirva de confirmação genérica, para o que digo sobre a 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”⁶.

Se a obra em verso de M. António remete para a subjectividade, é necessário definir o conceito, quer em termos gerais, quer – e sobretudo – em termos literários. Procuo, por isso, delimitar os contornos de um “modo subjectivo”, mais e menos do que lírico, para depois examinar em que

medida a poesia que vamos estudar se posiciona dentro desse modo. Só então saberemos o método a seguir na pesquisa, pois as obras de arte são como os jogos: não conseguimos conhecer as suas implicações e a sua organização se desconhecemos as regras universais que os orientam. Determinar um “gênero” ou uma “espécie” é realinhar com nitidez um conjunto de regras próprias para o jogo da leitura.

A subjectividade de que venho falando pode conceber-se, em Psicolinguística, gerada pela “unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência”⁷. A “unidade psíquica” perfilada como o locutor e organizador “das experiências vividas que reúne”, a “consciência” implicada pelos “enunciados”⁸, corresponde àquilo a que, em Psicologia, se chama personalidade⁹ e a locução subjectiva é aquela que se organiza em torno do seu sujeito, da sua personalidade.

Esta uma definição geral de “subjectividade” que me parece abrangente e interdisciplinar o bastante para servir de ponto de partida. Mas, já que tenho em atenção uma obra literária, uma primeira ressalva se impõe, visto estarmos nesse caso em presença da subjectividade construída pela escrita – e pela escrita ficcional, artística ou fingida – que difere da subjectividade construída sobre o uso quotidiano da fala, num contexto necessariamente mais reduzido.

A concepção de subjectividade que perfilhei, aparentemente simples e funcional, pode implicar a confusão conceptual entre a identidade e a intenção de um sujeito público e privado (o que fala) e a sua figuração no discurso escrito (o que lemos). Convém, pois, frisarmos a dicotomia para evitarmos mal entendidos.

Um notável esforço neste sentido foi sintetizado pelo filósofo francês Paul Ricoeur na sua *Teoria da Interpretação* (pp. 37-56). O leitor faria bem, antes de prosseguir, em consultar as breves mas claras palavras do livro sobre o assunto. O linguista Claude Hagège chama também a atenção para um facto concordante, que é outra referência a reter: a inevitável solenidade que assiste ao acto de escrever, a qual afectaria incontornavelmente a autenticidade da “expressão”. Ele reconhece ainda que “a autonomia do escrito consagra-o como um fim em si mesmo”¹⁰.

Tanto uma quanto outra das afirmações nos obrigam a concluir que a figura de um «eu» na escrita não é a mesma que nos ficaria das conversas que pudéssemos ter com o seu autor caso com ele convivêssemos todos os dias.

Se, no acto de fala, podemos tranquilamente funcionalizar uma transcendental intencionalidade significativa do sujeito “verdadeiro” que o contexto esclarece ou determina, porque o locutor e o destinatário “estão aí”, conhecem-se pessoalmente e podem rectificar no quotidiano esse conhecimento e essas intenções; se isso implica defender a coincidência da intencionalidade e da significação que não permite separá-las, como lembra Ricoeur (a menos que o falante seja mentiroso); no “discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir”, porque as letras serão recolhidas por leitores dissociados do contexto que eventualmente as conformou. 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”¹¹. A origem da escrita pode, mesmo, estar na necessidade de fixar algo independentemente dos contextos e das intenções¹², o que lhe determina à partida regras de recolha, de interpretação, muito próprias.

Para além de levar em conta a dicotomia *fala / escrita*, se pretendemos pensar a subjectividade nos estudos literários precisamos de reflectir a realidade poética das encenações verbais sobre que nos debruçamos. Sem me opor agora à concepção de causalidade, correspondência, ou simultaneidade, entre um acontecimento no mundo, na consciência do sujeito-locutor e no discurso, proposta por teóricos da linguagem ou da fala, acho no entanto mais preciso, para o

campo literário, conceber que o pensamento do leitor – como vimos, dissociado do contexto que delimitou a composição – está orientado pela obra no sentido de construir a imagem de um sujeito que, similar a uma personalidade “real”, é lido como a “unidade psíquica” de que fala Benveniste¹³.

Ou seja, a escrita artística subjectiva, na perspectiva da produção de significados no circuito de comunicação literária, não interessa em função daquele que engendra como sendo seu autor. O que interessa é como o texto e sua interação com o leitor engendram a personagem autoral. É a coerência textual, em interação com leitores que a percebem, que faz a identidade do autor.

Revedo o que acima transcrevi, a “unidade psíquica” de que fala Benveniste – se a concebemos enquanto sujeito transcendental, ainda que filtrado por um discurso – não se pode captar na sua totalidade, muito menos a partir da leitura e sobretudo quando ela é poética¹⁴. É isso que, precisamente, permite um funcionamento referencial próprio dos textos escritos, o que a arte literária explora¹⁵, 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 o processo a um extremo esclarecedor das suas possibilidades e denunciador da artificialidade do «eu» poético), ou no “Mário António da primeira fase” – como disse Costa Andrade numa entrevista¹⁶ e é expressão comum entre neo-realistas e negritudinistas.

Por esse motivo, o sujeito empírico simultâneo à composição textual não poderá ser empossado na qualidade de um organismo que explica e licita a interpretação, 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”¹⁷.

Essa indisponibilidade permite que, sobre o que se imagina como criador dos versos, seja dito, por exemplo, que é possuído por um ‘gênio’ ou o possui, como está proposto no *Íon* de Platão, ou pelos românticos europeus em geral. Ou que o poeta está condicionado por um espírito quando escreve, como proporião as crenças e experiências reunidas sob o nome de *espiritismo*, particularmente as teorias de Alain Kardec. É sintomático, aliás, pelo mecanismo legitimador da fala que parece entrar aí em jogo, o facto de, no relato das 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. Penso, ao lembrar essas teorias, em afirmações do tipo das que Eduardo de Soveral apresenta em *Educação e Cultura*: “os artistas de gênio 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 Cinatti¹⁸. Trata-se, aliás, de uma concepção disseminada no pensamento luso-brasileiro. A imagem do criador como “legislador universal”, exposta por Romeu de Melo, pode abrir idêntico sentido: “só o Autor, enquanto puro Autor, exerce uma actividade despida de recurso, portanto, independente da sua realidade e dos seus interesses pessoais” (mais adiante falarei nos conceitos de “autor” e “actor” nesse texto do pensador português)¹⁹. 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”²⁰. 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 mais do que a pessoa.

A ideia de transcendência pode igualmente ser utilizada para defendermos que o artista exprime um colectivo que o integra e não propriamente a si. Ela é descrita por, pelo menos, três teorias

correntes nas sociedades actuais: a dos condicionamentos ideológicos; a dos condicionamentos linguísticos; a dos condicionamentos inconscientes.

A primeira está muito generalizada, sendo passível de associar-se 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 o resultado da superestrutura que reflecte as “relações sociais condicionadas pelo grau de desenvolvimento das forças produtivas”²¹.

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. Uma vez que irei comentar essa perspectiva mais adiante, nada mais acrescento por agora.

A terceira pode centrar-se no aproveitamento que alguns seguidores de Jung fizeram da noção de inconsciente colectivo, aplicando-a à narrativa do processo psicológico de composição ou criação poéticas. Para exemplificá-la basta comparar as obras de António Quadros e Yvette Kace Centeno abaixo mencionadas. Trata-se de uma postura que pode ainda radicar-se na crença exposta por A. Ramos Rosa em *Poesia, Liberdade Livre*. Segundo ela, “todas as energias do universo ascendem à palavra, como afirma Gabriel Bounure” (p. 12). O inconsciente colectivo torna-se aí 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 imaginamos como seu criador quanto aquilo, ou Aquele, que lhe traz as condições ou o conteúdo para se tornar um criador. Isto não considerando pertinente a existência (que vou discutir ainda) 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 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 – como se não houvesse entre eles a indeterminação que a escrita vem trazer à fala.

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”²².

Foi talvez ciente de todas essas possibilidades que Wellek declarou, em 1967 (alguns anos depois de a reacção textualista se reconfigurar 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”²³. Pois entre o criador e a obra, como observou Mukarōvsky (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”²⁴.

A inacessibilidade do sujeito criador é que potencia a sua imagem perante um leitor, a recriação filosófica, literária ou ingénua da sua figura. Mas, ao nos colocarmos de acordo com uma tal perspectiva, é conveniente evitarmos a postura oposta à dos que imaginam que o sujeito figurado no texto e o seu criador são uma e a mesma pessoa; é conveniente ajustarmos um limite à indeterminação gerada pela inacessibilidade do autor, porque o leitor não inventa arbitrariamente uma figura autoral.

Isso não acontece porque, nas obras literárias, estão conjugadas de forma tão íntima as referências que a sua distribuição condiciona a duplicação²⁵ da figura de quem supomos a partir

delas ser o poeta. Fazêmo-lo, quer pensemos conhecê-lo como pessoa (caso em que o poema poderá ser lido como “sintoma” que nos conduz 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 e que alguém se dá no livro como autor).

Observando-o, no campo das reflexões sobre a literatura angolana, falando acerca de espécies narrativas em que mais tentadora ainda é a confusão entre sujeito textual e 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”²⁶. Mais adiante, ainda na mesma página, esclarece que as “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 da figura autoral (não nos preocupando com a existência transcendental do sujeito público que assina como escritor na capa do livro²⁷, nem aceitando uma indeterminação absoluta), estaremos a trabalhar ainda com a subjectividade (o estudo da predicação criativa de um sujeito), mas através de um conceito de subjectividade radicalmente diferente do que se tornou comum depois do Romantismo, um conceito 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”²⁸.

Para a primeira concepção crítica – a mais comum, que não distingue entre fala e escrita artística – reservarei o adjectivo de projectiva ou expressivista. É um 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).

Chamo-lhe projectiva recordando-me das configurações através das quais a criança projecta num desenho ou poema o que apreende, como forma de “experiência”, prospecção²⁹ 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 obras de arte.

Ainda que de forma elementar (dado eu 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 *A Psicologia na Vida do nosso Tempo* (pp. 191-193). Esta e outras referências evitam prolongar a exposição sobre um assunto que é um dado adquirido. Freud, por sua vez, é a referência das mais conhecidas que faz a transposição destas observações para o campo literário, fundindo-as numa eventual psicologia da criatividade artística. Como recorda Francesco Muzziolli³⁰, o pai da psicanálise associa a produção poética ao “jogo, nas crianças”. Ele não promove a distinção entre os desenhos ou as brincadeiras infantis, que são sempre projectivos e prospectivos, inseridos como estão numa fase específica do desenvolvimento psicológico, e o trabalho poético, onde a projecção autoral é ficcionada e não faz sentido a partir do momento em que o texto se destina a ser lido independentemente do seu contexto de produção. O texto prepara, como já foi tantas vezes observado, a leitura e programa até as suas imprecisões, de forma a que, no assunto que nos retém, o leitor faça uma imagem do autor determinada parcialmente. Quando muito seria o leitor a experimentar o mundo ou projectar-se através do livro, sobretudo um paciente patológico, ou o patético limitado à circunstância social em que se forma.

Também chamo «expressivista» a essa visão do fenómeno literário porque, de algum modo, 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 e adolescentes. É precisamente uma das razões pelas quais pensadores como Álvaro Ribeiro ou críticos como Massaud Moisés associam o género lírico à adolescência, como veremos adiante. Esse mito romântico está hoje desfeito mas actuante, quer como estrutura ausente, quer inconsciente ou subrepticamente mesmo no discurso mais empenhado.

Para a concepção de subjectividade que procuro definir (aquela que se funda nas atribuições do texto ao dar ao leitor as indicações para desenhar o seu sujeito) reservo o nome de «construtiva», «figurativa» ou «criativa», na medida em que ela vê 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 das palavras. Para esta noção de subjectividade o autor é um conceito de recepção.

Idêntica dicotomia, entre perspectivas construtivas e projectivistas, pode ser vista na teorização acerca do leitor – 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 possível³¹. Eles fazem, portanto, uma recomposição meramente textual de um leitor “de papel”, condicionados às regras do género e da crítica literária. Já o estudo, por exemplo, do horizonte de expectativas exteriores 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 (Jauss), na medida em que estuda as projecções prováveis que os receptores de determinada época e lugar atiram sobre as obras que esperam conhecer. A “Teoria Empírica da Literatura”, de Schmidt, apesar do nome, parece-me que se coloca já totalmente fora do sistema literário e do estudo literário que, para ela, faz parte do sistema a estudar empiricamente³².

Para trabalhar a lírica de M. António de acordo com uma perspectiva construtivista não basta o esforço definidor. É preciso justificar que o projectivismo não legitima as suas posições mesmo fora do campo dos estudos literários. Farei, por isso, de seguida, uma aplicação da postura criativa ou construtiva à psicologia da criatividade. Por outro lado é preciso estar atento à contaminação entre teorias construtivas e projectivas que foi comum na crítica literária. Essa é a tarefa que encetarei no ponto seguinte, quando conjuntamente estudarmos a confusão entre subjectividade e lírica ao longo do século XX, à luz do conceito de subjectividade ou de lírica elaborado pelos mais diversos autores. Após isso feito é que podemos, enfim, reafirmar uma definição de lírica sequente à noção construtiva de subjectividade. A partir daí faltará somente estabelecer um critério que leve à destrição entre a obra lírica de M. António e as espécies narrativas subjectivas, em particular a autobiografia, mas não só ela, também o diário íntimo e o auto-retrato.

Encontrado esse fino fio separador passarei por fim à aplicação prática das concepções perfilhadas, para demonstrar 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.

1.2. Comentários acerca do conceito expressivista de subjectividade nos estudos literários e dos seus eventuais fundamentos extrínsecos

Pode parecer despiciendo ir agora discutir as questões atinentes à psicologia expressivista da composição, quando o biografismo está, há muito, ultrapassado na crítica literária europeia.

Preciso, portanto, de justificar a discussão que vou promover aqui e a pertinência dessa discussão deriva de três factores: um particular, outro geral e outro contextual.

O particular é o de as leituras da obra de M. António serem quase todas projectivas. Conforme formos comentando passagens de apreciações ou depreciações da lírica do poeta veremos que é muito comum defini-la a partir do que se julga conhecer sobre a personalidade e a biografia do autor – e a maioria dessas críticas eram feitas por neo-realistas. Podíamos argumentar que tais posicionamentos estão necessariamente datados e que, verificando-se ultrapassada a discussão sobre a pertinência do conceito romântico de autor para os estudos literários, é preferível ignorar esses aspectos e aproveitar outros. Vou aproveitar outros mas o expressivismo e projectivismo das leituras da lírica do autor é transversal, começando logo nos anos 50 e arrastando-se até aos anos 80 em críticos com opções teóricas e estéticas diversas. Isso acontece como se o paradigma romântico não tivesse sido posto em causa e não é provável que tantos críticos não soubessem que foi. Portanto há que admitir a hipótese de a própria poesia de M. António suscitar, impor à leitura, uma leitura biográfica. É talvez a insistência do texto em construir a figura autoral e a intensidade com que o faz, ao mesmo tempo em que se afasta de compromissos políticos na sua vida pessoal, é uma tal conjugação que terá levado a maioria dos críticos a pensar que a explicação para esta autobiografia lírica estaria na atitude apolítica do autor, atitude que a maioria dos críticos e poetas do seu tempo veementemente vergastava. Mas é preciso provar que se passaram as coisas assim e que, portanto, esse facto recorrente mas particular não põe em causa as hipóteses teóricas que estou positivamente a colocar.

Se há uma particular intenção do poeta, que o leitor deduz a partir da recorrência do tópico autobiográfico, então é necessário também discutir de novo a pertinência dos estudos biográficos e contextualistas a partir da questão da intenção. Essa discussão, posta assim, não é extemporânea. Teoricamente ela foi reavivada mesmo por aí, pela intenção do falante, confundida com a intenção do escritor, consideradas ambas incontornáveis e impondo-nos, por isso, a consideração do que leva às intenções expressas (e ignorando que o incontornável aí é o significado textual da palavras “expressas”). O ponto em que se encontra essa discussão, no meio dos anos 90 no espaço lusófono, serve-nos também para abrir a vigilância que um certo facilitismo quebra com a mansidão do primeiro sono. É que geralmente somos levados a considerar que determinados tópicos, ou questões, ou teorias, ou conceitos, ou hipóteses, estão irremediavelmente ultrapassados. Concebemos o conhecimento sobre uma linha temporal progressiva, contínua, sem recuos e, por isso, o que ficou para trás é relegado para o caixote do lixo da ciência em nome da ultrapassagem – que me parece perigosa, demasiado veloz para nos permitir a descodificação dos sinais de trânsito que vamos encontrado pelo caminho. Ora qualquer teoria, hipótese, conceito, podem revelar-se repentinamente pertinentes, no todo ou em parte, mesmo depois de terem sido considerados definitivamente mortos, ultrapassados, irrecuperáveis. Isso aconteceu na Física, por exemplo, num caso extremo que foi o de Boltzmann. Extremo porque ele próprio recuou, não chegou a ser ultrapassado, foi impugnado por um condicionamento teórico mais fundo e generalizado, vendo as suas hipóteses semi-enterradas na areia anónima das representações científicas estabelecidas. Mais tarde vem no entanto a ser recuperado, uma vez que houve também uma série de mudanças e descobertas científicas e teóricas que permitiram perceber que a raiz do problema estava no que era inquestionável para a Física do seu tempo e não nas hipóteses de Boltzmann³³. Muitas vezes acontece, porém, algo mais simples: é que, apesar de as hipóteses ou teorias estarem mal formuladas no seu conjunto, ou alicerçadas sobre pressupostos que não se justificam, elas produziram conceitos operatórios úteis. Veja-se, para dar um exemplo muito conhecido, os conceitos hoje incontornáveis de classe, de superestrutura, de infraestrutura, inevitavelmente marcados pela filosofia marxista que, no entanto, se veio a revelar impraticável e não fundamentada na maioria dos aspectos. No nosso campo há também muitos casos idênticos, veja-se, para não ir mais longe, a ultrapassagem do formalismo russo que simultaneamente lhe aproveita vários conceitos operatórios até hoje. Uma teoria que, no seu conjunto, acabará por ser

percebida como resultando de um exagero ou de uma distorção, pode-nos legar, no entanto, construtos pertinentes. Por esse motivo, nenhuma hipótese, teoria ou questão foi definitivamente ultrapassada. Superou-se, muitas vezes, foi a maneira de colocar a questão, as invariantes para que apelava uma dada teoria (por exemplo a pressuposição de universais linguísticos, que não fazia falta nenhuma à gramática chomskyana), ou o erro de cálculo de certas hipóteses.

O factor contextual a ter em conta já foi de certo modo referido a propósito do factor particular. É que a teoria da literatura tem vindo a reconsiderar a pertinência de estudos condicionados pela influência dos contextos de produção e recepção das obras de arte. O processo não começou recentemente. Veja-se, na *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva, a discussão sobre os géneros literários (que ainda irei comentar no final deste capítulo), mais particularmente as considerações tecidas em torno do termo «contexto» nos capítulos 3 («A Comunicação Literária») e 9 («O Texto Literário»). Em diversos momentos a reabilitação dos estudos contextuais recupera a leitura autoral, ou mesmo biográfica – agora não por via da história da literatura ou da cultura, mas pelo conceito de sintoma, por uma espécie de sintomatologia da linguagem poética. Tudo isto nos faz compreender que o paradigma do autor na leitura literária não foi posto em causa no contexto em que vivemos ainda hoje. Foi posta em causa a vulgarização romântica do biografismo.

A crítica romântica mais comum (de que se deve excluir a hegeliana) fazia uma aproximação histórica entre autor e 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 fez. A teoria crítica mais recente, de que nos anos 80 foi exemplo a antologia *Théorie Littéraire Théories de la Litterature*, publicada em Paris no final da década, promove uma reaproximação 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.

Outra via paradigmática para a recuperação desse tipo de convicções está representada no primeiro capítulo de *Autobiographical Acts*, de Elizabeth Bruss³⁴. Inicialmente, a autora intitula de “falsa distinção” a que aceito existir entre poesia e linguagem corrente. Eu pensaria nessa distinção por duas vias: a primeira, espiritualista, concebe a linguagem original inspirada, poética, atribuindo-se ao uso constante a banalização e degeneração típicas da linguagem corrente, que não é outra mas a mesma degradada; a segunda via, explorada por Ricoeur em *A Metáfora Viva*, concebe a linguagem – poética ou não – alicerçada sobre processos analógicos – não há, pois, duas linguagens mas duas variações sobre uma mesma forma de linguagem, a saber, a analógica. Nenhuma destas vias implica valorizar a linguagem corrente e canonizá-la para estudar o escrito poético em função do estudo da fala quotidiana.

Quer-me porém parecer que E. Bruss anseia creditar uma absoluta negação da diferença entre linguagem corrente e poética. Ela defende que podemos estudar igualmente as duas, porque as duas são a mesma quanto ao seu comportamento comunicacional. A partir daí minimiza a ensaísta as “variações” líricas sobre as palavras ou as frases (o que pressupõe uma concepção floral, ornamental, da poesia). De facto quase todas elas podem aparecer na fala quotidiana, Ricoeur e muitos outros autores concordam nisso. Sobrevaloriza, por consequência dessa perspectiva floral, o condicionamento contextual da produção linguística, ignorando ou desvalorizando o facto próprio da escrita e da mimética. Em seguida centra-se na sua raiz epistemológica, a noção de “acto elocucionário”, que fundaria indiferenciadamente a linguagem quotidiana e a literária, na linha de Austin, Searle e Strawton. Garante-nos ela que o acto elocucionário “é uma associação entre fragmentos da linguagem e certos contextos, condições e intenções”. Pelo que, tanto um verso quanto uma frase não podem compreender-se nem valorizar-se ignorando os “contextos, condições e intenções” que os condicionaram.

Um posicionamento como este alicerçou-se numa tradição com lugar próprio no mundo contemporâneo, o que nos obriga a reconsiderar, agora também por essa via, a figura do autor civil ou transcendental na leitura textual. Preciso, por consequência, explicar porque não vou por aí. Preciso verificar se há certezas quanto ao modelo de sujeito e ao tipo de relação autor-obra que se postula habitualmente. Finalmente, preciso demonstrar que são equiparáveis, para o que me prende aqui, todas as leituras expressivistas, quer tomem o sujeito enquanto história específica explicativa do texto (como fizeram os românticos), quer o tomem por modelo de «eu» que geraria certos textos (aproveitando paradigmas e motivos que, para serem aplicados, sempre exigem a presença deste ou daquele facto particular explicativo).

1.2.1 Sujeito linguístico, sujeito psicológico e sujeito poético

Para além de ignorar as consequências da natureza distintiva da escrita, 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”³⁵.

O padrão expressivista reduz, portanto, as relações autor-poema às relações homem-linguagem. Há que analisar a viabilidade de uma tal redução.

O homem é considerado relacionar-se com a linguagem, “normalmente”, de uma forma por assim dizer realista: ele aprende, conhece e pensa com ela; ensina, desconhece e exprime-se através dela³⁶. Visto que a poesia é, também, 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” não é “um caso particular da relação falar-ouvir”³⁷.

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”³⁸, 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”³⁹, ao mesmo tempo expressão e receptáculo desse visionamento (ideia trabalhada filosoficamente por Herder, Humboldt e o romantismo alemão⁴⁰), condicionada pela redução expressivista do autor ao sujeito linguístico, a relação do criador com a obra passará a ser concebida como projectiva da visão do mundo à qual ele se acorda, que o conforma e que ele transformará.

O processo conjuga-se com a importância concedida por Dilthey à leitura autobiográfica para conhecimento e interpretação da História. Trata-se, porém, de um expressivismo com laivos de construtivismo. Essa leitura é importante na medida em que revela a visão do mundo de uma dada época (aí a parte expressivista); tal visão consubstancia-se na composição de uma narrativa de vida que se deixa dirigir por um sentido atribuído aos acontecimentos que os selecciona e caracteriza (nesta consciência do trabalho de selecção e caracterização é que há já uma visão criacionista, construtiva, do processo literário que, por isto mesmo que Dilthey refere, só parcialmente revela a mundividência de uma época)⁴¹.

Esta é uma das maneiras por que se chega ao expressivismo nas teorias literárias. Passo a confrontá-la com a perspectiva construtiva que partilho.

O primeiro contra-argumento já foi de alguma forma exposto até aqui: a relação do poeta com a obra não é 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 da situação do falante para a do escritor. Os avanços permitidos pelo estruturalismo, quer o dos anos 30 e 40, quer mesmo o dos anos 60 e 70, permitiram-nos igualmente seleccionar uma hierarquização de categorias que facilmente põe a nú a dificuldade em sustentar explicativamente a leitura de uma obra de arte na existência do seu criador.

Entre a “força íntima” que leva a compor um poema e o livro que depois é lido interpõem-se, pelo menos, uma personalidade civil (a imagem que o poeta constrói de si mesmo através das 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 pelos discursos de recepção. Mesmo ao nível do autor “real”, é sintomático Georges Gusdorf, sem preocupações com a perspectiva literária da questão, chegar a conclusões idênticas ao analisar os “diários íntimos” a partir, não da recepção, mas 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 dispndemos para o seguir. O desdobramento suprime a ingenuidade, a espontaneidade da vida pessoal, e talvez a vicie ainda mais profundamente”⁴². Ao citar, mais adiante, André Gide, Gusdorf recorda ainda uma outra “deformação” da verdade pessoal: a provocada pelo “desejo de escrever bem”⁴³. Ficam implícitos nesse desejo – como no desdobramento anterior – os três níveis da “força íntima”, do sujeito real (o que pretende 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”, para o projectivismo correspondente à necessidade que um locutor tem 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, possibilitadeou indecidibilidade 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 códigos inconscientes inscritos num mesmo colectivo (como proporá mais tarde a leitura psicanalítica baseada nos textos de Jung).

Mesmo que ignorássemos a intermediação artificiosa em que se funda o acto poético, a leitura da obra a partir do autor, extraída por símile da relação falante-fala, não obrigatoriamente aquela que o expressivismo pressupõe. Há uma espécie de truque no jogo expressivista que é preciso desmontar. É inevitável concebermos uma dependência da obra relativamente ao seu criador, mas a forma que reveste essa dependência não implica a necessidade de uma leitura expressivista. Um dado sujeito só consegue, por exemplo, imaginar algo (mesmo inverosímil e “fantástico”) a partir do que já conhece, ou melhor, das regras constitutivas do mundo que idealiza; mas isso não implica

ler a obra enquanto sintoma de uma pessoa ou de uma civilização. Porque apenas determina um limite perceptivo mas não o significado do conteúdo das percepções que, na literatura, são trabalhadas como referências. Uma vez que mais adiante, ao falar na psicologia da criação artística, vou aprofundar o assunto, retomo por agora a comparação directa entre sujeito linguístico e sujeito literário.

II

LÍRICA, SUBJECTIVIDADE 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 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, aquele sentimento de si a que se refere António Damásio. Trata-se de uma distinção conhecida de W. James⁴⁴. A dicotomia de James parece derivar de uma passagem de Hegel que a seguir comento e que se tornará fundamental para a psicologia e a teoria do ‘intimismo’.

Tanto um como outro destes dois ‘egos’ escrevem-se na primeira pessoa, na qualidade de sujeitos do que dizem. Origina, porém, diferentes consequências genológicas a representação de um ou de outro. Especificando 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 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 se filma como a vidência e vivência do locutor-sujeito. Ele corporiza e personaliza a focalização das coisas – ao fazê-lo sugerindo uma dada situação enunciativa (que pode não ser fixa, unânime, sempre igual) e, portanto, um «mundo» no qual ela se insere.

Mais especificamente orientada é a emergência do segundo tipo, onde a selecção e distribuição dos motivos está condicionada para configurar uma “consciência de si”, recursiva – que funcionará dessa forma como tópico principal. Aí, a focalização do locutor em torno de si é apenas um dos

elementos da figuração de uma personalidade que se representa formulando-se, e não só ao mundo.

O transplante, para o texto literário, dos dois tipos, podia fundamentar-se na passagem de Hegel acima referida. Afirma ele 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”⁴⁵.

Na primeira afirmação (situações e objectos particulares, citando na alma juízos, sentimentos e sensações), a motivação principal é exterior ao sujeito (o mar, a mulher, a cidade – que são alguns dos exemplos que podemos recolher nos *100 Poemas*), apesar de ser visionada permanentemente por ele.

Na segunda parte da afirmação hegeliana (a alma tomando “consciência de si mesma no âmago deste conteúdo”), o motivo principal é aquele que desfila como autor, sendo os outros subsidiários da alegoria autoral em composição. Aí assumem maior importância – na obra que temos em exemplo – motivos e tópicos como os grupos de referência e de pertença⁴⁶, ou a saudade da adolescência; e processos como os da modelação de sentimentos inter-individuais complexos, e o do artificiamento explícito e justificado de pontos de interesse reiterados variamente no que foi desenhado pelo texto como a sua ecologia. Por tais traços é que a leitura delineará mais precisamente uma topografia identitária e reflexiva.

Sendo o primeiro tipo o da subordinação referencial à perspectiva egocêntrica, a emergência do segundo implica, para além do condicionamento verbal à focalização do autor entre situações e objectos ou seres, a distributiva selecção das referências em torno da soma de eventos que permita figurar um sujeito formando um perfil que se define e questiona enquanto se escreve, imitando por isso e por vezes o relevo das palavras as características de um “diálogo do eu consigo próprio”⁴⁷. 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 artificiador e pelo “fechamento» interno sobre a primeira pessoa”⁴⁸, igualmente apontado por Beaujour quando fala no «auto-retrato»⁴⁹.

Se o par subjectividade / lírica atingiu facilmente a consagração (ainda que os dois conceitos sofram definições diferentes de um especialista para outro), foi-o ao arripio desta polarização interna. A emergência do primeiro ou do segundo dos dois tipos de subjectividade referidos traz no entanto implicações diferentes ao nível genológico, seja no interior da lírica, seja fora dela.

Tais implicações não costumam ser discutidas nos termos em que – sustentado na poesia de M. António – as colocamos. Porque não se costuma, falando acerca da lírica, derivar águas entre a torrente avassaladora das percepções e emoções de um sujeito construindo uma visão própria do mundo e o fio de sentido que alinha os campos semânticos mais variados para figurar o processo de aquisição e confirmação da auto-consciência, representando e questionando os estados ou actos que objectiva⁵⁰. E, neste segundo caso, encontramos peças que, sendo subjectivas, não são líricas, integrando-se numa nebulosa de espécies híbridas (entre o ensaio, a lírica e a narrativa) que os catalogadores não conseguem emoldurar adequadamente. O que implica uma desvinculação no par idílico subjectividade / lírica, visto que o primeiro vai para além da segunda e é, portanto, polígamo.

Para reflectirmos acerca das conseqüências 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. O que implica dizer, no segundo caso, que estamos perante uma típica atitude autobiográfica: a que desenvolve a duplicação especulativa – mas por vezes assimétrica – do enunciador.

No segundo caso ainda, a relação que em termos psicológicos podíamos definir como «eu / não-eu» passa a ser triádica, pela intromissão nela de um mediador (a consciência do «eu»), que possibilitará a co-autoria do sentido do primeiro desses termos na diegese apresentada como servindo-lhe de identificação⁵¹. O elemento intermédio pressupõe, por isso, alguma objectividade e algum distanciamento (do «ego») em relação ao «eu», na medida em que a «consciência do eu» pretende visualizá-lo e conceptualizá-lo, funcionando “como um outro”⁵². Por isso Hegel, na sua *Estética*, alvitrava o imperativo psicológico de o poeta lírico se distanciar de si, dessa forma ampliando 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”⁵³.

O desenho da figura autoral por um discurso que mimetiza uma busca dela, torna-a mais subjectiva no sentido que atribuo à palavra no capítulo precedente. Enquanto a lírica do primeiro tipo lhe afecta só uma categoria da focalização (quem foca), a do segundo soma-lhe também a categoria do observado (o que se foca). Portanto, em face da construção do sujeito, o segundo tipo é mais intenso e completo.

Ora há quatro espécies, que usualmente lemos como narrativas ou enumerativas, cuja definição se intersecciona largamente com a da lírica mais subjectiva, a autobiográfica, que pretendo situar. A intersecção dá-se por causa do obsessivo 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 o último, expressamente, por Fidelino de Figueiredo na lírica em prosa⁵⁴.

1.1.2. Lírica autobiográfica e espécies afins: indistinções comuns

A proximidade entre estas espécies fica denunciada pela dificuldade com que os teóricos as destrinçam. São perigos que, de entre as obras comentadas no capítulo anterior, só o quadro genológico de Fidelino de Figueiredo acautelava, pela conceituação abrangente da lírica fundada na tripartição “maneira”, “modo” e “género”, de ressonâncias aristotélicas evidentes. Espreitemos algumas típicas indistinções entre lírica e narrativas subjectivas, para vermos como podemos conjugá-las às opções genológicas de «M. António», que se revelarão esclarecedoras a vários títulos, incluindo esse.

Em 1948, quando Gusdorf publica um texto que se tornou referência para a teorização da autobiografia⁵⁵, ele hiperboliza o seu aparecimento elevando-o à categoria de “uma nova revolução espiritual: o artista e o modelo coincidem, o historiador toma-se a si mesmo como objecto”⁵⁶. Ora, o facto de o artista se tomar a si próprio como objecto é uma das características apontadas por Hegel à poesia lírica...

No já citado livro 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”⁵⁷. Ora, o “eu histórico” de tal espécie narrativa 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”⁵⁸.

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”⁵⁹. 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”⁶⁰. Em consequência, o autor achará que “na autobiografia se rememoram aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência”⁶¹. Parece fixar-se dessa maneira uma conseguida destrição genológica, mas na verdade ela só vingaria se não concebêssemos que um livro de poemas e o próprio género são definidos no seu conjunto, não pelo conteúdo de cada peça, mas pela orquestração (ou caotização) de todas.

Ora, 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 ao considerarmos uma obra na sua totalidade. Um «macro-texto» lírico, onde surjam diversos momentos “autobiográficos”, como adiante reafirmo, constitui, ele também, a rememoração de “aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência”. Não pode garantir, pois, esse “critério excessivamente drástico”⁶², a destrição entre autobiografia e lírica.

Por vezes, o turvo contraste entre autobiografia e lírica deriva também da dificuldade em organizar uma definição eficaz, quer de uma, quer de outra. Isso acontece porque podemos recrutar à lírica o que da autobiografia diz Olney⁶³, 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 variações nas obras líricas de uma dada época. 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 da literatura. No âmbito do que chama «Antropologia Histórica», J.-P. Vernant⁶⁴ propõe uma sugestiva tríade 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 lemos um trabalho 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 pessoa – e, portanto, ao «diário íntimo». Porque tal atributo pode pertencer à autobiografia e não pertencer aos ditos diários. Senão vejamos.

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 biográficas – tal como hoje as concebemos – no discurso literário subjectivo, muito menos «Diários Íntimos”. A ideia básica de uma «consciência de si» emergiu, portanto, sem o género que a “exprimiria” – o que implica não ser exclusiva do diarista a “auto-consciência”.

Por outro lado, quando “o indivíduo conta a si próprio o curso da sua vida”⁶⁵, 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 escrito. 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 tempo⁶⁶.

Mas a pergunta que, para mim, é neste momento a mais pertinente face às transposições de Vernant, visto que denuncia a proximidade entre as espécies referidas e a que procuramos definir, é a que tenta saber em que é que diferiam, nesse caso, a Lírica em verso do segundo tipo acima concebido e os “Diários íntimos” ou as “Confissões”. Não diferiam em nada mais do que na passagem do ritmo do verso ao da prosa nos casos em que a lírica fosse em verso.

Apesar da sua classificação não nos resolver o problema da distinção entre as diversas espécies subjectivas, há uma brevíssima passagem do texto de Vernant que nos pode 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 narrativa⁶⁷.

A dificuldade na destrinça 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 cumplicidade temática e 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”⁶⁸ e ao mesmo tempo do lírico – a julgar pelo que na secção anterior observámos diversamente.

Expressão dessa cumplicidade 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, ou dos diários íntimos? Ou do memorialismo e da autobiografia, que mais pormenorizadamente podem contextualizar os “estados” (o que faz M. António ao longo dos *100 Poemas*, sem no entanto ser estritamente memorialista ou autobiógrafo)?

A definição vem citada na epígrafe de um artigo de Danièle Sallenave publicado na colectânea *Categorias da Narrativa* (pp. 103ss). Esse artigo é, por sua vez, mais um exemplo das miragens que os diversos ensaístas sofrem na tentativa de marcarem com nitidez a deserta e fluida fronteira 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 percebo 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 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 demonstrativo 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, ou narrar histórias em que não entra directamente. É mesmo provável que seja mais comum suceder isso nas autobiografias do que nas «memórias», dado o maior grau de intimidade que parece tocar a imagem do memorialista.

Por fim, para distinguir estas espécies híbridas, a autora traz a concurso uma terceira categoria, que denomina: “o destinatário é levado em conta”. Parece-me 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 no 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 “juízo dos homens”, não é essa muitas vezes a sua própria justificação? 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 espécies subjectivas desafia, portanto, os autores mais variados. Ele suscita igualmente o interesse de críticos que recorreram a construtos teóricos radicados em tradições anti-expressivistas, como Eliot, nos seus *Ensaio de Doutrina 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 há exemplares de todas estas espécies em que podemos igualmente vislumbrar 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”⁶⁹. A “interioridade” é precisamente um conceito repetido nas teorias sobre «diários» e «auto-retratos», como é o caso das 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 1935⁷⁰. 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” – o que também 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, ou, ainda, nos diversos episódios, hesitante em face de questões que exigiam reflexão aos olhos do senso comum. A divisão da personalidade, que instala uma nota dramática na pauta lírica, 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 refiro. E também Gusdorf a enfatiza ao considerar psicanaliticamente a própria autobiografia⁷¹.

Hernadi, para finalizar, faz mesmo a pertinente comparação entre muitas das “maneiras” líricas de “evocar uma voz interior”, e “a produção de auto-retratos de um pintor”⁷² (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 sequência típica das narrativas, outras ainda inqualificáveis entre os dois géneros) permite-nos de facto falar numa enunciação unívoca centrada na primeira pessoa, e num texto que constrói o retrato do artista que “apresenta a sua imagem em relação consigo mesmo”. Estes tipos “confessionais”⁷³ 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 sentimentos⁷⁴. E sobre eles podemos dizer, como sobre qualquer artifício 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 tecido semântico pela objectivação do «eu», diz ainda, em legítima defesa, que “aqui o egocentrismo é compensado pelo facto de que de mim e da minha vida faço um objecto de conhecimento”⁷⁵.

As narrativas estruturadas pela composição de *um eu à procura do eu*⁷⁶ em processo de conhecimento, 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 uso «estratégia», e acrescenta a oportuna expressão “muitas vezes informulado”. É precisamente por aí que, a meu ver, passa a diferenciação entre autobiografia e lírica, que o mesmo ensaísta e publicista aproveita para distinguir entre autobiografia e «memorialismo» (p. 396) – fazendo (talvez involuntariamente) lembrar (como Jakobson, embora por outros motivos) o quadro em que Fidelino de Figueiredo integra o memorialismo na lírica – e que serve ainda para distinguir as líricas do primeiro tipo das narrativas autobiográficas.

A imagem da formulação (prévia à escrita) de um “plano” faria pressupor – numa leitura expressivista – a existência de um sujeito que necessariamente articula assim a sua experiência do tempo⁷⁷. 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 meu) 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” (p. 12).

Hegel, ao referir espécies narrativas afins à lírica, realçou a mesma diferença que procuro levantar. 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 meu), posto que relata o curso de uma situação, de um acontecimento, a mudança brusca nos destinos de uma nação, etc.”⁷⁸. É este “relatar o curso de” (lembremo-nos agora do “contar o curso da sua vida”, de Vernant) que nos indicia 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* medieval⁷⁹, 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 alicerçar-se-ia na organização – ou reorganização – dos materiais pelo autor e pelo leitor⁸⁰).

Daí que se fale no género narrativo como implicando uma diacronia estruturada sintagmaticamente⁸¹, ou, 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”⁸² postula como prefigurado para aquele que a leitura (condicionada por esse pacto) refigurará⁸³.

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 exulta, por oposto, na 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 me situo, inevitavelmente como leitor de um texto a que acedo seja qual for a sua autoria “verdadeira”.

O importante é que a narrativa se desenvolve articulando o plano do discurso com uma organização cronotópica da diegese que nos serve de referência. Ela estrutura-se por uma delineação explícita (mas não necessariamente cronológica ou fiel à cronologia) dos sucessos narrados, uma delineação perceptível para o leitor e exemplificável no texto *como um plano*. 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 *simile* que a autobiografia se distingue da lírica subjectiva do segundo tipo.

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 chamei “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”, na palavra de Vernant), ou de um episódio decisivo de uma vida, incluindo os antecedentes que o explicariam “por dentro” (António Quadros), ou seja, a partir de uma focalização interna, subjectiva.

Esta afirmação de António Quadros permite encadear com maior nitidez o problema, mais que da biografia, da autobiografia. Clara Rocha, num trabalho publicado em 1992⁸⁴, 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 se deduz pelas análises e pela tipologia em que António Quadros 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 – vê-se pelas *Antimemórias* de Malraux; por outro lado, o trabalho de António Quadros aborda 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 tentei aproveitar e que vem definindo as narrativas (a orquestração sequencial das referências em torno de um plano narrativo).

A autobiografia, seguindo o símile da narrativa (e aqui tomo em atenção os contributos de Ohman e Searle⁸⁵), tende a apresentar-se como se previamente estivessem sistematizados os acontecimentos marcantes da vida do sujeito-locutor em função de um fio narrativo⁸⁶, de uma trama e de um «argumento» (Tomachevski) que ordenam as evocações, aparentemente espontâneas, do passado, e condicionam a leitura da identidade de um autor textual, colocando a intriga “ao serviço da personagem”⁸⁷.

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”⁸⁸ – 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 ser delimitada assim, ou parcialmente assim, não sendo obrigatória nem diacriticamente alheia à composição de um ambiente íntimo.

Transversalizando entre o expressivismo e uma observação tendencialmente estrutural, as afirmações do ensaísta português deixam-nos como resíduo construtivo uma distinção não-semântica, mas sintáctica: a ordenação autobiográfica conduz a uma sequência unívoca, a uma progressão de actos ou episódios legitimada por uma “lógica”; a memorialista aproxima-se mais da sequência caótica típica do «macro-texto» lírico. Aparentemente, num há regras para sintagmatizar as unidades semânticas que são os poemas, capítulos ou episódios; no outro isso deixa de acontecer. Dizê-lo é também adoptar um critério técnico-construtivo satisfatório para distinguir a lírica de outras espécies subjectivas.

Parece-me pertinente fazer, de passagem, 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” obriga a postular que existe um outro tipo de memorialismo. Esse outro tipo é levantado no artigo de Weintraub que citei mais atrás⁸⁹.

Quer-me parecer que o raciocínio efectuado por Weintraub é passível de alguma crítica. Uma crítica que o autor antecipa ao assumir, apoiado no conceito de “tipos ideais” de Weber, que “a diferenciação entre a autobiografia e as memórias não pode ser rígida nem definitiva”. No entanto Weintraub ignora por vezes essa prudência epistemológica, afirmando peremptoriamente que “as obras autobiográficas mais antigas pertencem ao sub-gênero *res gestae / memórias*” (p. 26), afirmação que não parece pacífica nem consensual.

Aquela concessão parece, portanto, apenas uma conveniência, porque o teórico elegera as «*res gestae*» como uma espécie de antepassado mítico e arqueológico das «memórias». Como naquelas se narra 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, não se tratando neste caso de uma espécie subjectiva, ainda que mantenha afinidades com a distribuição caótica dos livros líricos.

Porém, parece-me que as «*res gestae*» narram as façanhas de alguém também em função do retrato que pretendem compor – ajustando-se à 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 modelaria para configurar uma personalidade própria do seu tempo, a regulação cronotópica da sua «paideia»; 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 ideal, 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.

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 mantenha separadas; o 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 com precisão (v. pp. 18, 19, 21 e 22).

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 transporta no seu bojo, apesar da fragmentária aparência, uma diegese subjacente que liga os poemas e os torna dependentes uns dos outros por uma significação “do conjunto”. Pelo que me parece que a existência de textos com “momentos independentes” é rara e, o que é mais importante, não se aplica ao tipo de escritos que vamos ler.

Penso, 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 e da enunciação. 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-ia numa espécie mais próxima da lírica do que das narrativas em sentido estrito.

O memorialismo subjectivista – que nos recorda o que a crítica francófona chama «diário íntimo» – fica exemplificado, portanto, por António Quadros, em *O Mundo à minha Procura*, de Ruben A., por nessa obra se realçarem, aleatoriamente, “insignificantes tropismos em microcosmos locais (portuenses, minhotos, portugueses)”, e 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.

Perfilhemos momentaneamente uma linguagem que deve algo à filosofia analítica (de Austin, de Searle), na medida em que se trata aqui 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, explicitamente assumida com frases do tipo *três anos mais tarde* ou *três anos antes*)⁹⁰.

A lírica, imitando um sujeito cujo comportamento linguístico se deixou dominar pelas emoções, para dar a impressão de espontaneidade⁹¹, terá de provocá-la pela sugestão de uma ausência de programa narrativo (na organização do conjunto dos poemas, ou também no interior de cada um deles). Fica instalada assim uma descontinuidade aparente – a qual, por sua vez, pode ser reconstruída pela recuperação do que seria a sucessão narrativa, cronológica e topicamente organizada, das referências, recuperação que se efectua na recepção da obra. Em grande medida o memorialista faz o mesmo que o lírico e fá-lo procurando o mesmo efeito.

Se depois reunirmos os cacos espalhados pelas páginas, 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 a 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 própria⁹².

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. Isso recorda-nos o quadro posto por Genette na sua *Introdução ao Arquitexto*, bem como vários autores estudados por Hernadi nos capítulos atinentes aos conceitos “expressivos” e “miméticos”, ou ainda o historial que dessa relação (presente – lírica) faz Aguiar e Silva na *Teoria da Literatura*. Álvaro Ribeiro associava a lírica e a adolescência e vários psicanalistas a conotam com a infância. Porque o presente em causa melhor se definia como o “aqui / agora”, equiparado pela psicologia ao campo cognitivo da criança no estágio anterior ao da aquisição da palavra⁹³. O espontâneo adjectiva-se aí pelo imediatismo.

O imediatismo potencia a ideia de fragmentação quando consideramos uma obra inteira e não somente um poema. É como se cada poema resultasse de um impulso breve e sem continuidade, ou mais longo e mais denso, mas “isolado” pelo fluir inflamado e imediato de outro rompante. Uma característica 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, onde cada capítulo, ou cada dia, valessem por si sós. 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 explícitas nas “récitas”⁹⁴ e cujo estatuto nos permite, por contraste, deduzir a distribuição aleatória das unidades. A estrutura típica da narrativa está, pois, lá por baixo dessa aparente espontaneidade, ou informulação, ou desse aparente imediatismo.

Também deriva do “imediatismo” lírico outra característica comum a várias destas espécies: a da imobilidade do tema, que se desenvolve discursivamente por colateralidade, analogia, e não pela sucessividade ou contiguidade espacio-temporais⁹⁵. É uma imobilidade, porém, que assumirá características próprias na descrição do discurso memorialístico, na medida em que as «memórias» se caracterizam às vezes 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 vida⁹⁶, apagando assim do relato da vida a imitação ou o sinal do inesperado e do involuntário.

Nessa medida, a imitação lírica favorece mais a ilusão de autenticidade, a verosimilhança, porque mimetiza diversos momentos (alguns parecem inesperados) de um sujeito que se descobre como permanência ainda quando não se configure uma 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 e complexo, diverso de si próprio apesar de “concerteza [...] o mesmo” (verso de M. António adiante comentado).

A distribuição caótica não significa que não haja uma ordem que organize os textos líricos, ou as memórias mais “intimistas”; 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 de qualquer outra forma contextuais, dos mais diversos poemas ou conjuntos de poemas, são tentadoras precisamente porque nos fornecem um conjunto de «histórias-tipo» dentro das quais podemos com facilidade encaixar a emergência de cada fragmento. Elas substituem a trabalhosa reconstituição de uma diegese, sugerida a partir de fragmentos líricos específicos, por modelos narrativos aplicáveis a instantes diversos de obras diferentes, enfim, aplicáveis a tudo e por consequência mecanizáveis.

Torna-se, portanto, pertinente, para desalojar a obsessão psicologista e sociologista sem abandonar a procura da clara destrição entre espécies híbridas, recuperar a noção de «estrutura profunda», contraposta à de «superfície», conceitos operatórios que a gramática generativa desenvolveu nas últimas décadas, mas a que darei um sentido literário, pois a nossa «estrutura profunda» é a que a recepção pode compor a partir da de «superfície», ou textual. O linguista faz, de resto o mesmo: a partir da estrutura de superfície das frases ou das palavras atinge a sua estrutura profunda (melhor: concebe-a).

O que as leituras psicanalíticas e expressivistas legitimam e facilitam é a substituição rasa de uma estrutura profunda suscitada por cada obra, dentro das particularidades permitidas pelos gêneros, por outra que estaria subjacente a todas elas (o incomensurável texto lírico do inconsciente) e que 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). É ao que nos conduz o sintomatologismo actual.

Mas as noções de «estrutura profunda» e «estrutura de superfície», como é sabido, estiveram envolvidas por uma crença polémica na existência de “universais” linguísticos inatos que, inevitavelmente, entronca no terreno fértil da filosofia e da psicologia que vivam de especulações ociosas. A associação entre recorrências universais na estrutura das línguas e a crença no inatismo foi feita pelo próprio Chomsky. Num ensaio de 1975 ele explicita-a: “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”⁹⁷.

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 fragilizou. De resto recentes descobertas resultantes da investigação de uma tribo amazônica, levadas a cabo por Dan Everett e sua esposa, põem cada vez mais em causa os universais propostos por Chomsky. É o caso da capacidade de inserir frases umas nas outras, criando frases complexas ao juntar duas ou mais simples. Essa tribo, os Pirahã (habitantes do estado brasileiro de Rondônia), que Everett investiga desde os anos 70, não possui palavras para designar números ou quantidades – termos como "tudo", "cada um", "cada", "muito" ou "pouco" – algo que era considerado comum a todas as línguas. Segundo Steven Pinker, que já foi discípulo de Chomsky e pertence à prestigiada Universidade de Harvard, podemos esperar mais revelações deste género⁹⁸.

Mas os “universais” podem ser considerados fora dessa ambiciosa teoria inatista chomskiana. 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 1962⁹⁹ 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 imagéticas com as quais apercebemos o mundo¹⁰⁰. 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, do voltar a face para o ponto luminoso num lugar escuro). Elas complexificam-se com o desenvolvimento pessoal e organizam depois a orquestração das frases (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” sintagmáticos, não propriamente linguísticos – no fundo, categorias de articulação (por contraste, por similaridade, por proximidade espacial nas suas variantes de encaixe, coordenação, justaposição, etc.), utilizadas de forma muito própria por cada um. Há, portanto, estruturas migratórias básicas mas radicadas nas transacções recíprocas entre mundo e homem, não numa gramática humana inata, alheia ao meio que a desenvolve e a revolve, logo rígida.

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-me 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 maternas¹⁰¹.

Não parece, portanto, necessário nem conveniente 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 encetar uma discussão sobre tal assunto, nem nessas áreas de trabalho. Mas, como vimos, estamos perante instrumentos 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 construtos e a morosidade que nos colocaria uma dispersiva discussão sobre os «universais», tentarei 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 leitor¹⁰², quer ela coincida ou não com um eventual “plano prévio” do autor. Este segundo texto é aquilo que, numa perspectiva criacionista e não chomskiana, chamo 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 das referências 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”¹⁰³, constituindo-se como um objecto teórico.

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”¹⁰⁴. 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 estudo¹⁰⁵.

Na perspectiva de Hagège¹⁰⁶, os “universais” ou a “estrutura profunda” são conceitos de recepção, de leitura, de pesquisa, mas não pertencem obrigatoriamente à definição do objecto em causa. É nesse sentido que utilizo aqui o sintagma “estrutura profunda”. Um sentido que me parece – como acima referi – natural numa concepção criacionista em que 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 da narrativa. Utilizando os termos de Genette na “Introdução” ao *Discurso da Narrativa* (pp. 23-25), a «história» ou «diegese»¹⁰⁷ é sugerida tanto por um livro lírico quanto numa «ficção»; a narrativa, em sentido estrito, é que difere. Ou, mais profundamente, o estabelecimento de um contraste entre a sequência pela qual os acontecimentos são configurados¹⁰⁸ e a sequência em que teriam ocorrido e à qual chegamos por inferências e silogismos abductivos.

A relação entre a narrativa em sentido estrito e a «diegese», por um lado, e a relação entre a disposição lírica e a mesma «diegese», por outro, é que permitem estabelecer as diferenças genológicas que procurei trabalhar neste capítulo e, parcialmente, no anterior. Apesar dos contrastes entre narrativa e diegese, no género narrativo a “estrutura profunda” (aquela que para o leitor seria a sequência «natural» dos acontecimentos pressupostos) 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 estruturante), sugerindo critérios racionais e eixos temporais de ordenação. No género lírico, só a “estrutura profunda” é planificada, sequenciando-se a de superfície por sugestão de impulsos emocionais espontâneos, ou seja, caotizando-se a de superfície.

A dependência em que, no trabalho presente, fica ainda assim a “estrutura profunda”, ou de recepção, em face daquilo a que Fernando Belo chama o “sintagmatismo de argumentação” (p. 378), ao invés de perturbar a apropriação do conceito, confirma a sua oportunidade, visto que a minha 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 removida pela facto de o modo, ou a articulação, ser tão significativo quanto o paradigma. Se é dilemático, em linguística transformacional, que duas estruturas diferentes signifiquem o mesmo – portanto, que duas ordens ao nível sintagmático possam corresponder a uma só 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. Duas frases de idêntico significado são, na palavra

poética, impossíveis. 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 foca-se primeiro 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 exacta colocação numa cadeia de significantes e significados – e veremos na conclusão desta obra 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 sintaxe¹⁰⁹, 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”¹¹⁰ e o carácter paradigmático de cada articulação.

1.2.2. Distinções e Proximidades entre Espécies Híbridas e a Lírica dos 100 Poemas

Aquilo a que dei o nome de distribuição fragmentária da diegese, nas composições líricas, foi igualmente observado por Massaud Moisés¹¹¹, ao notar, expressivisticamente, “a tendência do «eu» para abarcar ou deformar os objectos do mundo exterior”. Essa tendência pode observar-se 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”. Tudo nos é dado, no entanto, em pequenos pedaços de frases e versos, que deixam no ar muito da caracterização das personagens e das situações. Há, portanto, na estrutura lírica “de superfície”, constantes elisões que permitem, pela fragmentada exposição da diegese que recomporemos numa escala de recepção, manter a desfiguração ou duplicação do rosto escrito, sustentando uma ambigüidade que o tratamento narrativo da superfície acaba geralmente por esclarecer.

Para tal desfiguração – não só do tempo mas agora dos próprios objectos e seres em jogo – concorre por igual 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”¹¹². 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; e se nela encontramos afinidades com as espécies que se aparentam à lírica de segundo tipo (“autobiográfica”, por assim dizer); é porque estas espécies e esta poesia (de M. António) são 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 – qualquer destas correntes aplicada na defesa e prática de misturas genológicas, ora em nome da liberdade e da novidade, ora em nome da indiferenciação¹¹³.

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» – uma vez que estes também não apresentam planos prévios. Ainda que a distinga das autobiografias e das memórias autobiográficas que em geral o fazem.

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 objectos¹¹⁴ – 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 Lejeune¹¹⁵. A narratividade e a dispersão equivalem na sua gramática às designações de sequência cronológica e de sequência tópica – podendo esta subdividir-se em lógica ou temática.

Não concordo em que o auto-retrato se ordene lógica¹¹⁶ ou tematicamente¹¹⁷, por oposição à ordem cronológica autobiográfica¹¹⁸. 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 alteração 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”¹¹⁹. 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 para firmar o seu “novo género”.

Lejeune que também, num trabalho sobre Sartre¹²⁰, concita o facto de a ordem da autobiografia não ser necessariamente nem fundamentalmente cronológica – podendo ser o que ele chama de “dialéctica” (p. 80). Não sabemos se conhecendo este passo, Michel Beaujour faz uma ligeira crítica ao alargamento do conceito de autobiografia em Lejeune, numa passagem que me parece, mesmo por si própria, mesmo se a considerarmos fora de qualquer contexto para além daquele que cita, pouco sólida. 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 interpretação (p. 81) e uma 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 realinou a sua ideia de autobiografia a partir da leitura de Leiris, como insinua Beaujour, porque ele prova-nos que a estrutura da própria narrativa, já atrás o disse, não é necessariamente cronológica, e ao fazê-lo evita 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 até

um desprevenido leitor observará, não é exactamente assim que poderemos definir essa antologia, apesar da sua epidérmica ordem cronológica.

Para contrariar os argumentos de Lejeune parece-me 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”. O pressuposto de Beaujour há-de ser fundamental para a leitura dos *100 Poemas* – cuja definição não é, propriamente, a de uma autobiografia no sentido narrativo que o ensaísta francês dá à palavra. Mas o contra-argumento não serve, em nosso entender, porque ele se pode aplicar inversamente 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*¹²¹) permite igualmente reorganizar ou organizar uma cronologização das referências, tanto quanto uma “récita” pode ser “desarrumada”, relativamente à tábua cronológica, por motivos dialécticos ou temáticos. Parece-me que a diferença não reside na possibilidade de cronologização do discurso, mas na sugestão de uma estrutura formal aberta para as espécies líricas, e de uma outra “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 – lacunarmente não implica a existência de um ou de outro tipo de “estrutura de superfície”.

Isso acontece 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 propósito, a diferença entre “memória abstracta” e “concreta”, feita por Gusdorf em *Memóire et Personne*. A primeira – que aproximo 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 determinadora da ordem de exposição dos tópicos e da 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 muitas vezes na conotação da primeira dessas espécies com a utopia, ou a construção de um discurso utópico¹²².

Morfológica e etimologicamente, «u-topia» remete-nos para uma localização extra-espacial, figurada na ilha de Thomas Morus e na dos Amores, por exemplo. O episódio camoniano da Ilha dos Amores é exemplar para imaginarmos 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 uma”, disse Pessoa na *Mensagem*) 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?), 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 sítio 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 situar os *100 Poemas*, visto que a mapeação dos referentes é pedida para a descodificação do eventual significado de toda a lírica do autor, como verificaremos a partir do Cp. III.

Na definição de Beaujour, porém, a “utopia” típica e distintiva dos *auto-retratos* consiste em fotografar os lugares por ângulos “intimistas”, isolando-os da sua realidade extra-textual. Tal visionamento recorda 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 tipicamente fragmentário.

Trata-se de algo que se pode passar também numa narrativa, afigurando-se que, a esse nível, a diferença entre autobiografia e auto-retrato pode ser de grau e não de natureza. Tal processo de “intimização” ou liricização da narrativa, no campo da lírica, 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 concerner ao que poderíamos mais estritamente chamar a crónica 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 na *Invenção de Orfeu*¹²³. 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 artifício carimbado por M. António que mais se aproxima do que nos *Miroirs d’encre* é visto como «auto-retrato»).

Na semantização da palavra utopia, tal como operada 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 palavra¹²⁴. 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 junção), 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-lógica-mente».

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 mimetiza a dispersividade espacial 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 (no sentido retórico – e de Beaujour).

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 assimiladas a multiplicação analógica e não-centrada dos *hai-kais* e a inventariação tópica que se pretende associar à teorização da nova espécie, e que organizaria a sua sequência¹²⁵. Parece-me que a referida conotação resulta obscura e polémica.

Em primeiro lugar, há diferenças de género que perturbam a comparação: os *hai-kais* 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 oponha a lógica e a dialéctica, oposição subjacente ao livro e ao raciocínio em causa.

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). Trata-se, em qualquer dos casos, de uma enunciação tópica personalizada.

Os *hai-kais* – espécie aforística e analógica, de reduzido (e rigidamente condicionado) número de palavras – não possuem obrigatoriamente, ou não representam tendencialmente, uma enunciação pessoal – e sobretudo não deixam de ser *hai-kais* quando a não registam. O que significa ser indiferente à sua estrutura a presença textual de alguém por ela designado como pessoa ou como autor. Daí que se tornem detectáveis diversas ocorrências de *hai-kais* impessoais, de estrutura temática (na parte estrutural da definição com que Hernadi erige a teorização do modo – que não é, portanto, um género).

Se nos *hai-kais* 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 ou tivesse qualquer coisa disso. 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 sendo impessoal, esta lírica adquire portanto uma personalização itinerante, fundada em analogias e intersecções que indirectamente a aproximam dos *hai-kais* e a distanciam da teoria do «auto-retrato», pois abalam a noção unívoca de pessoa ainda quando dessa ficção dependam.

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 a testar). 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 discurso, é notada por Alain Girard para o «diário íntimo». Escreve, por exemplo: “[...] 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*¹²⁶.

A noção de memória intra-textual não distingue, pois, o «auto-retrato» de outras espécies que lhe estão próximas, e nem mesmo de algumas que lhe estejam longínquas. 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*. É certo que em *Coração Transplantado*, como observo no cp. V, o interlocutor é colocado na situação de co-autor, mas ele

não corresponde ao leitor. *Lusíadas* é um extenso diálogo, porém não com o leitor mas, novamente, com outro interlocutor.

É-me finalmente 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 anacrônica, 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 do *curriculum vitae*”¹²⁷. É precisamente de 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”¹²⁸.

Mantenho, no entanto, que a diferença entre autobiografia e auto-retrato não está na aparência que o ensaísta francês atribui a uma e outro, mas no critério macro-textual seguido por cada espécie: a primeira organizada em função de um “fio” narrativo, a segunda constituindo uma listagem de itens “espaciais” que localizam a personagem autor nos códigos morais e culturais do mundo em que se retrata – independentemente de essa localização nos deixar pistas que a tornam cronologizável.

Aquilo que me parece ser a estruturação semântica profunda dos *100 Poemas* aproxima-se mais da autobiografia, parecendo organizar-se em torno de uma linha de sentido progressiva, 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”. E, tal como “o autêntico e genuíno esforço autobiográfico é guiado pelo desejo de perceber e de outorgar um sentido à vida”¹²⁹, também a progressão autobiográfica dos *100 Poemas* dá uma definição concreta à formação crioula do seu sujeito. A distância temporal e mental que o crítico detecta nas narrativas autobiográficas¹³⁰ – acordando-se à análise de Gusdorf – é também uma condicionante de muitos dos *100 Poemas*. Ela permitirá ao texto gerar no leitor uma impressão de saudade e de cisão, ao mesmo tempo unindo e 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 já mítica. A antologia assume portanto um carácter híbrido, de que a duplicidade «sequência cronológica / sequência caótica» nos dá sinal inequívoco.

1.2.2.2. O «Diário Íntimo» e a Lírica dos *100 Poemas*

A desnarrativização do conjunto constituído por cada ano, imposta pelos preceitos do género (lírico), aproxima-o mais, não de um eventual «auto-retrato», mas de algumas das 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 clínica do tema¹³¹, aponta várias características que podem ser vistas como relativas à composição da figura do “autor” nessa espécie de escritos. Embora a interpretação das recorrências seja sempre

projectiva, elas são detectadas enquanto elementos textuais, enquanto ocorrências repetidas na caracterização que as palavras fazem do que apresentam como seus sujeitos. Isso permite-nos alhearmo-nos da interpretação clínica e projectiva, e, simultaneamente, verificarmos as coincidências e diferenças entre os tópicos verbais, 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 «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, a lírica dos *100 Poemas* é reorganizável a partir da sua leitura tripartida, precisamente, na fase da “procura de si” (por exemplo preenchida 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 saudosa recomposição da personalidade inicial, concretizada na composição dos poemas, ou “sonhos”).

Os diversos itens de que se compõe cada sub-capítulo da obra de Girard podem comparar-se igualmente com a leitura que vou fazer dos *100 Poemas*. Passo a enumerá-los.

O facto de quase todos os diários estudados por Girard começarem na adolescência dos autores¹³² 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 próprio¹³³, é assumidamente uma das características do retrato do “autor”, estabelecida com clareza e intensidade numa composição cujo título é significativo: «Anti-Heróica». Só dois poemas, a meu 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 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”¹³⁴ – 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 chamarei os “livros de itinerância”. A conseqüente projecção dos “estados de alma” na paisagem, por igual apontada aos “diários íntimos” por Girard¹³⁵, 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, conjugadas à sensação de que a imagem social não corresponde à real (interior)¹³⁶, estão presentes logo desde a “Justificação” inicial da antologia, como ainda neste capítulo veremos. Elas marcam também o que nos versos 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”, ou íntima.

A infelicidade, sobretudo no amor, e a compensadora visão da glória, a que se refere o item «A Felicidade e a Glória»¹³⁷ do trabalho de Girard, apresentam-se também na antologia, embora com uma frequência diversa: muito mais comum a infelicidade que a compensadora menção à glória (As “*grosses têtes* que me folhearam”). De resto 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.

Passando à secção dedicada à «Perda de Si», o item referente ao “autismo e narcisismo”¹³⁸ evoca a teorização do «eu-omphalos», feita por António Quadros nos ensaios dedicados à autobiografia e ao memorialismo, 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, juntamente com a marca de estranheza de si próprio que se cola ao «eu» quando ele se procura integrar num mundo circundante e novo¹³⁹. O “autismo” (ou seja, a patologia que suspende o circuito estímulo-resposta quando o estímulo é “exterior”) associa-se na antologia à figura da cisão (trabalhada sobretudo no Cp. IV desta tese), e, nos que chamarei «livros de itinerância», coloca-se na dependência da figura da viagem, da inserção num ambiente inteiramente novo, no qual irão procurar-se elementos oriundos do «ovo» inicial (o que pretendo mostrar 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*¹⁴⁰; no “Corpo absoluto”, também de *Rosto de Europa*¹⁴¹; ou no “corpo / Alheio ao coração”, de *Coração Transplantado*¹⁴².

Quanto aos *100 Poemas*, as 52 ocorrências da palavra já seriam por si significativas da importância dos seus significados. Mas o corpo surge ainda fortemente associado à morte¹⁴³, à identidade¹⁴⁴ (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”¹⁴⁵ ou “aguarda”¹⁴⁶, ainda quando fugidio¹⁴⁷. 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, ele 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-locutor¹⁴⁸, e, ainda, a sua configuração enquanto ser social¹⁴⁹. 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”¹⁵⁰. A par, a “consciência de culpa” assiste igualmente à composição do «eu» nos *100 Poemas* e nos autores “intimistas”¹⁵¹.

Este sentimento de fracasso é também situado, na interpretação expressivista e de cariz psicológico do autor, ao nível de causa das constantes rememorações a que acima fiz alusão, quando falava em “memória intratextual”¹⁵². A repetida presença destas rememorações, e o facto de estudar ao longo de toda a lírica do autor os diversos papéis e tipos da reiteração, levam-me a dispensar neste passo um fastidioso rol de comprovativos da frequência do recurso (retórico, recorda 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 e à recuperadora universalização do crioulo (v. cp. IV, «Cisão e Saudade»).

Fundamental no desenho da figura do autor, nos *100 Poemas* e na lírica “itinerante”, é, como nos “Diários íntimos”, a “experiência sempre renovada da descontinuidade dos estados de consciência e do esboroar (esmigalhar, “émiettement”) do tempo”¹⁵³, experiência que traz igualmente à lírica do autor e aos *100 Poemas* o “desdobramento da personalidade”, apontado expressivisticamente por Girard¹⁵⁴ em registos pessoais.

Quanto à referência à necessidade de escrever um diário, exposta no início da secção dedicada à “conquista de si”¹⁵⁵, 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 cronologizada 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).

No que diz respeito às funções “terapêuticas”, “éticas” e “religiosas” citadas por Girard¹⁵⁶, 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 projectivo, não se torna pertinente ao tipo de estudo que desejo desenvolver.

A “conquista de si”, alheia às escalas dos casos 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 me debruçar 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. 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”. Citando Amiel, ele recorda-nos que o diário nos conduz “da dispersão à possessão de nós mesmos”¹⁵⁷. Para Amiel, porém, o “diário” não é, por escolha metodológica, uma “introspecção” mas uma “reformulação de si”, ou seja, instrumento moral e clínico através do qual a pessoa se regenera civicamente.

As funções clínica e moral do diário supõem, no entanto, uma actividade criativa por parte do seu relator, que se modifica através dela. O retorno criativo ao passado, para modificar ou influenciar o curso da personalidade no presente, será também lisível na configuração que tenho em mente, como verificaremos ao longo do Cp. IV.

Feitas estas ressalvas, e acautelando em propósitos críticos o estudo vasto e perspicaz de Alain Girard, ressalta para a leitura um relevo do locutor dos “diários íntimos” muito próximo da estatuária psicológica 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 indexação cronológica dos instantes poéticos, equiparável à do “diário” – que indica datas mais particularizadas (a hora, por exemplo).

1.2.2.3. Estabelecimento da Hipótese

Ao nível da junção dos poemas entre si, sem separadores temporais, 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 imposições genológicas mais técnicas, 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”.

Posso pois, em resumo e por conclusão, afirmar que, das diversas espécies de discurso literário subjectivo estudadas, as que mais 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 e narrativos) e pela proposição cronologizada de dados biográficos, leva-me a conceber uma espécie própria, a qual até aqui procurei de alguma forma teorizar – não por imodéstia, mas apenas pela necessidade de definir as regras a partir das quais a leitura podia decifrar o código utilizado. A espécie é a que já anteriormente intitulei de “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 agrupamento de composições em verso 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 estruturada na composição 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”¹⁵⁸ que dará a chave da compreensão, definição e sentido da sua existência (passada) e da sua personalidade (passada e presente).

1.2.2.4. O Pacto de «M. António»

Se o enquadramento genológico dos *100 Poemas*, e do conjunto da lírica 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 gêneros ou as outras espécies; convém estudar comparativamente os contratos, ou pactos, possíveis para sabermos se o pacto desta lírica autobiográfica é idêntico ao das autobiografias típicas.

Para situar, pois, com maior precisão, os seus versos, é preciso levar em conta os vários tipos de pacto que um artifício literário pode estabelecer com o seu leitor. Esses tipos 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”, o “autobiográfico”, e, entre eles, um tipo zero¹⁵⁹.

A definição destes tipos é conjugada à relação entre o nome do autor apostado à capa e o nome do protagonista, ou da personagem central¹⁶⁰, conforme se vai relacionando com a figura do autor e do narrador 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, o texto é “indeterminado”. O sub-tipo indeterminado é o que primeiro nos interessa no quadro de Lejeune.

Outra situação que também nos interessa é aquela em que, não sendo explícito se há ou não coincidência de nomes entre autor e protagonista, 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 por subtítulo uma determinada indicação genológica subjectiva (do tipo “Autobiografia”), mas que pode no entanto ser contada na terceira pessoa.

Uma terceira espécie que nos interessa é aquela em que, havendo coincidência entre autor e 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»¹⁶¹, em que podemos assentar, à maneira do terceiro tipo citado, a correspondência de nomes entre o autor e o protagonista. A marca enunciativa acentua-se gradualmente, seguindo uma regra geral desta lírica. Primeiro integra-se numa primeira pessoa do plural: “Doce quinze de Agosto do outro tempo / Nós na fila da escola / A professora de preto / e a nossa bata engomada”. Em seguida faz menção directa ao «eu», isolado já dos outros (antes também especificados): “Meu coração pequeno que pulava / Meus olhos na confusão”. Mas o poema iniciara-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), 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 inscrição de notas contextuais, circunstancializando a obra, aponta a autoridade da capa – que, se acrescenta essas notas, é porque participou da situação enunciativa¹⁶². Em *Lusíadas*, as passagens em que o «eu» se assume como poeta¹⁶³ é que ajudam a fazer a identificação com o autor, sendo no entanto raras. Em *Era, Tempo de Poesia*, nenhum recurso é utilizado para equivaler o locutor ao autor. Pelo que a indeterminação aumenta, na tentativa de conotar o nome de capa com a figura do locutor, nos livros escritos após a antologia do *ABC* (este estudo será desenvolvido no cp. V da presente obra). 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 explícitos.

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 se pode ler na conclusão, o cruzamento é um conceito chave para descodificar a configuração do sujeito-locutor na lírica de M. António e a respectiva poesia.

2.

A Lírica Autobiográfica e o Organizador dos 100 Poemas

2.1. Pertinência da Espécie

A minha 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 tenho vindo a enfrentar¹⁶⁴. Tal hipótese, de leitura “narrativizada” da obra lírica, não é estranha à própria concepção do género exposta por ensaístas como Laurent Jenny¹⁶⁵.

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»”¹⁶⁶. 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 Bremond¹⁶⁷). Também na lírica as “metamorfoses” do “Sujeito-Herói” possuem “um sentido e uma lógica”, não sendo “indiferente” a sua “evolução”¹⁶⁸. 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 semantizado¹⁶⁹.

Também Gusdorf admite a existência de “poemas autobiográficos”¹⁷⁰ (citando a propósito Lamar-tine), bem como Weintraub, de que acima falei a propósito mesmo deste facto, e James Olney¹⁷¹, que lembra ainda uma “tendência” explicativa dos poemas líricos autobiográficos: a que faria os seus sujeitos “criar autobiografia em cada obra por meio de formas diversas, *dissimuladas ou encobertas*”¹⁷².

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 pôs a lírica em competição com o género autobiográfico. Nessa perspectiva, a existência de poemas autobiográficos seria principalmente o resultado dos tópicos de uma época bem determinada¹⁷³, facto que talvez não concorde com uma análise histórica mais detalhada.

Lejeune é, parece-me, quem mais claramente veio definir o que chama de “poema autobiográfico”. Em *O Pacto Autobiográfico*¹⁷⁴, ele define-o como uma composição narrativa¹⁷⁵ 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 faço dos *100 Poemas*, elas foram estabelecidas acima, quer no que diz respeito à narrativa quer no que respeita a outros aspectos. O importante aqui é verificarmos que também Lejeune aceita a existência de poemas autobiográficos e, melhor que os outros, define as condições que a estabelecem.

Só que, todos estes autores, atidos à concepção de Lírica centrada sobre a consideração de poemas e não de livros de poemas, não pensam na existência de obras autobiográficas¹⁷⁶ constituídas predominantemente por poemas líricos em verso. Uma vez que, para mim, tal como fixei 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, entendo que existem obras autobiográficas configuradas, exclusivamente ou não, 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 mim somente unidades de um conjunto maior e caracterizável de forma idêntica.

Se a leitura autobiográfica da antologia inicial (e, posteriormente o confirmaremos, de toda a obra lírica de M. António) não estranha 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” – de que, corporeamente, se revestem estes versos.

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”¹⁷⁷. É precisamente na transversalidade do 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 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”¹⁷⁸.

A transversalidade do percurso assume também 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 ingenuamente em acordo com as tradições (orais) pelas quais 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 dirigir-se aos europeizados e, portanto, estimularia sempre a composição de uma história na primeira pessoa por modelos autobiográficos onde cada “assimilado” pudesse rever-se.

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 narcisismo¹⁷⁹ 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”¹⁸⁰.

Especificando os tipos de situação histórica – geradores de epidemias 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 onde a ênfase no *eu* é mínima¹⁸¹. É máxima na preocupação contemporânea com a própria individualidade, o que se poderia chamar o senso do *eu*”¹⁸².

O dilema relacionar-se-ia também com o “desamparo” espiritual ou mental (étnico, em nosso entender e no sentido actual da palavra etnia) do homem sem “lugar, grupo, deus ou tribo com quem se identificar e através dos quais se realizar”¹⁸³ – 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 características genológicas da obra lírica de M. António são, portanto, naturais dos espaços-tempos por onde errou a sua infância, ou a recordou peregrinando. O que apenas confirma a focalização da leitura sobre que me centro aqui.

Confirmada a pertinência da hipótese interpretativa que acabo de fixar, falta-me explicar uma dúvida que, sendo simples, pode parecer incômoda: 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?

Creio 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 pessoa do locutor¹⁸⁴. A obediência ao ritmo “íntimo” – ou seja, ao critério da dispersividade e da aleatoriedade aparentes – 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 diverso correr da vida.

A escolha da disposição lírica visa, pois, acentuar a impressão de verosimilhança e de fidelidade autobiográfica. A narrativização, se passasse a uma “estrutura de superfície”, poderia deixar ao leitor essa desconfortável impressão de rosto forçado no 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, 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 avanço, de ter a antologia como um dos seus arquitextos o discurso narrativo autobiográfico, foi mesmo primeiramente sugerida pelo critério que me parece ter servido para agrupar os poemas que a constituem. Eles não foram gradeados por grupos temáticos, ou pelos motivos dominantes em cada um, ou ainda pelo tipo de referência que utilizavam. Uma breve nota introdutória diz-nos que foram reunidos cronologicamente, sendo a cronologia fixada pelas datação das composições.

A nota orienta, pois, a leitura da antologia desde logo, suscitando a consideração de um «macrotexto», ou de uma “disposição”, de uma macroscopia ordenada e subjacente – ainda que legitimando-se na ilusão de espontaneidade nos microcosmos ou poemas. Mas aqui, também, a legitimação pela espontaneidade não neutraliza a ideia de um “fio” semântico unívoco. Não só porque ele ressaltaria da interpretação do conjunto, ainda porque a sinceridade que se assume 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 concessiva do texto – vale a pena transcrever na íntegra a nota justificativa onde são dadas as indicações de leitura que tenho 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 exclamar: 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 comentar a nota, a inclusão da referência literária que constitui o nome de António Manuel Couto Viana suscita uma rápida observação. Por um lado, ela irá conectar-se com as múltiplas referências literárias da obra e das líricas posteriores; por outro, ela permite alertar o leitor para a estruturação arquetípica do texto.

De facto, como diz Michel Beaujour do auto-retrato, pode-se dizer que também a lírica autobiográfica, sob a ilusão da espontaneidade, e salvaguardada a retórica, recorre aos arquétipos fundadores de uma dada cultura ou civilização¹⁸⁵. 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, 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 certos mitos colectivos que ajudam a formar a ideia de sujeito¹⁸⁶.

Recomeçar aqui

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 que orienta o agricultor. Assim, a autenticidade da relação entre o poeta e a palavra verifica-se cósmica e ecologicamente sancionada, pelo que a distância entre a sua existência pessoal e o texto que nos assina se tem por 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 foi necessário suprimir composições 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”¹⁸⁷. O pacto referencial completaria o pacto autobiográfico (estipulado por uma declaração do tipo “eu, quem assina”¹⁸⁸), afastando o registo autobiográfico do conceito 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»”¹⁸⁹. 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, reclama – como se verá pelo excerto que transcrevo 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 Lejeune¹⁹⁰.

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 enunciador-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 tipo, 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 subscritor dos versos: isso é deixado ao critério do leitor e aos efeitos de capa e de conjunto que adiante estudaremos. Por tal facto, a nota aproxima-nos da espécie autobiográfica 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 sujeito público¹⁹¹.

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 testemunhos de uma vida conforme 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, teorizando a escrita no “autor”, e legitimando-se no facto de a nota sugerir isso pessoalmente ao leitor (se o leitor associar, levado pelos efeitos de capa e os posfácios, o nome do sujeito público à autoria da nota justificativa).

Prefiro no entanto reflectir sobre a necessidade que tinha a antologia de nos apresentar uma paternidade especificamente sua (não a dos textos¹⁹²) que a organiza, como “homo legens”, pessoa que assegura a responsabilidade moral e jurídica da leitura que publica os poemas¹⁹³.

Este sujeito enuncia-se na terceira pessoa (“quem já pôs em circulação livros de poemas”¹⁹⁴) 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 integrado 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 antologia se publicou, é porque de alguma forma e para mais do que uma pessoa estava justificada a vinda a lume de um conjunto fragmentado entre gavetas e opúsculos.

A redundância 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 público¹⁹⁵ 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”¹⁹⁶, 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 representam 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 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. E era preciso também que os poemas publicados pelo autor anteriormente, em livro, fossem mesmo todos incluídos ali, conforme ele afirmava ter feito – o que também não sucede¹⁹⁷. Era conveniente, por fim, que as composições não fossem modificadas, para verificarmos o crescimento “real” – e algumas foram-no, como iremos ver.

Se as composições excluídas foram raras, e as modificações nem sempre significativas, as diferenças na datação já surgem com maior frequência.

Para verificarmos a correspondência de datas precisamos de ler os outros conjuntos para os quais este reenvia ao reclamar um mesmo subscritor. A primeira observação a fazer é a de que há livros onde se firmam datas (*Poesias*, *Amor*, *Poemas & Canto Miúdo*) e um outro em que não (*Chingufu*). Dos três em que se indicam 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 ano a que pertencem.

O leitor que não se tenha informado acerca disso, ao ler a sequência das composições de cada 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 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 interior não se explica pelas datas, e parece aleatória. Não se trata de falhas interpretáveis 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 datas anteriores e as da antologia, discrepâncias mais numerosas em relação aos livros com datas referindo o mês e o dia do que em relação a *Poemas & Canto Miúdo*. Os versos intitulados «Dois Momentos», por exemplo, publicados primeiro em *Amor* com data de “-X-1954”, aparecem na recolha do *abc* como os únicos 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 *Chingufu* 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 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 desta 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 e 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 *Chingufu* (de 1962) desaparecem todas as referências a datas. Essa progressão é também uma progressão do antologador, e não só do poeta. *Chingufu*, 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 cronologia 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 artificiosa, que submete a leis 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 exigida pela 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 literal¹⁹⁸. 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”¹⁹⁹, que o «eu», no interior dos poemas, insiste em dizer autenticamente transcritos para os versos:

*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.200*

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”. 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.

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, a obra, filiado enquanto “produto” no retrato de uma figura paterna, o criador, que relacionaria as coisas de uma dada forma (ou de várias formas) inevitavelmente inovadora, e seleccionada em face das ofertas e dos valores do panorama cultural em que vive. Como disse no capítulo I, 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, podiam perfilar-se.

Sendo um dos nossos objectivos o de estudar os passos através dos quais se opera a configuração do sujeito na obra lírica em verso de M. António, teremos de ver, ao longo dos *100 Poemas* (onde se reúne a quase totalidade da sua primeira década de publicação), 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 motivante e identificador, embora se deva à própria estruturação dos poemas que suscita – pelo elevado grau de referencialidade – essa leitura, também está de acordo com a descrição psicológica do sujeito noutras áreas das Ciências Humanas.

Em Piaget, por exemplo, notamos a tomada de consciência de si pela auto-localização como “um objecto entre os outros num universo formado de objectos permanentes, 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 sensório-motor), 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)”.

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.

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 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».

A hipótese de Piaget-Inhelder completa-se numa 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”. 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”. A pp. 149 ele citará ainda uma frase lapidar de Hölderlin sobre o assunto: “Nós somos um diálogo”. Veremos concordantemente que o “esforço de afirmação e de reconhecimento” entre os outros é fundamental para a construção da personalidade que a antologia irá compor.

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”. 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 autoeducação”. 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 já percebera Ferreira da Silva e como vimos que fazem os autobiógrafos.

Concordante com a asserção de Ferreira da Silva, mas estribando-se numa semântica extremada, e transferindo o problema da relação «eu-tu» para a relação mais ampla «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”. 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”.

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”, 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.

Em qualquer dos textos citados, pensa-se que a autoconfiguração de um «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 podemos 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. Estes três elementos (no capítulo seguinte cuidarei de lhes definir em pormenor a funcionalidade) servem na diegese como fontes de recorrência, através das quais se restabelece um meio pelo sentimento desse meio, reinstalando assim uma identidade cindida pela separação, no tempo, entre o «eu» e o «ele(s)», entre o “menino de olhos muito abertos” e as “eternas moças de muro”.

A consciência de si “como correlato 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. 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, através da integração e da aceitação dessa integração pelos outros, a qual passa largamente pela noção de justiça – ou, ao menos, pela noção mais moderna de “justeza”.

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”.

Seria porém mais completo referir o carácter cultural a par do carácter normativo desse quadro. Segundo Mischa Titiev, que também considera 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”. 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 ou jurídicos. A. C. Gonçalves aproxima-se de uma tal perspectiva quando lembra que “as memórias individuais (...) relacionam as histórias pessoais e familiares com a memória histórica e com a memória colectiva”. Isso acontece, quer por integração identitária, quer por “assimilação” dos acontecimentos biográficos ao código (de valores e normas), ou vice-versa (a “assimilação” no sentido piagetiano). Se os valores e as normas remetem para a moral e para a justiça, a “memória histórica” e a “memória colectiva” estão muito para além disso.

Esta abordagem é, para nós, fundamental, na medida em que o instrumento da 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 utensílio de comunicação entre os níveis, ela também liga o indivíduo às memórias identitárias, ou simplesmente colectivas,

aos valores e às normas ao colocá-lo em diálogo (daí que se justifique falar, a título de conclusão, também numa ética da identidade do locutor, numa ética transculturada, e não somente numa estética da crioulidade).

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, 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”. 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”. 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 os “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”. 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 foi (que lhe circunscreve o que deve ser) e o que se deseja ver concretizado, ou harmonizado, na sua relação com o mundo.

A confrontação da história pessoal do locutor com a história social, estudada por Paul Connerton, ou A. C. Gonçalves, que o próprio texto nos dá por referência (como lembra Berrio na *Teoría de la Literatura*), e que se figura em poemas como «Quinze de Agosto», ou «Anti-Heróica», transforma a recordação biográfica ou auto-biográfica, 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”.

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. Isso permite ainda compreender em toda a sua profundidade a proposta 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 se responsabiliza juridicamente 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 pessoa um programa narrativo que é a expressão e a consequência do seu fundamento ético, bem como a via que ela estabelece ou prevê para a respectiva socialização. 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 – é uma condição estética.

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 acabamos de ver, à teorização do conceito de personagem – reportam-se a processos básicos aos quais está condicionado o funcionamento da personalidade e o conhecimento condicionador do artífice 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 estabeleço agora é, conseqüentemente, 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 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, ou homonímia.

A transferência para o campo literário dos princípios gerais e básicos apontados acima leva-nos a pensar, como atrás observei, 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 auto-biográfica, ou homonímica – por oposição à heteronímica; e a representação de uma busca actualizadora dos valores escolhidos como superiores, conjugando-se à fixação de uma identidade aplicada sobre o meio, qualquer que ele seja.

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 próprio e da iconização dos seus valores, diferenças que surgem ao longo da sua reiteração, ao longo de um percurso que finca a continuidade ininterrupta da sua presença textual.

Diferenças idênticas se podem verificar em relação às pessoas que o rodeiam, generalizando-se o processo figurador da personalidade do locutor explícito 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 vai configurar-se.

2.

A Identificação do Sujeito

Começo, em consequência de quanto já foi dito, 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” nas rotas traiçoeiras da existência.

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, o “ovo” onde cresceu e vai tomando consciência de si. Ou seja: o quadro que vai desenhar 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; tais momentos igualmente servem para determinar um espaço que é o espaço privilegiado 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 heranças culturais e genéticas – também funcionando 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 de ilustração geral para factos e ligações identificadores.

2.1. Origens e Afinidades

Predominantemente, as afinidades do sujeito locutor estratificam-se pelo retrato de personagens que lhe são adstritas por explicitação de laços de sangue, ou por identificações rácicas – e não só pelo estabelecimento de identidades culturais e territoriais. 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” (de 1959), nenhuma delas no entanto podendo garantir a transmissão de uma sabedoria em suas “filhas de hoje”, tão personificadas na mãe quanto na mulher-esposa do locutor.

A fixação genealógica 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 educador («Drama»), ou o repetido 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 empenha). Suscita-se-nos, portanto, uma interrogação recorrente: porque motivo insistirá o texto em neutralizar, encobrir ou enublar a visibilidade das personagens masculinas da sua genealogia e do ambiente constitutivo da personagem?

A primeira hipótese que me ocorre, por causa das leituras citadas ao longo do capítulo I, 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, a que nem Barthes seria estranho.

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 vulgata europeia ou na torsão negritudinista. Para além disso o pai é, nesta lírica, a fonte aceite e amada da identidade do filho, que se figura assumidamente na sua continuidade, mesmo de estilo. 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) é genericamente marcado pela matrilinearidade, não tanto ou não somente no que diz respeito à definição dos antepassados, ou às funções políticas a exercer por cada membro, mas sobretudo no que se relacione com a formação de cada um dos indivíduos da linhagem e a distribuição dos papéis no seio do sistema. Essa formação reserva comumente ao pai apenas algumas funções simbólicas, cabendo à mãe e tios maternos os principais papéis enculturadores, como se a educação espelhasse a herança genética. Uma hipótese estimulante, que podíamos colocar para fazer a leitura do apagamento das figuras masculinas, era a de o sistema de parentesco tradicional estar presente no desenho da genealogia identificadora do locutor, que dá maior importância às figuras femininas por ter sido criado por elas ou com elas, ou quando muito 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 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 negritudistas, 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, mas não «indiferenciada», termo que Bernardi faz equivaler a «cognática».

Na verdade, se há manuais que fazem equivaler a linhagem bilateral, cognática, e a indiferenciada, face ao material de que dispomos teríamos que distinguir entre uma linhagem definida pelas ascendências paterna e materna cumulativamente 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, que é o centro do mundo composto pelo autor, a definição da linhagem é unilinear ou cognática, mas nunca indiferenciada, parece-nos que não podemos trabalhar com a hipótese complementar de haver um propósito negritudinista 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 articulada de fragmentos de um imaginário anterior, ficando a fragmentação explicada pela vivência multi-cultural que adiante observaremos, numa situação em que a cultura estruturante passasse a ser não-banto.

Suspeitaríamos, então, de que se tratasse aqui da sobrevivência de uma estrutura de matriarcado, ou pelo menos de uma estrutura resultante da «matrilocalidade», ou «avunculocalidade», e não propriamente de matrilinearidade. A suspeita via-se reforçada pelo carácter crioulo desta genealogia, que parece refuncionalizar – a partir de Luanda – a estrutura arcaica. 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 disse, deixa geralmente ao cuidado – primeiro da mãe, depois dos tios maternos – a educação do jovem. Durante o período inicial da sua vida ele está pois inserido no ambiente materno, como se o ventre se alargasse para incluir o microcosmo social que é a família próxima da mãe. É nesse período que, segundo a Psicologia, se condiciona ou determina a identidade das pessoas, e por isso as figuras maternas teriam desde logo um peso maior que as paternas sobre a ideia de si que tem qualquer filho.

Na sociedade banto espalhada pela África Central, a distribuição de papéis em geral 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), ela é que recolhe os alimentos, depois os prepara, troca ou apresenta.

Esse papel é ainda evocado em «Avó Negra», pois, na recordação que a configura, um dos principais atributos 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 maternal. Mas as mãos da avó surgem, primeiro, como “calosas da enxada”, com que preparava “mimos da nossa terra”; 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, depende da evocação do trabalho e das preocupações dela – de um trabalho típico da distribuição de papéis em grande parte das sociedades tradicionais bantos.

Baseados nesta passagem, podemos ver reforçada a hipótese de a distribuição de papéis tradicional estruturar as 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.

Na transposição da comunidade tradicional para um espaço urbano e administrado centralmente – como o que é focado nos *100 Poemas* – 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, 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 parecido 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”.

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, enquanto os crioulos angolanos podem ter as mais diversas origens. Concordantemente, a crioulição em Angola passou muitas vezes, como noutros pontos de África, 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, não o é 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 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”. 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.

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, contribuía para a conveniência desta distribuição de papéis.

Daí que as fundadoras da crioulição 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»). 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. O realismo dos retratos filiadores do locutor explicaria – face a estas características da sociedade africana criouliçada – a pouca importância que neles assumem as figuras masculinas.

Não pretendo impugnar nenhuma destas hipóteses. Mas uma questão de método me obrigará a verificar 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 a 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 tentei resumir nestas linhas.

2.2. A Filiação Próxima

A linhagem próxima do locutor é nomeada por uma avó, pela mãe e pelo pai. É na fotografia da 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 lhe anota uma estrutura aparentemente tradicional, invocando que, “como toda a gente”, o autor coloca no começo a sua árvore genealógica.

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 pinta-se o nascimento do sujeito-locutor, aqui esse nascimento assume os contornos adolescentes de um acordar para o mundo, como custo a pagar à socialização na comunidade próxima ou envolvente. 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, recorrência também surpreendida por Lejeune. A dispersão lírica, pela sugestão de autenticidade que apresenta, pode retratar convincentemente, ambigüizando ao mesmo tempo a clareza do 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” (aumentando, pois, pela sugestão diarística assim garantida, o grau de verossimilhança das “confissões” que retraça na poalha branca das páginas).

Pode-se argumentar que, no 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 antepassados, ou seja, que o locutor comece por afirmar que é filho, ou neto, de fulano, ou que é da família “dos”, “daqueles que”, etc.

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). Será que o hábito universal da apresentação vem ao texto por via de uma tradição local, ou, pelo contrário, tanto quanto os modelos autobiográficos, ele vai representar costumes exógenos, transcontinentais?

Na mesma passagem que acima citei, Lejeune fala no lado paterno e no lado materno da ascendência como sendo os dois listados e ilustrados pela imaginação do narrador. Mas no caso dos *100 Poemas* temos uma execução original: organiza-se uma genealogia sem se dar indicações sobre cada avoengo ser paterno ou materno, extremando-se mesmo ao ponto de não garantir (em

«Donas do outro Tempo») ao leitor que se trate de antepassados de sangue. Concordantemente, o autor não assina a sua lírica com o nome de família, nem o da família paterna, nem o da materna, pois resume-o a uma inicial e a um nome próprio: «M. Antônio».

Isso obriga-nos a concentrarmos na figura da avó a leitura de toda a carga simbólica necessária à significação e que normalmente se iria buscar a vários antepassados, ora matrilineares, ora patrilinares. Por tal motivo é que a avó negra nunca se desvela paterna ou materna, porque nela se economiza tudo quanto 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, pois perpassa na sua existência o predomínio de uma falha, de uma queda.

Passaremos a rever isso agora em pormenor.

A «Avó Negra» do primeiro poema reaparece em «A Morte Inexplicável», de 1953, encarnando (como «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 na identidade afectiva do lírico 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 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 cresce uma aura de admiração e amor ensombrada pela morte, contra a qual o filho se revolta, como se pode ler nos dois poemas tipificados pela imagem paterna: «Beijo de Mulata», de 1952; e «Retrato», de 1959. A revolta neste caso resolve-se pela verificação em si de uma continuidade (mais uma vez assente na consanguinidade), cuja citação fecha o segundo desses poemas.

A delineação de um relacionamento torturado entre o «eu» e a mãe, contrapolarmente, imita uma afectividade complexa. Um verso que, na «Carta do Afogado» (de 1960), se isola graficamente exemplifica bem o tipo de relação a que me refiro: “saí do teu ventre para nos ignorarmos”. Na mãe situa-se a origem de um sentimento de rejeição, apesar do amor filial que se lhe predica, e no qual radica também a fidelidade a um relacionamento que é, naturalmente, fundador e contraditório. Pois por outro lado, a par da rejeição, separa-os ainda o desconhecimento materno sobre a vida íntima, e até pública, do filho. Tal desconhecimento encena-se como insensibilidade lamentada, e generalizada mais tarde para a própria cidade materna – sediando, aliás, uma tripla figura que envolve a mãe, a amada e a mátria ^[68].

2.3. A «Avó Negra»

A curta rede genealógica foi coerentemente relacionada com dois aspectos complementares.

Em primeiro lugar, com o motivo pelo qual se resume numa avó (que nunca se esclarece paterna ou materna) a imagem da sabedoria em relação à qual o neto procura, por si, 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”.

Se a pessoa do pai não poderá funcionar enquanto modelador por ausência (morte), e a da mãe também não perfaz as condições necessárias para “acudir se se cometia qualquer erro”, dada a sua insensibilidade, fica pois instituída a figura familiar mais próxima como principal elemento de enculturação do protagonista, fornecedor de normas e da conseqüente segurança, num quadro também ele previsto pela Antropologia. O retrato da avó será por isso equiparável ao de um “destinador” numa narrativa: ela representa o saber que o sujeito erige em valor a conseguir. Como sucedia nas genealogias medievais europeias, ou nas narrativas históricas de várias comunidades bantós.

Daqui duas conclusões se tiram: o começar pela genealogia só consegue ter significado genológico, pois antropologicamente ela é indefinida (pode vir da Europa ou de África, do pai ou da mãe – não equivalendo o pai à Europa ou a mãe a África). Uma das nossas hipóteses há-de ser, pois, que devemos explicar em termos artísticos tal facto, antes de nos debruçarmos sobre similaridades étnicas ou de outra espécie transbordante.

A segunda conclusão é a de que estamos perante um retrato primordial para analisarmos a arquitectura semântica da figura do sujeito – na medida em que a configuração de uma identidade passa pela valorização condutora das acções 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 (e, 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 – o que permitirá ao leitor aceitar naturalmente a posterior oposição mãe-filho no processo de aprendizagem, ou a oposição marido-mulher em «Amor de Funcionário», já no final do mesmo percurso de formação. O filho-marido ressentirá a queda revoltando-se contra ela, ou seja, contra a mãe-mulher.

O artifício montado pela caracterização problemática das relações com a mãe e o pai abre depois a via para a optimização de um modelo cultural que parece a resposta à desqualificação do meio, que seria própria da geração 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, remodelizante, 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 o percurso 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.

2.3.1. O retrato visível: terceira hipótese de trabalho

A progressão, na 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 na dependência do protagonista e locutor: “*Minha avó negra*”; depois fala-se dela quando morre, ou seja: no irreversível instante 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 uma 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 ter morrido, constituir um motivo central, visto que deixou de ser visível, utiliza-se o artifício da fotografia (do quadro), 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, e ao mesmo tempo para o *alibi* do poema; o segundo chama a atenção para a referência que tal meio guarda. O título inicial, ao remeter para a fotografia (o meio, o tipo de fixação utilizado), podia ser lido enquanto evocador da grafia poética, também ela se estruturando sobre velhos materiais e também ela sendo uma forma de fixar as referências que as amarelece. “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 visualizadas, 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 nos versos). 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 campá (o último espaço físico, visível, ocupado pelo pai, que metonimicamente o representa); ou a partir de um retrato, 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, “óculos” a terminar os dois primeiros versos.

Mesmo na evocação junto à campá, aquilo a que, por falta de outra palavra, chamaríamos a visibilidade do pai, marca, também duplamente, o início do poema (e, portanto, da imitação da retrospectiva): “Pai, / Olho o teu rosto fechado / Nas letras apagadas dessa campá / A tua / (No

quadro dezasseis / Do Cemitério Velho)”. Digo “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”).

Por fim, 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. 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 rosto do locutor, ao se assumirem metonímias convenientes dos tipos e meios que representam, 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*.

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 podemos chamar uma “realidade pública”.

Isso traz-nos duas implicações metodológicas: por um lado, fazer a leitura metonímica das figuras identificadoras; por outro, aurir a fundação da atitude interpretativa na confirmação da visibilidade dos motivos organizados no texto.

O leitor poderá verificar ainda, nos capítulos seguintes, relativamente ao campo de abrangência da nossa hipótese, que 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 verificatórias 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).

2.3.2. A fundação da crioullidade

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 pelo

menos parcialmente arrepender-se, o que se deduz da última estrofe do poema: “E penso que / Se pudesses / Talvez revivesses / As velhas tradições”.

Um tal processo, assim exposto, leva-nos a pensar numa aculturação problemática e despersonalizante, que deveremos discutir.

É comum, quando se fala na literatura angolana, importar das literaturas africanas francófonas a problemática do intelectual aculturado, que se dilacera entre o que aprendeu (no ensino formal) e o que deixou de saber (o que saberia pelo ensino tradicional). Não se imagina que o processo possa filmar-se com outro cenário e outra intriga, por isso não se opõe aos dramas francófonos, tantas vezes artificiais, a ideia de transculturação, especificada para a África de língua portuguesa (especialmente para Angola) por José Carlos Venâncio, e para o caso cabo-verdiano por Alberto Carvalho.

A ideia de aculturação, ou assimilação, torna-se clara pelo significado que lhe define Titiev: “processo de mistura de culturas”. 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 significação mais larga de “mistura de culturas”. O conceito de aculturação incluiria ainda a recorrente dominância da “importação” de objectos materiais, em vez de outros. Ou seja, a influência ou a mistura viriam sobretudo pelo comércio de bens de consumo.

Ainda que se trate de uma área de estudo que não é a minha, permito-me, face à lírica de M. António, apresentar algumas reservas a esta utensilagem teórica. Desde logo porque a aculturação começa muitas vezes por via religiosa ou afectiva. É simultaneamente pelas duas que ela se esculpe no poema – e livro – disperso *Nossa Senhora da Vitória*.

Se, nesse hino fundador, a via para a crioulição é ao mesmo tempo a religiosa e a afectiva, nos *100 Poemas* encontramos apenas a opção religiosa, havendo-se por heroísmo de ideias de cariz religioso a «Avó Negra» afastado das tradições. Complementarmente, mostrando-nos que se trata de um tópico de autor, num livro em prosa de ambivalente 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 miticamente burilada em *Nossa Senhora da Vitória*. Os livros da responsabilidade de M. António assinalam, pois, vias de crioulição que foram apenas entrevistas pela sociologia francófona como distorsões geradas a meio do processo e não como saltos originais, fundadores de uma cultura e de uma comunidade em direcção a uma hipótese nova de relacionamento interpessoal.

Paralelamente, a influência dá-se também pela expansão de novos transmissores culturais, sobretudo nas zonas urbanas, mas também nas aldeias. Tal facto é referido 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. A influência cultural está igualmente representada na lírica de M. António, em *Lusíadas*, quando nos versos desfilam vários «nomes vazios» que os jornais, os livros e os cinemas divulgaram. Marcando a autonomia deste tipo de influência ou mistura, 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).

Como última reserva, aduzo ainda o seguinte: é que 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. Portanto, se o termo [aculturação] é de recusar de *per si*, a sua conceituação entre os antropólogos torna-o redutor e não pertinente para a leitura que estamos a levantar.

O termo e o conceito de «aculturação» que estou a criticar foi perfilhado, e o processo que tem por referência consequentemente mal conotado, pela vulgarização da negritude. Alicerçavam-se os divulgadores ou seguidores dessa corrente cultural e política numa leitura da organização da sociedade colonial que a estratifica em negros não-assimilados, negros assimilados, estrangeiros não-europeus e colonos europeus. Num tal quadro não existe nenhum segmento verdadeiramente sincrético, mas apenas contaminações colaterais, adstráticas. 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, onde uma das componentes étnicas é, precisamente, a camada intermédia da substrução biológica, social e cultural angolana.

Visto que as descrições da sociologia negritudinista e francófona não se adequam à referência artificiosa na antologia inicial de M. António, para podermos fundamentadamente precisar o tipo de “mistura de culturas” em jogo nos *100 Poemas* convém observarmos como na tessitura das imagens em tela surge caracterizada cada uma das componentes étnicas em causa (a que veio pelo mar, a que se modificou radicalmente no seu próprio território, e a que se manteve próxima da tradição, ainda quando contaminada pelo rádio de pilhas).

O rompimento com a tradição, na inaugural autobiografia da avó negra, dá-se num lugar que a ela (tradição) pertence (o quimbo), no seio de um povo que fala uma língua própria (o que as palavras “xinguilar” e “quimbanda” sinalizam), 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”.

O rompimento da avó negra instaura ontologicamente as condições fundadoras de uma nova comunidade, pois troca por outro o culto, acumulando novos costumes e diferente língua, e vivendo numa nova organização do território, marcada pelas “feiras e presídios”, pelas “kitandas” e “discípulas”, como nos confirmará depois 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 das que os enquadravam nas suas comunidades de origem. Laços que darão lugar a uma urbanização típica, a das “eternas moças de muro”, dos “musseques”, dos “moleques” – e, mais uma vez, das “discípulas” e das “quitandas”.

As novas solidariedades ocupam um lugar periférico interseccionado entre os valores e padrões coloniais e os valores e padrões tradicionais bantos. 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 transculturalizadora.

O seu relativo isolamento 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 casos, em qualquer dos grupos em contacto, a imaginação do espaço em causa torna-se nova, não propriamente no sentido físico (ainda que o seja para escravos e colonos no caso cabo-verdiano), mas pelas múltiplas relações por fixar, indeterminadas, e pela constituição de um segmento intermédio que será a expressão antropológica disso mesmo e que tem, nos *pidgins*, *crioulos*, ou nas *variantes* do português, a sua concreção 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”).

A comunidade transculturada em que se filiará o «ego» dos textos não resulta, portanto, do simples apagamento da cultura africana de origem na cultura europeia de chegada – de uma assimilação, para usar termos comuns. Certos costumes gostosamente subsistem da vivência anterior (neste

caso banto), enquanto outros não podem ser imputáveis à portuguesa, seja qual for o rótulo de origem. Vejamos alguns casos.

No poema «Avó Negra», para dar um primeiro exemplo, 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» – para dar um segundo exemplo, menos linear – 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 arvoredor!*). Ainda nesse poema, lendo-lhe o quadro dos costumes, das roupas e das actividades económicas da nova comunidade, alguns dos indicados não são imputáveis, também, directamente ou exclusivamente à presença portuguesa (vejam-se os versos que falam dos panos garridos das mulheres, em «Herança Estética» associados ao jovem suburbano, que são lidos hoje como tipicamente africanos, seja qual for a sua origem remota; os do sentar sobre as esteiras, que é típico da vida em muitas aldeias tradicionais de Angola; os da promoção de negócios e quitandas a cargo das mulheres – actividade característica do segmento “assimilado” segundo a tradição francófona; os da existência de moleques e discípulas, que atravessa a comunidade intermédia e o sector colonial [para o que diz respeito aos “moleques”, não às “discípulas”, que eram mais pobres]).

Teremos, portanto, de aceitar que a decisão da «Avó Negra», de romper com a velha tradição, tem como consequência um processo de desculturação parcial. Tal como vem pelo nosso poeta figurado, nele é abolido o alembamento (“preço da noiva”, traduz Bernardi), a par de algumas práticas religiosas e, como veremos, depois, da cerimónia de iniciação – numa espécie de eco retroactivo.

A referência ao “alembamento” evoca 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 transculturalidade expansiva, visto ela expandir a dinâmica de uma sociedade centralizadora caracterizada pela mistura de referências culturais.

Nos nossos versos, porém, o alargamento do “círculo” dá-se sem referência a qualquer êxodo – porque não há ainda urbe. Ele não é uma consequência, mas uma causa. Como se confirma através da explicação mítica da fundação de Massangano, renovada no livro-poema *Nossa Senhora da Vitória*, é a miscigenação sexual que dá origem mais tarde à «urbe», sancionada e acompanhada pela miscigenação religiosa. E essa não tem tradição: abole o alembamento e alarga o étnico círculo do casamento.

A figura da avó contextualiza-se, portanto, por extracção de um fundo africano que ela parcialmente rejeita sem que por inteiro adira à outra cultura em contacto, pois logo pela sua aproximação ao novo superestrato cultural estará a modificá-lo.

Isso acontece por decisão própria, não por consequência de um êxodo, ou de qualquer outra acção colectiva. Significa pois que, por um lado, releva de uma cisão voluntária com o seu meio de origem; por outro lado, constrói a imagem tipicamente fundadora da mestiçagem cultural, numa das suas duas componentes fundamentantes: a dos «filhos do país».

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. Pois ela permite-nos ilustrar o conceito alternativo de transculturação, quer dizer, de mistura como repersonalização dinâmica e não como despersonalização.

Uma análise do poema «Avó Negra» em pormenor habilita-nos a uma decisão mais justa sobre a despersonalização ou não da fundadora do processo transculturador – e, por isso, da criouliização. Ela permitir-nos-á estabelecer se a iconização da sabedoria procurada se caracteriza pela desqualificação da vida da avó, ou se, pelo contrário, se adjectiva 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 vida (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. Trata-se de algo que surge como acrescentamento ao que se tinha antes, aquisição que faz passar a uma nova maturidade.

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 Rocher. Pelo contrário torna-se veículo de personalização ao mesmo tempo face à comunidade tradicional e face ao mundo onde vai entrar a “avó negra”. 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 não imposta, a qual se nos molda como resultante de uma percepção do mundo que permite registar afinidades com a do perspectivismo.

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 pois 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”. 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 (aculturação) o «eu» vai de uma cultura para outra, importando dessa outra os elementos que poluem a sua pureza original; no segundo caso (transculturação) o «eu» atravessa as várias culturas apanhando de uma e outra os elementos que julga mais úteis à sua relação com o(s) meio(s). O colonialismo português regista frequentemente os dois tipos no interior das cidades angolanas, mas a autobiografia fala-nos apenas de um, só lhe interessa um, o não-violento. Isso conjuga-se, vê-lo-emos no final, a uma cultura de paz e de amor.

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 ou por intelectualização); 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 urbano. É a essa transposição cultural que chamamos “transculturante”.

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. É pelo processo que alicerça o reconhecimento no sentido de Gadamer que, em situação multicultural, a jovem adquire a possibilidade de mudar os ensinamentos recolhidos, adoptando outros cuja eficácia é mais evidente ou que por qualquer motivo diferente lhe pareçam melhores.

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, que “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”. As condições novas, criadas pela chegada de povos europeus a África e pela organização de urbes coloniais, conduziram os europeus e os africanos a adaptarem-se à nova situação, abrindo-se dessa forma a possibilidade de cada um misturar os conceitos, os corpos e os instrumentos que, viessem de onde viessem, prolongavam de uma forma nova e mais eficaz a existência no terreno.

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 citei já. Verifiquemos agora um último impedimento a que tudo se articule no poema em causa.

É que «Avó Negra» nos situa univocamente a 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 criouldade, o rompimento com as velhas tradições que substitui o “xinguilamento” pela “reza”, implica o conhecimento, pela protagonista, 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, fazer 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 criouldade 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 aqui representados com aqueles que podemos recolher pelo estudo da formação social de algumas “élites” crioulas – por exemplo os que nos foram fornecidos por Gilberto Freyre.

O afastamento face à tradição não resulta de nenhum mecanismo externo 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, ou pela escravatura em tempos recuados). 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 retratam saudades de uma infância mítica, tão mítica quanto a do próprio poeta.

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.

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. Isso articular-se-ia às opções “lusotropicalistas” do ensaísta Mário António Fernandes de Oliveira, ampliando a figura do locutor para a do sujeito público.

Sabemos, pelos seus estudos, que não é obrigatório pensar de acordo com a sociologia de Rocher, de Dozon, e de outros, que está naturalmente fundada nas abstracções por eles feitas a partir das colonizações francesa e inglesa (ou belga) em África, que foram diferentes da portuguesa em vários aspectos estruturais e estruturantes. Por isso concebem somente processos de assimilação despersonalizantes, concretizados através da proletarização e do ensino laico, ou seja, processos típicos das colonizações forçadas do século XX. 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 escolarização”. A sociologia de Rocher conhece apenas estas abstracções, 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 efectuariam também por outras vias para além da via da escolaridade e da via da proletarização, como seja a do comércio entre partes iguais feito pelos pombeiros com os sobas, e a que gera a própria definição ambígua da palavra pombeiro.

O que faz a lírica dos *100 Poemas* é concretizar, ou configurar, ou imaginar algumas dessas outras vias, de modo a que à definição de “crioulo” não falte nunca 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 diferenciadas e exclusivas. 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, denominado “gentio”, e do dos colonos recentes, ainda não “integrado no mundo africano”.

A ocorrência da palavra *gentio* é muito significativa neste contexto. Dadas as conotações que manteve com o termo “pagão”, 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”. 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,

não lhe reconhece uma parte desse saber (ele está corrompido e decaído) que é dada pela consciência do significado e pelo conhecimento da história de 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 na crença, católica, universal, na capacidade de o “outro”, muito precisamente, reconhecer o “erro” em que vive. Age guiado pela fé 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, denunciando a perspectiva que a sociologia anti-colonial achava própria apenas de europeus.

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 com distância pela anciã.

A única figura que, do “gentio”, se individualizara nesse poema, fora a do feiticeiro, nomeado pelo termo quimbundo (“quimbanda”). O feiticeiro (englobando nessa designação genérica profissões que se especificam) desempenha na sociedade africana tradicional um papel duplo: ele viabiliza o mal ou o bem; isola-se ou é marginalizado. No entanto, constitui uma referência fundamental e reguladora da vida colectiva. Por isso é também fonte de segurança, ao mesmo tempo que uma personagem atemorizadora.

Poderíamos portanto pensar que ele surgia no texto por ser a figura mais marcante para o autor, o protagonista 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” – bloqueando assim qualquer leitura negritudinista que os últimos versos podiam sugerir – 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 significativa conjugação do quimbundo com o português.

Podemos, por isso, concluir que a emergência de uma figura individualizada associável à comunidade tradicional se deve à economia interna de significação do poema, taxando simultaneamente a personagem destacada com distância face ao autor e à protagonista. Pelo que ela não desmente a hipótese de o novo segmento, crioulo, focalizar uma das etnias 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”.

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 sublinham vários versos de «A Morte Inexplicável». 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 diferenciada face às fontes mas acima de tudo holística, 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. Visto que a mixagem 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, ela permitirá retrair o segmento crioulo, pelo menos, como etnicamente esboçado.

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.

Disse atrás que se cultivava aqui a imitação de um processo transculturante visto como resultado de aquisições culturais auto-reguladas e personalizadas. Por isso se dá o rompimento na adolescência, que é a idade em que mais facilmente mudamos de estatuto. Invoquei 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 necessariamente 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”.

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” – reforça, portanto, a sugestão do carácter pessoal, harmonizado e construtivo do processo de transculturação concretizado pela avó.

A leitura que fazemos parece esbarrar apenas num obstáculo, que tem a ver com uma sensação de queda acompanhando a passagem e com a afirmação do cristianismo. Ao reler «Avó Negra» e «Donas do outro Tempo» podemos evitar esses dois equívocos que fundam o nosso obstáculo. O primeiro é o que torna equivalentes a passagem para outra religião e o 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 explicitamente 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”), essa queda é, como veremos adiante, a perda da infância, que se repetirá também dolorosamente nos auto-retratos dos *100 Poemas*. Não deriva directamente das opções de fé.

Quanto ao segundo equívoco, a religião praticada pelas “donas do tempo antigo” não é – como supõe Dozon para o quimbanguismo – fundada no “sacrifício dos valores tradicionais”. Se o xinguilar desaparece com as “algazarras dos óbitos”, há práticas que se mantêm – e que se acordam ao cristianismo popular português e brasileiro. 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 arvoredo!”.

A 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”. 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 livro-poema disperso que já várias vezes citei (*Nossa Senhora da Vitória*), cuja assinatura e cuja motivação fazem a ancoragem do locutor ao sujeito público antologador dos *100 Poemas*, é-nos retratado o mesmo tipo de religiosidade popular, 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. António, e que se prende ao seu intenso fulgor descritivo, bem como à regra da ocularidade.

Nesse livro, há uma mulher africana que livremente se entrega e ama um forasteiro. Ela é primeiro equiparada à Virgem, e depois reconhece na Virgem, de acordo com a sua cultura religiosa, um espírito poderoso (“Nzambi ionene”, literalmente “Deus grande”). 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 garantidas na reinterpretação dos elementos em jogo, 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 que se personaliza a criouldade, atribuindo-lhe uma sabedoria própria que passa pelo ser de cada um(a), pelo “íntimo” afectivo e religado, 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”.

A afirmação pelo íntimo é fundamental na passagem de uma comunidade onde os valores se pretendem colectivos (como a que propõem o cânone literário neo-realista e o negritudinista) para outra que se irá particularizar pela situação específica entre as representações da Europa e as da África. O intimismo permite, ainda hoje, fazer a diferença da criouldade face à negritude ou ao europeísmo, mesmo nos países antilhanos (lembro-me de Glissant e do manifesto da criouldade, de Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Rafael Confiant). Essa passagem pressupõe, nas narrativas, a intermediação de alguém (o protagonista-herói) 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, o papel individualizador e renovador foi 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. No que nega as imagens de uma sociedade periférica e desequilibrada propagadas por sociólogos francófonos.

Não se trata aqui apenas de uma espécie de retrato a preto e branco, de uma fotografia de contraste, de um tipo de caracterização que nos remeteria para a ideia de “evoluído” tal como delineada por Guy Rocher, ou referida por Dozon e divulgada por Kabengele Munanga. 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. A caracterização metonímica da geração fundadora da criouldade aproxima-se, nestes versos, mais do retrato diferenciado que para a comunidade “lusotropical”

esboça Gilberto Freyre, falando num “terceiro tipo de cultura ou civilização”, caracterizada pela “participação” de “povos de cor e das culturas não-europeias”.

Ao anotar estas proximidades quero sublinhar que aproximo retratos, ou resultados. Estou ciente de que a fundamentação de Gilberto Freyre não pode ser integralmente comparada à que tentássemos extrair aos *100 Poemas*, por razões que explicitarei no princípio do próximo capítulo. Mas parece-me evidente que não podemos apenas explicar uma “comunidade luso-tropical” a partir da genética, da socialização e da espiritualidade caracteristicamente coloniais, europeias ou portuguesas, em choque com as africanas – e isso acontece porque houve canais integradores abertos entre os dois sistemas prévios (a escravocracia cristã e a escravocracia animista). 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 também 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.

Em consequência das diferenças entre as sociedades coloniais (não as colonizadoras) de 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, conforme as suas opções pessoais e a convergência dos seus interesses com os dos diversos grupos em contacto).

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 laico dos europeus, como acima notei. Ora, no retrato da «Avó Negra» – e também 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 escrita”, tal como exposta por Goody, e que inevitavelmente irá dominar os “evoluídos” enquanto funcionários letrados da estrutura colonial. 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 e não depois de serem comerciantes ou iniciados nas artes do comércio.

No caso da genealogia exposta como a que “ancestraliza” 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 para só mais tarde condicionar ou aproveitar o funcionalismo público, “um agregado biologicamente unido por laços consanguíneos”, que permitem diferenciá-lo pela contínua mestiçagem do sangue num e noutro sentido; complementarmente, retrata-se um grupo com “uma história própria”, cujo resumo poético se faz em «Donas do outro Tempo» e cuja rememoração passa por cerimónias públicas como a do “15 de Agosto”, com seu empalidecimento lamentado pelo sujeito-locutor, que também assim religa a sua imagem à da comunidade ancestral. 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); uma “sensibilidade axiológica e um estilo peculiares”, supostamente comuns também. Trata-se, em conclusão, de um grupo que preenche as condições necessárias para que o leitor informado possa atribuir-lhe o estatuto de “etnia”, ou de “etnicizante”, não de “uma sociedade periférica, desequilibrada e inibida”.

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 ligada 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 estudarmo-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 na *diegese*).

Com efeito, se as três condições básicas da identidade não problemática (enquanto “mesmidade” e ipseidade) são, segundo afiança Ricoeur em *Soi-même comme un autre*, a permanência, a similaridade (definida pela constância de carácter) e a presença ininterrupta¹, a mãe é – a par do locutor – a única personagem que preenche essas três condições: não morre, é sempre igual a si, 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 o sujeito aprende (ainda quando ignora facetas da vida do filho). Ela é mesmo uma personagem mais coerente 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”.

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 do sujeito buscará, a passagem do testemunho para as gerações seguintes não se efectuará, 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 o cerne da cisão da esfera religiosa para o campo das ambições mundanas que a laicizam.

Tendendo a conduzir o sujeito na direcção de uma educação formal e sistematizada, a mãe cumpre um papel enculturador em face da sociedade que promove tal ensino, determinando decisivamente a aprendizagem e a personalidade do locutor. Concretiza-se dessa forma a sua figura modeladora, explicitamente caracterizada assim na «Carta do Afogado»: “Para que ainda o modele [ao 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!)”.

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 figura da morte, imaginariamente referida pelo adjectivo «afogado». A carta (escrita) do afogado (morto) 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 vive) e a ordem exterior, estranha, que ela quer incutir.

A concepção de morte que o poema funcionaliza é, no entanto, mais uma característica a distanciá-lo das tradições bantós, 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 vivos. Esse dado poderá conectar-se a outro que nos é também trazido pela antologia e que passo a considerar.

Como foi visto pela sociologia e pela antropologia, e também no texto, o ensino substitui a iniciação tradicional, 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.

O rumo destinado pela mãe ao menino reconhece o 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”. 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. 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.

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 aponta ao filho o rumo de outro tipo de aprendizagem (o formal). Esse tipo que, a ser seguido, poderá transformar a crioulição (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 (v. «Rua da Maianga»).

A mudança de rumo que a mãe quer impor é, simultaneamente, uma mudança na natureza do programa narrativo inicial, não somente uma mudança no interior ou “conteúdo” do programa. É que, se em ambos os casos o programa envolve a aquisição de saberes, 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 relativamente ao que para si próprio estabelecera, à partida, como meta.

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. 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 enquanto elo no prolongamento da crioulidade do tipo ancestral, e no concernente ao processo de aprendizagem. É por isso contra tal grupo que a proibição materna incidirá.

Ao colocar a figura da mãe na função de 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”. Mas, acima de tudo, confirma a mãe no papel de “anti-sujeito”, que obstaculiza o alcance da competência 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 de 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 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. A personagem da mãe cumpre, portanto, a função de fazer optar o protagonista, dando-nos a 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”, ou seja, 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 do «eu».

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” – que era o da sociedade urbana de Luanda – como grupo de pertença, socializando-se também através dele à semelhança dos filhos proletários. O grupo de pertença integrava-se no que acima chamei a “etnia crioula” – onde incluí 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 pessoas. Ela reconhece, também, a importância funcional da Escola na apropriação de um saber alheio, dada a sua aceitação do sistema, bem como a prossecução nos estudos – suposta normal por não conter o texto referências a qualquer “fuga” ao sistema escolar.

Esta prossecução 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.

Em primeiro lugar pela determinante influência da escrita sobre o desenvolvimento, comparada por Vigotskij à importância do advento da fala no desenvolvimento psico-intelectivo. Vigotskij dirá mais adiante, a pp. 39 da obra que estou 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 toda 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. Ela está surpreendentemente bem articulada com a intriga autobiográfica, pois é por uma poética duplicação que o sujeito mais tarde, após a cisão na passagem à maturidade, vai recuperar e refuncionalizar uma identidade inicial.

Em segundo lugar – e amplamente relacionado com o facto que acabo 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”. 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” – se legitima enquanto 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 semas que remetem para a “nudez”, oposta à “prisão”, 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 divide o sujeito afectando o desenvolvimento cognitivo à Escola e à vida prática, e o desenvolvimento afectivo e moral apenas à vivência nos grupos de pertença e referência.

A função desculturadora – ou enculturadora por desculturação – é poeticamente reforçada por aquilo a que, num sentido físico, podíamos 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 disse, uma condição na escolha dos identificadores, conforme ela for diminuindo assim irá diminuindo o papel identificador do motivo em causa. Devíamos, 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 (ou a ausência deles) o perturbam. 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. 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). 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.

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 mestiço, à composição da sua genealogia basta figurar a componente negra e a branca uma vez. Literariamente, bastam-lhe 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, associaríamos modelos fornecidos pela psicanálise às tabelas de leitura da negritude. Como disse, porém, é possível encontrar uma explicação poética (no sentido etimológico da palavra) para tal apagamento, o que farei quando abordar com maior atenção a situação da crioulidade no texto.

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.

A presença de um rosto cumulado à referência paterna deve-se, em meu 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 torna-se visível.

É significativo lembrar um antepassado literário dos *100 Poemas* que o ensaísta Mário António bem conhecia. Trata-se de *O Segredo da Morta*. Na “Advertência” onde introduz a obra, o seu autor, identificando-se ao autor da narrativa, diz que, depois de ouvir diversas vezes a história que vai contar, ouvindo-a novamente perante a fotografia da protagonista, não resistiu mais a escrevê-la. O motivo despoletador é a fotografia, mais que o domínio da intriga. Enquanto não teve perante si o rosto visível da “heroína” o autor não foi capaz de compor a sua ficção. Do mesmo modo M. António vai colocar a necessidade de um retrato como condição indispensável à produção textual, mesmo de um poema sobre o pai, dando continuidade a uma tradição ‘realista’ local.

A proposição de uma reduzida presença textual para a figura paterna gera, por sua vez, a abstractização neutralizadora dessa personagem visualizável. 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, que se nos apresenta, ele também, dizendo à filha que “só coisas impossíveis te sei dar”, como se a qualidade de sonhador, atribuída ao pai logo em «Drama», se pudesse propagar na 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 o locutor se reconhece como tal perante a filha), há um verso que se repete. A repetição efectiva-se, quer através da duplicação do adjectivo (“impossíveis”), quer através da duplicação da rima (com um verbo da primeira flexão, no infinitivo). Comparem-se os dois textos:

“Paragens impossíveis de alcançar” («Drama»)

“Só coisas impossíveis te sei dar” («Familiar»)

A conotação poética entre as duas composições confirma-se ainda pela métrica, pois estamos perante dois decassílabos heróicos. A contaminação representada no estilo aproxima os poemas reforçando a nossa atenção rumo às coincidências semânticas advindas da caracterização das personagens (cheias de impossibilidades esperançosas).

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. Isto, que pode não parecer evidente, torna-se inegável quando recordamos que a preservação de uma cultura, ou a adopção de outra, pressupõem o exercício cultivador e a identificação através de uma norma, pois o sonho surge no texto como responsável pelo afastamento face à normatização.

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 inculcados 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, concretizar-se-ão somente no “monte de papéis”, nos poemas escritos e guardados – já que algo vai desgarrar a personalidade prometida à infância do restante percurso de vida sugerido pela antologia.

O sonho burguês do locutor-autor, tal como representado no poema, é também sintomático da duplicidade que, por imposição materna, implica a escolarização da aprendizagem: ao propor-se um programa (que abandonará mais uma vez) conotado com o desejo mas a motivar-se e desenrolar-se no “colégio”, o enredo que a leitura descobre encaixa o legado paterno (onírico) sobre o sistema formal que marcaria o percurso programado pela mãe (numa simbiose que será levada ao ponto de o sonho passar a ser escrito, passar a poema). 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 pelos impossíveis que lhe foram segredados (e pelo exemplo da avó), que desconhecem ou “apagam” as fronteiras estruturais da realidade social (as “regras”). Por causa dessa ignorância, o programa narrativo que ele escolhera será forçosamente excluído, como totalidade, do percurso global da narrativa que a sua vida vai cumprindo, falhando o sujeito parcialmente a ambição de reapropriar o sistema que a mãe lhe tinha imposto.

A referência à 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 mantém função identificadora. De tal consequência nos ocuparemos no capítulo IV, ao lermos a 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 irrealizável, 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, pois os versos atestam-se como seu reservatório.

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 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”. O nascimento dos poemas é também a afirmação do sujeito como poeta e como homem – portanto, a afirmação pública da sua identidade inicial pela da sua existência íntima, onde aquela se resguarda (“seu castelo”).

A figura do poema assume, por isso, 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 o lugar 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 (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”).

A importância da obra de arte escrita no processo identificador acorda-se, por esta via, à formação e reformação 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 dos elementos circundantes.

A obra em que o sonho ganha forma é a mão que a criança move para aparecer no meio. Ao desenhar um sonho – e, portanto, ao propagá-lo – o poema, enquanto artefacto, é o objecto onde está, em termos sociais, o ícone pelo qual 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. 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 o sujeito – abre caminho, portanto, a um processo identificador novo, que passa pela 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, pelas dificuldades em arranjar casa 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 reapresentação do mundo no qual se fixou o envolvimento condicionador da personalidade afectiva do sujeito.

Desta maneira (como quando misturam o sonho ao ambiente colegial) os 100 Poemas transformam um instrumento tipicamente escrito, escolar (conotado com a mãe e a desculturação da crioulidade) num instrumento ao serviço das primeiras escolhas do sujeito, num meio caracterizado pela oralidade, escolhas 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 criouldade, a sua essência definidora.

A conotação poeta / sonhos não é afirmada por mim 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 reaparecer em contraposição ao “Mundo”: “Era, a realizar-se, / A Poesia / Contra o Mundo”.

O título do poema primeiro citado («Amor de Funcionário») e a derradeira estrofe (que se segue à que transcrevi) 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 e devotas do mundo real.

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 adscrição 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 tenho em referência. Os poemas são “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, num processo de adscrição, a ideia de autenticidade testemunhal do escrito que, por sua vez, tornará mais forte essa mesma adição do par poeta / sonhos ao sujeito-locutor. 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 de matriz europeia.

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. M.; 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 – o que exemplifica, mais uma vez, a «Carta do Afogado». 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, como no capítulo V havemos de ver.

A “Justificação” inicial da antologia começa por citar um poeta, António Manuel Couto Viana. M.;, 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. M.; a Luanda, a sua amizade com o sujeito público Mário António, a forte ligação de Couto Viana. M.; à Távola Redonda, onde M. António virá depois a colaborar. Tudo isso nos remete para o contacto com a recuperação de um lirismo tradicional português, de cariz intimista, e com 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 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. M.; ali citado.

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 já várias vezes comentado («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. M.; 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, se subordina ao modelo intimista pela sugerência da inadequação do sujeito-locutor ao mundo – contraposta à adequação e eficácia do primo, traço que não reflecte a figura de Balduino na fonte.

A relação da lírica dos 100 Poemas com Jubiabá deve ser ainda mais esmiuçada. Não se trata, contrariamente ao que tendemos a pensar, em função de 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, diferenciadas – o que na maioria dos casos implica a sua distorção, ora estrutural, ora episódica.

Já em «Rua da Maianga» podemos notar a 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 pela repetição da palavra “olhos”: “Meus olhos encontraram Nené morto // Meu companheiro de infância de olhos vivos”.

Mas não se ficam por aí as imagens baianas que poderão ter estruturado algumas das passagens da lírica de M. António. A fantasmagorização da “branca”, menina de família, que o sujeito-locutor projecta sobre as mulheres de sangue africano que ama ou possui, pode radicar-se no amor de Balduino por Lindinalva, filha de um português, cuja sombra se atira sobre as mulheres mestiças e negras com que dorme o terno e violento protagonista de Jubiabá.

Como disse, 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 e a já notada visibilidade do acontecimento pelo amigo-locutor. No segundo exemplo (o do amor racializado) 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

relativamente ao aspecto amoroso, não deparamos com a sugestão de ironia que subtilmente emerge em Jorge Amado em alguns dos momentos em que refere o problema da fantasmagorização da “branca”.

Quando importa a figura de Balduino (e de Zé Camarão), o poema «Canto de Farra» faz a mesma cuidada e diferenciada mudança de traços de carácter e sociais. 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. É seu primo (como não o era no livro baiano) e é tímido; só numa coisa fica parecido com o António Balduino de origem: admira o outro (mas, no seu caso, por nele compensar a sua falha). E Zé Camarão não só se torna Zeca Camarão, vira também o protagonista (em vários sentidos da palavra). Semanticamente, o parentesco entre as figuras de «Canto de Farra» e Jubiabá funciona ainda por um outro motivo: tanto num caso quanto noutro Zé(ca) Camarão é o detentor e transmissor de uma sabedoria prática intrinsecamente oral. É o transmissor da criouldade mais antiga e regulada por si própria.

A semelhança imagística, e a idêntica funcionalização semântica – entre os passos citados de «Rua da Maianga» e de poemas como «Canto de Farra» e «A Sombra Branca», por um lado, e os episódios que referi de Jubiabá – 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, palimpsêsticamente interferindo com o da narrativa de origem. Esse outro modelo e a sua intersecção com Jubiabá explicam-se, a meu ver, por motivos genológicos. Trata-se do modelo dos protagonistas dos escritos íntimos autobiográficos, que são paradigmaticamente inadaptados e solitários, a recobrir o dos heróis épicos reboante nas histórias de Jorge Amado.

O trecho que se vai reportar a Jubiabá é, pois, um trecho que, pela contraposição que estabelece perante a fonte, permite representar diegeticamente a interiorização, e a dificuldade de relacionamento entre o sujeito e o meio, que são características do “autor” de um «Diário Íntimo». Daí dizer eu 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 preocupação que o jovem (locutor ou Balduino) 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 são comprados por um poeta que os apresenta como seus, pelo que não o definem inter pares, e não podem ser reclamados como o retrato do sujeito no grupo de origem. O autor dos sambas desconhece por completo o mundo literário, tal como não sabe que toda a gente o ignora, ou que é roubado; ora, os poemas escritos pelo sujeito-locutor da antologia citam largamente outros poetas, apropriam-se deles, e são simultaneamente o seu cartão de visita: é por eles que na diegese ou intriga o autor se afirma e vê reconhecido na comunidade que nos propõe ser o seu berço social, dando-se a conhecer assim. Para além do mais, ele redimensiona o problema do roubo, ao ambigüizá-lo com a noção de dádiva.

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 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 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 (tirando o primo, para assuntos específicos...), 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 tenso entre a figura do pai e a da mãe já coloca o protagonista dos 100 Poemas mais longe do 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 de algumas das extensões semânticas do “sonho”, legadas 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 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 ele 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 cujos contornos não reparara. O verbo (“viu”) e a expressão (“abrir os olhos”) possuem o mesmo significado: “apercebeu-se de”.

Construindo a figura da perífrase sobre as metáforas cognitivas de “ver” e “abrir os olhos”, o texto alerta-nos para a visão como sentido físico “investido da dignidade de paradigma do próprio conhecimento”, o que de resto se acorda à notável recorrência a palavras abrangidas pelo campo semântico de “ver” (óculos, olhos, face, rosto, retrato [fotografia]). Vemos, por isso, também reforçada a hipótese acerca do realismo presente na obra.

A evidência da regra social envolvente, 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 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, em resumo, 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-bio-gráfica – indiciada a partir da presença indirecta do pai através dos 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” (se quisermos, [carácter] e [permanência] podem substituir os termos originais ricoeurianos).

O exemplo 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 dos 100 Poemas é de certo modo inverso: o de um locutor que permanece identificado com a promessa que a si próprio fizera mas reconhece ter alterado o seu carácter, acuado por uma “desfuncionalização vital” do primeiro auto-retrato que nos apresenta.

Em qualquer dos dois casos 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 também narrativo que pressupõe – e tende a impor – 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 (sustentada 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 em pormenor no próximo capítulo). Por isso também, a dádiva dos 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 obra de arte literária [200]. 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-se 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 complexo na composição da criouldade e na definição de um locutor típico de um certo tecido social e histórico de Angola. Tecendo uma rede imagística e genealógica de vários níveis, ela vai misturar, sempre que o resultado seja belo, o que for característico de um nível ao que for do outro, ou também do outro.

2.5. O Berço Social

O meio familiar em que o sujeito-locutor se apresenta é caracteristicamente o do tecido misto urbano de Angola, percebido no reforço da 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 se aproxima.

Pela popularidade, generalização e evidência das marcas especificadoras contidas em poemas como «Noites de Luar no Morro da Maianga» [201], «Rua da Maianga» [202], «Canto de Farra» [203], «Linha Quatro» [204], desnecessário se torna fazer aqui o levantamento dos traços que, nesses versos e noutros afins, confirmam o retrato rigoroso de uma camada social, cultural e etnicamente intermédia. O realismo do retrato e a origem dos comentadores serviu, de resto, para alguns ‘mensageiros’ defenderem a lírica inicial de M. António. Mas não era o mesmo, o que eles pregavam e o que M. António realizava. A lírica do nosso poeta obedecia já a um projecto pessoal. Sublinho 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 o meio da adolescência – sempre na dependência da relação do sujeito com ele. Só mais tarde 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 despiciendo que fazermos o levantamento dos traços “ambientais” que fixam esses poemas, afigura-se precisar agora o espaço de situação do sujeito 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», primeiro também de uma série dedicada a lugares “do sul”, que se vê imediatamente sequenciado pelo «Poema para Benguela», e por «Planalto». 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 ao repararmos 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, mas o berço e a residência funcionam para ele como o centro do mundo.

Nos dois primeiros poemas da sequência, o sujeito-emissor ainda encontra elementos identificadores que permitem assimilar esse espaço ao seu, seja 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 – ainda que se mantenha a simpatia face ao lugar – que vai culminar no pedido final:

Sul

Assim me entrego a ti pra que me dês

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, ainda, a mudança que o poema sofreu, de *Chingufo* para a sua reapresentação 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 eram 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 diferença da identidade no painel étnico, histórico e cultural com que depara no interior do espaço onde centraliza e radica a sua formação e a sua identificação.

Ainda em «Planalto» esse processo, definidor pela negativa, faz uma tripla aparição: como víamos, 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 diferenciação, porém, não se resume à bipolaridade *urbano / rural*. A tripartida e mais complexa oposição *negro / mestiço / branco* vai também marcá-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 (daí o que há de comum com “nós outros”, os da cidade). Não importa para o texto se ele é branco, mas sim que seja filho de um branco. A nomeação distingue-o dos outros que, podendo não ser brancos nem negros, não são filhos de brancos. Por uma nomeação diacrítica o texto nos figura, pois, não só um locutor mestiço e urbano, mas um locutor cuja filiação mais próxima não inclui membros de outra cor: o pai e a mãe são mestiços também.

Na colectânea *100 Poemas*, a primeira composição 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 rática, psicológica e cultural, os traços determinantes da mestiçagem vão ressurgir em toda a obra, 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, o que iremos vendo ao longo do trabalho.

A relação entre a identidade biológica, a psicológica e a cultural, estrutura o desenvolvimento do tema logo no segundo poema da antologia, *A História Triste*, 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!”.

Este poema, pela contraposição «ela / avó negra», coloca desde logo o locutor numa relação cindida.

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. 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. Pois, complementarmente, 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 («Avó Negra», “velhas mulheres negras do meu sangue”; 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 crioulo, transforma-se em “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, 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, essa oclusão serve para identificar o locutor com o meio envolvente, ambos aparentados pelo desconhecimento de quem seja o “missionário qualquer”.

Mais tarde, em «Pedologia Africana» e «Dizem-te Bela», o processo de rejeição das atitudes estranhas e o de imersão do sujeito na comunidade dos filhos do lugar vêm-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, 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...* A sensualidade assacada à terra, também selvagem e pura, determina modos de amar específicos e, estando agora a terra em perigo, esses modos de amar estão igualmente em perigo. De onde a íntima relação entre a defesa de um ambiente local e a rejeição dos modos estranhos (“europeus”) de amar. A cisão social (entre uma maneira de viver própria do lugar e

outra importada) conjuga-se à cisão com a natureza e à cisão entre o sujeito e o meio, que também sofre do peso de uma instituição cultural importada (a Escola, com a escrita e suas implicações, estudadas acima).

Tal como a diferenciação face ao elemento negro não evita que ele possa funcionar como identificador, ou como objecto da projecção do sujeito, assim também a rejeição de atitudes estranhas, facilmente atribuíveis ao colono de naturalidade ou ancestralidade europeia, não impede a assunção de uma origem branca.

A construção poética da identidade do sujeito-locutor passa também por aí, particularmente quando ele anuncia a sua chegada à Europa. Mas, ainda nos *100 Poemas*, o branco funciona como identificador e é assumido como tal, dada a condição que origina a existência de mestiçagens.

Onde a inserção do sujeito entre o par *branco / negro* atinge maior complexidade é, a nosso ver, no tratamento inicial da problemática do amor heterossexual. Em «Não me Beijes nos Lábios», como já vimos, supõe-se a existência de duas maneiras diferentes de amar: uma seria própria da terra, outra não. Esse poema é seguido logo, nos *100 Poemas*, por outro onde se contrapõe, à representação sexual dada ao afecto, uma expressão tímida, saudosa e terna para o mesmo tipo de sentimento, agora nutrido pelo “meu amor-menina”.

Os dois modos diferentes de amar pressupõem duas mulheres também diversas (no caso, uma prostituída, e outra pertencendo a um segmento melhor posicionado na hierarquia social). A distribuição dos elementos, que retratam as mulheres relacionadas com o locutor enquanto objecto de sentimentos amorosos, obedece, durante algum tempo, a um critério que é o de privilegiar figuras racicamente classificadas que representem, ora uma, ora outra maneira de amar.

À menina branca se colará a imagem da “donzela de olhos doces / De meigas falas leves imprecisas / Que tinha sempre um carro à porta do colégio!” («Drama», 1952); inevitavelmente, como sucede na tradição literária europeia com os tipos masculinos caracterizadamente apaixonados pelas “donzelas de olhos doces / De meigas falas leves imprecisas”, a espécie de relação estabelecida caracteriza-se pelo fracasso, em contraponto à idealidade em que a mulher é situada (e distanciada).

À mulher africana se associarão a realidade e o amor sensual, explicitamente assim nomeado em «Não me Beijes nos Lábios». Apesar de situado ao nível da realidade e não da idealidade, nem por isso o “amor africano” se irá realizar de forma feliz, dada a fantasmagórica interferência de um tipo sobre o outro.

Porque estabelecido fica, por consequência, um triângulo interpessoal que irá impedir a aproximação do sujeito à mulher africana por interposição fantasmática da figura – idealizada por ele – da branca (v. «A Sombra Branca» e «Do Amor Impossível», ambos de 1952), que por sua vez não o realiza afectiva nem sexualmente. A antiga estrutura triangular da narrativa de amor europeia (em que A ama B que ama C, sendo A real e C impossível ou irreal tal como se idealizou), e que foi popularizada por Camilo no seu *Amor de Perdição*, adquire desta maneira funções novas, que justificam a sua actualização para a lírica do livro. Mas o mais importante para nós é que, sugerindo a triangulação referida, o locutor está igualmente a definir-se face aos dois pólos que seriam os constituintes de uma identidade por ele assumida como rática, psicológica e cultural.

As mulheres amadas, que simbolizam inicialmente esses dois pólos, adquirem uma presença quantitativa e qualitativamente importante na antologia. Como acabamos de ver, é pela relação com elas que fica reconfigurado o sujeito enquanto ser intermédio. O seu significado, porém, não se reduz a isso.

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” [Ricoeur] da segunda pessoa pronominal) a par da “sombra”, que instaura a alteridade no interior da figura interlocutora. Por essa multiplicação de espelhos duplos – sustentada numa diegese constituída por casos amorosos – todo o mundo linguístico de identificação do locutor parece esboroar-se tal como o imaginara Benveniste. Aparentemente, fica abalada a autorreferencialidade (condenada a ancorar-se a dois sujeitos ao mesmo tempo: o que ama a branca e o que se identifica à de sangue africano) por o complementar interlocutor passar a ser uma e outra.

Por processos de repetição do “auto-recurso” (Romeu de Melo) 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 (a “mesmidade” de que fala Ricoeur). 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, animisticamente, na outra – ou ser “a outra”; mas não há duplicidade sobre a sua permanência (há, portanto, algo que, dessas pessoas – e sejam quantas forem – dura univocamente aos olhos dos outros, o que se representa nos poemas pela inquestionável adstrição do «eu» à personagem masculina cindida, e pela simetricamente inquestionável adstrição do «tu» às personagens femininas duplicadas pela cisão do «eu»).

É também por este processo que se torna possível ao crioulo configurado como autor dos poemas manter uma identidade mínima, 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 filiação – discurso esse que, 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 mais 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” («Do Amor Impossível», poema III). Isso permite confirmar a figura da cisão como o principal identificador da crioullidade 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 desmultiplicar as figurações originais – 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 cor da pele 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 («Simples Poema de Amor», 1959).

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, por vezes outra cor de pele)²⁰¹. Quando o outro em absoluto já não é necessário, tendem por isso a desgarrar-se nos versos as marcas duplas das ‘raças’ e os binómios da feminilidade.

Só quando, momentaneamente, o locutor rememora, 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 (*Crónica da Cidade*

Estranha e Farra no Fim de Semana), e independentemente da localização rácica das pessoas em causa, ou mesmo da sua personalidade específica – cada vez menos retratada.

Se até aqui tenho privilegiado os momentos em que o sujeito-locutor se identifica pela diferença ou na diferença, agora confirmarei resumidamente a conclusão que tenho 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 fazê-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 rela o 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», 1958), ou enquanto habitante do mesmo lugar e 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 uma semelhança 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 («Tr s Desejos para a Noite», poema II, 1952).

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 («Casa Mortuária», «Carta do Afogado», «Anti-Heróica» – o t pico   também característico dos escritos intimistas e autobiográficos) e confluyente («O Amor e o Futuro», «Anti-Heróica»), “cheio de ser e amar a nega o”²⁰².

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

Fiz até aqui o levantamento da identificação do sujeito-locutor nos *100 Poemas*. A conclusão principal que pude fixar foi a de que o seu retrato é o de um elemento da camada intermédia da população – assumindo o termo “intermédia” um sentido psicológico, ‘racial’, social e cultural. Quer dizer: os *100 Poemas* apresentam, no lugar de sujeito dos seus versos, um crioulo mestiço de Luanda.

Acrescento “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 aceite 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”, “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 cores de pele diferentes.

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. O que está em diferença com algumas afirmações do ensaísta Mário António F. de Oliveira.

Devemos estudar agora, antes de aprofundarmos a pesquisa das “condições da criouldade” no texto, as conceituações que podem conduzir ao termo [crioulo] que temos vindo a utilizar.

Como lembra Mário António Fernandes de Oliveira na sua tese de doutoramento, a palavra começa por aplicar-se nas Américas espanholas àqueles que – sendo brancos ou filhos de brancos – eram nascidos nas colónias, por oposição aos que vinham “do Reino”, chamados “reinóis”. Generalizou-se depois com tal significado por outras regiões, podendo mesmo designar um povo-nação (Cabo Verde, Antilhas). Mas havia, naturalmente, realidades locais diversas que obrigavam a uma climatização do conceito. A distinção entre os *crioulos* da América hispânica e os falantes de outras línguas europeias na América, feita por Gilberto Freyre, é elucidativa dessas divergências.

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 longinquamente 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, ou pelos, 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 já filhos da nova 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 genealogias exógenas. 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», que podiam ser brancos ou mestiços. 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».

Mesmo hoje, os intelectuais antilhanos definem o processo de crioulição como o contacto de populações culturalmente diferentes, fugindo a mencionar a miscigenação ‘racial’ ainda quando possam tê-la também em mente. 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 a 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 crioulição.

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 vou elaborar e fixar. Trata-se de um facto conhecido, para o qual chama documentada e perspicazmente a atenção António Carreira, bem como Boulègue, no que se refere ao comércio (sobretudo de escravaria) no norte da costa africana ocidental e desde o século XVI.

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. A afirmação – breve e inserida, por assim dizer, “a talho de foice” – parece-me redutora e simplista, 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. 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 Muturi*, 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 intercurso (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*”. 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 a circunstância, que o sintagma “equilíbrio de matriz ecológica” pressupõe, e que se articula perfeitamente à psicologia de Piaget, assente na noção de instrumentos de troca com o meio.

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”; mas, logo a seguir, dá vários exemplos de importação cultural sem referência a misturas biológicas, exemplos que desmentem a crença implícita na primeira afirmação.

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 de certas escritoras de narrativas curtas de

ficção outro), a crioulação 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 acorda-se à equiparação – feita por Mário António – do conceito de «ilha crioula» ao de «ilha cultural», que, segundo E. Williams, nomeia a “cultura local que difere fundamentalmente da cultura mais ampla de que está rodeada”.

É claro, no entanto, que, numa situação de relativo isolamento face às «metrópoles» de origem (e recebendo muitas vezes viajantes da mais diversa proveniência), a pequena primeira comunidade colonial ia 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 capitais dos reinos. 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. 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 biológica. Só depois da generalização podemos ver 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”.

Este facto é concordante na lírica de M. António e nas sociedades de referência.

Nos que chamo “livros de itinerância” há, pelo menos, duas ocorrências em que “mulato” e crioulo se aproximam semanticamente. A primeira vem no *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, mas não a emergência, da mistura racial contribui para a solidificação das sínteses culturais.

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, 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”.

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).

Esta “componente” criouizou-se também para que surgissem seres humanos miscigenados biologicamente, ou mesmo só culturalmente. A miscigenação definida só 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”. O crioulo somente cultural é, pois, tanto branco ou mestiço quanto negro, e tanto herdeiro de uma transcontinentalidade quanto continuador de uma linhagem testificada localmente.

A história do crioulo da África ocidental tem pois que ser contada ao mesmo tempo na perspectiva dos filhos da terra, não só na que parte dos “reinóis” ou de outro 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 mais 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.

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, 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 qualquer tipo de imitação ou exteriorização, o seu ponto de partida é o trabalho feito por negritudinistas, que recusavam o enfoque europeísta. 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* de Luanda, que o lançou na capital). A atenção que deu, como investigador, à teorização e à história de um mundo crioulo atlântico ter-lhe-á permitido reconstituir 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 despidos da idealização do africano “puro”.

É uma explicação plausível, e que se acorda à visão do acto poético tal como a desenvolvi 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.

O português vê-se obrigado a viver em condições climáticas diferentes e sob um regime alimentar alterado – 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.

Neste particular, nas Américas, a situação é obrigatoriamente outra, uma vez que o elemento negro ou o oriental se encontram, eles também, “desterritorializados”. Em África os investigadores têm de levar muito mais em conta o elemento territorializado do que no Brasil.

Neste aspecto é por isso conveniente a comparação com a já citada obra de Boulègue sobre os “lusos-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 a sua língua de origem – que, no caso, podia ser o crioulo de Cabo Verde); o segundo é o de uma assimilação mínima, seguida pelo regresso ao país natal; o terceiro (aplicável ao exemplo por ele estudado) é o da permanência ou inserção em pequenos grupos de assimilação parcial com os habitantes locais – tendo como consequência depois o que chamamos transculturação. Esse é, a nosso ver, o mais próprio para descrever o que poderíamos chamar a “sociedade central” angolana (Venâncio) e a inserção do português nela.

Dentro de tal quadro, 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, espacial, 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, 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, mudanças que não chegam a afectar a estrutura básica. A recordação 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, previsivelmente em Londres, e reparar nos “dedos de fuligem”, o locutor recorda-se de si na sua infância e explicita a “mesmidade” que o ancora: “Sou, concerteza, o mesmo”.

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, assumindo sem complexos nem limitações que tal estrutura é dinâmica e visa regular o melhor possível a relação com o meio (portanto muda quando há mudanças significativas nesse meio). O filho da terra é na medida em que já não é o mesmo que se via naquele espaço que se mantém essencialmente igual. Na medida em que “evoluiu”.

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 abertura não ser absoluta: nem o «filho da terra» apropria inteiramente a cultura estranha, nem o elemento exógeno se integra inteiramente no novo espaço.

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 estou a tratar. A figura da cisão emerge no carácter do sujeito (“eu é que sou outro” ou no do tempo (“os tempos são bem outros e mudados”), mas 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 ninho 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 criouliidade obrigatoriamente como mestiçagem. No entanto, como vimos atrás, a definição do «eu» como crioulo é feita pela destrição entre as várias cores de pele, e não somente pelas diferenças culturais. O contorno do crioulo processa-se liricamente no aspecto cultural, psicológico e racial. Só depois de garantida ou definida a sua identidade o texto irá suspendendo ou harmonizando a coloração, ao mesmo tempo que sublinha 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*).

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» 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 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, pois a identidade já foi retratada, 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, quando, sendo-se adulto, não se está noutra. Mas, se se estiver em outro, logo o cenário da infância é solicitado a depor a garantia de sermos ainda os mesmos – que são os poemas.

A engenharia de significação desta obra funciona, como se pode ver pelos dois exemplos que acabo de citar, na dependência do retrato do locutor. Mesmo quando faz a destrição 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.

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 corporizar também a ideia de cruzamento.

Em primeiro lugar, porque o egocentrismo das figurações respeita, como disse atrás, a lei da economia de significação, necessária à oralidade mas também à escrita lírica; em segundo lugar, porque a figuração autocêntrica apresenta-se-nos como um traço definidor dos escritos autobiográficos e, mais genericamente, dos escritos intimistas europeus; em terceiro lugar porque a escolha do intimismo e da concentração em si facilita a sugestão de autenticidade, que o *griot* procura garantir através dos gestos. E é aqui que encontramos novamente uma reunião de tópicos de origem diversa.

Sobre a “autenticidade” está fundada a credibilidade do texto lírico – já o 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. 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 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. Ou seja, a lírica de M. António acrescenta-se em sociabilidade ao retiro íntimo dos diários: ela destina-se explicitamente a torná-lo conhecido, a construí-lo socialmente.

Mas o que o texto possui de mais inovador, na conceituação 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 interior), recordando-nos a possível conjugação, em aberto, dos diversos elementos ou das diversas categorias que habitualmente cindem uma “consciência de si”. O que o texto apresenta, a meu ver, de mais inovador, está relacionado com as constantes cisões a que acima aludi e que não são redutíveis às diferenças entre a infância e a idade adulta, mesmo por coincidirem com elas.

Como disse já, 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 mola 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 viramos ao falar acerca da relação pai-filho e da relação mãe-filho no capítulo anterior.

Estudemos agora com mais atenção teórica esse advento da cisão no sujeito.

2.

A Cisão no Sujeito Lírico dos 100 Poemas

O momento e simultaneamente o motivo da cisão no sujeito são-nos fornecidos logo no poema «Drama», embora ela viesse já fermentando na primeira estrofe de «Poesia de Amor». É por uma imposição do meio, pela instrumentalização 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 – 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 identificara 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, parecendo conectar-se à “desqualificação da vida quotidiana” (possibilitada ou promovida pelas figuras femininas mais próximas e típica de escritos intimistas), bem como à correspondente mudança radical que a transferência de uma para outra fase acarreta. 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 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, 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 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. 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 noutra 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 sujeito, já não o envolve ou não o protege, 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 fixei na 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 (numa ressonância literária europeia muito conhecida); 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.

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, mesmo permanecendo ilhado – e, portanto, que a cisão de que falo não seja apenas um processo 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, mais tarde, uma situação de conflito de identidades, em que o sujeito se reconhece outro com o qual não se assemelha – 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 iniciais.

O advento da cisão no sujeito, provocando a disjunção entre os sentimentos inter-pessoais (presos ao passado) e os interesses individuais (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 miscigenação cultural e biológica 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 crioula 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, eu falasse 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 despersonalizante 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 consoma 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 a 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, é a presença da saudade, motivo recorrente nos textos da antologia e que funciona também como identificador, visto que se concebe tal sentimento herdado simultaneamente de brancos marinheiros e de escravos negros.

A presença da saudade como identificador na obra coloca-nos no entanto um problema – se a confrontarmos com a 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.

3.

A Saudade

A recorrência do vocábulo saudade nesta obra, e a importância que lhe atribuí, podem parecer factos estranhos ou forçados.

Quanto à estranheza, ela é compensada, em certos críticos, por explicações que apontam para uma espécie de nostalgia do paraíso perdido, inevitavelmente reduzido à “infância”, como faz Alfredo Margarido na margem dos *100 Poemas*. A substituição de “saudade” por “nostalgia do paraíso perdido” sustenta mais facilmente uma leitura partidária, na medida em que o paraíso perdido da infância é o mundo anterior à última fase (a mais agressiva) do capitalismo colonial português, e por isso, como sucede nas narrativas de Luandino Vieira, ele serve ainda para denunciar o regime.

Parece-me que tais explicações estão baseadas apenas numa postura “empenhada” que rejeita liminarmente, ou não pode compreender, o fenómeno da saudade em toda a sua amplitude, como vem a ser abordado nesta lírica. No fundo, o desvio de leitura não é mais que uma solução de recurso para não ter que se assumir aquilo que o condicionamento ideológico impermeabilizava à leitura. Ainda que possamos obviamente ser compreensivos com uma época determinada pelas lutas nacionalistas, em que o escamotear a presença pura da saudade na literatura angolana era ainda uma forma de esconder ao leitor os traços oriundos do país colonial e que se irmanavam na personalidade angolana, entendo que, mesmo assim, estávamos perante uma atitude primária, que nem sequer teve o cuidado de relacionar o sentimento da saudade e o da nostalgia com o *banzo*, que é ao mesmo tempo saudade, nostalgia e pensamento em várias línguas bantós – e é, precisamente, a forma de saudade dos escravos negros.

Baseando-me numa leitura atenta, pormenorizada e sistemática dos versos da antologia, fui pelo contrário levado 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 relação do «eu» com a referência “externa”, 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 “hegeliano” de enunciação lírica, espécie textual em que a “consciência de si” resulta de um olhar retrofectado 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, inclui dois tipos similares a esta classificação: uma saudade que se gera pelo estabelecimento de interesses e relações com objectos e seres do mundo “exterior” (a saudade “añorativa”, “nostálgica”, ou “arelante”) e outra, a “saudade pura”, “autêntica”, “ontológica”, que resulta de o homem, ser singular, se sentir “a si mesmo”, exilado e isolado, mas pensando a sua mais profunda razão de viver. Ora, nestes versos, dado o tipo de lírica e de subjectividade em que se inscrevem, encontramos-nos 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 do autor, inserido no mundo de língua portuguesa (esse que ele chamará “lusiada”), onde o sentimento saudoso 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 demonstra 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 passo 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, 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 ele.

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, aparentado 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”.

Já antes dele Duarte Nunes de Leão, na *Origem da Língua Portuguesa*, distinguira 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.

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”, e *sehnsucht* (“conceito mais intenso”, por oposto ao de saudade, que seria “mais extenso”).

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”.

Eis uma semântica útil à proposta de uma espécie de “super-conceito” que nos permita operar simultaneamente com vários outros; ela precisa no entanto de ser averiguada, apesar da sugestividade que suscita 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 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 foi um “movimento religioso, anti-intelectual, antimecanicista e saudoso”¹. Como recordam Afonso Botelho e António Braz Teixeira, “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 (interessante seria também auscultar as razões que nos levam a falar em “estado de alma” ou em “sentimento”).

Creemos que segue no mesmo sentido o texto de D. Duarte, que aborda a saudade comparando-a à *tristeza*, ao *nojo*, ao *desprazer* e ao *avorrecimento*. Ele marca bem que “a saudade não descende de cada uma destas partes (.../...) porquanto saudade, 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”.

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* e como é no *banzo*); 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 conjurar, 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. Mas, não lamentando conhecê-las, igualmente recorda a sua primeira identidade.

Esta passagem do texto de D. Duarte foi diluída pela maioria dos que teorizaram sobre o assunto – apesar de ser fundamental para esclarecer o conceito que venho farejando. Num ensaio, muito pertinente a este título, 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, ou o estado de alma em que ficamos quando isso acontece. Mas tal sentimento só é doloroso se for acompanhado do desejo de rever a pessoa ou de reviver o lugar recordados, desejo que nos confronta 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. A meu ver é, porém, daí que deriva a angústia que geram tais estados ou “sentidos”, a qual pode não existir no estado saudoso, distinto 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, uma vez que 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-me de novo à entrada de Pinharanda Gomes no seu *Dicionário*, penso que isso explica também aquela parte da sua definição que refere o trânsito e recurso 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, que transcrevo: “a saudade conhece, transitando ora do subjectivo para o objectivo, ora do objectivo para o subjectivo: interioriza e exterioriza, talvez mais ao ritmo cordial do que ao mando capital, mas constitui-se plataforma de encontro da ausência e da presença”. Nessa linha compreendo 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”, 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 o *modus operandi* do autor ao clarificar uma ideia cuja definição me 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”. Ora, tratando-se de construir na antologia uma personagem central que se caracteriza por uma 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 irreduzível 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.

Procuo, por isso, ver com clareza os passos do método, para experimentar a sua aplicabilidade à crítica dos *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.

“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” [64].

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”.

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 angolanidade (cf. Venâncio). 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 – é aquele que tem, como vimos por diversas vezes, por motivo central a “avó negra”, que representa a sabedoria a buscar ao longo do percurso narrativo (ao longo da biografia) do locutor. Os versos repetem em dois momentos a palavra “saudade”.

Na primeira das 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”) 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, já 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, que são nomeadas como elementos do seu tempo, seja qual for a radicação que tenham.

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 ressuscitar 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 em «Donas do outro Tempo», 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 verificar através da leitura de outros poemas ainda, para além dos que citei nas notas.

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 aplebamento na infância e também não chingularia 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 parecem gerar-se no mesmo sentimento ou na 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 luso-galaicos, mas aos poemas da antologia e, neles, ao locutor e às personagens 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”) – a um nível explícito. Antes de passar 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 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 do livro.

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 da diferença entre a criouliização no lugar e longe dele – que distinguiria os escravos negros e os reinóis dos filhos da terra – percebemos como aqui se torna sintomática a referência à mudança no espaço que gera a “dor da terra” designada por nostalgia, e que parece fortemente associada ao *banzo* nestes versos. 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 realizaram.

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 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 duas realidades próximas – 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, que não é “nossa”, nem “bela e nua” ao mesmo tempo.

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 criouliidade, pelos seus afluentes, quando longe das terras de origem. Segundo o filósofo galego Ramón Piñeiro, trata-se de uma saudade “da Terra lonxana, do eido nativo” – precisamente aquilo que sentem marinheiros e escravos em viagem marítima para muito longe.

Convém aprofundarmos agora as diferenças entre as duas “saudades”. Trata-se de um aprofundamento que se resume a dois aspectos:

Em primeiro lugar, conjuntando as 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. Há o *banzo* dos escravos retidos em noites de madeira e aço.

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 escravizado. A alma *banzada*, nesse sentido, não é “nua”, é povoada de imagens e anseios de reintegração no cosmos e na liberdade originais.

Vendo pela outra “raça”, a “nudez” crioula opõe-se à saudade dos marinheiros. O substantivo [nudez] sempre adjetivou 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 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 nebuloso normalmente atribuído ao povo colonizador.

A primeira destrição 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 “estado de alma” 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. Trata-se também de reclamar os direitos do concreto e nú sobre os deveres do escondido e coberto, mesmo e sobretudo quando o sentimento de si é saudoso.

O segundo aspecto (a semântica da autenticidade) 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. Entre os transcontinentais há um afastamento físico (o que permite explicar o recurso ao termo “nostalgia”); quanto aos «filhos da terra», há uma cisão psicológica entre o sujeito e a cultura de origem - cisão que, proposta pelo texto como típica da criouliidade, 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 dor dos marinheiros e o banzo dos escravos são “nostálgicos”, “melancólicos” ou “arelantes”. 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 completar a operação tive 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 esse passo podemos passar ao seguinte, que é o 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 saudosos.

Isso quer dizer que a função das recordações saudosas nestas obras é a de reidentificarem o sujeito, substituindo a ausência do mundo, que servia de suporte à sua auto-configuração, pela capacidade atribuída ao sentimento saudosos de tornar presentes (visíveis) as coisas, acontecimentos ou pessoas de que no tempo se ficou separado. Como significativamente o poeta firma na «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” e descondicionada face às aquisições trazidas tipicamente pela cultura escrita.

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 autêntica do crioulo, ao invés de se ver nele uma simples “fuga para a infância”, um refúgio psicanalítico, uma espécie de “paraíso perdido”, ou um modo de “acusação através de formas eufemísticas”, como queria Manuel Ferreira.

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 redimensionado por 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 compõe pelas referências aos “ruidos” 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. Ela é a mãe e o (de)leite do poema.

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, vindo 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 queria, no entanto, afirmá-lo sem antes deixar verificada a hipótese anterior, que a menor visibilidade do sentimento saudoso colocaria em causa.

Recordemos: tínhamos estabelecido a visibilidade como critério do sujeito-locutor para a escolha dos elementos identificadores. 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”. Na primeira teorização feita sobre a saudade, o D. Duarte fala por igual em recordação, mas principalmente estatui como condição de emergência de tal sentimento o partir, o sentir-se apartado de, a cisão de algo que estava unido. 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). A acuidade com que o ser saudoso ressentia a partida leva-o a tal “apetite”. Daí salta o fidalgo português 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 apeteçemos espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ouvido, e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto”.

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 sentiremos longe). 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.

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 do poema constitui uma alegoria breve do processo de 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, com a consequente criação duma angustiada 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”.

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 ocluídos entretanto.

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.

Quer dizer que os elementos identificadores visualizantes são aqueles aos quais neste jogo está confiada a missão de redirem 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 crioulidade 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 em “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 defender eu que o estudo literário deve começar por ser intrínseco e esquecer-me de notar as características estritamente poéticas da lírica antologada por M. António, ou deixá-las para um segundo momento.

Se me fizessem uma tal crítica, podia argumentar em minha defesa que, ao estudarmos 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, ou a modelização secundária de Lotman). Estudá-la é, portanto, estudar intrinsecamente uma obra literária, um sistema modelizante secundário.

O argumento não me dispensa, porém, da comparação entre as conclusões a que chegamos ao nível do “conteúdo” e a técnica utilizada pelo poeta para construir os seus versos. No mínimo teremos 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 encontraremos duas fases.

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 acabo de apontar para a “forma do conteúdo”. Simétrica na medida em que é mais fácil estabelecer 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.

As duas fases que detecto na técnica versificatória dos *100 Poemas* prendem-se principalmente com um recurso conhecido pelo nome francês de «enjambement», que alguns portugueses traduzem por «encavalamento». Esse recurso é recorrentemente completado por cortes rítmicos impostos no interior dos versos por “pausas lógicas”, do que passo a falar.

Não me parece uma tradução elegante a de “encavalgamento”, que recorda cavalgadas porque tem uma bizarra morfologia, embora não deixe de ser expressiva, e de estar de acordo com a sua equivalente espanhola «encabalgamiento».

Amorim de Carvalho usa a fórmula «terminação falsa», complementar da de «corte rítmico» e essa me parece mais elegante. A definição das duas fórmulas passa pelas noções de “pausa rítmica” e “pausa lógica”. No que diz respeito à segunda, ela deve ser clarificada, mas o uso das duas parece-me, em termos gerais, preferível às acepções mais correntes de “unidade métrica” e “unidade sintáctica”. 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.

Seguindo 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. O corte rítmico pode ser exemplificado com esta passagem do último dos *100 Poemas*, em versos onde os cortes rítmicos se combinam com as terminações falsas:

Tomba ao poente, Sol. Cai, pressa

De olvido. Ilusão

De um final inda beleza.

Se a expressão “corte rítmico” me parece pacífica, quanto ao primeiro termo, antes de o exemplificar é oportuno questioná-lo. Porque penso que «terminação falsa» contém subjacente uma apreciação valorativa segundo a qual a terminação do verso só é verdadeira quando há 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», 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»), 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 não coincidência entre pausa lógica e pausa rítmica, não há coincidência 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. Penso no entanto 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 disse atrás – seria a única pausa necessária para terminar um verso.

Procurando outro termo, penso poder utilizar «transporte», que directamente faz a síntese do que define tal processo: o transporte da predicação de um para outro verso (daí que Amorim de Carvalho fale em lógica – termo que não se pode aplicar, em rigor, à separação de uma palavra).

Teríamos, com “transporte”, a vantagem de designar desde logo de uma forma mais precisa o processo, não desvalorizando a coincidência «ritmo / terminação do verso», e economizando pela redução a uma palavra.

Para exemplificar o que proponho posso usar 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 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 disse atrás, realçada, por contraste com uma primeira fase em que a sua presença é mais discreta.

A intensificação desta figura leva a pensar no significado que ela pode adquirir no contexto dos *100 Poemas*. A sua importância para o autor enquanto artifice é denunciada por essa intensificação e pelas alterações dos poemas que podemos registar entre os livros incluídos na antologia e a própria antologia e essas modificações dão-nos pistas valiosas. As modificações dos poemas a nosso ver mais significativas são as que se prendem com a separação de versos antes reunidos num só. Elas ocorrem todas num período curto e inicial – a julgar pelas datas fornecidas ao longo dos livros em que foram sendo republicados os textos sobre que incidiram.

Só por uma vez, em todos os casos que vi, se deu a redução de dois versos para um, acumulando dois sintagmas.

A esmagadora maioria das modificações que se prendem com o corte dos versos é, pois, no sentido da sua fragmentação, o que sucede logo em «A História Triste», depois em «Mar», «Rua da

Maianga», «Quinze de Agosto», «Férias no Mar», «Chuva sobre a Infância» e nos dois poemas iniciais de «O Amor e o Futuro».

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 obediência a 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».

No entanto, estas modificações dão já um sentido de pausa que o transporte virá depois acentuar. Acho que a marcação das pausas, apesar de coincidir ainda 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 penso. O seu final não interrompe a predicção, mas o segundo verso acrescenta essa predicção, sugerindo que não estava dito por inteiro o que era para dizer quando se cortou a linha em dois. Neste sentido, a predicção 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”.

Com efeito, a imagem de corte que se vem a multiplicar a partir desse ano 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 que desvaloriza como recurso estilístico. Na verdade, a figura do corte rítmico na lírica de M. António resulta 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 se liga à “forma do conteúdo”. Um argumento contra a opção que fiz por «transporte» é o de que esse recurso tem sido por 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 atenção para o nível do significado através de um critério que aparentemente consiste em só respeitar o significante.

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 da intriga, é possibilitado pelo sonho, pela saudade e pela poesia.

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 Figurações

Não é só pelo transporte e pelo corte rítmico, nem pela emergência da cisão e da saudade, que há duas fases nos *100 Poemas*.

Outro aspecto, ainda não estudado, e que diz respeito ao que a Retórica chama a «elocutio», fornecerá igualmente critérios para detectarmos em maior amplitude as duas fases “técnicas” desta 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 continuidade, 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.

Há aí, essencialmente, dois comportamentos em juízo: um, o do “exagero do nu”; 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 nu 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”. A lírica de M. António não se limita a rejeitar liminarmente essas interpretações, às quais ainda subjaz um instinto paternalista (para além do propósito ideológico), portanto, uma atitude redutora do ser africano a modelos fixos, externos e superficiais. A lírica de M. António constrói para a sua decisão uma personagem ilustrativa típica do subúrbio luandense, desmontando no concreto o modelo do nu.

A coloração contraposta ao exagero do nu é garantida pelo enriquecimento retórico do texto, através de recursos analógicos (onde ressalta a metáfora), que por seu lado podem ser vistos como estando mais acordados a diversas tradições bantos de Angola, justificando a acusação feita aos neo-realistas (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 (frases onde faltam palavras – ou seja, onde surgem elisões, referentes de que só se dá um ou outro traço, muitas vezes “flutuante”).

Tal processo foi notado por Manuel Ferreira. 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, onde escreve um artigo entusiasmado sobre as referidas conferências. 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 circunstância “civil” em que eles ocorreram e se transformaram em tal (data, local, factos sociais de domínio público, traços que marcam tipicamente a personagem). Podemos exemplificá-lo pelo tratamento que foi dado no texto ao amor heterossexual, e que já antes estudámos.

Como então vimos, o tratamento do motivo da mulher começa por situá-la 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 inalcançável. 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 terramãe africana), a qual diversos outros sinais denotam como tendo sangue negro.

Numa fase posterior, a mulher será retratada sem a cor da pele, sem a 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.

É esse processo que, aplicado a vários motivos, 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 retóricos recordam – acordando-se ao processo efectivado ao nível do conteúdo – uma “poética” inicial e “nua”.

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 auto-retratos). 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, que numa narrativa o resto da história contextualizava, aqui fica suspenso. E, a par da suspensão da circunstância especificadora, civil, 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 círculo (“momento”, “orgão”) centrado 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 abstracção dos motivos, a par da metaforização intensificada) confirma a hipótese de haver duas fases nos *100 Poemas*: uma primeira fortemente 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 semântica, 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 – estando um deles datado, num livro anterior, de 1954 – e recordando que em 1954 há só três poemas – um deles puxado, na antologia do *abc*, 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 representar uma primeira tentativa do que pouco depois advirá. Concordantemente, o único soneto composto na fase inicial é escrito como as outras composições da mesma fase, ou seja, sem “cortes rítmicos”, “transportes” ou “suspensões”. Nestas circunstâncias, 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 abertura de dois cortes rítmicos, é «Dizem-te Bela». Nela, a ambiguidade do motivo (num processo que veremos repetido em *Rosto de Europa*), provoca igualmente a descontextualização que vemos acompanhar estas figuras. O motivo central pode ser feminino, mas pode igualmente ser a própria terra-mãe que o locutor dá como sua, e que vem nomeada em seguida («Para Luanda»), numa outra composição onde os mesmos recursos (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 definitivamente aos exageros do nu.

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 sua 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”. O maior rigor passa pelo “tratamento elíptico” mais apurado, que se oporia aos textos da primeira fase. Embora as duas fases se definissem pela inserção no “real social”, com espírito “crítico e objectivo”, ou pela adesão aos “valores europeus”, “e «esquecidos» os valores africanos”.

Manuel Ferreira foi, portanto, sensível à progressão lírica no sentido do apuramento no uso de figuras de suspensão – aí 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 respectivo 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. A ideia estava, pois, em fase de adiantada generalização quando Manuel Ferreira a veiculou. Há, por exemplo, uma conferência dada em Itália, por Costa Andrade, em que ele alude a casos como o de Mário António, 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”.

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”. O neo-realista de direita que era Amândio César choca-se, como os neo-realistas de esquerda, com o carácter “hermético” desta poesia. No entanto, 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)”.

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”, supremo pecado para a ortodoxia soviética ou soviétizante. Conhecendo nós a redutora linguagem convocada por António Cardoso, sabemos que o “esteticismo” aponta precisamente para os processos de depuração poética e lírica notados por homens de mais fina sensibilidade, como é o caso de Manuel Ferreira, ideologicamente camarada de António Cardoso. 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” (cf. *Távola Redonda*, 13, 1959; *Reler África*, 1990, 529). A visita de Couto Viana, que terá despoletado o processo, dá-se em 1951, praticamente o primeiro ano de produção do autor, como acima aponte. Pelo que a interpretação dos poemas condicionada a uma suspeição “partidária” sobre a 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 diade “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, 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.

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.

A diferença entre as duas fases referenciais atinge o seu cume a partir de *Rosto de Europa*, facto que recorda a bipartição de Manuel Ferreira. Mas elas são diferentes do que o autor da *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 (*100 Poemas*).

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 assina (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, ele diz:

*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.*²⁰³

«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, restringido aos livros de arte literária, sem margem para ambiguidades.

Como disse atrás, a indicação do sujeito público ou autor, sendo sempre feita pelos nomes pessoais (“próprios”), ocludindo os de família, marca mais uma individualidade que a inserção na comunidade. 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)²⁰⁴. Apenas não observa que essa diferenciação se faz pelos nomes da pessoa em vez de se indicar um nome de família, a par ou não dos nomes pessoais. E isso é importante, entre outros motivos porque 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 narrativa²⁰⁵.

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, articulada à profissão do irmão: 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, 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 literária²⁰⁶ e não necessariamente na filiação, publicamente reconhecível, que serviu para construí-la e explicá-la. A referência à genealogia pode ser ocultada, 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 firmados.

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 de imediato 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 étnica) 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, vim 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 portuguesa²⁰⁷, 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 jurisdição sobre um nome literário, 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 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 inventa 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 e publicado), 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 antes publicados, 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 autenticação 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 circunscrevia os poemas e 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 por um motivo romanesco (vários momentos da 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 diegese 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 dos *100 Poemas*, que no fim do capítulo anterior tentei definir. Das 35 composições, só em sete as figuras de suspensão não surgem, ou não têm significado: os dois primeiros poemas e «Tempo IV» (p. 15), «Arimo Quimbare» (p. 35),

«Poeminha» (p. 55), «Muíi, o Ladrão» (p. 59), «Os Fabricantes de Palavras» (p. 65) e «Post-Scriptum» (p. 77).

Dessas sete, a primeira deve o facto à determinação dicotómica da sua estrutura: concentra-se numa 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 ambígua²⁰⁸ (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 *incipit*: “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 no anterior (“Criador da Vida”), recordando a sensação de perda que registámos no capítulo IV: “Tanto que me não deste!”. Ou seja, a ausência, no verso final, da estrutura frásica dos anteriores cumpre ainda com o modelo da interpelação. Este modelo, para ser eficaz, convida a evitar o transporte e o corte rítmico, impondo uma leitura unilinear, que dispensa a recepção 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.

Por sua vez «Muíi, 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 dos sete poemas em causa («Post-Scriptum») não possui a figura do transporte, mas apresenta uma interposição ritmada impondo a ruptura da predicação: “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 “exprimir”. Isso confere ao conjunto uma ainda mais clara dominância de composições onde surge o tipo de figuras que vinham caracterizando com maior intensidade os últimos dos *100 Poemas*.

A retoma 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 agrupava todos os livros publicados antes, e que se justificava por ilustrar a evolução do artista enquanto tal. Ficam assim colocados os poemas deste livro numa espécie de sequência “natural” daqueles com que o anterior terminava.

1.3. Situação Diegética

Chamo 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 me refiro atrás, 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» (p. 41), 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 miticamente (e posteriormente) nomeado por *Rosto de Europa*, tanto quanto no declinar do “cacimbo” em Angola. Esse poema reforça, pois, o crescendo 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.

Apesar disso, a inexistência de qualquer indício de uma deslocação para fora do berço inicial e a verificação 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 adscrição 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, e religam-nos à cisão fundadora da complexa personalidade do locutor dos *100 Poemas*.

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 o posterior, apenas abre, por isso, um “fio de leitura” englobante. Ao tempo anterior são remetidos os acontecimentos que colorem 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”). Acima de tudo, o tempo da Poesia se define pela audição de uma palavra inviolada, virgem, que talvez se tenha desgastado ou banalizado com a emergência e consolidação da persistente insensibilidade.

A sequência de composições intituladas «Tempo» vai pormenorizar esta sugestão, 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 poesia (posta “contra o mundo”, contra “os fisis com ódio / Dos olhares”) e sacralizada (“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 insensível irrealização (“Sua forma de amar / Era o enfado”), que justifica a espera desse tempo mítico em que “nós e a verdade formos um” (último

verso da sequência) – 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 liricamente construído nos *100 Poemas*. Desses cinco, «Arimo Quimbare» e «Muíi, O Ladrão» ligam-se à anterioridade do sujeito apenas pelo vocabulário do 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, se não fossem titulados – 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*.

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 adscrição – pelo conteúdo – deste «eu» aos outros. Essa dificuldade será minorada, não só pela insistência em certos recursos estéticos vindos de trás, 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. De facto, o primeiro poema assinado por “Mário António” e publicado n’*O Estudante* (órgão dos alunos do Liceu) era dedicado às “setimanistas”. Foi nesse número, aliás, que “Mário António” começou a colaborar no jornal, com o poema e um artigo onde faz a crónica da visita “à nossa colónia” das estudantes “da A. E. F.”²⁰⁹. O tópico tem, como já vimos, desenvolvimentos específicos ainda antes de *Era, Tempo de Poesia*, que se vão repetir agora. Em dois dos poemas da segunda parte do livro («Vento sobre o Capim»; «E, no entanto, eu Sei») retoma-se o assunto 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. Tínhamos visto isso 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»²¹⁰, 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 Católica». 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 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 positivamente 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.

Mas não é somente memória e estranhamento: esta poesia reconstrói o passado, isola-o do seu contexto – num outro ponto comum com os livros subjectivos²¹¹ – 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 similaridade pessoal. Ela remete para uma memória recriadora, cindida e saudosa de união.

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 pressupostos 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” aos *100 Poemas*. A sua função aproxima-se da que Beaujour aponta aos vários volumes dos *Essais* de Montaigne (pp. 113-126). 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 entendi 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 ainda não se vê espacialmente representada pela imagem da deslocação.

O mesmo sucederá com o poema-livro *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, reescreve sem grandes alterações uma das componentes principais do seu “conteúdo”.

2.

Os Livros de Itinerância

Recuperar a representação espacial dos movimentos de trânsito e recurso, sustentados na refuncionalização ou actualização dos sentimentos de queda e saudade, é fundamentar a copulativa dos livros publicados posteriormente aos *100 Poemas* e anteriormente à antologia final, *50 Anos 50 Poemas*. A conexão generaliza-se, pela familiaridade da temática e dos motivos, de cada um desses livros entre si para a consensualização entre cada um deles e a antologia anterior, emergindo das comparações a imagem do «macro-texto» que toda a lírica assinada por M. António constitui, burilada como está por constantes recorrências que retrovertem para uma memória que seria «intra-textual» em relação a esse «macro-texto».

Ao passo que os trânsitos e recursos pontilham de livro para livro, no interior das obras a dinâmica duplicidade que eles instalam à sua passagem fica também marcada, construindo-se assim um conjunto de “sintagmas disjuncionais” (na acepção greimasiana²¹²) cuja amplitude pode ser menor que a do poema e maior do que a de cada obra.

Nesta perspectiva consideram-se 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 seguintes²¹³ – 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 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 social da crioulidade que, como já vimos antes, 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 livros um espaço anterior e intervalar, que por esse motivo não é incluído entre os quatro que me parecem mais ligados e que no parágrafo acima nomeei.

2.1. Os Recursos de Capa e os Processos de «Ancoragem» do Locutor.

Destas quatro obras, as duas primeiras mimam a partir do título, como referência, 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 contrapõe-se na capa ao nome do mesmo sujeito público da primeira antologia, de *Era, Tempo de Poesia* e *Nossa Senhora da Vitória* («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 António – uma de Natércia Freire²¹⁴, outra de José Blanc de Portugal²¹⁵ – 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*. De novo 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, dando-se assim notícia da existência de uma figura pública mais vasta à qual deveria começar a ser associada em Portugal aquela poesia, que não era portuguesa mas crioula de Angola).

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. Hamilton²¹⁶, 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* o recurso à paradoxal intimização das capas fora levado a um extremo: uma carta de Heitor Gomes Teixeira e, na contra-capa, um poema de homenagem (supõe-se que inédito) subscrito por alguém que se representa em nota seu professor “em Luanda, 1950”²¹⁷. 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 amizades 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.

A unidade sujeito / obra, naturalmente aceite pelos leitores comuns a partir de elementos tão simples como o nome que se repete, encena-se ainda 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*, possibilitava. Ela dá, portanto, uma primeira orientação valorativa de leitura sobre

o conjunto da obra, uma sua primeira escalonação, 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 pelo 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 sobre ela isoladamente meditasse, podia confundir o leitor acerca da identidade do locutor com a sua história. Por isso analisaremos agora, na conjugação das quatro obras, como é feita a ancoragem do «ego» de cada uma à do sujeito lírico dos *100 Poemas* – para além dos recursos de capa sinalizando-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 cativa, portanto, uma memória intratextual estendida sobre toda a obra lírica 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, por um acaso, os “retornos” da palavra ao berço de origem.

Nesse livro, logo o título subtilmente carimba a chegada a uma nova referência. Mas uma referência que – depois vê-lo-emos – também não é unívoca. Textualmente isso marca-se pela figura da acumulação semântica: para além da cópula, directa, entre “Europa” e o continente onde está Lisboa, a fundamentar um dos veios de significado; adscrive-se-lhe o mito de Europa que, pela sua natureza (reconhecida no uso de [de] em vez de [da]), alerta para a já notada interposição de estruturas míticas em escritos auto-centrados; e, finalmente, reelabora-se o círculo de identidades literárias para reescrever o verso europeu de Fernando Pessoa (que será citado no livro seguinte): “O rosto com que fita é Portugal”.

O título insere, portanto, a assinatura do autor num espaço novo miticamente caracterizado, em mais uma coincidência com os escritos intimistas (Beaujour). 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 que alicerça a eficácia do artifício na sugestão de “autenticidade”: ao locutor enquanto pessoa inserida num espaço físico específico soma-se o poeta em diálogo com uma determinada comunidade literária.

A escolha do termo “rosto” remete, ainda, para o sujeito lírico dos *100 Poemas*. Pela regra da ocularidade; por ser o rosto um dos pontos de união entre pai e filho no poema «Retrato»; pela velha fotografia das «Donas do outro Tempo». Alertando para a pertinência da ocularidade, num livro onde ela será refuncionalizada, o título mantém igualmente as relações cúmplices 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. A Europa que ele aprende é a Europa que ele apreende, com os “olhos mulatos”, não a que lhe confisca os valores. Veremos, mais adiante, como tal apreensão, longe de alienar a valores estranhos, é pelo contrário a via que universalizará uma percepção crioula da realidade, redescobrimo em D. José o *marajá desterrado*. Mas regressemos, por agora, ao estudo dos artifícios que o texto articula para identificar o seu locutor a um sujeito lírico anterior.

Em «Lição» (segundo poema 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 pela primeira vez conhece a realidade europeia e os seus mitos através do rosto dela, Portugal.

A situação de aprendizagem é repetidamente representada no livro, mas sobretudo até ao poema «Universitária» (p. 17). As suas características são peculiares e merecem mais atenção da nossa parte, porque representam a refuncionalização das dolorosas cisões que formaram o «eu».

Ela parece exigir primeiro um “esquecimento”, uma paragem, uma oclusão da identidade afecta ao território identificador inicialmente referenciado (a identidade dos “olhos africanos”), a qual evitaria o condicionamento ao passado (Krishnamurti) para libertar a aprendizagem da violência do conceito (Fedida) pré-estabelecido. O texto configura aqui uma forma de conhecimento que se

pode, na verdade, conectar a diversas tradições – entre as quais a do povo *peul*, para o qual a aprender implica deixar-se, quanto possível, de se ser o que se é, e esquecer-se o que se sabe²¹⁸.

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 de alguns valores de África. Pelo contrário, ele estaria a reutilizá-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.

O trabalho de Fédida, a que aludi atrás (*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”. Porém, aqui, trata-se de um passado pessoal, que se conclui ter de impugnar momentaneamente enquanto substantivo, por método ainda africano, esquecendo a preocupação de o harmonizar com o presente, que será comentada mais tarde.

Para além desta diferença, o livro de Fédida está empenhado em 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 de construção 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 das vítimas. A reintegração na normalidade é também significativa, porque ela quase sempre consiste em encontrar curtas narrativas explicadoras que reinterpretem o imprevisto e o integram no previsível – neutralizando, assim, a causa do espanto, recondicionando o sujeito na reincorporação do passado (do que sabia).

Mas, mais perfeitamente ainda que a descrição da Psicologia Experimental, a realização poética de Alberto Caeiro configura este “método” de aprendizagem não-escolar, 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. A sucessão de negações de «O Guardador de Rebanhos» é uma sistemática série de técnicas de apagamento dos conceitos para reconceptualização posterior sob o *alibi* do concreto.

A imputação de alienismo à lírica itinerante inaugurada por este livro não percebeu que o método é o mesmo de Caeiro (ou de Krishnamurti, ou dos *peul*), só que aplicado a, e por, uma biografia cultural própria, em função da representada presença do narrador num espaço novo. Ela parte de uma mal interpretada biografia para desvirtuar a natureza do processo – substituindo a onticidade pela eticidade, que não está em jogo ainda.

A particularidade lírica dos livros de itinerância é, pois, derivada de uma história cultural específica, de raiz e formação angolana. Em Alberto Caeiro trata-se de um movimento psíquico no interior da cultura de um dado sujeito, nestes livros de M. António o processo é o contorno que

adquire agora – perante “novos mundos” – a figura da cisão entre o sujeito e o seu passado no entrechoque de culturas diferentes (e também semelhantes, como depois se verá). O «apagamento» do «eu» para abrir a mente ao conhecimento (o que Pessoa propõe através da figura da negação) 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 vive além do pensamento.

E, por detrás da abdicação, está, não qualquer escola filosófica ou mística europeia, mas a condição de visibilidade legitimando uma nova cisão perante o “fundo / (...) que jazia / Dentro de ti”, cisão que visa habilitar a “pessoa” para que ela se torne 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 imagística de José Marinho na *Teoria do Ser e da Verdade*, particularmente a do trânsito e recurso. Aí se defende que não há cisão sem saudade, e que cada novo trânsito implicará o complementar e contraporar 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.

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». Mas trata-se já de um apagamento que, na configuração macro-textual do autor, nos remete para o sujeito que se oclui ou oculta (porque, na verdade, não está relegado mas escondido), 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 tentativa de esquecer a personalidade anterior evoca no leitor essa mesma personalidade.

Por outro lado ainda, o apagamento provoca um ilhamento no passado da identidade pessoal, como logo em «Invernal» fica explícito: “Resto-me inteiro em meus cacimbos idos” (p. 21). O verso transcrito constitui igualmente a revisitação do «eu» anterior após as referências à necessidade do seu esquecimento ou adiamento, mais uma vez 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.

Após o breve apagamento, o que inevitavelmente se segue é o retrazar 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 sangue²¹⁹, ou por designação directa²²⁰, ou da criouldade²²¹, quer através da reafirmação dos traços africanos distintivos²²², ou da projecção trans-histórica²²³. Uma inserção que, no entanto, não é plena, denunciando a subjacente presença, ilhada mas inteira, da primeira identidade, a dos crioulos ou dos angolanos que cafrealizaram a cerveja e ficam, no novo espaço, isolados e saudosos, o que 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 reiterada adscrição do locutor ao sujeito público da antologia, incluem como não podia deixar de ser a reafirmação do «eu» como poeta – central, já o víamos, para a reunião da identidade cindida. Esta reafirmação preenche duas composições colocadas muito próximas 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 dactilografia táctil da 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 contaminadoras 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 disse, de uma redescritção – na terceira pessoa – da história formadora da criouliidade local. 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 criouliidade é retratada por uma história pessoal e familiar.

A relação entre os dois livros contemporâneos é firmada 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 inversas. Como diria Yeats, “um ser correndo para o futuro cruza-se com outro que corre em direcção ao passado”.

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 data remete-nos para outros livros de poesia lírica em verso anteriormente publicados pelo mesmo nome. A importância da localização espaciotemporal 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 simbólica data em que se indica ter sido escrita (sendo a outra desnecessária, por insignificante). Os livros parecem, pois, organizados de forma a simetrizarem-se, simulando 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*.

2.2.2. Coração Transplantado

Em *Coração Transplantado*, o “capítulo” especialmente reservado às marcas de anterioridade é constituído pelas quatro canções 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 de uma viagem a Londres e recordações que durante ela o sujeito ia tendo acerca do seu passado.

As composições em quimbundo e português estão separadas das anteriores por uma breve explicação que monta o cenário no qual elas teriam “acontecido”. Trata-se de uma nota fundamental por três motivos: pela neutralização do conceito de autoria individual, para que concorre; pela sugestão narrativa transmitida ao inserir os poemas numa história pessoal que é aquela que vimos acompanhando; pela renovada colocação do sujeito entre culturas.

A neutralização do conceito de autoria individual obtém-se, na nota, pela atribuição de co-autoria a D^a Maria da Conceição Abreu²²⁴, “que nunca pensou em fazer versos”. Ao dar estes como “acontecidos”, o texto adjectiva o processo criador de si próprio pela “transplantação cardíaca” havida entre os dois (autor e co-autora), não pelo somatório dos resultados alcançados com a adição de duas individualidades artísticas. A “paternidade”, ou responsabilidade pela criação, fica transferida portanto para a situação em que se encontrariam os dois intervenientes do pequeno “quadro” que a nota cenicamente esboça. Cenicamente, quer dizer: dramatizando, compondo um cenário, como fazem os autores de peças de teatro, ou recordando a indicação de cenas “inspiradoras” em dedicatórias de poemas ultra-românticos no século XIX em Angola, composições onde essa indicação era inseparável da leitura do conteúdo.

A dramatização da circunstância biográfica referida como “inspiradora” evoca ainda uma origem apresentada como socialmente conhecida (pelo nome que se atribui à outra personagem), sustentando o reenvio do leitor ao sujeito público Mário António e suas complexas histórias de amor – e reafirmando com tais meios 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” que assume ela própria a responsabilidade pela criação dos versos.

Em qualquer dos dois casos, a “cena” (ou “cenas”) que a nota sugere realiza a regra da ocularidade atrás citada, tornando visível uma situação na qual o reidentificador (a língua quimbundo) é recuperado (recorde-se a “velha fotografia” a partir da qual 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*. Exploremos a diferença para descodificarmos com maior nitidez a nova colocação do co-efabulador das canções tradicionais e paralelísticas em que funde as duas línguas.

O *Rosto de Europa* vê nele um aprendiz do espaço local: “Eis que te aprendo, / Europa, / Eis que te aprendo!”. Na segunda composição da colectânea («Lição») rotula-se a 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 situação de aprendizagem representa-se ainda, em contiguidade, por «Estudo» e «Universitária», títulos de evidente conotação.

A mudança de papéis efectuada de um para outro livro (a passagem da discência à docência) espalha no ar a imagem de uma progressão qualitativa 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 outros lugares realizando-a no tempo. Fá-lo pela verificação comparativa da sua existência textual, e 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 criouidade em que se filia se baseou (é, afinal, equivalente ao levar o colono consigo a Língua e a Escola), e simultaneamente refuncionalizá-la perante outro ambiente e outra era, a do *país de lágrimas e névoas*.

O que estraga toda esta leitura, que é ainda a de uma circunstância, é um dado extraível à biografia pública da figura jurídica que assina o livro. Quando se investiga, junto aos que lhe foram próximos, a crónica da vida civil de Mário António ouve-se que, em tais “sessões de informação linguística”, ele aprendia quimbundo com a sogra, angolana. Mais, os poemas que o sujeito civil escreveu em Londres, escreveu-os enquanto ali residiu ao abrigo da concessão de uma bolsa para ... estudar “línguas africanas”!²²⁵ Na verdade, terminado o seu curso, no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina, foi convidado para professor dessa língua²²⁶, 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)²²⁷.

O significado público imediato da produção de todos os poemas de *Coração Transplantado* é, pois, muito diferente do significado literário que extraímos à inserção daquela nota, introdutória dos que foram escritos em quimbundo e português. 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 da «língua da terra» – função que viria a exercer. Ou seja, iam torná-lo naquilo que a nota introdutória aos poemas desenha já: um professor de quimbundo. Isso reaproxima a biografia textual da pública: pelo artifício literário, o autor conduz o leitor a pensar que ele é professor de quimbundo, função que no entanto se prepara para exercer. Os factos relativos à preparação serviram-lhe para figurar o posicionamento social da execução da tarefa – processo garantido através da ambiguidade criada pelo nome da interlocutora (que não tem nenhum traço banto) e pela oclusão das funções reservadas a cada personagem na cena desenhada pela nota. Confirmando que a autobiografia faz uma versão livre e original da vida do locutor, ele posiciona ainda os poemas em quimbundo e português, possivelmente escritos antes da viagem a Londres, após aqueles em que a capital britânica é citada; isso equivale a inverter a sucessão: tornar a viagem a Londres anterior às “sessões de informação linguística”.

O alcance deste processo é maior do que possa parecer à primeira vista, requerendo o aprofundamento da sua análise, mesmo nas precárias condições de pesquisa que são sempre as de quem procura saber o que foi uma vida. Centremo-nos, portanto, no texto para dele extrairmos, integrando-o no conjunto das obras, outros significados.

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, imposta pela mãe 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 e para a instituição literária.

Efectivamente, 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 subsídios dispersos que lhe reservou. Esse organismo é a língua quimbundo. Com ela, outros elementos oriundos da cultura tradicional (e, por coincidência, alguns também da lírica medieval e da lírica popular portuguesas) 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 traduções em português.

A motivação dos poemas aponta para tópicos da tradição africana da zona de Luanda: o «cão cabiri», 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”, redimensiona a sabedoria tradicional e recorda-nos os ensaios de Mário António Fernandes de Oliveira sobre a “pura poesia” que das analogias aforísticas se extrai (semelhante às das quadras populares portuguesas, como um dia tive oportunidade de anotar²²⁸); as figuras mitológicas, entre as quais avulta a do leão, radicam-se na mesma geografia; a imagem do sol associada à da “filha” recorda as histórias tradicionais em que entra “a filha do sol e da lua” – uma das quais vertida para português no livro *Mahezu*.

Como em segunda raiz, a motivação amorosa e a auto-comiseração destes versos entroncam na 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 nas literaturas brasileira e portuguesa²²⁹, 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 cantos líricos entoados por mulheres (v. Raul David).

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 destes²³⁰. O mesmo processo pode ser revisitado em Agostinho Neto, num poema escrito exclusivamente em português²³¹, e na conhecida «Canção de Sabalú» publicada em 1958 por Mário Pinto de Andrade²³². Pelo que a sua ocorrência, cruzando referências literárias e orais europeias e referências tradicionais bantos, sinaliza uma tendência comum aos poetas angolanos da formação imediatamente anterior à do Mário António da *Mensagem*, poetas que procuram transmutar em literatura formas dessa tradição.

O transplante é, no nosso caso, total: o oral passa a escrito; o tipo de composição normalmente associado às tradições bantos é transformado pela integração dos seus elementos em conjuntos definidos por regras próprias de um sistema que lhes era exógeno, um sistema literário europeu; e, com tudo isso, o colonizado está na situação que definia na sua terra o colonizador, 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 (neste caso bilingues) que fazem a metonímia do significado geral da obra (a transplantação de uma biografia de África para a Europa) não é também descoberta inédita, visto que *Rosto de Europa* (o livro anterior) termina 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 como entre dois abismos comparáveis. A conclusão idêntica dos livros, como repetição de um recurso, tem a função de uma “marca de adscrição”, ou de “ancoragem” do «eu» de cada obra ao das obras anteriores onde o recurso fora já praticado. Dizemos, portanto, que é o mesmo poeta porque é o poeta que usa os mesmos artificios.

A função das composições em quimbundo é, retomando o fio, em *Coração Transplantado*, a de potenciar a mistura, proporcionar a inversão de papéis e metonimizar o livro espelhando 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 revitaliza o passado identificador do sujeito num 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 se pode visualizar, respeitando o tipo de realismo próprio da antologia.

Ainda ao longo da mesma obra, que foca vários quadros da presença de alguém (que a escreve) em Londres, outras 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, o 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 geral 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 por duas ordens de motivos: pela diferença face ao que predomina aí; e

pela semelhança com o que 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 iniciais²³³ – similaridade, aliás, textualmente fixada: “Sou, concerteza, o mesmo” (p. 20).

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. Na verdade, voltei atrás verificando algumas dispersas ou subtis alusões de *Coração Transplantado* a *Rosto De Europa*, como por exemplo a metonimização do conjunto do livro nos poemas do seu final e pude confirmar a hipótese.

Também ficára alertado para isso logo 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 o miolo da obra. Agora podemos procurar mais exemplos dessa aproximação que faz de cada livro o palimpsesto de um arquétipo comum.

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 faz²³⁴: «Europa!» / -Grito. Responde o eco: / «África!».

Mas, precisamente nas duas últimas composições dessa parte (pp. 32 e 33) 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 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*, também faz passar a intersecção de paisagens ou textos que a cada verso a reconstitui por outro ambiente referencial que é o português descrito e arrecadado em *Rosto De Europa*.

Em face disso, 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, ao qual iremos dedicar alguma atenção, de certo justificada precisamente pela reincidência. Trata-se de 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: ele indica já ao leitor uma realidade concreta, histórica e particular, onde se incrustará o esforço de simbolização do trabalho poético, detalhando a circunstancialização do motivo literário iniciada em «Lisboa, Deitada, do outro Lado do Rio», sob cujo título se dedica o trabalho depois “à memória de Branca Cruz²³⁵, 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 uma totalidade, podendo a totalidade englobar as duas composições encimadas pelo título (designadas numericamente: “1” e “2”), ou a globalidade da obra. Se interpretarmos que as duas sequências numeradas constituem dois momentos diferentes de um só poema, a dedicatória do conjunto não pode ser aplicada só àquele onde, por lá estar o motivo maior, a inscreveu o autor ou artífice do livro. Quer isso dizer que “estes poemas” pode ser interpretado como referindo-se a todos os da obra, o que permite redimensioná-la num novo cenário enunciativo, necessariamente

fictício, que é o do poeta lendo os versos à musa à maneira dos íntimos *chás* do final do século romântico ou mais próximo do mito grego e renascentista.

A repetição do recurso, que é o de circunstanciar e ficcionalizar o acto enunciativo inaugural, argamassa num só magma os dois frescos pintados por cada título, e pormenorizados saudosamente pelo cinzel dos versos a desgarrar inéditos detalhes.

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 o conjunto de composições, ou duas delas, é a desse mulato lendo a uma mulher os seus poemas (anote-se de passagem que o nome dela, por mais real que tenha sido a sua pessoa, é muito sugestivo, quer no seu conjunto, quer na extensão semântica de cada um dos nomes: Branca, a musa inacessível e interposta, branca a pura; Cruz, estátua de braços abertos à leitura comovida do autor).

Em *Coração Transplantado*, a ficção enunciativa proposta para a última secção da obra é a de um homem crioulo que, envolvido através de uma das línguas da sua terra na interlocução com uma mulher que ou a ensina ou a aprende, vai deixando esse momento em si escrever aqueles versos, ou redesenhar o que eles terão sido antes, forjando-os ou remodelando-os no trânsito entre duas codificações típicas. Por esta evolução se concretizam dois processos: o primeiro é o do aumento da figura do diálogo na lírica (que atingirá o seu ponto culminante em *Lusíadas*) – substituindo o papel passivo da musa pela comparência da interlocução no acto criativo; o segundo é o da adscrição do locutor a *Rosto de Europa* dada a semelhança de recursos utilizados (o recurso à dedicatória e à menção de um quadro enunciativo ou criativo peculiar; a ligação íntima do interlocutor à poesia e ao poeta, aumentando a visualidade do quadro enunciativo, e a do próprio artífice, e diminuindo a solidão autoral).

De tal forma fica, pois, reafirmada a contingência de que falava (a de imaginarmos o locutor como alguém que veio de Angola e que obrigatoriamente passa por Lisboa, antes de escrever em, e sobre, Londres). A sua passagem por Lisboa é, no que diz respeito à técnica de composição, a sua passagem por *Rosto de Europa*, relacionando-se o locutor, não apenas com a personalidade da obra anterior, também com a arte que a constrói.

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*.

Vamos ver agora, nos dois outros livros de versos que publicou em seguida, como, nesse processo de corte e costura, o entressachar dos textos distribui a figura da identidade locutor-autor em demanda construindo noutros ambientes ainda o elíptico passado que é, afinal, o macro-texto semântico da narrativa lírica autobiográfica de M. António.

2.2.3. Os *Lusíadas*...

O livro de trânsito entre *Coração Transplantado* e *Afonso, o Africano* – praticamente o último dos que fez – 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 (figurando uma vivência mundana e fundando a enunciação numa “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”²³⁶), e vem também a lembrança de Rimbaud²³⁷.

Em *Rosto de Europa*, no longo poema intitulado «Manhã-Europa!», dá-se a intersecção de versos em francês com versos em português²³⁸. 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 a negrito.

A introdução de termos ou frases noutra língua europeia convida, pois, o leitor à recordação dos outros livros, tal como virá suceder ainda com o último de todos. 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 e uma função identitária).

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 num outro meio, 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 terceira situação, a uma nova referência (não só linguística), fazendo com que o motivo da deslocação no espaço funcionalize a personalidade crioula alargando-lhe a pertinência (ou seja: actualizando-a) em vez de a desfuncionalizar. O novo alcance é o 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 lago 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 a garantia insistente e frágil da memória, sugerindo nela a residência da sobreposição e confrontação das imagens, num exercício de harmonia cada vez mais procurada e universalizante, já irreversível.

Tornando-se a memória o palco onde se cruzam as referências, ou o rio que dá corpo ao fluxo delas, a visibilidade dos motivos estruturantes está praticamente anulada no que a tais motivos concerne. Eles comparecem por saudosa convocação, 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, que tentarei transcrever.

A visibilidade mantém-se o 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 pelo seu dispersivo interior). 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 Freire, por mão de quem o poeta colaborava no suplemento cultural do *Diário de Notícias*, tal obra era também classificada como “a unidade pela dispersão”, em textos públicos²³⁹, 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, da mistura, do “acumular de mais espaço” variamente identitário.

Em terceiro lugar, ela mantém a identificação do locutor à figura do autor que, como víramos para os *100 Poemas*, passa muito pela sua integração num universo cultural publicamente conhecido. Assim como na antologia primeira, também aqui o universo literário é remetido em parte para Portugal, com uma “sombra” do francês, transformado em vários passos numa referência contrapolar. A identificação locutor-poeta remete-nos assim para o circuito intelectual lusíada, aclarando a leitura do título a partir da locução.

A menção literária, no caso, acabará absorvida pela afectividade (que se radica no passado), cruzando-se com as referências pessoais localizadas sobretudo em Angola e com a marca da guerra, exposta logo no título do poema de referência, e adscrita 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 querer / 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 objecto de um distanciamento crítico, marcado no texto em versos irónicos (“De tantos catorze anos os catorze / Que exhibes”), e 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 do crioulo angolano tal como vem lido nos livros anteriores (os “castanhos e negros” de Vieira, os “azulejos simplesmente coloniais”, o Tejo que faltou ao que encontrara o amor no Reno e não no Cuanza). Esta oposição serviria, aliás, de contra-prova à colagem entre a leitura e a biografia do sujeito civil, uma vez que, 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). De resto a circunstância biográfica é, mais uma vez, não só transformada mas ainda ambigüizada – na linha da tendência para a suspensão, o vago, o múltiplo, que domina semanticamente a segunda fase (de itinerância) da poesia de M. António – e refuncionalizada para um par estruturante / alienante que, trazido da infância e da adolescência, projecta-se agora sobre a actualidade redefinindo diacriticamente o sujeito.

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 ilustrar 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, quer dizer, ao julgamento dos homens.

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 criouldade angolana, da história recente – marcada pela guerra colonial e pelos acontecimentos posteriores à independência²⁴⁰ – 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 diacriticamente retratarem o «eu» – de acordo com o que, para a linguística em geral, detectara já Benveniste.

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 que, por isso, tem no texto um papel, como veremos, oposto ao das restantes figuras públicas.

A presença de nomes conhecidos (nenhum pertencendo à sociedade angolana²⁴¹) justifica-se na lógica da obra por eles funcionarem enquanto sujeitos públicos comuns às duas personagens e 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*. «Irreferencia-as» quer dizer: neutraliza-lhes o papel clássico.

O panorama referencial por elas formado, estranho ao lugar de origem, suscita, no mesmo sentido, 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 tábuas nominais e figuras mais ou menos vazias, às quais cada um apõe qualidades e defeitos vários; ou se lhe delegam atributos indiscutíveis – e, por isso, impessoais (caso de Camões); ou, ainda, se escolhem nomes próprios (Sophia, Ingrid) que, podendo corresponder a sujeitos públicos conhecidos (Sophia Loren, Ingrid Bergman – por exemplo), 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 está neutralizada. Ora o facto de o locutor dialogar com um outro que é da mesma terra, e 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, por implicação, uma identidade diferenciada, própria à origem dos dois.

Como numa simetria, um sinal positivo não vive sem o seu negativo. Ora, se um dos ambientes é de referência neutralizada, implica isso pelo silêncio valorizar 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”. Desta projecção se alimenta, portanto, a sugestão de uma estética própria que já vinha amadurecendo há muito.

A predominância do motivo constituído por Vieira da Silva chama-nos ainda a atenção para dois outros recursos de ancoragem.

Um deles faz apelo a outra arte, classicamente adjectivadora da poesia. De facto, a inspiração 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 Júnior («Sobre Quadros de Eduardo Pires Júnior» – uma série de quatro poemas), o pintor que faz o desenho de capa que envolverá a antologia. A relação íntima, cúmplice, com a pintura, serve portanto para 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, inserirmos numa narrativa pessoal e auto-centrada o apelo à pintura de Vieira da Silva.

Por outro lado, a contaminação da poesia pela pintura articula-se ao tópico da «ocularidade», representado já na visualidade dos motivos literários, alertando-nos assim mais uma vez para a importância da visibilidade na produção assinada por M. António.

Numa terceira perspectiva ainda, o nome da pintora é o que faz a ponte entre a referência puramente pública, “esvaziada”, feita pelo recurso a nomes “sonantes”, 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 que também se diz mestiça. Ou seja: este nome abre via para a nomeação significativa, contextualizada (que a denúncia da afinidade do outro com Arpad anunciava) 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 onde se guarda o cadinho das origens identificadoras.

O afastamento diegético, protagonizado pelo interlocutor, em face desse 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. Dessa forma, subscreve-se uma particular esfera lusófila, que mantém o locutor mais próximo dos *100 Poemas* que o Reno, ou Arpad, ou o afrancesamento pronunciado do amigo do poeta que lia Rimbaud.

Em estreita colaboração com a denúncia do afastamento, que pela negativa nos religa aos livros anteriores, 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 sobre o novo das características dadas como identificadoras do sujeito lírico, realiza-se pois através da figura da pintora: também ela peregrina intermediária entre línguas e culturas (neste caso o francesa e a portuguesa²⁴²), também ela interseccionando paisagens e linguagens, também ela apaixonando-se por pessoas de outra zona cultural, e também ela sendo um “artista”, um sujeito público que assina artificios principalmente compostos pelo critério da beleza e da imaginação.

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 disperso da projecção do «ego» sobre o mundo – que, retrospectivamente, é uma adjectivação do «ego» através desse mesmo mundo.

Em definição, 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 dos mais variados materiais e ambientes, 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 por intersecções, cortes e colagens tal como acontecera com a sua própria formação. A maneira “técnica” e a maneira “referencial” estão, também, intimamente ligadas no passado estético e diegético do “autor”. Pelo que a simples repetição do recurso ao critério, construindo a possibilidade de uma leitura isotópica dos diversos livros, reenvia-nos para o mesmo sujeito e, conseqüentemente, para a história ou deslocação no tempo (e no espaço) de um mesmo sujeito.

2.2.4. Afonso, o Africano

Em *Afonso, o Africano*, é mais complexo o movimento de trânsito e recurso relativamente às outras obras e ao passado que elas instituem, 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 denunciadora de parentescos com o estilo autobiográfico²⁴³. 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 informações importantes à leitura, uma genológica e outra semântica.

A consequência genológica é a de intensificação do cruzamento de traços que remetem para a descrição²⁴⁴ e a narração²⁴⁵ 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 saudosista²⁴⁶ – 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, que vai cobrir quase toda a sua lírica.

O cruzamento de marcas associadas a géneros diversos contribui paradoxalmente para suspender por mais tempo, no «miolo» do livro, a emergência do «eu» no discurso que o anuncia por essa mesma característica. 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 processador dessa visibilidade mas também aglutinador saudoso das memórias que o levam a sobrepor imagens, a procurar identificações e a identificar diferenças. O processo atinge o seu cume no «Discurso sobre o Regionalismo» – irónico libelo de corrosiva 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 estou a considerar agora.

A fusão das 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» (v. 3), que lembram a “montagem de mais espaço” de Vieira da Silva 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 a anterioridade do locutor, como a “enxada de cabo curto, à africana”, de «Anatólia», ou o quadro de um mercado popular africano, recordado perante uma feira no «Discurso sobre o Regionalismo», “Entre Bursa e Esmirna”.

Se os cruzamentos apontam para o passado 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 pois a ideia de intersecção ou cruzamento que o locutor constantemente enuncia e concretiza pela depuração do estilo. 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 da lírica de M. António tem uma raiz típica: 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.

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 uma multiplicidade angular, que redimensiona o objecto conforme o ponto de mira; trata-se de ver pelo mesmo ângulo diferentes lugares, de projectar o mesmo sobre o outro coligando-os numa progressiva universalização dos traços identificadores iniciais.

Os «Epitáfios» que se seguem a esta primeira parte do livro são dirigidos a figuras públicas da “terra onde nasci” – cuja presença, afectiva como é, contrasta nitidamente o discurso oco onde se integram as figuras públicas de *Lusíadas*.

A adscrição dos epitáfios pode ser contada 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” (“Como iria cantar, se não podia?”)²⁴⁷. A identificação do autor por um universo literário, familiar e afectivo, já o vimos, era fundamental na composição da personalidade locutora dos *100 Poemas*.

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 – ele 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.

A afirmação do sujeito central dos *100 Poemas* enquanto poeta fora fundamental na construção da sua identidade e da sua pessoa, até 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 Gonzaga²⁴⁸ – um poeta indiano e outro brasileiro que veio para a África de língua portuguesa, mais precisamente para a sua costa oriental, a partir da qual as naus partiam para a Índia de Tagore. 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” – recordando igualmente Pessoa²⁴⁹), 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 no que considere a primeira parte (desde o primeiro poema até «Pérgamo-II») e nos «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-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), 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 crioulistas.

Um momento particularmente significativo no reencontro da crioulistas (ao nível das referências) é tecido no poema que se inicia na p. 26. Aí, por uma única vez, 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 termo²⁵⁰, 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, que é o tipo de retrato privilegiado pelo artifice dos versos anteriores. Se esta é uma via indirecta, quando se fala na crioulistas, ou em África, há geralmente passagens de versos que directamente remetem 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 crioulistas”; e “A cambulagem inocente das crianças / Para as primas vistosas e dançantes”. Num dos *100 Poemas* («Anti-Heróica»), há quatro versos cujo léxico e semântica parecem derramar-se por estas três estrofes: “Olhar doce cambulando nos portos / Onde continuam / Rios de sangue e esperma / A produzir-me” (p. 160; é o quarto poema de 1960).

O doce do olhar do sujeito transporta-se para a referência ao cabelo, várias vezes presente na sua lírica, quer apontando o próprio locutor (por exemplo em «Manhã-Europa», de *Rosto de Europa*), quer projectando-o em personagens episódicas (as “carapinhas ruivas” do Parque Eduardo VII em Lisboa e *Rosto de Europa*; as crianças negras do primeiro poema de *Coração Transplantado*), quer metonimizando-o através do irmão (no epitáfio que lhe dedica em *Afonso, o Africano*). 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» (o quinto dos *100 Poemas*).

Por esta identificação intra-textual, aquilo que podia ser uma descrição interseccionada de vários lugares – recordando a síncrese complexa e não-reductora proposta pela criouldade antilhana – transforma-se numa configuração cruzada de traços personalizados, tornados íntimos pela memória do leitor acordada à do sujeito-locutor.

As 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 também, 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).

A inserção da sequência é significativa ainda por outro motivo. Porque pela sua localização 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 que reevocando toda a viagem, num falso término, que deixa em aberto a sensação do eterno retorno, ante o silêncio horizontal do Índico meditado pelo locutor que se mascara de Tomás António Gonzaga.

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 sensualizada temática, 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 na sequência «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 estruturadora.

A mistura, projecção, ou cruzamento, como critério estruturante dos textos, atinge a própria sintagmática do livro, conduzindo-nos a uma leitura de conjunto das quatro obras que torna esta culminante dos processos que essencialmente as delineiam liricizando-se aqui até um extremo.

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, aprendendo e 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 aventuras de terceiros – de forma geral sujeitos históricos. Depois os «Epitáfios» remetem-nos para a morte de diversos amigos em diferentes 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 deslocamentos 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 da univocidade diagética. A multiplicação e descontextualização dos motivos geográficos interseccionados, o seu cruzamento principalmente conseguido em «América», parecem outrossim reflectir mais uma vez o critério definido pela mistura, projectada sobre a organização textual como sinal do 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), fazendo explodir o miolo da narrativa que é a intriga.

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 relatos onde o verosímil ou o visualizável já não tem 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 inicialmente pelo registo do trânsito para novos espaços. Esse trânsito leva a uma cisão, tomada agora enquanto recurso de aprendizagem, 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* a “abertura ontológica” (Hamilton fala em “pasma”²⁵¹) 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 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 depois envolvido, em qualquer dos casos, por evocações do mundo anterior, original, que se intersecciona muitas vezes com o novo. Este retorno é o do papel assegurado 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”, que preocupava Russel Hamilton num 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 relermos «O Amor e o Futuro»).

O retrato psicológico do locutor itinerante vai aproximar-se, no entanto, da “outra componente” da crioulição, 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 subsidiara a identidade do colono ou reinol na colónia, na terra de formação do sujeito.

3.1. A Condição da Visibilidade – II

Como disse – e facilmente se verifica – cada um dos quatro livros de itinerância nomeia, logo nas primeiras composições, espaços diferentes face ao berço original do locutor dos *100 Poemas*. Ao narrativizar a leitura retomando o “romance do autor”, observei 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 podíamos 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 fixado 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.

Das duas implicações, a primeira será tratada neste ponto, a segunda 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 da anotação de apreensões, 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 sociedade organizada por um quotidiano diferente.

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 transformação global dos referentes que compõem a circunstância em que o locutor se situa.

Se repararmos, os *100 Poemas* haviam já constituído a mudança em motivo poético, ao se denunciar 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, fiando

no espaço os sinais que permitiam evocar o mundo anterior. Agora só se escreve quando o espaço muda.

A deslocação espacial 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 conduzir 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 ocularidade impediria de trazer ao poema.

Refiro-me, 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 geografia humana diferente, 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 (Cp. III, secção 2.3.1.), vimos funcionar a visibilidade como critério colector 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 da descontextualização dos enunciados há motivos acordados com a nova regra da ocularidade, 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 traços visualizados em novos ambientes que vão suscitar a sua intersecção com outros do «ovo» inicial (ou de qualquer dos anteriores, dados em simultâneo como no poema «América») guardados na flâmula da memória (é o caso de «Ninguém se Ri como nós», em *Rosto de Europa*, e «Discurso sobre o Regionalismo», em *Afonso, o Africano*).

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 que, trazendo o passado ao presente, ofuscam o poder e a limpidez do quadro. 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 compreensão que sustento, e que afasta o texto de conotações negritudistas, ou da contradição entre referências africanas e europeias.

Com efeito, qualquer questionador nos podia apontar – desde «Avó Negra» – sinais de associação entre o negro, ou identificadores da raça, e o locutor (crioulo). R. G. Hamilton, por exemplo, faz uma leitura negritudinista desse tipo de recursos. 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 realmente 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. 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” emergirem com mais intensidade após o afastamento do “autor” de Luanda e das teses da negritude.

Poder-se-ia defender – em desfavor dos meus argumentos – 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”²⁵². Exemplo significativo – porque fruto de inadvertência – é o de um artigo intitulado «Os Negros em Lisboa no Século XIX», escrito por Maria Cristina Neto: a população aí estudada inclui “mestiços” e “pardos” no grupo dos “negros”. Essa nihilização do mestiço é corrente nos EUA e em certos países – predominantemente de língua inglesa – que integram o mestiço e o negro na mesma ‘raça’, empurrados ambos para o quintal dos antigos escravos. 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”²⁵³, ou expressões ambíguas como “indivíduos de origem africana nos Estados Unidos”²⁵⁴. De maneira que, ao se falar na “crescente creolização dos escravos devido à proibição do comércio negreiro em 1808”, ficamos sem saber se “creolização” se

reporta a um processo cultural ou biológico. De qualquer maneira o que se nega aí ao mestiço é a sua própria realidade mista, como se não houvesse “indivíduos de origem africana” com “origem europeia” também. 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 mestiço em direcção ao “outro”, de integração da imagem do mestiço na imagem do negro por contraposição à dominância do branco na Europa.

Mas M. António continua a assumir-se enquanto mestiço e transforma a sua criouliidade na focalização universal do locutor. Explicitamente o faz em versos que citei já. Por isso, a interpretação negritudinista da projecção do «eu» sobre os definidores da raça não faz sentido. Tal projecção refuncionaliza apenas um recurso anterior, agora assacando-lhe a responsabilidade de justificar a emergência do passado por aquilo que mais difere das dominâncias envolventes do sujeito locutor.

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”. 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 virmos que ela é uma forma específica de cruzamento de referências.

Mas estaríamos já, ao falar 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 garantir um motivo poético estruturador, por um lado, ao passo que por outro redireccionar-se-á no sentido de o visualizável substituir o ocular na semântica da emergência dos reidentificadores.

3.1.2. Saudade e reposição

A intensificação funcional da memória e do papel da saudade, que transfigura os motivos circunstantes e os inscreve no jogo da recomposição da personalidade textual, era inevitável, se levarmos em conta as condições em que o drama do autor se desenrolava 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 criouliidade). Para que tal aconteça, ele tem que se socorrer da memória mais que da vista, pelo que a passagem da identificação espacial à identificação temporal 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. O conjunto acorda-se parcialmente aos processos de «feed-back» estudados em Psicologia. Eles põem à prova a personalidade em função de traços recorrentes, constantes, que são bruscamente contrariados. A coincidência é parcial porque no nosso caso são activados elementos mais diversos, envolvendo níveis mais profundos na descrição do «eu» e determinando a sua formação desde o início. A Psicologia limita-se a estudar os condicionamentos e sua função para garantir a estabilidade pessoal e social. Estes desvios devem-se, como acabamos de ver, à conjugação das duas regras condicionadoras da identificação que antes enunciei: a da visibilidade e a da reiteração no espaço. Porque, não havendo o mesmo espaço e fundando-se a personalidade no que vê à sua volta, morre a identificação habitual, aquela que assegura a estabilidade psicológica, dando-se novo corte, nova cisão, com tudo o que isso implica em termos de aprendizagem mas também em termos de compensação que obriga a ir atrás buscar “o mesmo”.

As ameaças à identificação da personalidade locutora adquirem, mais ainda, uma conotação própria por estar em causa o processo forjador da sua específica miscigenação.

Sendo crioula, a 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 estudar 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 conseqüente 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 recuperada e 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”), remetidos em directo e ao vivo para a crioula (“Crioula espuma de desforra e espanto”), desempenhando a mesma função que os tornou pertinentes ao longo dos *100 Poemas* (a de repor a personalidade inicial) e outra função, nova: a de criarem condições de reiteração do velho 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 com as que antes foram por ele assinadas. Ou seja: ele reenvia-nos para o romance do autor iniciado nos *100 Poemas* e para a “auto-bio-grafização”.

Quer dizer que o retorno constante dos traços reidentificadores é, também, a reiteração da lírica anterior, através da qual se recupera a imagem de um único locutor, ainda que de um locutor atravessado por constantes cisões, um «ego» múltiplo e variado. 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 adjetivação (“não enganadora”) estudando-o pela coerência da personalidade na sua composição textual. Para isso nos podemos 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 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 um objectivo e um sentido unificador das interpretações.

Ela dividia-se em duas partes 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, estruturas e modelos 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, e que teorizações ele pode suscitar.

A constituição da pergunta que centralmente me orientou deveu-se à leitura da última antologia publicada em vida de Mário António, ainda revista e consentida por ele. Ou melhor, à comparação entre a recolha final e a selecção fundadora. De que darei conta agora com a brevidade possível.

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 do sentido dela. Uma prerrogativa que o colocava na situação de preferencial orquestrador 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 reconhecimento, por assim dizer, notarial²⁵⁵.

Na nota introdutória, porém, não se refere com nitidez o papel do sujeito público 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, na produção da antologia, de quem se reclama a paternidade das composições.

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, ainda que não seja de todo impossível, isso ou uma co-autoria das mudanças. Há, não só mudanças na derivação das palavras (por exemplo “provocas” na vez de “provocadas”, em «Simples Poema de Amor»), acrescento ou alteração nos artigos e preposições (“A rua da Maianga” em vez de “Rua da Maianga”; “As eternas moças do muro” em vez de “As eternas moças de muro”) 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”, da «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 fora dos direitos 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 a responsabilidade pelos versos dela – tanto quanto não é uma simples recolha de poemas publicados antes. E não o é, não só por modificar-lhes elementos, como também porque nela se publicam duas composições inéditas – uma («Conta») a abrir e outra («Milenka») a fechar.

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, ou entre o locutor e o interlocutor.

Por todos estes motivos, é importante confrontarmos a nossa visão da poesia em apreço com aquela que dos *50 Poemas* podemos exaurir.

A ancoragem do locutor dos *50 Poemas* aos livros anteriores é 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 biograficamente²⁵⁶, 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 (para além dos inéditos e dispersos havia uma obra projectada, o *Cinquentão*, de que saíram apenas três poemas, publicados numa pagela da Átrio, a editora dos *50 Poemas*. A obra estava no entanto pronta a sair, segundo os testemunhos da viúva Maria José de Almeida e Sousa e do editor José Manuel Capelo).

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 composições, encimando o substantivo etário e sublinhando o nome catalogador o desenho dos “50”, como se do calendário biográfico se desprendesse a folha outonal da 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»²⁵⁷), 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 e mesclando-o com a apresentação curricular típica dos trabalhos académicos.

Na página seguinte (p. 7) 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 escrutinar-lhes a pertinência.

A diferença entre os *100* e os *50 Poemas* não deriva só da redução do número de composições, que 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 determina já a sequência 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.

A inserção dos dois primeiros poemas assenta, paralelamente, em outra sugestão de leitura – o que institui uma duplicidade significativa para a 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 de 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 leitura 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 transcrição 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, pela fidelidade à sequência temporal realista, 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, aliás, “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 albergam 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 1976 (o livro vem a público em 1978), enquanto os de *Afonso, O Africano* (publicado em 1980, com 2.^a ed. em 1981) surgem com datas de 1973, 1974 e 1975. Trata-se, por isso, de uma alteração que nos confirma o cariz autobiográfico da leitura antologiadora artificada nos *50 Poemas*.

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 transposta, pela inserção dos versos entre os poemas da Europa, para a referência diacrítica a outro país (o que podia ser biograficamente legitimado, uma vez que, segundo a nota curricular impressa no início da obra, o autor “vem a Coimbra” em 1963 participar de um colóquio), 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 capital 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, explorada em *Coração Transplantado*, é ocluída pelo facto de os poemas que nomeiam a capital do Reino não terem sido seleccionados. 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, ou 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 excluído pelo 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 destaca o papel intermediário da antologadora: ela faz o acordo possível com a vida, e a leitura que lhe 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 acabo de estudar.

Se compararmos a sequência dos poemas em *Era, Tempo de Poesia, Rosto de Europa, Coração Transplantado, Lusíadas* e *Afonso, o Africano*, facilmente verificamos 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 de qualquer dos dois. 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 alerta, por isso, o leitor atento, para 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 da nova totalidade de sentidos possíveis.

A nova circunscrição do sentido possui a particularidade de ter de coincidir em grande parte com a intriga 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 de 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 temas 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, no índice, 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 fica-nos, pois, a suspeita que permitiu esboçar os contornos da questão com que parti para a leitura em pormenor 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 me 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 inquirição os dois aspectos foram, tanto quanto possível, considerados em conjunto. É certo que, no primeiro capítulo, quando procurei definir a lírica na qual se integram estes versos, preferi 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 considere no capítulo seguinte). No entanto, quando, no segundo capítulo, tentei situar os *100 Poemas* e a restante lírica no seio das espécies híbridas colocadas entre a Lírica e a Narrativa, concluí que a definição passava ao mesmo tempo por características técnicas e pelos tópicos a que recorria a figuração do retrato do autor. Esses tópicos, ainda que não deixem de ser características técnicas, configuram determinado rosto em relação com o mundo.

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 que era o inscrito no código do género; 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 perspectivei apoiava-se, pois, principalmente, sobre uma categoria da focalização: quem foca. Defendi que era através da focalização apresentada como a do sujeito que o leitor esboçava 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 chegando mesmo a inventá-lo a si num efeito de ricochete.

Fundado nesta hipótese, estruturei a leitura a partir do estudo da construção textual do sujeito e alheando-me 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 podemos 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 me 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-me passar a papel quase transparente os traços de um rosto sem que me pudessem acusar de projectar o que sabia acerca do contexto que rodeava quem o desenhava enquanto o desenhava.

Ao comentar a obra de Kate Hamburger pude 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.

Pude 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-me 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 cronologia 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”, constitucionalmente lírica.

Por esse facto, a colocação literária da poesia em verso que me preparava 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» (exploradas no Cp. III e a explorar ainda ao longo desta exposição). Verifiquei 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 livros²⁵⁸, aglutinava também características atribuídas a espécies híbridas tais como o “diário íntimo” e o “auto-retrato”.

A situação genológica mais apropriada para descrever 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 líricas e narrativas. 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, referindo, sempre que me 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, iniciei a leitura mais atenta e pormenorizada das obras, tinha 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 da personalidade do autor. Esse tema ocupou os Capítulos III e IV – um de carácter predominantemente analítico, outro procurando sintetizar as primeiras conclusões da leitura e teorizá-las.

No Capítulo V tive 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 mesmo 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 antigas, 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 quanto o levantamento dos tópicos que, na “diegese” líricamente sugerida, o identificavam.

A interpretação, que vou levar a cabo, da autoria composta pela poesia 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, híbrido já de si.

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 mãe²⁵⁹ – 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 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 à composição final da personagem, à conclusão ou lição que a narrativa da sua vida permite constituir globalmente.

Numa oposição cujo carácter contrastivo me pareceu nítido e amplamente funcional em termos narrativos, o tipo “imitativo” personificado pela mãe podia por sua vez colocar em risco a sabedoria representada pela “avó negra”, personalizada e transculturante, condicionando mais estritamente o desenvolvimento do filho 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 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 pressupunha²⁶⁰. O “saber-fazer” do Destinador, enquanto “saber interpretativo”²⁶¹, que explica a morte e o mistério, terá que ser reinterpretado, readquirido ou recuperado, mas não se repetirá no neto / filho. Por todos estes factos, o carácter interpretativo do Destinador – e, portanto, o grau de variabilidade no seio da “sabedoria” que ele detinha – irá aumentar, redundando 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», porém de um perspectivismo fortemente personalizado e ligado por uma linha de continuidade complexa mas definida e coerente. Imposto pela mãe um destino diferente, o protagonista 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 no jogo 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 públicos e nos quais também – como nos sonhos – se continua o pai.

A “autenticação” 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 que se forma num contexto multi- ou transcultural – 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 ressentente (ao passo que a mãe aderira 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 poética. 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 pela emergência num 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”²⁶². Por sua vez, a performance do sujeito é a realização de um programa narrativo, “chegando o fazer exercido ao resultado inscrito no enunciado de estado (conjunção ou disjunção)”²⁶³.

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”²⁶⁴. 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 ao imposto 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, ou mesmo por havê-las. Porque, 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 e de tal forma fica legitimada. 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 desconhecera 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. O que faz o leitor apreender o drama numa vida “verdadeira”, aneste-

siando-lhe a consciência de estar perante uma “ilusão”. 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 possa tomar).

Por isso tudo o resto pode falhar ou ser ilhado: a infância perde-se, os “sonhos” de menino vão com ela na enxurrada como navios de papel, a filiação há-de ser apagada na subscrição da maior parte dos textos seguintes (e no nome do autor). O que fica são fragmentos 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 procurado²⁶⁵), 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”²⁶⁶. 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 identificadora do sujeito; ao nível do projecto narrativo, sustenta a ancoragem do «ego» ao locutor dos *100 Poemas*, assegurando 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, a que herdou nos quintais e na Samba, será, pois, reutilizada como maneira de olhar para o mundo, provocando constantes releituras da realidade passada (a infância que “pertence também aos turcos”) e mostrando como a realidade presente e não angolana pode ser outra quando vista à luz da interpretação típica da criouldade originalmente circunstancial e circumspecta.

Pela típica situação de cruzamento em que se forma, e que se repercute na estruturação da sua identidade, como se insinuara já nas escolhas genológicas, 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”²⁶⁷.

Precisei, 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 transculturais, correspondendo aos diferentes níveis diferentes obras²⁶⁸: o bilinguismo (sobretudo acentuado em *Lusíadas*), a metrópole cosmopolita (figurada em Lisboa e, depois, em 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 angolana. Ela mostra-nos, não só como se forma um *filho da terra*, mas também que a habilidade sincrética na ontologização do mundo possui uma pertinência universal, nos dois aspectos em que não apenas se mostra em qualquer parte como também dá a ver um qualquer espaço-tempo, o mais inesperado que possamos conceber.

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 e resumido agora; por outro lado, firmar o que dá a criouldade a ver aos outros ao devolver-lhes o “seu” mundo, para a partir daí definir, a par da possibilidade de uma estética crioula, a eventualidade de uma ética crioula exaurível destas obras.

A conclusão que tinha 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, precisei 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 Crioulidade

Deu para ver o quanto as opções genológicas da lírica de M. António suscitam 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 crioulidade, 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 escolha 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 crioulidade 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» cultural²⁶⁹.

A figuração da crioulidade como resultante do cruzamento irá depois concretizar-se pelo retrato do crioulo enquanto ser mestiço, que é fruto da mistura de duas ‘raças’. Tal facto prende-se a uma característica apontada ao raciocínio lírico de M. António, que imaterializa “as coisas materiais” e empresta “um corpo visível às coisas que o não têm”, na medida em que o mestiço torna visível, na sua definição biológica, o que se pretende nomear com a palavra crioulo em termos culturais.

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 diferentes 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»²⁷⁰, o saudosismo promove simultaneamente a “espiritualização da natureza” e a “materialização do Espírito”. O saudosismo angolano, se assim se pudesse falar, faz o mesmo. De facto, despidas as expressões do peso que lhes trazem a filosofia romântica e o conhecido projecto panteísta alimentado pelo autor da *Mensagem*, 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 cruzamentos ao mesmo tempo reconhecedores e superadores da cisão que a gera.

Concluí, por isso, que o crioulo podia ser definido psicológica e ontologicamente pela “dialéctica” da cisão e da saudade, a qual inscreve a sua marca nos próprios versos. Se, de um plano físico direccionado para outro cultural, a “mestiçagem inaugura um mundo” – como diz o autor em *Memórias & Epitáfios* – 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, que 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, sintáticos 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 me parecem muito significativas.

A primeira prende-se com o que chamei «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 usa-se um artifício que se combina com a ideia de trânsito e 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 podíamos 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, 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-me 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 criouldade. 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-me ainda a confirmar esta íntima ligação entre cruzamento, saudade, cisão e criouldade.

Uma forma particular de suspensão era a do recurso à descontextualização dos motivos. Ela 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.

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 publicada na badana de *Lusíadas*, “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 (característica apontada por todos os comentadores da obra do autor), 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 criouldade 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 marcas do passado pessoal sobre a mesma imagem (presente) do interlocutor (cf. «A Sombra Branca»).

A constante projecção promovida por esta lírica é, como disse no Capítulo V, uma forma de o cruzamento se concretizar esteticamente. 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” (como diz Roger Bastide na badana de *Coração Transplantado*), que aponta uma estética da criouldade na obra de M. António – nesse aspecto não muito distante do projecto alquímico do interseccionismo pessoano²⁷¹. As raízes e motivações que motivariam a procura de uma linguagem única é que são diferentes. 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 definitivos. Como também notou Arteaga: “deve-se notar que em tais condições dialógicas as definições tornam-se flexíveis e menos fixas que numa mais rígida relação discursiva”²⁷². A única linguagem possível é, pois, uma linguagem de linguagens, uma língua de línguas, construção de mais espaço. Essa que Arteaga aponta à poesia “de fronteira”, que seria “plurívoca pondo o espanhol, o inglês, e o nahuatl em diálogo”.

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 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. 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 artificio 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 autentificação 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. Ela molda, no entanto, contornos próprios no caso angolano. Porque 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. Veja-se por exemplo o que sucede em «O Tocador de Dicanza» e «Muií, o Ladrão», de *Era, Tempo de Poesia*. A oralidade não é a linguagem que se procura por modelo (talvez o tenha sido para Luandino Vieira) – praticada não-poeticamente no quotidiano – mas uma das componentes do discurso crioulo, tomada mais no aspecto referencial que propriamente enquanto plástica absorvente do escrito artístico.

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 colonizado²⁷³. No caso de M. António, o que se faz é imaginar ou representar uma história crioula da criouldade, o que estará possivelmente suportado em tradições orais e escritas, mas as dispensa na medida em que a representação que elas promoveriam já foi semantizada no texto (essa era, afinal, a meta do *Elogio da Criouldade* quando se propunha beber na fonte oral).

As marcas de oralidade aqui trazem, portanto, apenas autenticidade ao 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 imaginado a dirigir-se ao leitor e, mais do que isso, a neutralizar a noção de autor pela de uma autoria resultante de uma situação dialógica (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 criouldade. A sua conjugação liga-se, no entanto, aqui, a três factos que lhe dão um significado próprio: o primeiro consiste na ligação ao desenvolvimento do tema «crioulo»; o segundo é o da relação entre estes 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 instrumentos dominantes, uma vez que todos eles remetem para a temática principal dos versos.

Penso, pois, legítimo afirmar que a lírica de M. António concentra toda a sua artilharia técnica na proposição de uma estética própria à criouldade que ela constrói. 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 analogização²⁷⁴, 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 africanas²⁷⁵, bem como, de uma forma muito própria, naquilo a que por um aparente paradoxo chamaríamos a tradição moderna²⁷⁶.

2.

Uma Ética da Crioulidade

Verificámos, na secção anterior, que as opções estéticas características da lírica em estudo apontam para os traços básicos da definição semântica do crioulo na obra. Essas opções esboçam, portanto, um modo próprio da crioulidade se construir poeticamente, e assim praticam o ministério do cruzamento pela composição de cisões e recuperações de sentido ou de ritmo, e pela tendência para a universalização concretizada na descontextualização dos motivos e no percurso “diegético” do poeta.

O percurso do poeta na intriga, 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, objectivando-se em tópicos diversos para figurar e adjectivar o “autor”, leva-nos a visualizá-lo agora como um dos motivos ou *alibis* 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 da sua em particular (chave que *Afonso, o Africano* realmente confirmará).

O facto, pois, de a lírica assinada por M. António se centrar antes de tudo 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 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, de vários tipos: intertextuais, entrecortadas, imaginadas, narradas na terceira ou na primeira pessoa, etc.) 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 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 poemas, ou apenas subsistir como eco no projecto *Cinquentão*. Note-se, aliás, que o projecto da antologia *50 Anos 50 Poemas* foi delineado em 1982 para se concretizar em 1984, por ocasião

do aniversário do poeta²⁷⁷. Ou seja: é nessa altura que o programa – simultaneamente narrativo e poético – se cumpre.

A progressão de uma sequência organizada pela cronologia para outra liricamente 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). Ela comprova a justiça da crítica de Shapiro ao estruturalismo, quando nos recorda que a lírica “oferece-nos largas possibilidades de compreensão da relação entre a estrutura e o componente axiológico que a informa e não as podemos menosprezar”²⁷⁸.

Daí deriva a minha preocupação com o levantamento de uma “ética da criouldade”, que se estruturaria também no macro-texto versicular de M. António – e que seria, de acordo com um dos seus valores fundamentais, apenas uma entre várias possíveis, ou concebíveis, ou já concretizadas e consagradas pelas ironias da história ou pelas brisas do pensamento ritmado nas ondas do Atlântico.

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, e acima de tudo, o critério 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 conjugação 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 bloco de pensamentos 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, não o filosófico ou científico. Ou seja: a própria escolha da arte como sistema de aproximação ao ser individual, indizível e inviolável, é também ela conveniente aos traços mistos do rosto que as tintas cinzelam na fotografia do autor.

Ora, estas conclusões, que faço minhas, 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 antilhanos que assumiram, dizendo isto, a sua criouldade, legaram-nos uma via de conhecimento que seria própria da realidade psicológica por eles vivida. Essa via de conhecimento, para eles, é a da arte: “neste momento, *o pleno conhecimento da Criouldade será reservado à Arte, à Arte absolutamente*”²⁷⁹.

Isso porque o universo crioulo se perspectiva como um magma civilizacional cuja definição futura ainda levará muito tempo a configurar-se – e quando se fixar deixa de merecer o adjectivo. 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 ao outro, do descondicionamento, da nudez epistemológica.

Mas não acho só que o sujeito-locutor dos versos está acordado ao discurso artístico por motivos idênticos. 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 criouidade se está sempre a reconstruir face a cada nova possibilidade de leitura do mundo. A narrativa pressupõe uma totalidade fiel a um percurso transformacional²⁸⁰, o qual pressupõe um esquema mais ou menos rígido a que se condiciona o discurso²⁸¹, 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, o género lírico 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, ou seja, permite-nos mais facilmente incorporar peças que, isoladas, pertenceriam a outros géneros. Sem, claro, 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 si 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 discursivas (a escolha da forma artística do discurso) e genológicas (a progressão para macro-textos líricos) que determinaram a estrutura fundamental das obras estão acordadas ao carácter do locutor, como de resto vimos no início desta conclusão, por outra via, a do hibridismo das espécies cuja teorização está próxima da desta lírica. A semântica da criouidade atravessa, portanto, todos os níveis em que possamos estudar a obra.

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 desta criouidade.

A universalização da personagem inicial, a sua distribuição pelo mapa-mundo – e principalmente pela Europa – conduz o leitor a redimensionar a 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 (...))”²⁸². É, portanto, largamente consensual a leitura crioula desta obra lírica.

Trazendo para o mundo uma personalidade “híbrida”, refuncionalizando-a conforme ela acedia a novos palcos, dessa refuncionalização resulta efectivamente uma nova focalização dos diversos lugares à luz da criouldade. 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 abrangidas pelos olhos viajeiros.

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 largos os caminhos possíveis”. Ou seja, no final do nosso percurso de leitura, concluimos 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. Pois encontrou a diversidade que baseava a consciência do conhecimento procurado.

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 criouldade é evidente. A expressão política da diversidade – como lembram ainda os intelectuais antilhanos²⁸³ – 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 portuguesa²⁸⁴ e, particularmente, da chamada “área cultural luso-brasileira”²⁸⁵.

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 particularidades²⁸⁶. Nesta perspectiva – abandonando por momentos o estudo literário mais estrito – parece-me 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 do locutor é contraposta a uma modelização redutora do interlocutor, a que perde o contacto com a singularidade – o mesmo é dizer, com a realidade – mitificando um protótipo exclusivamente social.

Ao se demarcar do «herói», como tal modelado por um grupo certamente numeroso de pessoas²⁸⁷, 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. Explico melhor.

Para clarificar quanto pretendo afirmar aqui, é preciso recordar a semiótica da narrativa de Greimas, aquela com que ele intenta a descrição dos mitos²⁸⁸. 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).

Ora, se o herói converte a comunidade, regressamos a uma única moral 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 ironiza 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 contra-gosto) 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 nações. Portanto, falha aqui a última parte dos esquemas estruturais utilizados para descrever os mitos, e cuja radicação na *Poética* nos parece muito louvável. Aqui não se imagina a univocidade colectiva, nem para ela se tende. Isso elucida melhor, também, uma outra leitura, uma outra composição – igualmente dos *100 Poemas*.

De facto, 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 activar – 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 nestes versos uma indicação clara sobre o rumo futuro, ou seja, a disjunção ideológica – assumida frontalmente – não conduz a uma conversão unívoca da comunidade a um projecto político absoluto.

Mas a ética da criouldade, nos *100 Poemas*, não é somente uma ética da diversidade. Se a diversidade sinaliza a ruptura, o descondicionamento que cinde para permitir o conhecimento do outro, ela surge sempre acompanhada pela procura de unidade, só que de uma unidade concebida como reunificação na diversidade. Como disse atrás, a procura da unidade não é a busca de um princípio ou de um sistema homogéneo e centralizador 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 surpresa que as anima e justifica.

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, a viabilidade saudosa define-se pelo constante trânsito e

recurso entre tudo e todos, entre as várias categorias que possamos aplicar ao Ser e à existência, reunindo-as num magma muito pessoal, homogêneo e várias.

Por isso a 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 português²⁸⁹. 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 se completasse no movimento saudoso, a errância não passaria de dispersão. Só conjuradas a deriva e a saudade, aprazados o trânsito e o retorno, o crioulo de Angola se poderá, portanto, universalizar no sentido mais amplo que tem o termo.

Se a desvirtuação da saudade consiste no fechamento do sujeito sobre o seu passado²⁹⁰, no ensimesmamento que por outra causa 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 que se propõe aos olhos enquanto novidade, e a ética da saudade é a do retorno, a da fidelidade à origem ou ao que não é visível mas é visualizável perante o “novo”, a ética da criouliidade será a síntese das duas, a reunião do espanto ao acordo, a conjugação da fidelidade ao passado com a abertura ontológica. Enquanto abertura ontológica, o nacionalismo marxista desconfiará dela; enquanto ressurreição de origens, o cosmopolitismo poderá não compreendê-la. Mas, unidas as duas pontas, estamos perante um comportamento ao mesmo tempo dialogante e perseverante que serve de lição às paralelas dos “anos da peste”.

Pela saudade ganha também 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”²⁹¹, 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 outro²⁹².

É nesta busca de aproximação, de conjugação de categorias opostas, que se encontra, a meu ver, a segunda vertente daquilo a que podíamos chamar uma ética da criouliidade. 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, amando-os na sua diferença e na semelhança da raça humana.

Trata-se de uma noção, no meu entender, inseparável da semântica da saudade. Quer na obra, onde o tópico do amor é constante – e muitas vezes explicitamente saudoso – quer na teorização que sobre tal sentimento possamos fazer, como vimos no ponto 3.1. do Cp. IV. Porque, vimo-lo então, 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, os eixos principais de uma axiologia da criouliidade que podíamos exaurir como o *docere* desta obra. A liberdade assenta na consciência do diverso, no reconhecimento da cisão; o amor supera o sentimento de cisão, de longinquidade, pelo saudoso²⁹³, que a 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 a ética subjacente à 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 poesia em verso 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, 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”²⁹⁴. 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 digo sobre o crioulo imaginário destas obras.

Mas não se pense que procuro integrar num espaço mais vasto as conclusões acerca da lírica de M. António por manter 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 criouldade – a lírica de M. António se inscreve na Literatura Angolana, não só pelo passado que parcial e silenciosamente a rejeitava há poucos anos ainda, mas pelo presente que trilha os caminhos que ela abriu²⁹⁵, “em plena estação seca”.

¹ A «subjectividade» de que nós tratamos aqui é a capacidade do locutor se colocar como «sujeito» (p. 259). Para a tradução, cf. *O Homem na Linguagem*, p. 59.

² Penso que tal afirmação é válida ao 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, e *Sínteses Activas*, de Edmund Husserl, para a Filosofia. As sugestões de Benveniste, para passarem da linguística aos 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”). O seu conceito de não-pessoa e de terceira pessoa, para focar apenas um caso, se contraposto aos de Ricoeur em *Indivíduo e Poder* (pp. 77-78), construído a partir de instâncias narrativas, exige essa interferência.

³ Uso a palavra no sentido de “experiência total” dos objectos (Lefebvre, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, p. 160). Motivo será tomado no sentido de «aquilo que suscita as referências» (por imitação da vida real, onde a percepção sensorial dos mais variados objectos e, por arrastamento, esses objectos suscitam motivações que privilegiá-los). Um motivo recorrente é 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).

⁴ Os termos “reflexivamente” e “raciocinadamente” são retirados à terminologia de Piaget (*Biologia e Conhecimento*, p. 159).

⁵ Citação de um artigo incluído na badana de *Poemas e Canto Miúdo*.

⁶ No sentido kantiano da palavra. Sobre a colocação filosófica do problema leia-se o artigo elucidativo de Apel (*Cruzeiro Semiótico*, pp. 28ss). Quanto à situação e função dos deíticos ela vem já exposta no artigo de Benveniste que citei: “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).

⁷ Benveniste, op. cit.: “ela [a subjectividade] define-se, não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo [este sentimento não é mais que um reflexo], 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 que Benveniste faz apelo – como se pode verificar pela citação alongada que apus 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).

⁸ Paul Ricoeur, *Le Temps et les Philosophies*, p. 12.

⁹ Estudada na dupla vertente da motivação e da cognição (v. Palenzuela e Barros, *Modern Trends in Personality*, para abordagens recentes). 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*).

¹⁰ *O Homem Dialogal*, p. 79.

¹¹ Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, p. 41 (v. também as pp. 51-54). Por igual, *Do Texto à Acção*, pp. 118-122 e 185-191.

¹² Cf. Hagège, op. cit., e Goody, *A Lógica da Escrita e a Organização da Sociedade*.

¹³ Cf. Mukarovsky, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, pp. 270-271.

¹⁴ Cf. Ricoeur, *Indivíduo e Poder*, pp. 74-75; *Teoria da Interpretação*, pp. 37ss.

¹⁵ Ricoeur, *Do Texto à Acção*, pp. 121-122.

¹⁶ *Letras & Letras*, n.º 64, ano V, 5 Fevereiro 1992.

¹⁷ A afirmação sai em livro 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 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.).

¹⁸ *Sete Septetos*, p. 156; cf. *Românica*, p. 131.

¹⁹ *Reflexões – 2*, p. 173.

²⁰ *Obra Completa*, p. 69.

²¹ *A Crítica Neo-Realista*, pp. 8-9.

²² 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).

²³ Citado de Paul Hernadi, *La Teoría de los Géneros Literarios*, p. 62.

²⁴ *Estudos sobre Estética e Semiótica da Arte*, p. 270.

²⁵ Uso o verbo “duplicar” conotando-o com a teoria de Luria, exposta em *Pensamento e Linguagem*, segundo a qual a aquisição da linguagem corresponde, no processo de 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). García Berrio, na sua *Teoria da Literatura*, faz um largo uso de tal acepção para o campo literário (sobretudo no cp. III). No entanto, aqui radico a duplicação no leitor e não no autor (não quer dizer que pense que ela não se dá no autor; o que penso é que não posso deixar de me colocar na minha posição real: a de leitor).

²⁶ *Ensaio de Literatura Comparada Luso-Afro-Brasileira*, p. 55.

²⁷ 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).

²⁸ p. 42. A ideia é recuperada em *Soi-Même comme un autre*. Também Ricoeur nos alerta para a falácia de uma indeterminação absoluta, como para a de um texto absoluto e fechado.

²⁹ 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 da Antropologia Cultural para detectar os traços de uma “personalidade colectiva” (cf. Titiev, *Introdução à Antropologia Cultural*, p. 271).

³⁰ *Le Theorie della Critica Letteraria*, p. 116.

³¹ Elrud Ibsch, *Théories Littéraires*, p. 251.

³² Ibsch, loc. cit., pp. 259ss.

³³ V. Prigogine e Stengers, *Entre le Temps et l'Éternité*, cp. I («Le Temps en Question»).

³⁴ Transcrito e traduzido em *Anthropos*, pp. 62-79. A passagem a que principalmente me atendo aqui vem na p. 64.

³⁵ A. Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*, p. 21.

³⁶ Luria, *Pensamento e Linguagem*, p. 37.

³⁷ Ricoeur, *Do Texto à Acção*, p. 191.

³⁸ José Enes, *Linguagem e Ser*, p. 55.

³⁹ Perroni, *RILP*, n.º 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. 37ss) 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 e duplicar-se depois na 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).

⁴⁰ Schaff, *Linguagem e Conhecimento*, pp. 15-48; cf. 99-102, 248-253. V. também 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 o texto de Kagamé [pp. 102-135]. V., ainda, os dois textos iniciais de Coseriu em *O Homem e a 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 de um universo significativo, ou seja, revele, para si mesmo, uma perspectiva compreensiva unitária” (op. cit., pp. 64-65).

⁴¹ *El Mundo Historico*, pp. 222-224.

⁴² *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.

⁴³ P. 70. Ideia retomada, como já vimos, por Claude Hagège.

⁴⁴ Citada de Couceiro, *Processos de Autoformação*, p. 54.

⁴⁵ Citação extraída da edição portuguesa da *Estética* (1.ª, Lisboa, Guimarães, p. 222; na ed. 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 aristotélica, recordando Batteux [cf., sobre a genologia de Batteux e a lírica, Genette, *Introdução ao Arquitexto*]).

⁴⁶ A. C. Gonçalves, *Questões de Antropologia*, p. 129.

⁴⁷ António Quadros, *Ficção e Espírito*, p. 381.

⁴⁸ Alberto Carvalho, *Chiquinho, de Baltazar Lopes...*, p. 99.

⁴⁹ *Miroirs d'Encre*, p. 90. por esse motivo não considera Butor um “autoretratista”.

⁵⁰ Uso aqui “estados ou actos que objectiva” no sentido – algo kantiano – que foi dado à expressão por Eduardo de Soveral (*Ensaio sobre Ética*, p. 18).

⁵¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 191.

⁵² Cf. Ricoeur, *Le Temps et les Philosophies*. Também Soveral, *Ensaio sobre Ética*, pp. 18-19.

⁵³ *Estética*, 1.ª ed. da Guimarães, p. 234. V., sob essa perspectiva, a «Justificação» dos *100 Poemas* que na segunda parte deste capítulo comentarei.

⁵⁴ *A Crítica Literária como Ciência*, p. 25.

⁵⁵ «Condições e Limites da Autobiografia», inserido em *La Autobiografía y sus Problemas Teóricos* (pp.9-18) e extraído da 1.ª ed., alemã, de 1948. mais adiante o autor engloba várias espécies (estudadas separadamente em *La Découverte de soi*) na mesma designação de autobiografia pois, falando nela diz: “evocações (recuerdos na trad. espanhola), memórias ou confissões” (p. 14).

⁵⁶ Ed. cit., p. 11.

⁵⁷ Cf. Hernadi, op. cit., p. 37.

⁵⁸ E acontecimentos, apetece 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 ed. francesa (1986, p. 14). Recorde-se, ainda, que a autora só fala no primeiro tipo de lírica citado.

⁵⁹ Cf. *Anthropos*, p. 18. O artigo saiu na *Critical Inquiry*, n.º 1, 1975, pp. 821-848 (v. ainda *Anthropos*, p. 142).

⁶⁰ Id., ib..

⁶¹ 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).

⁶² Id., ib.

⁶³ *Anthropos*, pp. 33-47.

⁶⁴ *Indivíduo e Poder*, pp. 29 ss. 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).

⁶⁵ Expressão que Vernant parece tirar de Gusdorf: “o autor de uma autobiografia impõe-se como tarefa contar a sua própria história” (*Anthropos*, p. 12).

⁶⁶ *Le Journal Intime*, p. X.

-
- ⁶⁷ Principalmente a partir de Hegel, como se verá mais adiante.
- ⁶⁸ Afirmção de Alberto Carvalho, reportando-se a Lejeune (*Chiquinho, de Baltazar Lopes...*, p. 97).
- ⁶⁹ Op. cit., p. 221.
- ⁷⁰ 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).
- ⁷¹ *Anthropos*, p. 11.
- ⁷² Op. cit., p. 129.
- ⁷³ Cf. Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, p. 78.
- ⁷⁴ Extractos citados 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: a sua narratividade.
- ⁷⁵ Trad. de António Quadros na obra citada.
- ⁷⁶ A expressão tirei-a de António Quadros, que a usa 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 o ensaísta nesse capítulo a vários títulos esclarecedor – e não integrarei nessa espécie os *100 Poemas* de M. António, porque aí o sujeito é, como em Berdiaev, o motivo central da escrita, mas de uma escrita que o define e explica, pelo que não se trata do que António Quadros denomina o «eu-omphalos».
- ⁷⁷ Paul Ricoeur, *Le Temps et les Philosophies*, p. 16.
- ⁷⁸ *Estética*, 1.ª ed. da Guimarães, p. 225. Na edição de 1993 vem na p. 609, col. 2.
- ⁷⁹ Segundo Beaujour, de quem tirei a última citação (*Miroirs d’Encre*, p. 31).
- ⁸⁰ *Il Pensiero Narrativo*, p. 45.
- ⁸¹ Cf. Prado, *Teoria y Prática de la Función Poética*, p. 97.
- ⁸² Termo de Yvancos, op. cit..
- ⁸³ Sobre o assunto v. a leitura feita por Yvancos (op. cit., pp. 260-261) da obra de Paul Ricoeur *Temps et Récit*.
- ⁸⁴ Refiro-me a *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal* (v. bibliografia).
- ⁸⁵ V. ainda Mignolo, *Cadernos de Literatura*, pp. 23 ss (consultar bibliografia).
- ⁸⁶ 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).
- ⁸⁷ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 176.
- ⁸⁸ António Quadros, *Ficção e Espírito*, p. 396.
- ⁸⁹ *Anthropos*, p. 19.
- ⁹⁰ A aplicação feita por E. Bruss, da teoria dos actos de fala à autobiografia, em *Autobiographical Acts*, segue no entanto rumos expressivistas e pragmáticos de que me afasto (v. 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).
- ⁹¹ 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 espontaneas do dom natural” (*Estética*, 1.ª ed. port.ª, p. 234). A propósito de Goethe elogiará ainda o filósofo a “espontaneidade aparentemente impulsiva” de algumas composições próximas da poesia popular.
- ⁹² Lefebvre, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, pp. 163-168.
- ⁹³ Luria, *Pensamento e Linguagem*.
- ⁹⁴ Segundo Greimas, *Communications*, n.º 8, p. 35.
- ⁹⁵ São claras, acerca desse aspecto, as abordagens de Tomachevski (v. *Teoria da Literatura [dos Formalistas Russos]*, p. 239).
- ⁹⁶ 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. 46ss). Note-se como também a argumentação de Gusdorf contraria a de Weintraub no que diz respeito às «memórias».
- ⁹⁷ *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 ss.
- ⁹⁸ A investigação de Everett e esposa foi publicada na revista *The New Yorker* no final de Abril de 2007.
- ⁹⁹ A citação vem no próprio livro de Chomsky.
- ¹⁰⁰ Cf. Damásio, *O Erro de Descartes* e as referências que lhe faço no cp. I.
- ¹⁰¹ Para esta brevíssima discussão da teoria chomskiana servi-me principalmente de *Biologia e Conhecimento* de Jean Piaget, de *O Homem Dialogal* de Claude Hagège (v., em especial, as pp. 22-28, cp. I), de *O Erro de Descartes* de António Damásio e da *Epistemologia do Sentido* de Fernando Belo (em particular as pp. 373 ss). Para as questões atinentes ao ensino (e à distinção oral / escrito nesse sistema, que também seria pertinente discutir aqui) socorri-me teoricamente de Luria e subsidiei-me, para o caso da língua portuguesa em África, do livrinho *A Língua Portuguesa em África: educação, ensino, formação*, de Ana Maria Martinho (Évora, Pendor, 1996).
- ¹⁰² Cf. Jauss, *Pour une Herméneutique Littéraire*, pp. 357-369.

-
- ¹⁰³ Sobre o conceito e a sua aplicação à narrativa v. o texto de Herman Parret no n.º 20 (Dez. 1994) da revista *Comunicação & Linguagens*, pp. 34-35. Utilizo-o aqui no sentido genérico de inferência ou silogismo em que o primeiro termo é óbvio e o segundo apenas provável.
- ¹⁰⁴ Op. cit., p. 49.
- ¹⁰⁵ Id., ib..
- ¹⁰⁶ Largamente usada e comentada por Fernando Belo na *Epistemologia do Sentido*.
- ¹⁰⁷ O autor nos diz que «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 usado por Platão, que fala na *haplé diegesis*. De onde me parecer mais conveniente usar este último, dadas as múltiplas acepções da palavra «história», ou do «mythos» que podíamos retirar à *Poética* aristotélica. Diegese equivale àquilo que Ricoeur, em *La Narrativité*, chama o “aspecto cronológico”, ou “sequencial”, das narrativas.
- ¹⁰⁸ No sentido em que Ricoeur fala no “aspecto configuracional” (op. cit.).
- ¹⁰⁹ Questão que dividiu a teoria «standard» e a dissidência dela (Belo, op. cit., pp. 379-383).
- ¹¹⁰ Cf. Greimas, «Éléments pour une Théorie de l'Interpretation du Récit Mythique», p. 38.
- ¹¹¹ *A Criação Literária*, p. 233.
- ¹¹² Id., ib.. Remete, neste ponto, para W. Empson, *Seven Types of Ambiguity* (New York, Meridian, [1955], autor pelo mesmo motivo citado em Yvancos, *Teoria del Lenguage Literário*, p. 214. V., também, o oportuno comentário de Aguiar e Silva na revista *Colóquio* (n.º 49, p. 52).
- ¹¹³ Para o caso do pós-modernismo v. *Comunicação & Linguagens*, n.º 6/7.
- ¹¹⁴ 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”.
- ¹¹⁵ Cf. *Miroirs d'Encre*, pp. 7-9, 29 ss – para esta citação e as seguintes. As citações que o autor faz de Lejeune reportam-se principalmente a *O Pacto Auto-biográfico* (1975) e, com menor intensidade, à *Autobiografia em França* (1971).
- ¹¹⁶ “Logicamente ou dialecticamente”, p. 8.
- ¹¹⁷ “e tematicamente (ao menos numa primeira aproximação)”, p. 8.
- ¹¹⁸ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso*, p. 41.
- ¹¹⁹ *La Narrativité*, p. 39.
- ¹²⁰ V. *On Autobiography*, cp. IV, especialmente as páginas 70-71, 75, 80-81, 95-96, 97.
- ¹²¹ V. p. 22 e a secção 1. («Autoretrato e Enciclopédia») da primeira parte («Confissão e Meditação») da obra em referência.
- ¹²² Cf. pp. 22 ss.
- ¹²³ *In Poesia Completa*, II, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- ¹²⁴ 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.
- ¹²⁵ Cf. p. 37.
- ¹²⁶ Paris, Corti, 1958, p. 500.
- ¹²⁷ 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.
- ¹²⁸ *Máscaras de Narciso*, p. 42.
- ¹²⁹ As duas últimas citações estão no texto inserido em *Anthropos*, a pp. 20.
- ¹³⁰ Id., ib..
- ¹³¹ *Le Journal Intime*, já citado acima.
- ¹³² Op. cit., p. 489: “todavia [...] estes diários começam quase sempre na juventude”.
- ¹³³ Op. cit., pp. 492-494.
- ¹³⁴ Id., pp. 494-498.
- ¹³⁵ Cf. p. 495.
- ¹³⁶ Op. cit., pp. 499-501.
- ¹³⁷ Id., pp. 502-504.
- ¹³⁸ Id., pp. 505-507.
- ¹³⁹ Weintraub aponta esse “autismo” em Rousseau (loc. cit., p. 24).
- ¹⁴⁰ P. 21.
- ¹⁴¹ Pp. 33 e 58.
- ¹⁴² P. 12.
- ¹⁴³ 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».
- ¹⁴⁴ P. 52 ss.

-
- ¹⁴⁵ 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».
- ¹⁴⁶ Na «Carta do Afogado».
- ¹⁴⁷ Cf. «O Tocador de Dicanza», p. 148.
- ¹⁴⁸ V., por exemplo, «A Sombra Branca», de 1952.
- ¹⁴⁹ Observável em «Canto de Farra», «Carta do Afogado» e «Anti-Heróica» entre outros.
- ¹⁵⁰ Op. cit., pp. 510-511.
- ¹⁵¹ 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.
- ¹⁵² V. Girard, op. cit., pp. 511-517.
- ¹⁵³ 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».
- ¹⁵⁴ P. 520.
- ¹⁵⁵ P. 525 ss.
- ¹⁵⁶ A partir da p. 527.
- ¹⁵⁷ *La Découverte de soi*, p. 117.
- ¹⁵⁸ António Quadros, *Ficção e Espírito*, p. 388.
- ¹⁵⁹ *On Autobiography*, p. 16.
- ¹⁶⁰ Faço equivaler aqui os dois conceitos (protagonista e personagem central) porque o importante, para a classificação de Lejeune, é definir aquele que é o centro da focalização narrativa. Ora a “personagem central” assim definida equivale à figura do sujeito na lírica subjectiva, quer dizer, ao que chamamos autor. Daí que, na sequência da frase, faça a transposição de “protagonista” para “enunciador” ou “autor”, possibilitando a aplicação do quadro de Lejeune também ao género lírico.
- ¹⁶¹ De 1951 ou 1952 (as datas alteram-se de um para outro livro). A incoincidência 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 um pacto autobiográfico.
- ¹⁶² “À memória de Branca Cruz, a quem estes poemas foram lidos pela primeira vez” (*Rosto de Europa*, p. 41); “D.^a 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” (*Coração Transplantado*, p. 37).
- ¹⁶³ Por exemplo no «Epitáfio a Ernesto Lara Filho» (p. 17 ss), ou nos poemas rememorativos.
- ¹⁶⁴ A proximidade entre “o devir poético” em M. António e o diário íntimo ou o género “confessional, na melhor acepção desta palavra”, foi também notada por Amândio César no texto «O Poeta Angolano Mário António», com que se inicia a «Marginália» dos *100 Poemas*.
- ¹⁶⁵ «O Poético e o Narrativo», *Poétique*, n.º 28, pp. 95-109.
- ¹⁶⁶ Op. cit., p. 95.
- ¹⁶⁷ Id., pp. 95 e 106.
- ¹⁶⁸ Id., p. 106.
- ¹⁶⁹ Id., pp. 107-108.
- ¹⁷⁰ No texto citado de *Anthropos*, p. 15.
- ¹⁷¹ 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).
- ¹⁷² *Anthropos*, p. 33 (o sublinhado é meu).
- ¹⁷³ *Anthropos*, p. 66.
- ¹⁷⁴ Parcialmente traduzido em espanhol por Angel G. Loureiro (*Anthropos*, pp. 47-61), versão que pude confrontar com a norte-americana, apresentada por Eaktin (não consegui apanhar a edição francesa). A secção que tenho em referência neste parágrafo transcreve-se a pp. 48 do suplemento *Anthropos*.
- ¹⁷⁵ Sustentado em alguns dos testemunhos anteriores, discordaria da presença, aqui, da palavra narrativa. O poema narrativo autobiográfico em verso deve ser um dos “antepassados” do poema lírico autobiográfico.
- ¹⁷⁶ 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.
- ¹⁷⁷ *Literatura versus Sociedad*, pp. 41-42.
- ¹⁷⁸ «Condiciones y Limites de la Autobiografía», *Anthropos*, p. 10.
- ¹⁷⁹ Os autores é que associam narcisismo e géneros ou espécies intimistas. É claro que não partilho a sua perspectiva clínica.
- ¹⁸⁰ Hans J. Morgenthau e Ethel Person, «As Raízes do Narcisismo», *Diálogo*, n.º 1, p. 27.
- ¹⁸¹ Esta afirmação dos autores aparece já no texto de Weintraub assim relacionada com a autobiografia (loc. cit., p. 26).

¹⁸² Id., ib..

¹⁸³ Id., p. 26.

¹⁸⁴ Sobre a crença na relação entre autenticidade, intimismo e confessionalismo leiam-se as pp. 88-93 de *La Découverte de soi*, de G. Gusdorf.

¹⁸⁵ Cf., para a autobiografia, Olney, loc. cit..

¹⁸⁶ 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.

¹⁸⁷ *On Autobiography*, p. 22. No trabalho de E. Bruss o “pacto referencial” é a Regra n.º 2 (*Anthropos*, p. 67).

¹⁸⁸ Cf. op. cit., p. 22.

¹⁸⁹ *Anthropos*, p. 120.

¹⁹⁰ Op. cit., p. 22.

¹⁹¹ V. op. cit., p. 37.

¹⁹² Pelo menos ao nível da leitura explícita, literal, dado o facto, concordante, de a “Justificação” não vir assinada.

¹⁹³ Cf. Goody, *A Lógica da Escrita...*, p. 93.

¹⁹⁴ Nota-se que subtilmente a frase nos convida a associarmos o autor da nota e o editor de outras obras (supostamente suas).

¹⁹⁵ Cf. Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, pp. 72 ss.

¹⁹⁶ Eduardo de Soveral, *Ensaio sobre Ética*, p. 13.

¹⁹⁷ 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”.

¹⁹⁸ Cf. Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, pp. 77-81.

¹⁹⁹ Quadros, *Ficção e Espírito*; Soveral, *Educação e Cultura*, p. 19.

²⁰⁰ Extracto do poema «Carta do Afogado», incluído nos *100 Poemas*.

²⁰¹ 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).

²⁰² Verso de «Poeta, Alimentei-me de Conceitos».

²⁰³ Cf. *Jornal de Angola*, 31-05-1961 e *A Província de Angola*, 16-07-1961.

²⁰⁴ Cf. Foucault, *O que é um Autor?*, Lisboa, Vega.

²⁰⁵ Cf. Fernando Belo, *Epistemologia do Sentido – I*, p. 355 (cita Aristóteles nesse lugar).

²⁰⁶ Cf. Lejeune, *On Autobiography*, pp. 10-11. Também Paul de Man: « 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).

²⁰⁷ V. por exemplo o poema publicado em *Rumos*, Lisboa, 1946.

²⁰⁸ O verso final, a seguir citado, pode ler-se *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).

²⁰⁹ *O Estudante*, n.º 63, ano XV, Outubro de 1950, p. 4).

²¹⁰ Recordem-se os poemas idênticos da antologia do *abc*, «Chuva» e «Chuva sobre a Infância», ambos de 1953. A palavra “chuva” ocorre 21 vezes, para além destas, nos *100 poemas*, sofrendo predicacões variadas.

²¹¹ V., por ex., *Anthropos*, nomeadamente os artigos de Angel G. Loureiro, Georges Gusdorf, Karl Weintraub, James Olney, Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul John Eakin, Michael Sprinker).

²¹² «Éléments por une Théorie de l’Interpretation du Récit Mythique», p. 38.

²¹³ É-o em *Rosto de Europa* mas já não em *Coração Transplantado*.

²¹⁴ *Diário de Notícias*, 13-3-1964. Segundo informação prestada por amigos do poeta, é pela mão de Natércia Freire que M. António irá colaborar no *Diário de Notícias*.

²¹⁵ *Flama*, 27-2-1964. Recorde-se que José Blanc de Portugal, segundo testemunhos de amigos do poeta, foi chefe de M. António nos serviços de meteorologia de Luanda, contribuindo para a sua vinda para Portugal.

²¹⁶ *Voices from an Empire*, p. 121.

²¹⁷ «Lisboa, Centro do Mundo», José Esteves.

²¹⁸ “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 Ba, segundo Carlos Medeiros, que cita de *História Geral da África*, I, São Paulo, Ática; Unesco, 1982.

²¹⁹ Anterior à própria identidade (“Antes de mim / O sangue em minhas veias”), «Manhã-Europa», p. 27.

²²⁰ “Seus olhos mulatos” em «Natal», p. 37.

²²¹ Reconstruída a partir de motivos quotidianos como o riso ou a cerveja («Ninguém se Ri como Nós», p. 34), ou projectada sobre a figura pública e histórica de D. José («Monumento a D. José, Lisboa», p. 44).

²²² Traços físicos, como a “carapinha curta”, de «Manhã-Europa», ou etnográficos (por exemplo a transposição dos termos da medicina tradicional para um quadro típico da medicina moderna («O Escolhido», p. 50).

²²³ «Aqui, antes de mim, Chegaram», p. 32. Essa projecção, no entanto, parece explicar a definição de Lisboa e do reinado de D. José nos quais se sublinha a mistura de elementos (pp. 41-45).

²²⁴ Sogra do poeta, segundo testemunhos de Tomás Vieira da Cruz, da viúva Maria José de Almeida e Sousa e de Carolina Terra.

²²⁵ Para além dos testemunhos pessoais em que me baseei, principalmente o de Maria José de Almeida e Sousa, testemunhos segundo os quais o poeta foi estudar quimbundo para Londres, segui o *curriculum vitae* que o próprio apresentou em 1985 à Universidade Nova de Lisboa, para efeitos de obtenção do grau de Doutor (agradeço ao poeta José Manuel Capelo a cedência do documento).

²²⁶ Facto confirmado igualmente no *curriculum*. Para o ano de 1966, entre outras coisas, aponta-se: “encarregado da regência, como estagiário, no Instituto de Línguas Africanas e Orientais, da disciplina de Língua Africana – Quimbundo” (p. 3).

²²⁷ Gusdorf refere um caso idêntico, de divergência aparente entre a biografia pública e a biografia textual, mas que se inscreve no espaço, não na pessoa. Trata-se do poema «La Vigne et la Rose», de Lamartine, onde ele idealiza uma “grinalda de madressilvas” na fachada de uma casa que não havia lá no tempo que o poeta nos dá como referência (*Anthropos*, p. 15).

²²⁸ Em vários textos já. Por exemplo «A Dimensão da Sabedoria», sobre a lírica do poeta português Albano Martins (*Letras & Letras*, n.º 62, 1-1-1992); «Artes Adivinhatórias», *Vértice*, Lisboa, 2000; «Comparação e Criação: uma perspectiva multidisciplinar», *Episteme*, n.º 5-6, ano II, 2ª série, Lisboa, UTL, 2001. Os textos de M. António que tenho em mente estão na antologia de ensaios *Reler África*.

²²⁹ Onde me parecem nomes mais salientes os de António Nobre e Manuel Bandeira.

²³⁰ V., por exemplo, o poema «Labirinto», de Mário de Sá-Carneiro.

²³¹ «Caminho do Mato» (*Poemas*, Lisboa, 1961).

²³² V. *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1958.

²³³ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 176.

²³⁴ 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. Júlia Dristeva, *Semiótica do Romance*, p. 65).

²³⁵ Sob este nome é publicado um poema no «Suplemento de Domingo» de *A Província de Angola* de 15-4-1963.

²³⁶ «A Construção do Amor», primeiro poema de 1956.

²³⁷ «Carta do Afogado», poema de 1960.

²³⁸ P. 27, 3 ocorrências.

²³⁹ António 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 temos visto.

²⁴⁰ O que se nota pelas referências à “kalashnikov”, aos “Catorze anos na mata” (tão reivindicados e reinventados após a independência), à tatuagem no braço e às “missões diplomáticas” – traços afinal de uma biografia oposta à que o texto constrói como sendo a do autor textual.

²⁴¹ “Bernard Buffet” (p. 5), “Arpad” (p. 7), “Sophia”, “Ingrid Stromboli” (p. 10), “Lesbos” (p. 12), “Camões” (pp. 13, 14), “Penélope” (p. 13), os Vieiras adiante referidos e D. Dinis (p. 15).

²⁴² 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).

²⁴³ Nas palavras de Wordsworth e Paul de Man (v. *Anthropos*, pp. 116-117).

²⁴⁴ Por vezes ao modo aforístico, ou temático, na acepção de Hernadi (“A cidadania constrói-se sobre cartões de crédito”, p. 25), outras vezes ao modo típico da descrição (É infindo o terminal do aeroporto: / Dos viadutos e pontes para as avenidas, / Junto às torres de vidro”). Para a análise da descrição utilizei a obra de Hamon, *Introduction à l’Analyse du Descriptif*.

²⁴⁵ 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” (id.).

²⁴⁶ V. Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, p. 44.

²⁴⁷ Último verso da composição (p. 18 da 2.ª ed.). A figura central aí é Aníbal Arquimedes Fernandes de Oliveira e a passagem foi já comentada antes. O irmão do poeta ajudou-o na recolha de elementos para o ensaio sobre as colaborações angolanas no *Almanach de Lembranças* (inserido em *Reler África*, onde se agradece a ajuda a pp. 207). Aníbal Arquimedes, topógrafo, estudava no entanto no Instituto Superior Técnico em Lisboa na altura em que fez a recolha (informação de Tomás Jorge Vieira da Cruz).

-
- ²⁴⁸ O poema que refere este último, «Memória de Gonzaga», vem a pp. 18 da 2.^a ed. da obra e não fazia parte da primeira, o que dava um significado de conjunto diferente do que assim veio a ter, justificando a 2.^a ed., feita logo no ano seguinte.
- ²⁴⁹ Reporto-me a Alberto Caeiro: «O Tejo é mais Belo que o Rio que Corre pela minha Aldeia», *Poemas*, 7.^a ed., Lisboa, Ática, 1979, p. 44.
- ²⁵⁰ V. Denis Bertrand, «A Justeza», *Comunicação e Linguagens*, n.º 20, pp. 109ss.
- ²⁵¹ Op. cit., p. 111.
- ²⁵² Em «As Misturas de Raças», em *Raça e Ciência*, p. 127.
- ²⁵³ Eduardo dos Santos, *Ultramar*, n.º 21, p. 132.
- ²⁵⁴ Isabel Caldeira, «A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos», p. 37.
- ²⁵⁵ Cf. nota inicial, p. 7 (dos *50 Anos 50 Poemas*).
- ²⁵⁶ 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 tinha de incluir mais poemas, o que não foi possível por questões orçamentais.
- ²⁵⁷ 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 habitualmente deixado pela inicial apenas.
- ²⁵⁸ Reporto-me à disposição cronológica dos *100 Poemas*, no que diz respeito à distribuição narrativa, que não deixa de assomar em *Era, Tempo de Poesia*, na primeira parte do livro.
- ²⁵⁹ Augé et alii, *A Construção do Mundo*, p. 23.
- ²⁶⁰ Greimas, «As Aquisições e os Projectos», p. 30.
- ²⁶¹ Id., p. 34.
- ²⁶² Id., pp. 23-24, 27.
- ²⁶³ Id., p. 22.
- ²⁶⁴ Id., p. 24.
- ²⁶⁵ Id., p. 27.
- ²⁶⁶ Cf. Todorov, «Le Croisement des Cultures», *Communications*, n.º 43, p. 22: “é indispensável, num primeiro tempo, identificar-se ao outro para melhor o compreender”.
- ²⁶⁷ Id., ib., p. 20.
- ²⁶⁸ Os três níveis estão enumerados no já citado artigo de Todorov (p. 20).
- ²⁶⁹ “Numa zona de repetidos encontros culturais é a homogeneidade absoluta que resulta ilusória” (Alfred Arteaga, «Bestie e Slabbratti Colpi di Colore», Baldus, pp. 95-96).
- ²⁷⁰ *A Águia*, II série, n.º 9.
- ²⁷¹ Cf. Y. K. Centeno, «Fragmentação e Totalidade em «Chuva Oblíqua» de Fernando Pessoa», *5 Aproximações*, pp. 71-92.
- ²⁷² Loc. cit., p. 96.
- ²⁷³ V. o artigo de E. A. Funes, «Pacoval, Memórias de um Mocambo na Amazónia. História vivida e história contada», *Imaginário*, São Paulo, Jan.º 1995, pp. 123-136.
- ²⁷⁴ 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.
- ²⁷⁵ Cf. Salvato Trigo, «A Alteridade das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa», *Ensaio de Literatura Comparada Luso-Afro-Brasileira*, pp. 61-76.
- ²⁷⁶ Cf. António Ramos Rosa, *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”. Digo “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.
- ²⁷⁷ Sobre as datas, v. a errata no final do livro. Agradeço mais uma vez as informações fornecidas pela antologadora e pelo editor.
- ²⁷⁸ «Dois Paradigmas da Poética», *Poétique*, pp. 89-90. Shapiro termina o artigo defendendo “uma teoria em que o valor semiótico deve tomar uma posição central (p. 90).
- ²⁷⁹ *Éloge de la Créolité*, p. 29.
- ²⁸⁰ Cf. Andrea Smorti, *Il Pensiero Narrativo*, cp. I.
- ²⁸¹ Laurent Jenny, «Poesia e Narrativa», *Poétique*, n.º 28, p. 109.
- ²⁸² Na “Marginália” de *Coração Transplantado* (o artigo aí transcrito saíra na revista *Flama*, de 27-12-64).

²⁸³ Éloge de la Créolité, anexo.

²⁸⁴ Cf. Boulègue, *Les Luso-Africains de Sénégalie*.

²⁸⁵ Jorge Dias, «Algumas Considerações Sobre Áreas Culturais», p. 8.

²⁸⁶ 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.

²⁸⁷ “pois não faltam / Os que te erguem bandeiras desfraldadas / Tu como herói – guias, eles, no entanto / Da tua condição (primeira estrofe).

²⁸⁸ Sigo, também aqui, principalmente, o já citado artigo da *Communications*.

²⁸⁹ *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, de António Cândido Franco, p. 22.

²⁹⁰ Por Ramón Piñeiro associado à *morriña*, ou melancolia, precisamente como desvirtuamento da saudade (*Filosofia da Saudade*, p. 50).

²⁹¹ No sentido hegeliano definido no Cp. I.

²⁹² Acordando-se também à tradição saudosista e à lição que dela tirou Pessoa.

²⁹³ Por isso também foi um “tema” que acabou “por dominar a poesia dos saudosistas” (Fernando Guerreiro, op. cit., p. 49).

²⁹⁴ «Algumas Considerações sobre Áreas Culturais», p. 8.

²⁹⁵ 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).