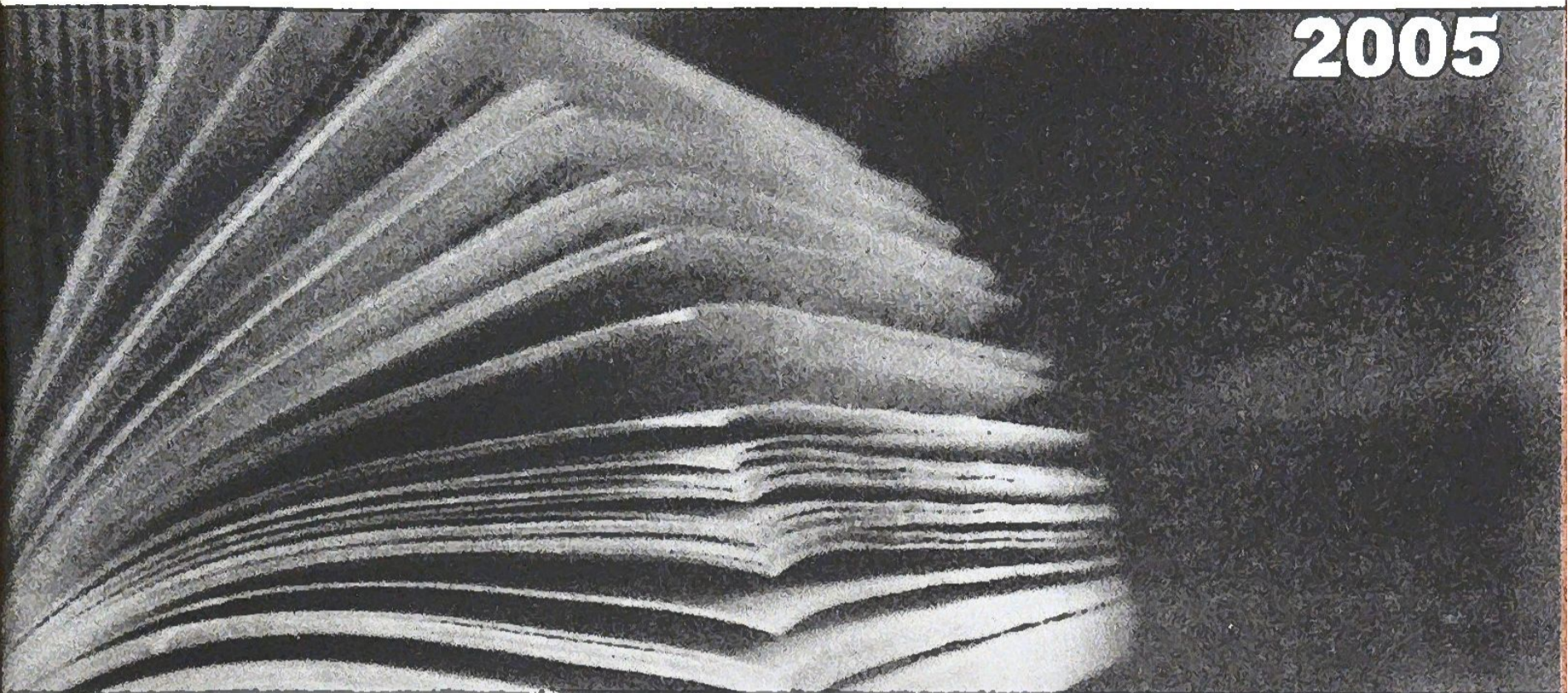


# derivadas

## 2005



Conferências do Departamento de Línguas e Culturas  
Universidade de Aveiro

# Separata



## Aporias de Caliban. Leitura da poesia de Rui Knopfli

Eduardo Pitta



You thought me language, and my profit on't  
Is, I know how to curse. The red plague rid you  
For learning me your language!

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, Acto 1, Cena 2  
[Caliban dirigindo-se a Próspero]

Tenho só este exíguo e perplexo pecúlio  
de palavras à beira do silêncio.

RUI KNOPFLI, *Notas para a regulamentação do discurso próprio*

Ver um poeta no exílio [...] é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par.

EDWARD W. SAID, *Reflexões sobre o exílio*

Não foi por acaso que escolhi falar-vos de Rui Knopfli, autor *extraterritorial* ao cânone da literatura portuguesa. A noção de literatura extraterritorial não é minha; defendeu-a Steiner a propósito da literatura dos exilados (feita por e para), aplicando-se sem reserva ao autor de *Mangas Verdes com Sal*.

Em tudo excêntrica ao *establishment* literário português, a sua obra ilustra a perplexidade do *pied noir* face ao poder «Imperial». Língua e literatura sempre foram instrumentos de dominação.

O poeta fez o que pôde para os reverter a favor de Caliban<sup>1</sup>.

Logo no primeiro livro, Rui Knopfli, então com 26 anos, deixava claro o lugar de onde falava:

Num céu de chumbo e baionetas  
caladas,  
sobre uma floresta de sono  
e demência,  
[...]  
se anuncia a cólera  
do tempo. (Knopfli, 2003: 37)

Nenhum equívoco perturbou o premonitório «aviso» desse filho da burguesia fundadora que ousava juntar um punhado de poemas sob a evidência de um título que antecipava o futuro. Porém, no Moçambique de 1959, face ao título sibilino – *O País dos Outros* –, nem «o torvo tinir dos talheres» se ouviu (ibid.: 37). A *nuance* passou incólume. Portugal ficava longe e a Colónia hibernava. A negligência com que a contemporaneidade trata os poetas explica o resto.

Parece-me conveniente começar por aqui porque é precisamente aqui que o autor faz profissão de fé nas raízes da obra e, de modo ainda subliminar, afirma: «Ou somos livres, ou morremos...» (Harding *apud* Steiner, 2002: 17).

Acusado à esquerda de défice de *engagement* – o autor não evidenciaria suficiente consciência «emancipalista» para os padrões do nacionalismo emergente –, olhado de soslaio à direita, Knopfli não desistiu de uma obra que «só pode ser convenientemente entendida quando situada na continuidade das literaturas e do pensamento de matriz europeia, considerado na multiplicidade das suas tendências» (Rebelo, 2003: 13). A heresia deu azo a continuada resistência crítica e ao *nonsense* que representa a inclusão de *Obra Poética* numa colecção de «Escritores dos Países de Língua Portuguesa», quando, em 1983, a colectânea dos vinte anos de poesia<sup>2</sup> fora incluída, com propriedade, na colecção Biblioteca de Autores Portugueses, tal como, no ano seguinte, *O Corpo de Atena*, suma do expatriado em que o autor se tornara<sup>3</sup>. Pese embora a leviandade com que é de uso tratar estas coisas – quem é que dá pelo nome das colecções? –, não me parece que a mudança de colecção seja uma questão de lana-caprina. E mesmo se tudo não passou de lapso «administra-

<sup>1</sup> Ver *The Tempest* de William Shakespeare. Caliban tornou-se um símbolo da luta dos povos colonizados. O tema é desenvolvido por Alden T. Vaughan & Virginia Vaughan (1992).

<sup>2</sup> Knopfli, Rui (1983). *Memória Consentida. 20 Anos de Poesia 1959/1979*. Lisboa: IN-CM.

<sup>3</sup> *O Corpo de Atena* (1984). Lisboa: IN-CM recebeu ex aequo o prémio de poesia do PEN.

tivo», como provavelmente aconteceu, o facto é que a identidade de um autor não pode ficar à mercê dos estados de alma do burocrata de serviço. Não tendo nunca renunciado à nacionalidade portuguesa, a indexação da sua obra a uma colecção de autores das antigas Colónias (Brasil incluído), e a autores portugueses escrevendo sobre temas «ultramarinos», essa indexação só pode suscitar perplexidade. E se é verdade que fica bem a Moçambique reivindicar o nome e a obra do autor como património nacional – é exactamente o que fazem americanos e ingleses quando se trata de «nacionalizar» Henry James ou T. S. Eliot –, também é verdade que fica mal a Portugal a displicência com que atira Rui Knopfli para o não-lugar dos poetas da Diáspora.

Não sendo despiciendas, estas questões não deixam de ser acessórias. Podemos deixá-las entre parêntesis.

Numa *close reading* do poema «O Preto no Branco», escrevi:

Logo em 1959, quando publica o primeiro livro – *O País dos Outros* –, o autor fixa sem qualquer espécie de ambiguidade a condição do estrangeiro, aquele que escreve no país dos outros, reiterado *Leitmotiv*, etc. (Pitta, 2002: 234-36)

Com efeito, foi a inequívoca percepção desse incómodo «estatuto» que desde cedo o levou a inscrever a obra sob o signo do «adeus», despedida mítica ensaiada no tempo em que

[...]

Os próprios sonhos se encheram de neblinas

[...]

Tudo entre nós foi dito,

olhamos o apodrecer do parque,

o vento, o crepitar leve das folhas

e, sem ressentimentos, dizemos adeus. (Knopfli, 2003: 41)<sup>4</sup>

Nos anos que antecedem a descolonização, em livros onde é cada vez mais nítido o desconforto «*de um presente onde ele se insere mal e onde vai ficando [...] desaxé...*» (Lisboa, 1987: 345-60), Knopfli não deixará de reiterar esse «adeus» em clave múltipla, seja em poemas de desígnio amoroso, como é o caso daquele que acabámos de citar, seja noutros de explícita afirmação política.

<sup>4</sup> Este poema, «Despedida», faz parte do primeiro livro do autor, *O País dos Outros*, publicado em 1959.

«Certidão de Óbito» é um deles:

Um tempo de lanças nuas  
espera por nós, riso  
cruel de maxilas em riste.  
[...]  
Para nós, todavia,  
o tempo é de lanças impiedosas,  
de lâminas em cuja brancura  
se adivinha já um indício  
do nosso sangue. [...]  
[...] Falamo-nos  
e nas palavras mais comuns  
há rituais de despedida. Falamos  
e as palavras que dizemos  
dizem adeus. (Knopfli, 2003: 182-83)<sup>5</sup>

Nada disto é fruto do acaso. Knopfli não «acordou» para o atrabiliário da situação colonial no momento em que os primeiros tiros foram disparados no Niassa<sup>6</sup>.

Pelo contrário, toda a obra é uma minuciosa dilucidação dos equívocos da «ocupação» (esta *ocupação* tem aspas e deve ser lida com distância).

Que essa dilucidação nada tenha de panfletário apenas espantará os que confundem literatura com *agit-prop*.

O que resgata a sua poesia das limitações do «texto de intervenção» é o carácter profético que molda o conjunto da obra. Isso é muito nítido no já citado poema «O Preto no Branco»:

[...] Entre os dois, ocupando o espaço  
que vai do teu dedo acusador  
à minha mudez feita de medo e simpatia,  
tudo quanto não quisemos, nem urdimos,  
[...]  
Tudo quanto há-de gravar o meu nome  
numa das balas da tua cartucheira.

<sup>5</sup> O poema faz parte de *Máquina de Areia*, publicado em 1964, ano da eclosão da guerra em Moçambique. O título dispensa comentários.

<sup>6</sup> Província do Norte de Moçambique onde eclodiu a guerra independentista, à época designada por «terrorismo».

Nessa bala hipotética, nessa bala possível  
 que se vier, quando vier (ela há-de vir)  
 melhor dirá o que aqui fica por dizer. (Knopfli, 2003: 271)<sup>7</sup>

É talvez altura de fazer um parêntesis na percepção do apocalipse e avançar para outras formas de discurso.

Socorrendo-se da tradição clássica – e estamos a falar da *Iliada* –, Knopfli glosa o discurso homérico em dois poemas que são exemplo de alto conseguimento: «Proposição», evocando o encontro de Príamo com Aquiles; e «Heróis e Mitos», re-encenação do duelo de Aquiles com Heitor.

Vejamos o primeiro:

Servidor incorruptível da verdade e da memória,  
 escrevo sentado e obscuro palavras terríveis  
 de ignomínia e acusação. [...]

Aprendi depois o convívio com a morte e que mortos  
 são apenas gente que nos espera dormindo.  
 Engendrei filhos, plantei a árvore, ergui pedra  
 a pedra uma morada. No termo devido, aqueles  
 dispersaram-se a um destino vário. [...]

[...] Em cada reflexo cintila a verdade  
 e todos reenviam ao mais espesso negrume.  
 Sorriam pois, falsos deuses, ao meu penoso e árduo

linguajar; que as glórias efémeras cumpram  
 o seu destino meteórico e, no azul, a esfera  
 retenha o escoreito traçado da sua curvatura.

A História que há-de ler-se é por mim escrita.

Anonimato igual nos cobrirá. A estas palavras não. (Knopfli, 2003: 377-78)<sup>8</sup>

Esta brevíssima transcrição evoca o episódio em que o rei, cheio de amargura, tenta resgatar o cadáver do filho.

Concebendo a poesia como um «canto sem limites», (Ford *apud* Bloom, 2003: 517) Knopfli recria o mítico encontro num contexto que aproxima o *plot* homérico de certos aspectos da luta emancipalista.

<sup>7</sup> O poema faz parte de *Mangas Verdes com Sal*, publicado em 1969.

<sup>8</sup> O poema faz parte de *O Escriba Acocorado*, publicado em 1978.

No segundo dos aludidos poemas, «Heróis e Mitos», longo diálogo com o pai morto, o desembaraçado jogo intertextual mistura Hécuba e Hermann Broch, sexo e alcalóides, James Hadley Chase e questões identitárias por interposto (e ausente) Pátroclo:

[...] Em breve choraremos Heitor, Pai,

sobre ele se abaterá a ira  
implacável de Aquiles, o instante  
percutido até à eternidade. [...]

Com bem fundados motivos receamos,  
Pai, pela sorte de Heitor à mercê  
da cólera de Aquiles. As armas  
refulgindo dentro do fogo, o olhar  
esventrado da Hécuba e nos teus  
olhos atónitos, Pai, no descolorido  
das tuas pupilas inertes, uma agonia  
impartilhável. Gravado em caracteres

cirílicos, já do outro lado dos muros  
sobe em meio de alta grita o inumano  
gargalhar dos deuses. Este corpo,  
gráfico da minha clara obsessão  
(a quebrada, entorpecente, enleante

curva de rins! o latejar de flancos,  
o arquear de nádegas, a desconcertante engrenagem  
de calcanhares, ombros, joelhos, mamas!,  
as frágeis, nervosas inserções de maravilhosa  
surpresa!), este corpo, este precário

universo vulcânico vertiginosamente  
equilibrado em torno do seu eixo masculino.

[...]

Possas tu, Pai, do teu silêncio atónito

perdoar-me renúncia e cobardia. (Knopfli, 2003: 383-84)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> O poema faz parte de *O Escriba Acocorado*, publicado em 1978.

Poeta culto, «colhido na engrenagem da contradição histórica» (Rebelo, 2003: 20), em permanente «confronto» com um punhado de predecessores, relendo com igual desenvoltura os versos da *Waste Land* e os de Homero, nem por isso deixou de cantar o seu semelhante, fazendo-o de forma que antecipou – repito: antecipou – o celebrado *regresso ao real*.

Com efeito, se a representação do real, isto é, daquele tipo de poesia que «arranca da circunstância» (Diogo, 1993: 52), fazendo-se circunstancial em si mesma, parece ter sido a descoberta do caminho marítimo para a Índia no exacto momento em que irrompe a geração de 70 (parece consensual que, na sua forma *explícita*, o devemos a João Miguel Fernandes Jorge e a Joaquim Manuel Magalhães, tanto quanto, na sua clave elíptica, a António Franco Alexandre), o facto é que essa poesia há muito vinha sendo escrita em língua portuguesa. No Brasil, Drummond nunca fez outra coisa. Entre nós, o Cinatti pré-*Liural*,<sup>10</sup> passe o eufemismo, andou sempre muito perto da «adequação *simplória* entre o que se diz e o que se sente» (ibid.: 53) E, em Moçambique, leitor precoce de Hopkins, Williams, Eliot e Drummond, particularíssimo «Bando dos Quatro»,<sup>11</sup> Knopfli escreve sobre um quotidiano que nada tem de *tropo* retórico.

Numa das epígrafes que coloca a abrir o terceiro livro, *Máquina de Areia*, socorre-se de versos de Drummond:

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente. (Knopfli, 2003: 169)

Não o faz por capricho. Ainda não chegou o tempo dos grandes poemas narrativos de *Mangas Verdes com Sal*, obra que conhece duas edições, a primeira em 1969, a segunda, aumentada, em 1972. Mas foi esse *pecado original* – ter escrito *contra* a rigorosa dieta semântica imposta pela doxa universitária dos anos 60 –, foi essa espécie de «provocação» que fez com que a sua obra fosse situada à margem do discurso poético dominante até ao início dos anos 80.

Isto é importante para perceber as condições de recepção crítica da obra de Knopfli.

Como não pretendo generalizar, vou ater-me ao «magistério» de Gastão Cruz, que foi um crítico influente entre, digamos, 1965 e 1975.

<sup>10</sup> Os Liurais eram a autoridade gentílica do povo de Timor. A despeito da carga irónica, a expressão pré-Liural pretende significar a fase da obra de Ruy Cinatti anterior à «identidade» timorense adoptada pelo poeta.

<sup>11</sup> Comentando os desenvolvimentos da revolução cultural chinesa, Rui Knopfli disse-me um dia, no seu jeito desprendido, mas nunca isento de convicção, que o «Bando dos Quatro» (referência à facção radical liderada pela viúva de Mao) que de facto importava era o dele. Referia-se aos poetas Gerard Manley Hopkins, William Carlos Williams, T. S. Eliot e Carlos Drummond de Andrade.

O que é que os textos nos dizem? Se consultarmos o índice da primeira edição de *A Poesia Portuguesa Hoje* (Cruz, 1973), suma da actividade crítica de Gastão Cruz entre 1964 e 1972, não encontramos nenhum ensaio dedicado a Herberto Helder, embora o autor de *O Amor em Visita* (1958) seja referido de passagem em três artigos de carácter informativo.

Isto é: em 1973, ano de publicação dos dois volumes de *Poesia Toda* (Helder, 1973), Herberto Helder não constituía *prioridade* crítica. Ruy Belo teve mais sorte: o texto de apresentação de *Homem de Palavra(s)*, lido na Galeria 111 no dia 24 de Janeiro de 1970, consta do volume. Importa dar como exemplo as obras de Herberto e Ruy Belo porque ambas extravasam do espartilho de Poesia 61, que foi o modelo *totalitário* até acontecer aquilo que Joaquim Manuel Magalhães, referindo-se ao discurso de Herberto, classificou como «choque galgante» (Magalhães, 1981: 123), choque que «deixou num deserto de referências muitos dos que, fazendo hegemonia nessa altura, de baças luzes dispunham para entender» o que então acontecia. E o que então acontecia passava pela redescoberta da «elaboração frásica e pela acumulação declarativa» (ibid.: 153).

Dito isto, vamos agora ver o que mudou entre a primeira e a segunda edição do *companion* de Gastão. Em 1999, ano dessa segunda edição, Herberto é objecto de quatro ensaios. A saber: o primeiro sobre *Os Passos em Volta*, que vem já de 1963; dois sobre *Última Ciência*, de 1988; o quarto a propósito de *Do Mundo*, de 1994. Esta grelha dispensa comentários.

Farei, contudo, uma citação:

Tanto quanto me desagrada a poesia que para si toma a desconstracção e o carácter explicativo da prosa, me fascina a prosa que se apropria da tensão e da temperatura características da poesia. (Cruz, 1999: 129)

Como declaração de princípios diz muito acerca do descaso de Gastão Cruz acerca do que não cabe na sua (assaz reduzida) bitola hermenêutica. É fácil ver nela a *distorção* de quem «lê» a poesia pelo funil da conjuntura doméstica, como se o mundo tivesse nascido à sua beira.

Perguntarão alguns o que é que isto tem a ver com Rui Knopfli.

Tem tudo a ver. Pois se, mesmo aqui, em Portugal, poetas como Herberto Helder e Ruy Belo, que disputam hoje o centro do cânone, tiveram de impor-se a pulso «contra» sectores da crítica incapazes de entender tradições heterodoxas, a Knopfli, que estava longe, ficava reservado o quinhão do desdém.

A reciprocidade é expressiva:

Cago na juventude e na contestação  
e também me cago em Jean-Luc Godard.  
Minha alma é um gabinete secreto  
e murado à prova de som  
[...]  
Não entro na forma, não acerto o passo,  
não submeto a dureza agreste do que escrevo  
ao sabor da maioria. Prefiro as minorias.  
De alguns. De poucos. De um só se necessário  
for. Tenho esperança porém; um dia  
compreendereis o significado profundo da minha  
originalidade: I am really the Underground. (Knopfli, 2003: 270)<sup>12</sup>

À distância de quase quarenta anos pode parecer «deslocado» ouvir falar de «originalidade» no contexto de uma obra como a de Knopfli. O facto é que, até ao fim dos anos 60, em contexto português, uma obra como a sua era profundamente original. Vejamos o poema «Praça Sete de Março»:

No centro da praça, meu pai acena  
do fundo do tempo: o coração  
da cidade ao voltar da esquina.  
Por sobre os metais cintilantes da banda,  
o Ali de cofió rendado e cabaia branca  
leva a bandeja nos gestos graves.  
Há um bule de loiça e uma chávena  
a fumar na tarde, o odor quente  
e loiro das torradas, o travo amargo  
da compota; senhores que passeiam  
de palhinha e palm beach, baneanes  
magros de reverência solícita, um surdo  
marulhar de pedras giradas no mah jong.  
[...] No centro  
da praça volto-me para acenar a meu filho. (Knopfli, 2003: 308)

<sup>12</sup> «Cântico Negro» é o título deste poema de 1967, que faz parte de *Mangas Verdes com Sal*, publicado em 1969. Embora Knopfli não fosse um regiano (pelo contrário!), neste caso é explícito o envio a Régio.

Eis um bom exemplo daquilo a que hoje chamamos poesia «do quotidiano». E como este, inúmeros outros, culminando no livro derradeiro, *O Monhé das Cobras*, pungente revisitação dos lugares da infância.

Quando, quatro meses antes de morrer, publica *O Monhé das Cobras*, pondo fim a um silêncio de treze anos, Knopfli vem de novo baralhar certezas instaladas. Depois de *O Escriba Acocorado* e de *O Corpo de Atena*, confluindo ambos naquilo a que Eugénio Lisboa chamou «metáfora elegante e mortífera de uma decomposição lenta e agónica» (Lisboa, 1978: 70), obras paradigmáticas do «remorso» ultramarino, *O Monhé das Cobras* lembra o regresso a casa do *cambaco*.<sup>13</sup>

Raras vezes um tropo terá sido tão produtivo:

Cinzento, grave, disforme mas obstinado,  
transporto incólume na dura memória  
o que haveria a preservar contra a efeméride  
[...]  
Por mim marco a urina o meu território,  
irregular agrimensura onde senhor sou  
e avaro zelador deste magro espólio. (Knopfli, 2003: 491)<sup>14</sup>

Poemas como «Passanoute», «Rua de Coolela», «O Halterofilista», «Oliveira», «Artemisa e Não», «O Tempo e o Newsagent», para citar apenas meia dúzia, refazem o «trajecto sangrento das acácias» (ibid.: 509)<sup>15</sup> para sempre perdidas.

Obrigado a deixar Moçambique em Março de 1975, na sequência do *affaire Mackintosh*,<sup>16</sup> Knopfli relata essa inopinada partida num poema a que chamou «Aeroporto»:

É o fatídico mês de Março, estou  
no piso superior a contemplar o vazio.

<sup>13</sup> Cambaco: elefante velho e solitário. O elefante (animal de grande memória) regressa ao território de origem para morrer.

<sup>14</sup> O título do poema é justamente «Cambaco».

<sup>15</sup> Fracção de verso do poema «Dana», alusivo à artista plástica Dana Michäelis.

<sup>16</sup> Em Fevereiro de 1975, na qualidade de director do vespertino *A Tribuna*, Rui Knopfli redigiu um editorial muito crítico do comportamento da FRELIMO (que liderava o governo de transição) na «resolução» do caso Mackintosh, o qual envolvia um súbdito britânico preso na Rodésia sob acusação de espionagem industrial. Tendo conseguido fugir para Moçambique, esse cidadão viu-se «devolvido» às prisões do regime racista de Ian Smith a troco de sacos de milho. O alto-comissário português, almirante Vítor Crespo (ainda em funções, uma vez que a independência do país só ocorreria em Junho desse ano), não gostou do editorial e Rui Knopfli foi forçado a deixar Moçambique.

Kok Nam, o fotógrafo, baixa a Nikon  
e olha-me, obliquamente, nos olhos:  
Não voltas mais? Digo-lhe só que não.

Não voltarei, mas ficarei sempre,  
algures em pequenos sinais ilegíveis  
[...] Não quero lembrar-me de nada,

Só me importa esquecer e esquecer  
o impossível de esquecer [...]

[...] Desmantelado, eu sobreviverei  
apenas no precário registo das palavras. (Knopfli, 2003: 516)

Duas notas antes de terminar.

Se é verdade que a obra de Knopfli estabelece um diálogo articulado com várias tradições, em especial a anglo-americana, e nem sempre, ou não exclusivamente, a partir da tradição literária – a música, sobretudo o jazz, encontra na sua poesia momentos excepcionais: basta lembrar os quatro poemas ingleses de «Sketch-Book», (Knopfli, 1962: 51-60)<sup>17</sup> uma das sequências de *Reino Submarino* –, e se, na maior parte dos casos, «tradição» significa tradição clássica (de Homero a T. S. Eliot), também é verdade que são frequentes as ocasiões em que os poemas, mesmo os de recorte erudito, *driblam* o leitor melhor apetrechado.

Vou dar dois exemplos.

1. No poema «Encantações e Exorcismos», escrito no final dos anos 60, publicado dez anos depois, na fase que corresponde ao fim do «ciclo imperial», aquela em que a obra se estriba num culturalismo classicista que tem como pano de fundo uns *Lusíadas* de sinal contrário, e tanto vai beber a Shakespeare como a Racine, nesse poema, dizia eu, é referida a figura de Amos, «o bom gigante assassino» (Knopfli, 2003: 391)<sup>18</sup>. É natural que um crítico atento, interessado em ver «o artesanato à lupa» (Moura, 2001: 330), se interrogue. Quem é Amos? Amos, aliás «Amusse», era um empregado doméstico dos pais de Rui Knopfli (depois de o ter sido dos pais de Helder Macedo), um macua<sup>19</sup> condenado a prisão perpétua que trabalhou como

<sup>17</sup> A sequência de poemas ingleses não consta de *Obra Poética*.

<sup>18</sup> O poema faz parte de *O Escriba Acocorado*, publicado em 1978.

<sup>19</sup> Macua, ou Magoa (i.e. povo de Goa), etnia do Norte de Moçambique, resultante da miscigenação de negros e indianos.

mordomo<sup>20</sup> da família durante a adolescência de Knopfli. Num poema cheio de recessos obscuros, temos explicada a origem do enigmático personagem...

[...] Amos, meu velho e gentil gigante,  
que pavoroso crime pesa sobre o teu  
silêncio empedernido, que encoberta mágoa  
talhou a amargura do teu perfil asteca? [...]. (Knopfli, 2003: 390)<sup>21</sup>

2. O outro exemplo é mais corriqueiro.

Digamos que a *dificuldade* do poema «Justerini & Brooks» começa e acaba no título. O teor de estranhamento dos versos não demove ninguém. Afinal, esse título não é outra coisa senão a identificação, por extenso, dos fabricantes escoceses de whiskies J&B...

Este punhal de veludo,  
esta fria estalactite,  
esta cicuta tão lenta  
[...]  
este filtro parecido ao sol,  
este rarefeito odor simultâneo  
ao fumo, à água, à pedra.  
Este adormecer antes do sono,  
[...]  
brandindo já no sangue  
o endurecer das artérias. (Knopfli, 2003: 454)<sup>22</sup>

A isto se chama fazer coincidir criação e conduta.

Voltando a Caliban, invisível fio condutor desta leitura, e à famosa invectiva que fez a Próspero

Ensinaste-me a falar e o proveito que daí retiro é saber amaldiçoar...<sup>23</sup>

é altura de chamar a atenção para *A Ilha de Próspero*, obra que pode (e deve) ser lida como o avesso da *Mensagem* de Pessoa.

<sup>20</sup> No seio da alta-administração colonial era frequente, fora dos centros urbanos importantes, a utilização de presidiários para serviço doméstico.

<sup>21</sup> O poema faz parte de *O Escriba Acocorado*, publicado em 1978.

<sup>22</sup> O poema faz parte de *O Corpo de Atena*, publicado em 1984.

<sup>23</sup> Ver *The Tempest* de William Shakespeare.

É no exacto momento em que o Império se começa a desmoronar que Knopfli, perplexo da apatia que o cerca, regista em «Canção de Ariel» o *desinteresse* do povo macua, obstinadamente de costas voltadas a terra firme:<sup>24</sup>

[...] Que oculto fascínio, secreto ópio,  
da baixa coralina os atrai?  
Que vozes entorpecentes surdidas  
do abismo estarão ouvindo?  
O tumulto que sobe do continente  
não os inquieta ou contagia,  
em seus rostos não há sinal,  
centelha ou fulgor do incêndio  
que, no horizonte próximo, lavra.  
Imóveis e antigos, fitam o mar.  
Não são estes os filhos de Caliban. (Knopfli, 2003: 361)<sup>25</sup>

Deste monólogo pode-se dizer que é «dominado pelo tropo único da repressão» (Bloom, 1992).

Lida no seu conjunto, a obra de Knopfli permite concluir pela justeza de um tom que foi premonitório e disfórico, sem desistir de ser celebratório nos momentos e *pre-textos* (o corpo de uma mulher ou a violenta perda de um filho) em que houve de sê-lo.

Rui Knopfli nasceu em Inhambane no dia 10 de Agosto de 1932 e morreu em Lisboa no dia 25 de Dezembro de 1997. Tinha 65 anos e um enfisema pulmonar. Estudou em Lourenço Marques e em Joanesburgo. Essa breve estadia na África do Sul foi decisiva na sua formação política. Aos dezassete anos já colaborava na imprensa desafecta do regime. Na adolescência passou uns meses para as bandas de Coimbra. Figura destacada da vida cultural moçambicana, coordenador de suplementos literários, cineclubista, polemista, tradutor de Robert Lowell, Marianne Moore e outros, foi ainda, com João Pedro Grabato Dias, fundador dos cadernos de poesia *Caliban*. Delegado de propaganda médica durante 22 anos consecutivos (1952-74), e diplomata por igual período de tempo (1975-97), exercendo funções de conselheiro de imprensa na Embaixada de Portugal em Londres, nunca abdicou das suas con-

<sup>24</sup> O povo macua «absteve-se» de participar na luta emancipalista. No contexto, a ilha «de Próspero» corresponde à ilha de Moçambique, que foi capital da Colónia até 1898, e sede de influentes sindicatos clandestinos de exportação de escravos para o Brasil, até 1831, data da derrogação brasileira. A etnia local é macua (ver nota 19). Na ilha é visível o cruzamento da cultura indo-portuguesa com a árabe.

<sup>25</sup> O poema faz parte de *A Ilha de Próspero*, publicado em 1972.

vicções. Após o 25 de Abril, partiu para Nova Iorque onde participou dos trabalhos da comissão de descolonização na assembleia-geral das Nações Unidas (1974). De regresso a Moçambique, exerceu durante oito meses o cargo de director do vespertino *A Tribuna* (1974-75). Voltou a Moçambique uma única vez, em 1989, a convite de Cavaco Silva. Durante os anos do exílio londrino reviu a sua tradução de *Quarta-Feira de Cinzas*, de T. S. Eliot, a qual só teria publicação póstuma (Eliot, 1998). Por imperativo da profissão<sup>26</sup> voltou a Portugal no Verão de 1997. Publicou *O Monhé das Cobras* em Agosto e morreu no dia de Natal. Encontra-se sepultado em Vila Viçosa.

Palavras suas:

Paro diante do jazigo de família,  
 Vila Viçosa, Alentejo profundo. Afinal tudo  
 principiou aqui. O apelido seria,  
 puramente como outros, alentejano,  
 não fora a incursão oportunista  
  
 do estrangeiro, que perturbaria o resto,  
 confundindo o futuro e as interpretações [...]. (Knopfli, 2003: 527)<sup>27</sup>

Aqui chegados, não quero fechar sem uma nota de humor.

Nesse volume de factura colectiva que é a antologia *Rosa do Mundo* (Monteiro & Correia, 2001), a representação das literaturas estrangeiras ficou a cargo de vinte «especialistas», reservando-se o editor Manuel Hermínio Monteiro (que veio a falecer 48 horas depois do lançamento) a escolha dos poetas portugueses. Rui Knopfli não integra a selecção nacional. Também não entra na quota moçambicana porque os países de língua portuguesa que foram antigas Colónias não estão representados no volume. Entra pela porta do cavalo, como «tradutor» de Tao Li, poeta chinês do séc. VIII... Acontece que *O Livro Melancólico de Tao Li* (Knopfli, 2003: 411-19) é uma sequência de poemas seus, precisamente a que fecha *O Escriba Acocorado*, e traz à laia de intróito uma «Explicação Necessária» (de recorte *borgeano*) que, pelos vistos, não serviu para nada.

Eu não quero que os especialistas de poesia chinesa sejam também especialistas em Rui Knopfli. Mas gostava de saber em que antologia de poesia chinesa aparece o «nosso» Tao Li.

<sup>26</sup> O staff do ministério dos Negócios Estrangeiros colocado no estrangeiro regressa a Portugal no dia em que completa 65 anos de idade.

<sup>27</sup> O poema faz parte de *O Monhé das Cobras*, publicado em 1997.

Vamos então terminar com o poema «chinês»:

Transcorrida a sétima lua não recordo  
as mulheres de cuja sabedoria aprendi.  
Guardo o claro rosto daquela  
que me recebia no templo do seu corpo  
como se eu fora um deus. (Knopfli, 2003: 416; Monteiro & Correia, 2001: 556)<sup>28</sup>

## Bibliografia

- BLOOM, Harold (1992 [1976]). *Poesia e Repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago.
- CRUZ, Gastão (1973). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano.
- CRUZ, Gastão (1999). *A Poesia Portuguesa Hoje*. 2ª edição corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio d'Água.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1993). *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*. Lisboa: Cosmos.
- ELIOT, T. S. (1998). *Quarta-Feira de Cinzas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FORD, Andrew (1992). *Homer: The Poetry of the Past*. Apud BLOOM, Harold (2003). *Gênio*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva.
- HELDER, Herberto (1973). *Poesia Toda*. Lisboa: Plátano.
- KNOPFLI, Rui (1962). *Reino Submarino*. Lourenço Marques: Publicações Tribuna, col. Cancioneiro de Moçambique (nº 1).
- KNOPFLI, Rui (2003). *Obra Poética*. Lisboa: IN-CM.
- LISBOA, Eugénio (1978). «Post scriptum» ao posfácio de *O Escriba Acocorado*. Lisboa: Moraes.
- LISBOA, Eugénio (1987). «A Voz Ciciada». In *Crónica dos Anos da Peste*. Lisboa: IN-CM, 345-60.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981). *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MONTEIRO, Manuel Hermínio, CORREIA, Manuela (orgs.) (2001). *Rosa do Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MOURA, Vasco Graça (2001). «Antígrafo». In *Poesia 1963-1995*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PITTA, Eduardo (2001), *Revista Ler*, nº 52, 106-108.
- (2002). «O Preto no Branco». In SILVESTRE, Osvaldo Manuel, SERRA, Pedro (orgs.). *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Coimbra e Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- REBELO, Luís de Sousa (2003). «Prefácio». In KNOPFLI, Rui. *Obra Poética*. Lisboa: IN-CM.
- STEINER, George (2002 [1968]). *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. Tradução de Edgardo Russo. Madrid: Siruela.
- VAUGHAN, Alden T., VAUGHAN, Virginia Mason (1992). *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*. New York: Cambridge University Press.

<sup>28</sup> Ver Pitta (2001): 106-108.

Departamento de Línguas e Culturas  
Universidade de Aveiro  
Campus Universitário de Santiago  
3810-193 Aveiro - Portugal