



PAULO ALEXANDRE PEREIRA

Universidade de Aveiro
ppereira@ua.pt

ET IN ARCADIA EGO: ELEGIAS DA PÁTRIA E DA INFÂNCIA NA POESIA DE ALBERTO DE LACERDA E RUI KNOPFLI

Data de receção: 12.03.2021

Data de aceitação: 26.07.2021

Resumo: Conformadas por circunstâncias biográficas e eixos temáticos comuns, as poéticas de Rui Knopfli (1932-1997) e Alberto de Lacerda (1928-2007) exploram um mesmo *ethos* elegíaco, compaginando-o com a tópica evocação nostálgica dos lugares da memória. Tanto no caso do autor de *Elegias de Londres*, como no de *O Monhé das Cobras*, o género da elegia surge coligado com o tema seminal do exílio, que em ambos surge declinado nas suas múltiplas modulações geográficas, políticas, temporais e ontológicas, com particular incidência nas saudades da infância moçambicana comum aos dois poetas. Se, no caso de Knopfli, a elegia tematiza a dilacerante experiência de expatriado de um império extinto, num verdadeiro trabalho de luto pós-colonial, em Lacerda a exaltação libertária vivida numa pátria adotiva, livre da sombra da ditadura, não deixa, contudo, de ser manchada pela solidão congénita de quem se sabe exilado de si próprio. Mais do que a convencional *meditatio mortis* que ecoa na elegia clássica, na poesia de Knopfli e Lacerda reverbera-se, assim, a consciência de que qualquer arcádia é precária e que, mais cedo ou mais tarde, nela se insinuará o seu fim.

Palavras-chave: Alberto de Lacerda, Rui Knopfli, elegia, pátria, infância

Title: *Et in Arcadia ego*: Homeland and Childhood Elegies in the Poetry of Alberto de Lacerda and Rui Knopfli

Abstract: Shaped by shared biographical circumstances and thematic affinities, the poetic works of Rui Knopfli (1932-1997) and Alberto de Lacerda (1928-2007) also explore a common elegiac *ethos* which is often combined with the nostalgic evocation of the places of memory. The elegiac genre is correlated to the key theme of exile, which in the case of both poets often adopts distinctive geographical, political, temporal and ontological overtones, and is further associated with a nostalgic evocation of the childhood they both spent in Mozambique. Whereas, in Knopfli, the elegy addresses the lacerating experience of an expatriate poet, excluded from a defunct empire and engaged in a postcolonial labour of loss, in Lacerda the libertarian exhilaration felt in the foreign adoptive homeland which sets him free from dictatorship is nonetheless clouded by the innate loneliness of a subject who is most of all exiled from himself. Rather than the conventional *meditatio mortis* that echoes in classical elegy, both Knopfli and Lacerda's poetry, therefore, reverberate a dramatic awareness of the instability affecting all arcadias warning us that, sooner or later, they are doomed to disappear.

Keywords: Alberto de Lacerda, Rui Knopfli, elegy, homeland, childhood

Dying is an art, like everything else.

Sylvia Plath

Percorrendo uma coincidente cartografia afetiva – onde se inscreve tanto o sortilégio longínquo de uma Ilha de Moçambique matricial, como a *terra mater* substitutiva, de uma “Londres/ Centro exacto/ Da liberdade” (Lacerda 1987: 64) –, compartilhando a ferida de um exílio que é tanto geográfico como ontológico, onde se transfundem nostalgia da raiz e apelo diaspórico, ou dando insistente testemunho do ingente labor ofical do *poeta faber*, os universos líricos de Alberto de Lacerda e de Rui Knopfli podem ainda aproximar-se por via de uma obsidiante *ars memorativa* que permite neles perceber a consonante orquestração de um *ethos* elegíaco decantado numa “poesia da perda, do luto e do desengano” (Lage 2010: 14). Esta coincidente “iteratividade do melancólico” (Noa 1998: 84) não é surpreendente. Como, logo na abertura do vasto estudo que dedica à elegia portuguesa contemporânea, justamente lembra Rui Lage, “praticamente nenhum poeta português do século xx resistiu à tentação, que talvez devêssemos classificar como impulso ontológico da elegia” (2010: 13). A ela não resistiram decerto os autores de *Elegias de Londres* e de *O Monhé das Cobras*.

Apresso-me a esclarecer que, se opto por, numa tomada de posição teórica que tem tanto de cauteloso como de evasivo, designar de *pulsão elegíaca*, *sensibilidade elegíaca*, ou mesmo *estado de espírito elegíaco* (Tamen 2010: 110) aquela que pode surpreender-se nas poéticas que, como as de Alberto de Lacerda ou de Rui Knopfli, se dedicam a declinar essa melancólica liturgia da perda e a inquirir, num exercício de espeleologia íntima, os efeitos erosivos ou dissolventes do tempo e as pequenas e grandes mortes arquivadas no catálogo privado da memória, é porque convirá, desde já, relevar as metamorfoses contemporâneas do modelo elegíaco clássico. É, de resto, consabida a renovação drástica da matéria elegíaca em contexto contemporâneo, a ponto de torná-la formalmente irreconhecível, em decorrência de fenómenos de laicização, hibridismo, modulação sémico-estilística ou ressignificação contratextual e paródica. Mesmo agenciando, ainda e sempre, uma retórica, exuberante ou vigiada, do *pathos*, raramente a elegia contemporânea – e o elegista que lhe dá voz – reedita a crença no alívio catártico da dor pela confissão, ou faz fé na eficácia resolutiva do seu pranto. Porque nela se torna inteligível, com flagrante assiduidade, uma dor intransitiva, que esbarra com a sua própria esterilidade e obstinadamente resiste a qualquer trabalho de luto, desacredita-se agora da mitologia consolatória que, na elegia arcádica ou pastoral, dava como certa a possibilidade de reparação e de transcendência¹.

Ora, o tom de estoica resignação ou de dolência niilista legível em inúmeros poetas contemporâneos, descrentes dos poderes curativos da lamentação, parece ter convertido

¹ Como salienta Sandra M. Gilbert, “In my view, this poetics [the contemporary poetics of grief] begins with both unbelief and disbelief – *unbelief* in traditional strategies of consolation (an afterlife, a resurrection, a transmigration); *disbelief* in the reality of the individual death itself – and seeks to come to terms with loss through at least four different strategies: first, a meditation on the actual scene of dying; second, a preoccupation with the literal body of the dead one; third, a retelling of the details of the past as if to ensure that they have both passed and passed away; and fourth, a resignation that sometimes involves a hopeful (but often sardonically hopeful or fantastic) resolution and sometimes merely a stoic acquiescence in the inevitable” (1999: 182-183).

a escrita elegíaca numa “arte da perda”, cujo propósito deixou de ser, como observa Jahan Ramazani, o de cicatrizar as feridas, dedicando-se antes a reabri-las (*apud* Lage 2010: 148), numa espécie de reencenação desalentada – em rigor, *antielegíaca* – de um *script* absurdo e agónico². Não é raro que essa intuição de uma perda irredimível seja, nas concretizações contemporâneas do género, apresentada a par da mais radical consciência da negatividade de toda a linguagem, privada de transparência significativa e de capacidade representativa em face do inominável teatro trágico da História. A esta afasia não é, naturalmente, estranha a morte da própria poesia³. Esta difidência da elegia em relação aos poderes esconjuratórios da sua própria elocução explica que ela tenha passado, no lirismo contemporâneo, da “expressão poética da perda a expressão da perda poética” (Lage 2010: 6) e que de “poema de pranto” se tenha reconfigurado em “poema de renúncia” (153). Esta preterição de uma *ars dolendi*, cujo sintoma mais evidente é o recuo da palavra que antes prometia exorcizar a dor, conduz à descoberta deceptiva de que “a elegia [se] torna elegia da própria poesia” (385), isto é, *memento mori* do próprio lirismo.

Uma apropriação persistente da dicção elegíaca encontra-se, com distintas modulações, documentada nas obras poéticas de Alberto de Lacerda e Rui Knopfli que, aliás, admitem ambas ser lidas como uma longa e ritualizada cerimónia de despedida. Congraçando destino individual e *fatum* histórico, ambos os poetas parecem, uma vez apurado o pungente deve-e-haver da perda, querer despedir-se de todas as arcádias privadas, sejam elas reais ou factícias – despedida da pátria, da infância, do amor, dos seus mortos, mas sobretudo de quem se foi outrora. Confrontados com o que Alberto de Lacerda incisivamente descreveu como “o horror do nunca mais” (*apud* Sousa 2010: 78), resta-lhes a contemplação amarga da ruína e o gesto de inscrição testemunhal, isto é, o regresso melancólico, retrospectivo ou profético, ao cenário primitivo de uma perda já consumada ou ainda só ominosamente pressentida.

Assim se explica, em Lacerda como em Knopfli, a assídua *mise en scène* de um teatro do adeus, da despossessão, do desamparo ou do desengano, moldura lírica que redimensiona a convencional *meditatio mortis* expendida na elegia⁴. A constância desse lastro reflexivo pode, aliás, deduzir-se a partir de sintomáticas opções intitulares: em Lacerda,

² Observa Rui Lage que “o ataque dos elegistas modernos às convenções tem como alvo principal a *consolatio*, a tradicional função consoladora da elegia. [...] De facto, a grande cisão entre a elegia moderna e a elegia tradicional é o desaparecimento da redenção divina dos mortos – ou da transformação dos mortos em deuses –, caução que permitia compensar a perda através do transporte do ente perdido para um plano supraterrâneo” (2010: 148).

³ Como acentua João Almeida Flor, “As entidades concretas agora evocadas (pessoas, lugares, episódios, percepções ou noções abstractas) são categorias vazias, por não poderem já ser objectos de posse. Por absurdo, o sujeito apenas possui a perda, motivo pelo qual se sente coagido a cantar a frustração de desejos longamente acalentados ou, quiçá, a privação irremediável da própria capacidade de desejo, situação da carência que reduz ou inviabiliza as possibilidades da própria verbalização poética” (2010: 147).

⁴ Em Knopfli, não são raros os textos que explicitamente atualizam as convenções do género elegíaco, convertendo a convencional *meditatio mortis* no seu eixo de gravação semântica. É, por exemplo, o caso de “A uma criança longe”, “Pequena elegia”, da quinta sequência de “Pirâmide” ou de “Quina – três elegias breves”. Destes, que irreservadamente merecem ser classificados como elegias, devem distinguir-se outros em que prevalece uma tonalidade disfórica ou lamentosa ou que em se verifica o emprego avulso dos estilemas do género.

composições como “Depois de teres partido”, “No túmulo de Mário de Sá-Carneiro”, “Lamento”, “Elegia escrita em New Orleans a 6 de Abril de 1968” e o conjunto das *Elegias de Londres* ou, no caso de Knopfli, títulos como “Despedida”, “Testamento”, “Pequena Elegia”, “Certidão de óbito”, “Epitáfio” ou “A Casa dos Mortos” não deixam dúvidas de que a partitura lírica que neles se executa é a do *melos* fúnebre. Nem sempre, contudo. Repare-se como, no admirável poema com o título antifrásico de “Encontro”, a sabotagem da promessa nele anunciada o converte numa elegia *a contrario* (isto é, construída em modo denegativo), no decurso da qual o sujeito se entretém com a conjetura imaginante de um encontro que sabe impossível, assim postergando “a perda através do «fingimento poético»” (Monteiro 2003: 71):

Visito esse lugar.
 Procuo-te nesse recanto habitual.
 Sei que não estarás lá,
 mas finjo ignorá-lo,
 procuro pensar que saístes,
 que saístes há pouco,
 numa ausência breve,
 como se tivesses saído
 para logo regressares.
 Quando chegasses, se tu chegasses,
 dir-te-ia: Tu lembras-te
 E o verbo acordaria ecos,
 nostalgias distantes,
 velhos mitos privados.
 Sei que não virás,
 conjecturo até, por vezes,
 teus distantes, inúteis
 diálogos numa praça gris
 que imagino em tarde de invernã.
 Então disfarço, ponho-me
 A inventar, por exemplo,
 uma longilínea praia deserta,
 uma fina, fria, nebulosa
 praia
 muito silenciosa e deserta.
 Pensando nela fito de novo
 este lugar e digo para mim
 que apenas partiste
 por um breve instante.
 E sigo. E de novo protelo
 este encontro impossível. (Knopfli 2003: 128)

Por outro lado, essa poética estenográfica da morte é amparada pela glosa – antiprotocolar e idiossincrática, quase sempre – de um repertório de *loci* invariantes do género elegíaco indiciais de uma experiência angustiada da brevidade e da finitude: *tempus fugit*,

ubi sunt, cotidie morimur. Note-se, de passagem, como essa tópica se encontra, por exemplo, metaforicamente consignada numa escolha titular como *Máquina de Areia* (1964), a ampulheta, inequívoca figuração do fluxo irreversível de cronos, secundada ainda pela epígrafe pedida de empréstimo a T. S. Eliot: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable” (*apud* Knopfli 2003: 169). Ambos, título e epígrafe, dão razão a Luís de Sousa Rebelo, quando argumenta que “toda a emblemática da angústia irá fazer de Rui Knopfli o poeta do tempo” (2003: 16). Na sua conjuração aporética de morte e renascimento, é ainda o tempo que, numa elegia que justapõe em quiasmo as figuras do pai que envelhece à esperança auroral de uma filha ainda criança, se elege como móbil lírico:

Termino um pouco onde ela começa,
mas minhas mãos continuam nas suas.
Penso agora na morte sem angústia
e na vida com outro empenho.
Minha filha vai comigo, seus olhos,
seus gestos, seu sorriso,
lembrança de mim.
Vou partindo. Ela apenas chega.
A tarde cai e não é triste morrendo. (Knopfli 2003: 45)

É essa experiência, que se diria neomaneirista, de um tempo implacavelmente heraclitiano, pré-lapsário e, acima de tudo, irresgatável – cuja memória efêmera se perpetua no “precário registo das palavras” (516) –, seja ele o de uma “unidade andrógina perdida” (Borges 1990: 33), como em Alberto de Lacerda, ou o de um éden plantado à beira-Índico e imune à morte, como em Knopfli, que constitui matéria e substância destes elegistas do paraíso perdido, comungando ambos da desamparada intuição de que “[...] tal como esse alguém/ pára na última colina, que uma vez mais lhe põe diante/ o seu vale, e olha em volta e se detém –, assim vivemos nós, em despedida sempre” (Rilke 2002: 95).

A convocação destes versos de Rilke, colhidos na oitava das suas *Elegias de Duíno*, não é casual. Com efeito, tem sido amplamente sublinhada a vitalidade inseminante do modelo da elegia rilkeana no contexto da lírica portuguesa das décadas de quarenta e cinquenta e, em particular, na obra dos poetas congregados em torno dos *Cadernos de Poesia*. Como demonstrou Maria António Hörster, o influxo do legado poético rilkeano deteta-se também “na renovação dos géneros líricos, desde a elegia e o *requiem* ao poema-prece e ao soneto, passando pelo grande estímulo e novidade que foi o «poema-coisa»” (1993: 596). Por outro lado, Rilke “anteciparia uma das linhas de força da modernidade poética pela sua apropriação da categoria do silêncio ou do vazio como dimensão inerente à própria linguagem, problematizando assim a promessa de sentido que nela tematicamente se ofereceria” (Borges 1997: 250). Não me deterei no rastreio das ressonâncias da elegia rilkeana nos poetas de que me ocupo, mas anoto, de passagem, que elas são seguramente mais audíveis em Alberto de Lacerda que, aliás, nas suas *Elegias*

de Londres, convoca expressamente a memória do poeta dos *Sonetos a Orfeu*⁵. Embora esse influxo se traduza no autor de *Oferenda*, como observou já Jorge de Sena, mais como “atmosfera” do que como “realidade concreta” – apartando-o, assim, desse angelismo epidérmico e replicativo, deplorado por Sena nos “numerosos rilkinhos que prosperam por esse mundo fora” (*apud* Hörster 1993: 403) – torna-se nele indissimulável um vocabulário lírico de nítido recorte rilkeano: como para o autor das *Elegias de Duíno*, em Lacerda, a poesia é, sobretudo, visitação numinosa e ponte salvífica para o Aberto (“O voo atento à luz interior/ Disseminada tão intensamente/ Que enquanto dura tal êxtase é o eterno/ Que habitamos/ Por minutos/ horas/ Ou prolongados dias”, 1987: 45); como nele, o sentimento de exílio é consanguíneo à própria condição de poeta (“Ser poeta é não pertencer/nem a si”, 1984: 60) e é inabalável a convicção de que “os mortos [...] por nós se comunicam” (1987: 36). Às obras de Lacerda ou de Knopfli, indistintamente, poderiam, pois, servir de epígrafe estes outros versos da oitava das *Elegias de Duíno*: “Aqui tudo é separação,/ Lá tudo era sopro. Depois da Pátria primeira/ a segunda parece-lhe híbrida e cheia de vento” (Rilke 2002: 93).

Proscritos dessa “Pátria primeira”, desenhada em ambos com os contornos míticos de uma Ilha de Moçambique nimbada pela lonjura, não espanta que quer Alberto de Lacerda, quer Rui Knopfli revisitem o legado tópico do canto do exílio – isto é, da elegia da pátria – imprimindo-lhe, não obstante, marcas sensíveis da sua experiência individual. “Só aqueles”, lembrou já Eduardo Lourenço, “que como Camões viveram o nosso império de girassóis mortos, Alberto de Lacerda, Rui Knopfli, Cinatti, e dele se perderam, conhecem esta mistura indestrutível de exílio e presença, presença no exílio e exílio na presença” (1987: s.p.).

Não insistirei na complexa anatomia do exílio – ou, mais propriamente, do *inxílio* – knopfliano, por julgar se ter ela convertido em *locus criticus* quase totalizante de uma poética que me parece, a vários títulos, ser a ele irredutível. Se, com Fátima Monteiro, me parece poder ser a poesia de Knopfli entendida como indeligiável da sua “condição trágica de exilado permanente” (2003: 17), é, com efeito, a partir de *O Escriba Acocorado*, como bem nota Francisco Noa, que se torna “perceptível a deslocação do centro gravitacional e existencial do sujeito que, da Europa, contempla impotente e destroçado o mundo que ficou para trás” (1995: 126). Precede, contudo, o exílio londrino do autor, o sentimento de congénita desorbitação repetidamente glosado nos seus poemas. Euro-moçambicano ex-cêntrico a um universo negro-africano, confessadamente E.T. – leia-se extraterritorial⁶ – no país dos outros, o exílio poeticamente documentado na obra de Rui Knopfli testemunha o bilandismo interruptivo de quem, acima de tudo, se sabe irremediavelmente expatriado de si mesmo. O desígnio dilemático de desenraizamento e inscrição que lacera o sujeito knopfliano explica que a contemplação ávida de uma Londres de promessa, entrevista de terras índicas, se degrade *in situ*, convertendo-se na terra gasta da *unreal city* eliotiana, num decrescendo decetivo e letífero:

⁵ Rui Lage considera justamente as *Elegias de Londres*, de Alberto de Lacerda, como um dos livros que “melhor assimilaram a estética consagrada pela elegia rilkeana” (2010: 172).

⁶ Como, em entrevista concedida a Francisco José Viegas, declarava, em 1996, Rui Knopfli, “Sou um ET! Extraterritorial” (*apud* Viegas 1996: 59).

Subo devagar o Mall e a luz
fere-me os olhos frontalmente, filtrada,

fina e branca, quase paralela ao solo,
 como em África nunca aconteceria.
 Perpendicular, fita-me de frente,
 rasante ao chão como se lhe pedisse

que, por fim, me receba. Novembro,
 agora pressago, Novembro, agora
 sobre o ombro esquerdo, baixando,
 insidioso, sobre o lado dito fatal. (Knopfli 2003: 521)

As insolúveis contradições do exílio de um poeta nostálgico de um reino de nenhures não escaparam à lúcida argúcia crítica de Luís de Sousa Rebelo:

Poeta êxul em terras africanas, onde bebe os ares da cultura europeia e sonha esse Norte longínquo, enquanto escreve uma poesia sem os exotismos gratos ao gosto do leitor metropolitano, ele começa um novo exílio no dia em que vagueia pelas ruas das grandes cidades cosmopolitas, ao ar frio desse Abril em que se “engendram flores”. (2003: 19)

Na realidade, amando só “em retórica discursiva/ as outras cidades” (Knopfli 2003: 80), o sujeito poético knopfliano reivindica, da sua posição liminar de *insider-outsider* (Monteiro 2003: 78), em poemas-manifesto como “Naturalidade” ou “Hidrografia”, uma ontologia desassombradamente africana⁷ que, contudo, não deixa de colocar na estreita dependência de um telurismo amoroso⁸. As elegias da pátria terão, deste modo, que ser lidas, no caso do autor de *Reino Submarino*, como humaníssimo *requiem*, entoado por um “homem a quem tiraram muito cedo a fruição do paraíso” (Lisboa 2009: 105). Essa cesura, que põe termo quer a um ciclo da biografia da nação, quer da biografia do próprio poeta – replicando, portanto, em escala privada, o transe coletivo de um país imobilizado na encruzilhada da sua História – surge, num conhecido poema, alegoricamente representada como “Amputação”:

⁷ A africanidade não é incombinável, bem entendido, com a ascendência portuguesa consignada, num registo de ironia autoderrisória à O’Neill, em “Auto-retrato” (cf. Knopfli 2003: 259).

⁸ Como argumenta Fátima Monteiro, “O sujeito poético de «Naturalidade» é assim um sujeito que se assume mais do que binário, híbrido, mas que ao assumir esse hibridismo subverte a ‘ordem hierárquica’ tradicional das componentes que integram a sua identidade. Se, por um lado, a feição europeia da identidade do poeta é aceite como destino incontornável, a feição emotiva-afectiva africana ganha relevo ontológico e existencial reconhecendo-se aí o verdadeiro alicerce da subjectividade humana desse sujeito. Não é surpreendente, portanto, que em depoimentos extraliterários, Knopfli tenha (mesmo quando insiste na sua ascendência europeia) feito questão de se dissociar dum espírito de lusitanidade, tanto durante como após o período colonial, não reconhecendo em Portugal uma pátria, mas um ponto de referência histórica e linguístico-literária” (2003: 109).

Algo, em mim, está morto.
 O lado direito inerte, ausente,
 de mim está alheio.
 Do lado esquerdo
 o fito,
 como se a um outro
 olhasse.
 Metade de mim persiste,
 vive,
 e contempla algo, ardendo,
 estiolando,
 que em mim está morto.
 Um perfil que apodrece
 e eu vivendo
 e vendo ausentar-se de mim
 algo que em mim está morto
 definitivamente. (Knopfli 2003: 150)

Partícipes da autoelegia e do epicédio pós-imperial, são numerosos os textos knopfianos em que o sentimento crepuscular de um *finis patriae* se refrata na autorrepresentação disfórica do poeta, espetador melancólico do um mundo sem teto entre ruínas⁹. É o que se verifica, por exemplo, na epístola elegíaca intitulada “Disparates seus no Índico”, em que uma toada de coloquialismo amenamente convivial, que parece calcada sobre a nobriana “Carta a Manuel”, não chega para serenar as inquietantes intimações de mortalidade de uma *aetas aurea* em decomposição:

Depois de tão longo silêncio pedes-me notícias.
 Que dizer, conjecturo, por notícias,
 a quem os anos distanciaram irreparavelmente? [...]
 Que este prolongamento doirado e nebuloso que excede
 o extinto fulgor das caravelas é um muro
 de silêncio e torna nossos gritos em grotescas
 caricaturas do som. [...]
 Que, a propósito, o racismo é agora encapotado
 e confortável, residindo nos sorrisos múrmuros
 e nos olhares cúmplices que se trocam em público.
 Que, enfim, sob a máscara de sono e hipocrisia,
 a natureza se refaz no ciclo indiferente das estações
 e que, sobre nós, fina, grave e imperceptível,
 cai uma poeira antiga de esquecimento. (319)

⁹ Essa figuração do poeta já póstumo ainda em vida, comunicada através da temporalidade paradoxal da elegia *ante mortem*, ressurgue, por exemplo, nos poemas “Testamento” e “Se te disserem” (cf. Knopfli 2003: 46, 286-287).

Pathos privado e deflação antiépica tornam-se, assim, cúmplices no inventário elegíaco de uma perda anunciada, que é menos a da derrocada imperial do que a do lace-rante ocaso de um idílio índico, enraizado na “orografia sentimental e afectuosa” (Viegas 2005: 17) moçambicana, e a correlativa supressão dos seus *loci memoriae*. Indistinguíveis nesta gramática do desengano, *contemplatio* e *meditatio* marcam o compasso de uma sondagem abismada da perda. Oscilando “entre o trabalho de preservação e o trabalho de campo”, lembra Rui Lage que o elegista contemporâneo “ora veste a pele de um cata-logador (de imagens guardadas com o desvelo de bilhetes-postais ou perecíveis como polaróides), ora de um arqueólogo por entre os vestígios quer da sua memória quer da memória colectiva” (2010: 162). Esta postura lírica de exumação interrogativa dos restos vestigiais de um tempo declinante ou já irrevogavelmente extinto aparenta, não raras vezes, a lírica de Knopfli de uma verdadeira *fotopoética*: congelando o instante fur-tivo, musealizando a memória, a fotografia, a um tempo *phantasma* e *vestigium*, consti-tui, como, em estudo célebre, observou já Susan Sontag, uma arte indeclinavelmente ele-gíaca¹⁰. É, pois, em função desse frívolo esforço de apreensão que subjaz ao retrato – que, ao imobilizar, conserva tanto quanto aniquila – que deve compreender-se a regular tema-tização do instante fotográfico, em textos como “A Menina do Retrato”, “Legenda para o último retrato”, ou a quarta sequência poética de “Pirâmide”:

Os retratos. Os velhos retratos de família.
Lembrança acinzentada de gente
que noutros corpos existe, eles são
o sorriso congelado, o sabor antigo,
o bafo triste na sala sombria. O rosto
que não existe e foi outro tempo.
O espelho imobilizado sobre a imagem: a face
delida, o cabelo molhado, a risca
certinha, o olhar luminoso, o sorriso
branco. Antipáticos, os retratos.
Velhos têm o sorriso da juventude. (Knopfli 2003: 172)

Se, em Knopfli, a elegia da pátria é assombrada pela nostalgia regressiva de um *locus amoenus* originário, pontualmente recortado a partir de um molde nativista, e alimentada por uma “mágoa índica” nunca aplacada, em Alberto de Lacerda, ela torna ostensiva uma imprevista descoincidência entre exílio geográfico e exílio espiritual. Na realidade, como assinala Fernando J. B. Martinho a propósito da coletânea precisamente intitulada “Exílio”, nela o “[...] sujeito faz a dolorosa aprendizagem de que o «exílio» não é o que, em Inglaterra, conhece, mas o que, no Portugal revisitado, na terra «usurpada/ Pelo monstro/ Que

¹⁰ Susan Sontag corrobora, nos seguintes termos, a natureza elegíaca da fotografia: “Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed touched with pathos. [...] All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt” (2008: 15).

não morre mas mata», vem a experimentar” (1986: 96). Por detrás do alegórico monstro, assoma, obviamente, o rosto sinistro da ditadura de Salazar e a repulsiva “estupidez histórica/ lusitana/ Em trânsito colonial” (Lacerda 1994: 287):

Apesar da luz de maravilha
 Apesar da paisagem que é soberba
 Apesar de Lisboa
 Camoniana princesa
 Apesar de ter sido português
 Dom Pedro Primeiro
 Que era apaixonado e justiceiro
 Rei da desditosa
 Pátria minha amada
 O exílio é aqui
 Nesta terra usurpada
 Pelo monstro
 Que não morre mas mata. (331)

A mitologia eutópica, conexas à noção de pátria, que na semântica expressivista da elegia convencional serviria de esteio à dor do desenraizamento, não impulsiona, neste caso, um canto de ausência. Dissentindo da inflexão melancólica do canto de desterro, as elegias de Lacerda preferem ser lidas como lamentos exasperados pela pátria usurpada que, ao invés de se emanciparem da sua circunstância, dela fazem transcorrer uma evidente inclinação reflexiva e uma expressa vontade de interlocução com a História. São, portanto, condizentes com o desassossego humanista do autor – ou com a sua “inquietação social sem desgosto estético”, recuperando a fórmula que Alberto de Lacerda propõe no texto programático intitulado “Um Lugar para a Poesia” que abre o número inaugural da *Távola Redonda* (1989) –, expresso na sua congénita aversão a todos os totalitarismos. Mas, no contexto daquela que Eduardo Lourenço descreveu como a sua “poética do exílio redimido”, as amargas elegias pela pátria perdida – metonimicamente figurada na evanescente Ilha de Moçambique, o “primeiro cais mítico que o sujeito poético abandonará e converterá em símbolo de um tempo mítico, puro, feliz, perfeito, uno, sem cortes, sem mágoas” (Borges 1990: 45) – encontram o seu contraponto jubilatório nos hinos pela pátria reencontrada:

Londres Reencontrada – 1963

Esta terra
 Sem Monstro tutelar e sem Gestapo
 Acolhe-me sem qualquer
 Pancadinha nas costas
 Este deserto vasto e habitado
 Contém todas as fúrias
 Gregas e saxónicas
 Contém toda a doçura

Imaginável
 E toda a poderosa solidão
 Dos desertos habitados ou não
 Esta terra
 Paraíso da humana dignidade
 É a ditosa pátria minha amada
 Enquanto a outra
 Disser à luz ao amor à liberdade
 Que não. (Lacerda 1984: 413)

Como, com certa intuição, sublinhou ainda Eduardo Lourenço, “De todos os lugares de exílio, a Inglaterra, a «ilha» da História moderna, foi aquela que mais fundo o ajudou a recuperar, no seu tempo eterno, a outra ilha, aquela onde fora príncipe e cuja evocação lhe é sempre indistinta música de tristeza e alegria” (1987: s.p.). De ilha a ilha, do *genius loci* de Muhípati, “ilha pura incandescente” (Lacerda 1984: 347), ao da “floresta encantada” (1994: 113) de Londres, a poesia de Alberto de Lacerda dá testemunho de uma desterritorialização da ideia de pátria¹¹, nela concebida, por um *homo viator* perpetuamente errante, mais como *cosa mentale* do que como convenção geográfica – “Venho da Índia da Pérsia do Japão/ Da China/ E de África/ Também venho de África” (132). Estes versos confirmam, pois, a opinião de Luísa Borges de que “se há um tema do exílio nesta poesia, ele deve talvez ser procurado na ideia de uma saudade, de um desejo “Anterior ao tempo” que se situa fora de toda a temporalidade” (1990: 58). Por isso, na epístola poética dirigida “A Afonso Duarte agradecendo a oferta dos seus três poemas intitulados «O Anjo da Morte»”, se assevera: “Em Londres (exílio? Não creio,/ Somos todos exilados, bem o sabes)” (Lacerda 1984: 113).

Exilados da pátria, somo-lo também do país da infância a que alude a epígrafe de Saint-Exupéry que Knopfli escolhe para figurar no pórtico desse afetuoso *sketch-book* infantil que é *O Monhé das Cobras*. Nele, as paisagens mapeadas na memória, com traço vívido ou difuso, enredam-se com a cronologia mítica do *in illo tempore* infantil. Pode, pois, em função do cronótopo elegíaco que atravessa as poéticas de Alberto de Lacerda e Rui Knopfli, tomar-se na sua estrita literalidade o *dictum* de se pertencer a uma infância como a um país. Como bem viu Rui Lage “a diferenciação entre a elegia da infância e a elegia que exprime, no tempo ou no espaço, a distância e separação da terra natal acompanhada do desejo de regresso, nem sempre é clara, pois a terra natal é amiúde concebida enquanto metáfora da *terra mater*, das raízes primordiais, da origem cósmica” (2010: 35). Regressar à infância é, pois, sempre regressar a casa:

A terra natal, tal como a infância, é uma ideia indestrutível: aquela a que se agarra o proscrito, o exilado, o que se vê privado da sua liberdade [...] e da sua dignidade [...]. Consciente de que se vai aproximando cada vez mais da sua meta final, o homem volta-se para trás – como se ele fosse não o “anjo da História” benjaminiano, mas o anjo

¹¹ Esse descentramento de uma terra-mãe territorializada parece ser, de resto, concomitante com uma radical dididância em relação ao próprio conceito de pátria, expresso, por exemplo, nos seguintes versos: “Quero que as pátrias todas vão passear/ Até ao Jardim Decente/ E voltem depois não como pátrias/ Mas como gente” (Lacerda 1994: 71).

da sua pequena história recuando de costas voltadas para o futuro e contemplando o acumular das ruínas do seu passado – e olha o mais longe possível, procurando vislumbrar a sua gênese, as suas raízes, o seu berço, a infância. É quando está mais próximo da morte que ele contempla as suas origens com maior intensidade. A perda da infância é sentida como uma primeira morte. (244, 252)

Sendo impossível, no espaço de que aqui disponho, examinar detidamente o generoso repertório de elegias da infância que se encontra tanto na obra poética de Alberto de Lacerda, como na de Rui Knopfli, limito-me a justificar a sua força irradiante e dar conta de algumas das suas declinações. Arriscaria a sugerir que, em Knopfli, essa poética memorial da infância – acolhendo, com frequência, mais retardatárias notas adolescentes –, tanto pelo *basso continuo* obsidiante da sua *voz ciciada*, como pela sua pungência desarmante, a que não falta caução parabiográfica, constitui o polo centrípeto do seu *planctus* lírico:

O pranto do homem é o menino perdido
mas a criança que chora na margem
não se chora. Chora o homem. [...] (Knopfli 2003: 306)

Ora, torna-se evidente que o gesto concitativo dessa “infância/ amortalhada entre loucos girassóis e folguedos” (259), desse “tempo das amoras/ e das laranjas furtadas” (82) é indissociável de um arquivo experiencial e de um horizonte de referência moçambicanos, de que a antroponímia ou a coloração indigenista da dicção constituem os informantes mais explícitos. Já Francisco Noa observou que:

Sistematicamente referenciado e auto-referenciado como *apátrida*, desenraizado, *poeta de pátria nenhuma*, Knopfli parece dizer-nos em e com *O Monhé das Cobras* que definitivamente tem e teve sempre uma pátria. E essa pátria, ganhando forma e sentido em cada poema, vai desfilando no encadeamento cinematográfico de imagens prodigiosas que, dos recessos da memória, nos trazem de volta o monhé das cobras, o Scala, as gazelas, a rola, Bazaruto, o Incomati, a mafurreira, a ntxuva, o madala, a matapa, o xipôcuê, o Xipamanine. (1998: 92)

Nas elegias da infância knopflianias, raramente se assiste a uma pura anamnese consolatória: na realidade, esse tempo pretérito de pueril insciência cedo surge inquinado pelo emparedamento entorpecedor do presente ou pelo negrume desesperançado do futuro. Situado ainda no passado, no exato intervalo que separa a feliz inconsciência da dolorosa descoberta do conhecimento, um desengano iniciático – como o crescimento de Xila ou a morte de *Foxie*, em “Tempo Morto” – é já prelúdio do crônico desacerto do poeta adulto:

Eu,
fiquei na vida de calção.
E, certa manhã sem sol,
Foxie morreu atropelado.

A minha infância é um cão malhado.
Chama-se *Foxie* e ladra aos passantes.
Andou por aí
solto nos matos,
dormiu nos bancos ao relento,
olhou as estrelas, sem mistério
e sem as compreender. [...]

Conheceu noites de cio
e dias de vagabundagem.

Foi inconsequente
e – como já se disse
– morreu atropelado
numa escura manhã sem data. (Knopfli 2003: 75)

Como facilmente se deduz, o saldo que se apura deste cômputo vital é manifestamente decetivo e, nestes textos, como bem assinalou Eugénio Lisboa, infiltra-se a impressão de um tempo cindido e disjuntivo:

Esta fractura nítida do tempo em três categorias distintas: passado mítico, fonte de força, da alegria e da cor; presente penumbroso, pardacento e enxovalhado; futuro claramente ameaçador e mortífero – é o núcleo estrutural subjacente a toda a obra de Rui Knopfli e diria impregnar todo o seu discurso, simultaneamente, de uma má consciência e de uma boa fé profundamente revolventes. (1978: 68)

Em “Baldio”, esse tempo dividido é, em bom magistério pessoano, comunicado pela alterização nostálgica do sujeito no “menino que eu fui outrora” (Knopfli 2003: 204). Em “O Pombo Verde”, a “ave caprichosa” que escapa ao disparo do caçador converte-se em *analogon* explícito do tempo da infância que imparavelmente se escoá: “Voou para longe, para bem longe/ do meu alcance, fugindo da minha/ infância, como esta fuga de mim” (490). Por seu lado, em “Adeus Xico”, a performatividade interlocutiva e o andamento narrativo, vagamente reminiscentes da elocução de António Nobre, confluem numa elegia fúnebre do amigo precocemente desaparecido. A corrosão da previsível *dignitas* elegíaca pelo baixo estilo conversacional permite, desde logo, supor que não é a intenção de homenagem póstuma que anima o sujeito lírico knopfliano, também ele, como o malogrado Xico, um *thirty-something* abismado perante a veloz dissipação do tempo:

O Xico fez trint’anos inda outro dia
Eu disse-lhe:
Ó Xico! Estamos velhos!
Parece que foi ontem o tempo do liceu. [...]
Ó Xico, que belos tempos,
e de repente

estamos com trint'anos. [...]
 Atrás de nós fechavam-se
 portas definitivas,
 acordávamos adultos. [...]
 Pois bem, tínhamos
 descoberto isto: A evidência
 de que algo terminara de facto
 e de que tudo se reorganizara,
 se transformara
 lentamente,
 através da adolescência,
 dos primeiros anos de maturidade. (143-144)

Importa-me especialmente sublinhar o modo como, neste e noutros textos de Knopfli, a percepção do *cotidie morimur*, agudizada por se descobrir o sujeito poético *nel mezzo del camin*, surge aliada ao repúdio da sujeição adulta ao modo funcionário de viver. Xico converte-se, assim, na hipótese de um adolescentismo candidamente insubmisso e voluntarista, em que parecia plausível ser-se “rei[s] dum universo inviolável” (145). Testemunha inconformada com a inexorável sentença de mortalidade a que nada ou ninguém parece poder esquivar-se, não espanta que este sujeito oscile entre o cálculo da perda e a interpelação exortativa do que deixou de existir, numa exploração do *pathos* enumerativo e apostrófico associado ao motivo do *ubi sunt*. Emancipado da sua memória bíblico-litúrgica e claramente secularizado, o *topos* parece pontuar, no caso da poética elegíaca de Knopfli, um movimento insustível de deserção e sinalizar uma escatologia desesperançada, sem qualquer promessa de transcendência do nítido nulo do presente. Numa realização modelar do motivo, a que não falta sequer a insistente elocução interrogativa¹², em “Música de fim de dia” a contemplação da vacuidade do agora torna-se indistinguível tanto da consciência do *perpetuum mobile*, como da inapagável memória do passado:

Volto aos velhos livros de antigamente
 no quarto comprido e vazio.
 Com um silêncio sem estrelas
 toco-lhes amargurado.
 Para lá da poeira e da alteração
 aparente
 nem tudo está mudado.
 A cadeira em que sentavas
 ali está, Rui Guerra. E tu onde estarás?
 Não faço ideia. [...]

¹² Essa retórica da *interpelatio* é compaginável com a natureza dramática da poética knopfliana, já salientada por Francisco Noa: “Daí que a dimensão dramática se afirme como razão de ser da poeticidade da escrita knopfliana, o que nos leva a considerá-lo um poeta lírico-dramático” (1995: 25). Refere ainda o mesmo ensaísta que “a tensão dialógica que atravessa praticamente todo o discurso poético de Rui Knopfli é não só desencadeada pela fragmentação da identidade do sujeito no jogo permanente da alteridade e das máscaras, como também adensa, pelo efeito conativo, a atmosfera dramática” (37).

Aqui um papel
 amachucado com a tua letra. [...]
 Além, outro do Lagarto-pintado (Onde andaré ele?
 Olhando o manso Tejo dos poetas?
 Amando as prostitutas da rua do Mundo?) [...]
 Embora de vós nada saiba
 e os livros, os papéis e as conversas,
 sejam antigos como a adolescência,
 não esqueço a história dos dedos
 da mão. Nem vós.
 Assim arrasto a minha inutilidade
 e lembranças como feridas.
 São o que de melhor tenho
 com o sonho esboroado daquilo que não fui. (63-64)

Detonada, quase sempre, por uma cenografia lírica de regresso – quer se trate de retorno efetivo aos lugares diletos da infância, quer de jornada rememorativa através da sinuosa “estrada da memória” (77) –, a pulsão inquisitiva pressuposta pelo motivo do *ubi sunt* é frequentemente tolhida pela consciência antecipada da frivolidade desse gesto retrospectivo. Com efeito, do embate entre o pasmo ávido de mundo da criança, em memória de cuja inocência o poeta adulto obstinadamente planta inúteis “girassóis de lembrança/ nos lugares de outrora”, e a “hipermetropia dos olhos” que, na mesma (mas já outra) paisagem, só alcançam hoje “a menopausa/ sem cor das coisas de antigamente”, a conclusão não pode ser senão a de que

Nada tem já de encanto. Construíram
 um prédio novo no descampado,
 cortaram o bambual, roubaram
 minha espada de lata, mataram
 a criança que havia em mim.
 Todo um quarteirão
 alinha o seu sorriso hostil
 e esconde os lugares queridos.
 Engano. Julguei que regressava.
 Não se regressa.
 É de lágrimas a paisagem que vejo. (77-78)

Com o físico prodigioso de Jorge de Sena, bem podia o sujeito knopfliano garantir que “nunca sai certo o momento a que se volta” (1995: 74). E essa aprendizagem da “Direção Proibida”, ou, por outras palavras, a magoada aceitação de ser a vida uma via de sentido único¹³ constitui o momento de autoiluminação ou de anagnórise elegíaca (Fowler

¹³ Uma análoga espacialização metafórica do motivo do regresso impossível ocorre no poema “O outro lado da rua”, incluído na sequência “Morte em Família”: “Moravas do outro lado da rua./ Agora não há o outro lado da rua./ Ruiiu a ponte. Nossa casa é/ um círculo fechado sobre si mesmo.// Devagarinho vamos adivinhando/ o horror da tua discreta ausência./ É aos poucos que principiamos a perder-te:/ não há o outro lado da rua” (315).

1982: 207)¹⁴, de que a transfiguração da paisagem pelo pranto se assume, na coda do poema, como remate pungente. Muito para além de uma excursão saudosa por um mundo revoluto, a elegia da infância institui-se, para o poeta adulto, como exercício de reconhecimento e aceitação do descompasso com um mundo em que, como se lê em “Guns in the afternoon”, “[...] estão velhos e gastos/ os cowboys da nossa infância!” (Knopfli 2003: 206)¹⁵. A mesma deleitada cinefilia das “distantes matinées do Gil/ e do Scala [...]” emerge, em “O Holocausto”, agora tingida de trágica ironia: na “atrevida inocência” das crianças, cautelosamente preservadas das catástrofes da História e bem mais empenhadas em escarnecer da gaguez do porteiro do cinema, intromete-se a denúncia subliminar do tempo inerte e do insulamento autista do casulo colonial:

[...] Para nós, a guerra era
os documentários passados no Gil Vicente,

fosse o da Fox, ou o Gaumont, antes
da fita. O armistício cairia como uma festa
sem precedentes, cujo significado de todo
ignorávamos. Íamos com os pais ao cinema,
impedidos de assistir às imagens atrozes

que desfilavam a preto e branco na indiferença
do ecrã [...]. (501)

Coincidentemente, é também a partir da memória traumática da *shoah* e da “álgebra nazi” (Lacerda 1987: 51) que o sujeito lírico das *Elegias de Londres* recapitula o fim da sua inocência adolescente, ao ver-se confrontado com a “acabada perfeição” (52) do mal “num cinema em Moçambique”:

Permanece
um silêncio inabarcável
em 1945

¹⁴ Refere Fowler: “Elegy’s meditation typically leads to recognition (*anagnorisis*) of feeling, to revelations and illuminations. Hence, its images of light; hence, too, its «perceptive vision»” (1982: 207).

¹⁵ Como demonstrou já Fernando J.B. Martinho, “para além da metáfora da evasão, do alheamento, seja do homem da *era atômica* seja da minoria dominante em Moçambique, o cinema pode aparecer, na poesia de Rui Knopfli, associado ao mundo da infância, como acontece em «Tempo Morto», de *O País dos Outros*, e em «Guns in the afternoon», de *Mangas Verdes com Sal*. [...] Em ambos os poemas, [...] o princípio estruturador é a oposição idade adulta/ infância, desencanto, mentira, morte/encantamento, «Inocência», *sagrada* e «mágica dimensão» da meninice. [...] Relativamente a *Guns in the afternoon* [...], o poeta parece colocar-se não tanto na perspectiva do crítico de cinema como na do adulto nostálgico do mágico mundo da infância, de um imaginário – o das fabulosas aventuras dos grandes heróis do Oeste – que participava da dimensão sagrada de um «tempo» como que «imobilizado», indiferente a perturbantes «noções como essa de tempo» – antes feliz e perfeito na sua «ausência gostosa». O filme [...] suscita no sujeito o desapontamento que traz a verificação da distância que separa o halo transfigurador da meninice do olhar melancolicamente desapejado do adulto, de mistura com uma reflexão amarga sobre o devir e o envelhecimento, que não poupa inclusivamente os ídolos que a *imobilidade* mítica do tempo da infância parecia defender [...]” (1987: 125-126).

Num cinema
 Em Moçambique
 Silêncio total
 Especado
 Um domingo à tarde
 Centenas de jovens
 Assistindo
 Às actualidades desse dia:
 Belsen Dachau Buchenwald
 Espectros errantes que nos olham
 Interminavelmente
 para nunca mais
 Nos largar [...]

A sala inteira de jovens especados
 É o universo rasgado
 A pergunta primeva
 só em silêncio
 silêncio total
 É formulada. (52-54)

Não restam dúvidas de que a única resposta possível a essa “pergunta primeva” é o silêncio, lembrando irresistivelmente o célebre *dictum* de Adorno de que escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro. Se, em Knopfli, os afloramentos de um memorialismo infantil de coloração eufórica compensavam a *grauitas* trágica do “mal nu” (Lacerda 1987: 53), já na elegia de Alberto de Lacerda assume destaque a injunção histórica e o alcance reflexivo. A dissonância que, neste texto, singulariza esse exercício de anamnese adolescente prolonga-se, aliás, nas elegias da infância do autor de *Oferenda*. Ainda que, na sua poesia, “ao lugar mítico da Ilha de Moçambique correspond[am] o tempo mítico da infância, um tempo irremediavelmente não vivido e para sempre perdido” (Borges 1990: 59), e, portanto, nela ressoe, como em Knopfli, a tópica de um eudemonismo pastoril, não é raro que, na evocação desse éden indelevelmente gravado na memória, se intrometa a recordação disfórica. Como bem assinala Luísa Borges, verifica-se, na poética de Lacerda, uma “relação entre três instâncias distintas – infância, morte, mãe –, compulsivamente repetida e sempre misteriosa” (1990: 60)¹⁶ e o lenitivo do *regressus ad uterum* é invariavelmente comprometido, quer pela interposição da opressiva ordem colonial que subjuga esse paraíso precário¹⁷, quer pelo “miasma da solidão brutal”, pressentido

¹⁶ Cf., por exemplo, o poema “Véu”, em que a elegia da infância surge interstetada com a “impossível recordação da mãe antiquíssima”: “Chove lá fora como terá chovido/ muitas vezes – no céu da minha infância./ Tão poucas as lembranças que nos ficam/ da beleza imortal que foi de outrora!/ Meus anos de inocência passam na memória/ como passará no coração dos órfãos/ a impossível recordação da mãe antiquíssima/ morta quando as asas protectoras/ o velho berço, ainda, acalentavam” (Lacerda 1984: 39).

¹⁷ Cf. os versos seguintes da segunda das *Elegias de Londres*: “Por trás de tudo/ A tirania doméstica/ Emblema da injustiça/ Universal [...] Crianças negras com quem raro brincava/ Na sanzala/ Longe bem longe da casa/ Casa grande/ A que chamavam palácio [...] Só adulto habitei na memória/ Esse mistério que a tirania branca/ Tentou destruir” (Lacerda 1987: 14-16).

por uma criança sistematicamente “afastad[a] da aliança/ Que o coração gritava cada vez mais/ Por alcançar” (Lacerda 1987: 14). Desse descaso com quem já na infância se tinha consciência de ser, e que, em Lacerda, não poderá dissociar-se de uma dolorosa solidão erótica – “o crime horroroso que não houve” (Lacerda 1984: 337) –, se faculta um compungido diagnóstico lírico em textos como “Mandimba Metónia Vila Cabral” ou “Lourenço Marques Revisited”:

A água que murmura espectros lentos
 O que houve e não houve e não volta nunca mais
 Os quartos sem esperança que os guardasse
 As casas sem anjo da guarda

A luz intensa bela e dolorosa
 A adolescência dilacerada
 A ternura dezoito anos recusada
 Na casa dos Átridas
 O crime horroroso que não houve
 Mas as feridas abriram manaram um sangue
 Que penetra implacável as fendas do sono
 E me deixa acordado à beira da estrada
 Com lágrimas que percorrem
 Trinta e quatro anos (Knopfli 2003: 337)

Num célebre quadro de Poussin, os pastores da Arcádia ponderam, perplexos, o sentido da inscrição latina que, numa lápide tumular, recorda a insidiosa intrusão da Morte na perfeição pastoral que dela se suporia resguardada: *Et in Arcadia ego*. E. Panofsky demonstrou, no célebre estudo iconológico que lhe dedicou, que o quadro propunha a reconversão elegíaca de um *locus classicus* barroco que coligava melancolia e pastoral, salientando que, em Poussin, não se verifica já um confronto dramático com a Morte, mas antes uma absorção contemplativa da própria ideia de mortalidade (Haquette 2003: 157-158). É assim também nas variações elegíacas de Alberto de Lacerda e Rui Knopfli. Nelas, mais do que o embate patético com a finitude, persistentemente se recorda que qualquer arcádia nasce ferida de precariedade e que, mais cedo ou mais tarde, nela se insinuará a sombra funesta do seu fim. Entre ruínas, o poeta, como se garante no belo texto de Alberto de Lacerda com que concluo

Crivado de mortes
 Pessoais e outras
 Prossegue
 Fantástica-
 Mente
 Religando tudo
 Quase tudo (1997: 126)

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Fernando Pinto do (2010) “Poesia. Fernando Pinto do Amaral”. *Relâmpago. Revista de Poesia*. 27: 53-56.
- BORGES, Luísa Manuela Q. R. da Cunha (1990) *Alberto de Lacerda: Arte Amorosa, Arte Poética*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- BORGES, Maria João (1997) “Cinatti, Sophia, Eugénio de Andrade e os *Sonetos a Orfeu*. A vocação iniciática da poesia”. Em: Maria Teresa Furtado e Maria Helena Silva (coords.) *Rilke 70 anos depois. Colóquio Interdisciplinar*. Lisboa, Edições Colibri: 249-260.
- FLOR, João Almeida (2010) “Atitudes elegíacas no Romantismo inglês”. *Relâmpago. Revista de Poesia*. 27: 139-150.
- FOWLER, Alastair (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon.
- GILBERT, Sandra (1999) “«Rats’ Alley»: The Great War, Modernism, and the (Anti)Pastoral Elegy”. *New Literary History*. 30: 179-201.
- HAQUETTE, Jean-Louis (2003) “*Et in Arcadia Ego*: modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes”. *Études Epistémè*. 3: 156-174.
- HÖRSTER, Maria António H. J. F. (1993) *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Coimbra, Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras. Dissertação de doutoramento.
- KNOPFLI, Rui (2003) *Obra Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LACERDA, Alberto de (1984) *Oferenda-I*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LACERDA, Alberto de (1987) *Elegias de Londres*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LACERDA, Alberto de (1989) “Um Lugar para a Poesia”. *Távola Redonda*. Lisboa, Contexto.
- LACERDA, Alberto de (1994) *Oferenda-II*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LACERDA, Alberto de (1997) *Átrio*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LISBOA, Eugénio (1978) “A voz ciciada (Ensaio da leitura da poesia de Rui Knopfli)”. Em: Rui Knopfli *O Escriba Acocorado*. Lisboa, Moraes Editores: 47-70.
- LISBOA, Eugénio (2009) “Mangas verdes com sal”. Em: *Indícios de Oiro*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 101-107.
- LAGE, Rui Carlos M. (2010) *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI. Perda, luto e desengano*. Porto, Universidade do Porto – Faculdade de Letras. Dissertação de doutoramento.
- LOURENÇO, Eduardo (1987) “Alberto de Lacerda. Uma poética do exílio redimido”. Em: *Alberto de Lacerda. O mundo de um poeta*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1986) “[recensão a] *Oferenda-I*, de Alberto de Lacerda”. *Colóquio/Letras*. 90: 94-96.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1987) “A América na Poesia de Rui Knopfli”. Em: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 119-137.

- MONTEIRO, Fátima (2003) *O Pais dos Outros. A Poesia de Rui Knopfli*. Lisboa, Imprensa-Nacional.
- NOA, Francisco P. dos S. (1995) *Itinerário Poético de Rui Knopfli. A outra vertente da poesia moçambicana*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- NOA, Francisco P. dos S. (1998) “Trilogia Knopfliana”. Em: *A Escrita Infinita*. Maputo, Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane.
- REBELO, Luís de Sousa (2003) “A Memória Consentida de Rui Knopfli”. Em: Rui Knopfli *Obra Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 7-25.
- RILKE, Rainer Maria (2002) *As Elegias de Duíno*. Introdução e tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (1995) *O Físico Prodigioso*. Porto, Edições Asa.
- SONTAG, Susan (2008) *On Photography*. London, Penguin.
- SOUSA, Luís Amorim de (2010) *Às Sete no Sa Tortuga. Um retrato de Alberto de Lacerda*. Lisboa, Assírio & Alvim – Fundação Mário Soares.
- TAMEN, Pedro (2010) “Poesia. Pedro Tamen”. *Relâmpago. Revista de Poesia*. 27: 107-110.
- VIEGAS, Francisco José (1996) “Rui Knopfli. Longe, em sítio nenhum”. *Ler. Livros & Leitores*. 34: 52-67.
- VIEGAS, Francisco José (2005) “Duas pátrias e nenhuma”. Em: Rui Knopfli *O Monhé das Cobras*. Lisboa, Caminho: 13-19.