

O país ainda à deriva e o amor agarra-se aos destroços.¹

Breve apresentação da poesia escrita em Moçambique

*The country still drifting and love clings to the wreckage.
Brief presentation of poetry written in Mozambique*

Laís Naufel Fayer Cerri 

UFRJ; Colégio Pedro II.
laisnaufel@gmail.com

Resumo:

A poesia moçambicana se compõe de diversos títulos, versos e motivos. Impossível seria a qualquer um abacá-la num artigo. Escolhemos ler parte dessa história a partir da apresentação e análise de poetas importantes para o país. Optamos por autores que, embora dialoguem entre si, escrevem sobre os mais diversos assuntos, por vieses os mais plurais que conseguimos pensar. Não pretendendo esgotar o assunto, este artigo visa a abrir a porta e conduzir o leitor, interessado pela poesia moçambicana, por um caminho que, esperamos, seja apenas o início de uma longa e poética travessia pela pluralidade da poesia feita em Moçambique. Mesclando leituras teóricas e literárias, este artigo busca, ainda que brevemente, evidenciar a diversidade literária em Moçambique, a partir da qual é possível concluir que a poesia sempre esteve e estará a serviço da humanidade, na paz ou na guerra.

Palavras-chave:

Poesia moçambicana; história moçambicana; Moçambique.

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editoras convidadas

Lanie Miller
Fernanda Oliveira da Silva

Recebido: 23/04/2025

Aceito: 17/11/2025

Como citar: CERRI, Laís Naufel Fayer. O país ainda à deriva e o amor agarra-se aos destroços: Breve apresentação da poesia escrita em Moçambique. Revista Diadorim, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, e 68077, 2025. DOI: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n2a68077>

¹ Paes, 2017, p.41.

Abstract:

Mozambican poetry is composed of diverse titles, verses, and themes. It would be impossible for anyone to encompass it all in a single article. We have chosen to explore part of this history through the presentation and analysis of poets important to the country. We have opted for authors who, while engaging in dialogue with one another, write on a wide variety of subjects, from the most diverse perspectives imaginable. Without intending to exhaust the subject, this article aims to open the door and guide the reader, interested in Mozambican poetry, along a path that, we hope, will be only the beginning of a long and poetic journey through the plurality of poetry produced in Mozambique. Blending theoretical and literary readings, this article seeks, albeit briefly, to highlight the literary diversity in Mozambique, from which it is possible to conclude that poetry has always been and will always be at the service of humanity, in peace or in war.

Keywords:

Mozambican poetry; Mozambican history; Mozambique.

*A memória nem mesmo sabe andar de costas:
o que ela quer é passar a olhar apenas para diante.*
Guimarães Rosa²

Então, andamos a lutar para quê?
Guita Jr³

Já há algum tempo, estudiosos, africanos ou não, de diversas áreas, buscaram recontar a história do continente africano, dando relevo a aspectos silenciados por anos de opressão. De estudos teóricos a textos literários, nos são apresentados conjuntos de pensamentos que visam à valorização da cultura africana, negra, ancestral, no continente ou na diáspora. Embora em princípio tal mudança de perspectiva possa apresentar um caráter extremamente positivo, funcionando como uma espécie de parcela inicial de pagamento de uma dívida histórica aos povos africanos, por outro lado, tal abordagem, em alguns casos, evidencia uma sobrevalorização que passa longe de um olhar crítico sobre o trabalho que desenvolve. Achille Mbembe chama a atenção para tal mudança de perspectiva em relação à África e mostra como tanto a abordagem anterior (colonial, negativa) quanto a atual (positiva) não dão conta da realidade africana:

² Rosa, 1985, p. 265.

³ Guita Jr, 2006, p.128

Chegou-se a um fetichismo etnográfico no qual compreender se confunde com crer, sendo que o fascínio perante os dados recolhidos confina determinados autores, africanos ou não, a uma quase adesão às crenças que nelas pretendem encontrar. A distância crítica em relação ao objeto estudado desaparece. A desvalorização anteriormente denunciada com fundamento é substituída pela sobrevalorização (Mbembe, 2013, p.49).

A sobrevalorização à qual o filósofo camaronês faz referência está no fato de que muitas pessoas, africanas ou não, vêm tentando construir uma África pura, negra, original, ancestral, que pouco dialoga com o contexto histórico no qual ela se insere, como se fosse possível estudá-la à parte do resto do mundo, desconsiderando as inter-relações históricas. O perigo de vivermos uma história única não está apenas no fato de ignorarmos as diversas relações ocorridas ao longo do tempo, ficando apenas com o relato dos vencedores, daqueles que detêm o poder. É igualmente arriscado substituímos uma narrativa fantasiosa por outra, ainda que seja com o intuito de valorizar uma cultura. Em todo caso, “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. (...) A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas” (Adichie, 2009, p.13-15), mesmo quando sua intenção é devolvê-la. Por isso, é necessário compreender que a cultura de um grupo social não é uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que se dá pelo contato entre povos, só podendo ser entendida se considerarmos a trajetória histórica e o espaço que ocupam no mundo.

Em *O local da cultura*, Homi K. Bhabha afirma que

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (Bhabha, 1998, p.20).

Muitos são os discursos que defendem uma África harmônica, homogênea, pacífica, igualitária, no que se refere ao período anterior à colonização. Trata-se, na verdade, do oposto. O continente africano pré-colonial agregava uma infinidade de povos, costumes, línguas, comportamentos, configurando uma heterogeneidade que nem sempre promovia a igualdade ou a paz. A colonização foi um processo de

apagamento dessas diferenças e criação de novos costumes ao gosto ocidental, a fim de impor a soberania do colonizador, que reconhecendo a multiplicidade do espaço que buscava dominar, tratou de homogeneizar ao máximo, considerando como modelo, obviamente, seus próprios hábitos. É preciso não esquecer que o continente africano, antes da colonização europeia, já havia sido atravessado por outras nações estrangeiras. No caso de Moçambique, por exemplo, quando os portugueses aportaram na ilha, a costa oriental já havia sido islamizada por árabes. Além disso, Moçambique era importante rota comercial e migratória, um espaço de trânsito, o que significa que a cultura moçambicana – e a africana, em grande parte – se constrói a partir desses encontros. Edward Said (1990, p.13) diz que a imagem do “Oriente foi, quase sempre, tecida como uma invenção do Ocidente”. Logo, ao tentar recuperar a imagem apagada de África, não podemos substituir um mito por outro, a menos que seja essa a intenção.

Neste artigo, nosso objetivo, portanto, não é tentar encontrar uma essência africana ou moçambicana, pelo contrário. Tentaremos apresentar um recorte da poesia de Moçambique que represente a multiplicidade de sua história. Acreditamos que a única forma possível de se fazer um estudo honesto sobre o continente africano ou sobre qualquer um dos países que o compõe é olhando esses espaços por uma perspectiva que enxergue seu caráter rizomático⁴. Não se trata, portanto, de criar uma história que ilustre o que se quer provar, mas, sim, de se permitir ouvir seu discurso multifacetado, seus agenciamentos e conexões, seguir suas linhas.

Como afirma Mia Couto (2005, p.62), “ninguém sabe o que é ser ‘autenticamente africano’”, porque tal categoria, para ser preenchida, necessitaria de características bem definidas às quais se deveria corresponder. Da mesma forma, não podemos definir o que seria uma “moçambicanidade”, visto que incorreríamos no mesmo erro, o de limitar algo que ultrapassa qualquer conceito fechado em si mesmo. Sendo assim, é preciso pensar os espaços africanos a partir de suas conexões, sua heterogeneidade, sua multiplicidade, suas rupturas e discontinuidades, suas relações interiores e exteriores, seus movimentos. Em outras palavras, não se trata de uma busca arborescente, na qual procuramos centros de significação e subjetivação, memórias organizadas, raízes e origens, que configuram relações biunívocas, ao gosto ocidental. Só é possível bem compreender a literatura moçambicana a partir de uma análise rizomática⁵:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe,

⁴ Referimo-nos, aqui, ao conceito elaborado por Deleuze e Guattari, que será explicado posteriormente.

⁵ “O rizoma diz ao mesmo tempo: nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito (...); tampouco princípio de ordem ou de entrada privilegiada no percurso de uma multiplicidade” (Zourabichvili, 2009, p.98).

sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). (...) Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem (Deleuze; Guattari, 2011, p.21 - 22).

Por isso, para responder à pergunta “quando um autor é ‘autenticamente africano?’” (Couto, 2005, p.62) é fundamental que não se procure justificar a “africanidade” ou a “moçambicanidade” por nenhum modelo estrutural ou gerativo, a fim de encontrar um eixo originário do qual partem as relações seguintes, mas, ao contrário, atentar para as conexões que fazem o múltiplo. Em artigo que busca estabelecer o cânone da literatura moçambicana, Francisco Noa afirma que

Com uma existência quase centenária e atendendo ao contexto histórico e político em que se inicia seu percurso, as literaturas africanas vão traduzir, enquanto fenômeno de escrita, uma profunda complexidade do ponto de vista da sua configuração estética, temática, ideológica e cultural por surgirem como espaços de cruzamentos plurais e diversificados que, ao mesmo tempo, projetam e perturbam a própria ideia de cânone. (Noa, 2015, p.99)

Ainda que seja possível localizar temática e cronologicamente a literatura moçambicana, é fundamental, ao estudá-la, estar atento ao rizoma em que se desenvolve. É possível sinalizar o primeiro livro publicado, mas seria equivocados lê-lo como a origem da literatura em Moçambique, visto que esta antecederia tal obra, não dependendo dela. Seja oralmente ou por outros meios impressos diferentes do livro, a literatura se construiu a partir de agenciamentos que inter-relacionam tanto elementos locais, que por si só já constituem uma considerável diversidade, quando elementos externos. Por isso, ao traçar um recorte da poesia escrita em Moçambique, não temos a intenção de encontrar sua origem e, partindo dela, elencar os livros, autores e temáticas que se seguiram, estabelecendo uma ligação hierárquica entre eles. Acreditamos que tal linha do tempo, embora possível de ser traçada, seria uma forma didática, mas superficial e incompleta de mapear um território cuja complexidade ultrapassa qualquer tracejado. Em outras palavras, agir dessa forma, seria, de algum modo, insistir, ainda que por outro viés, na reprodução do modelo ocidental, interessado em classificar para dominar, não para compreender. Por isso, neste artigo, a partir de leituras de poemas de autores representativos de suas épocas, apontaremos características literárias e históricas dos períodos citados a fim de demonstrar não a retidão de um esquema literário, mas uma sinuosidade dialógica, base dos poemas e demais textos literários escritos em Moçambique.

Segundo Francisco Noa (2018, p.16), é a partir da década de 1940 que surgirá a primeira geração de autores que procurará se afirmar como moçambicana, afastando-se dos modelos literários portugueses, sem abandoná-los por completo, mas visando a construir um novo modelo de identidade. Esses autores, não só em Moçambique, como também em Angola e Cabo Verde, iniciaram um movimento de emergência não só de consciência literária, mas nacionalista, dialogando, nessa construção, com modelos provindos tanto da Europa quanto da América Latina, sendo o Modernismo brasileiro um exemplo dessa interação. Sobre tal geração, o autor afirma que

Produzia uma poesia que não só se preocupava com temáticas universais, ou de natureza mais subjetiva e existencial, como também se debruçava sobre questões ligadas à realidade socio-política vivida em Moçambique num tom de revolta contra o colonialismo, de denúncia das arbitrariedades e injustiças geradas pela colonização. Por outro lado, fazia-se a exaltação de valores estéticos e éticos locais, na afirmação de uma ordem filosófica distinta (*Ibidem*. p. 17).

Na impossibilidade de trazer para este capítulo todos os poetas representativos desse período, escolhemos ilustrar tal geração a partir da leitura de poemas de José Craveirinha e Virgílio de Lemos. Ao mencionar as gerações seguintes, também optamos por apresentar brevemente alguns autores, a fim de ilustrar as afirmações teóricas apresentadas⁶.

A obra de José Craveirinha é bastante diversa e extensa, o que torna nosso intuito de apresentá-la neste capítulo um desafio. Em *José Craveirinha e os relicários da palavra*, Guilherme Gonçalves elege o ideário da perda como temática comum no conjunto da obra do poeta:

Desde os versos desmedidos de *Xigubo* (1964) ao lamento fúnebre e particular de *Maria* (1998), a obra do moçambicano, talhada em consonância ao desenrolar histórico e social de seu país, lida com a ausência como se guardasse relíquias. Todos os escombros e as ruínas de utopias desfeitas, amores findos, claustros vividos e vozes esquecidas se encerram nesses relicários da palavra, signos de uma linguagem ora verborrágica ora concisa, ora preditora de liberdades ora disfórica, mas consistentemente atenta a seu lugar em um mundo disruptivo (Gonçalves, 2018, p.9).

⁶ Dada a brevidade deste artigo, tivemos de escolher alguns poetas a fim de ilustrar as teorias apresentadas. Entretanto, sugerimos, para maior compreensão, a leitura de outros nomes, pois, ainda que haja semelhanças entre os autores de cada geração, há, em maior grau, uma pluralidade em cada obra que precisa ser conhecida por aqueles que se interessam pela poesia moçambicana.

Acrescentamos a essas palavras as da professora Carmen Tindó, para quem

entre o português e o ronga, entre as luzes dos bairros de cimento e as sombras dos becos e casebres de caniço da Mafalala, se engendra o drama neobarroco de uma poética, cuja linguagem polifônica e labiríntica opta pela vertigem, num mergulho desesperado à cata das perdidas marcas identitárias moçambicanas, ao mesmo tempo que questiona os arbítrios coloniais e denuncia a tragédia da guerra, da fome e da violência em Moçambique (Secco, 2002, p. 44).

Tentaremos, a partir da leitura de alguns poemas, evidenciar alguns desses aspectos:

África

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturado com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos
a mística das suas missangas e da sua pólvora
a lógica das suas rajadas de metralhadora
e enchem-me de sons que não sinto
das canções das suas terras
que não conheço.

E dão-me
a única permitida grandeza dos seus heróis
a glória dos seus monumentos de pedra
a sedução dos seus pornográficos Rolls Royce
e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.
Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
e na minha boca diluem o abstracto
sabor da carne de hóstias em milionésimas
circunferências hipóteses católicas de pão.

(Craveirinha, 1995, p.10)

A colonização impõe, além da violência física, uma violência simbólica, como demonstra o poema. A lógica das rajadas de metralhadores chega acompanhada de sons de canções alheias, de terras desconhecidas, de crenças e costumes que surgem se sobrepondo ao cotidiano do eu lírico. É interessante notar que, na obra do poeta, não há uma aversão ao estrangeiro, pelo contrário, vemos que José Craveirinha, em seus poemas, dialoga com diversos autores, inclusive portugueses. A questão que fomenta sua revolta é a exploração e outras violências ocasionadas pelo colonialismo. Sua poética, então, se apresenta, inicialmente, como resistência ao sistema colonial, que impôs às populações locais uma única verdade, uma única cultura, a do colonizador. Porém, o olhar do poeta não é atento e crítico apenas no que diz respeito ao que vem de fora. Craveirinha também denunciou os erros cometidos pelos próprios moçambicanos, como no poema a seguir:

Trouxa de 8 couves

Sra. D. Josefina Amélia dos Prazeres Santos Tembe
viajando no tejadilho do calhambeque “Chapa 100”⁷
ia à cidade de Maputo vender
uma trouxa de 8 couves
quando aquele frufu
da rajada não deixou.

(Craveirinha, 1997, p. 46)

O poema acima faz parte do livro *Babalaze das hienas*, publicado, pela primeira vez em 1997, com conteúdo voltado para o violento período da guerra pós-independência. O autor traz para seus versos histórias de pessoas comuns, que vivenciam o dia a dia do sofrimento gerado pelos conflitos. Mais do que dar visibilidade àqueles que sofrem, mostrando que não se trata de números, mas de seres humanos, pessoas com nomes, endereços, o texto em questão exige do leitor um olhar atento para compreender o poema não só pelo que é dito, mas, principalmente, pelo não dito.

O início do texto cria a expectativa de que estamos diante de uma história comum de uma senhora que pretende ir a um determinado lugar vender um produto. Espera-se que sua ação se concretize e, no mesmo calhambeque “Chapa 100”, Sra. Josefina volte para casa com o dinheiro obtido pela venda. Entretanto, há uma quebra de expectativa ocasionada pelo frufu da rajada. O narrador-poeta cria uma imagem e a interrompe com um som, a fim de que o leitor, absorto no cenário apresentado, seja impactado pelo som da rajada e fique atônito com o ocorrido. Embora pareça que o poema tenha apenas a intenção de demonstrar como a guerra

⁷ “Chapa 100” é como são conhecidos os meios de transporte semicoletivos que circulam por Moçambique desde a década de 1980. Cf. Colaço, 1998.

afeta a vida da população, apresentando um caso particular como exemplo, é preciso não esquecer que o título do poema é “trouxa de 8 couves”. O objeto é bastante simbólico, visto que representa o motivo pelo qual a personagem sai de casa – a necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver. O poema pode ser lido, também, como uma notícia de jornal, no estilo “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira⁸.

Tal situação nos faz recordar o filme *Comboio de sal e açúcar*, de Licínio Azevedo, baseado em romance homônimo publicado pelo cineasta em 2007. Em entrevista, Licínio resume a temática:

Durante a guerra... já ouviste falar da história do comboio irregular que saía quando houvesse condições, que fazia o trajeto do norte do país, de Nampula para Malawi? Moçambique era um grande produtor de açúcar, mas as plantações foram destruídas e não havia açúcar nem para o chá... a gente chegava num café “Quero um chá”, “Ah tem chá, mas não tem açúcar...” Então as mulheres do norte, compravam sal no litoral e atravessavam o norte do país para ir ao Malawi vender e comprar açúcar... as mulheres levavam os sacos de sal e depois com a venda do açúcar sustentavam a família... só que essa viagem era uma viagem que podia não ter fim... o comboio fazia 700 quilómetros... podia levar um mês, dois meses... era atacado, havia sabotagens na linha... e muitas dessas mulheres e outros passageiros e o pessoal dos caminhos-de-ferro morriam. (Azevedo, 2016, p. p.1029 – 1030)

A trouxa de 8 couves é como o sal, o açúcar ou qualquer outro produto cuja venda pudesse gerar o mínimo para a sobrevivência, valendo, inclusive, arriscar a vida para consegui-lo. Uns voltavam, outros eram interrompidos pelo frufu da rajada. Já em *Maria*, outro livro de Craveirinha, vemos temas universais, como amor e morte, serem levados ao espaço doméstico, sem perderem sua amplitude. Para Ana Mafalda Leite,

o livro *Maria* é, penso poder afirmá-lo, um único poema elegíaco, que se desdobra num acto de rememoração constante, em dezenas de pequenos poemas fragmentários, como uma meditação sacral, que redundantemente se acrescenta e não encontra nunca o fim (Leite, 2012, p.166).

⁸ Bandeira, 1993, p.136.

A obra de José Craveirinha se compõe tanto das particularidades moçambicanas quanto dos diálogos possíveis entre Moçambique e o resto do mundo, apresentando ao leitor um espaço no qual a história do país é parte indissociável das histórias de cada cidadão. O autor apresenta sempre um olhar crítico que enaltece, mas denuncia, valorizando a história, sem a idealizar ou romantizá-la.

Virgílio de Lemos, poeta que “praticava uma poesia rebelde, cujas imagens, o ritmo e o vocabulário revelavam os diversos saberes culturais presentes no múltiplo tecido social moçambicano” (Secco, 2008a, p.162), tem, assim como Craveirinha, uma vasta e diversificada obra. Para Carmen Tindó, é possível identificar tanto em José Craveirinha quanto em Virgílio de Lemos uma vertente neobarroca que “consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagens, adotando do barroquismo europeu, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, recursos usados como estratégias de subversão dos cânones literários impostos pela colonização” (*Idem.* 2002, p.43). Para ela, o barroco estético em Lemos se revela, predominantemente, na direção de uma poesia mais ontológica e universal:

Na poesia de Virgílio, o sujeito lírico alça voo para os caminhos do infinito e dos sonhos, para os recantos escondidos da memória, para os distantes azuis insulares do mar das Quirimbas onde nasceu o poeta, construindo, com sensibilidade e beleza estética, uma *poiesis* do indizível, na qual o corpo e a voz dos poemas se transformam em figurações do desejo, ao encaço do verdadeiro “*eroticus mozambicanus*” perdido nas dobras do tempo e nas marítimas recordações do outrora (*Ibidem*).

Passemos ao poema:

ACESSÍVEL E NUA, POESIA

(...)

Sou som sou baile do palace e Polana
da Mafalala e Zambi e Peter's
sou eléctrico, sou carvão e chama
sou hockey basquete e futebol
sou amante trépida e ternamente
rico na relação com o desejo
vestido ou não, depende do ensejo,
sou belo nos traços do meu corpo
e grego sendo serei talvez de roma
serei tudo isto, ave e nada sou.

Surrealista embrulhado no cacimbo
amante à espera que venhas acessível
e nua, caçadora do meu fulgor
meu sentido de ironia e d’humor
minha angústia, meu amor, poesia.

E tudo é tão diferente sendo igual
que quando estou dentro de ti sou eu
sem deixar de o ser quando liberto
em cada minuto, solidão deserto
em cada gota de sangue uma explosão.

Sou branco, das ilhas, negro e azul
sou eu, sou igual sou diferente
não serei uma coisa nem outra
sou de carne e serei de papel
no babel de teus dramas sou pequeno
grande serei se me pedires, poesia.

(Lemos, 2009, p. 7-9)

No poema, não há limites que separem poeta e poesia. Ambos se encontram, misturam-se, perdendo-se num jogo erótico que se abre em diversas (e surreais) possibilidades. O poeta pode ser tudo e nada, pode ser isso ou o contrário disso, mas ainda se vê pequeno perante a poesia, sendo submisso à musa, condicionando sua possível grandeza ao desejo da própria poesia. O poeta está sempre à sua espera, como presa que se oferece para ser devorada, porque sabe que “quando estou dentro de ti sou eu/ sem deixar de o ser quando liberto/ em cada minuto, solidão deserto/ em cada gota de sangue uma explosão”. Percebe-se que, na poesia, culturas se encontram, se complementam. O eu lírico se apresenta como “surrealista embrulhado no cacimbo”⁹, unindo assim uma estética europeia a um fenômeno africano. A poesia é apresentada como espaço de encontro de todos os contrários em harmonia, por isso ela se mostra acessível, nua, tão maior que tudo aquilo que a compõe. Um dado interessante acerca da obra de Virgílio é o fato de muitos de seus poemas terem sido escritos sob heterônimos¹⁰, sendo um deles feminino, a macaense Lee-Li Yang, “a grande bailarina da poesia moçambicana”, segundo Guilherme Gonçalves. Para ele:

⁹ Orvalho e relento em certos pontos costeiros da África.

¹⁰ A saber: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang.

Lee-Li dança porque Duarte (Galvão) não está. E é essa intenção que a faz uma bailarina da poesia – seus movimentos são metaforizados no papel pelo conjunto rítmico e lexical que dá corpo ao literário. A mulher, a escrita e o bailar se fundem para criar, imagisticamente, um corpo desejante do outro, mas que deseja também a si. Tanto o desejo quanto a dança são marcados pela angustiada e irremediável cicatriz da carência. (Gonçalves, 2012, p.72)

Assim Virgílio define Lee-Li Yang: “Essa macaísta, no fundo, reivindicava o direito de ser dona exclusiva de seu corpo de mulher, numa sociedade machista, que marginalizava tanto as negras, como as brancas, as chinesas, indianas, as mulatas e as mestiças” (Lemos, 1999, p. 146). Passemos, então, à leitura de um poema:

ACONTECE QUE NA TUA AUSÊNCIA

O mar é quem me acalenta
o coração
o mar é quem me canta melodias
num estertor
de orgasmos musicais e cores
voz do amor
de coração a coração. Acontece que na tua ausência
o mar é quem me suaviza
minhas febres
em cada um dos lados de mim
de ponta a ponta
das minhas ilusões de amor
contra a tempestade e
dentro dela mar
que em mim se vem
se vai e me acalma
a fome
desta paixão.

(Lemos, 2009, p. 141)

Tendo seu cotidiano invadido por ordens e novos hábitos, a literatura marcou, por meio da voz e da letra dos poetas, o espaço de resistência do povo moçambicano frente ao processo colonizador. Elementos locais, como objetos, palavras e costumes, aparecem nos textos marcando oposição e resistência à cultural imposta pelo

opressor. O heterônimo Lee-Li Yang é um exemplo de como o autor representa, em sua obra, a diversidade da literatura moçambicana, sempre aberta ao diálogo com o outro. Essa disponibilidade para o encontro é uma característica perceptível não só nesse início da poesia moçambicana publicada, mas ao longo dos anos, inclusive em textos de prosa e poesia mais recentes. É interessante notar, não só no caso de Moçambique, que não é o contato com a cultura do colonizador o que se rejeita, mas, sim, sua imposição de forma violenta. O escritor angolano Manuel Rui, em comunicação apresentada na década de 80, ao pensar acerca da relação de imposição cultural que os países lusófonos, em especial o seu, sofreram, afirma, dirigindo-se ao colonizador: “É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.” (Rui, 1985, *online*). Essa negação da diversidade das formas de perceber e explicar o mundo é, segundo Maria Paula Meneses, um elemento constitutivo e constante do colonialismo (Meneses, 2009, p.181). Se a escrita era, além dos canhões, a outra arma perigosa que os portugueses traziam, os poetas africanos dos países lusófonos, como o herói que toma a arma do bandido, sacaram da escrita e a apontaram para o vilão. Segundo Jessica Falconi,

a apropriação da língua colonial tem um objectivo emancipatório nos projectos nacionalistas, em cujos discursos a língua europeia é construída como fronteira-mediação de outras fronteiras – linguísticas, culturais, identitárias – imaginada, portanto, como espaço de articulação das diferenças internas aos territórios que haveriam de se tornar nações.

Trata-se (...) de uma fronteira ambivalente, na medida em que o aspecto emancipatório desta apropriação da fronteira linguística colonial é, contudo, inseparável do carácter regulador que a nacionalização da língua colonial adquire – via políticas linguísticas, por exemplo – nas questões de acesso à cidadania (Falconi, 2012, p. 206)

Escritores como Noémia de Sousa, José Craveirinha e Rui Knopfli, por exemplo, relatam, em entrevistas a Michel Laban (1998), a influência de autores como Camões, Garrett, Antero de Quental, Eça de Queirós, Fernando Pessoa etc. em sua formação e escrita. Além desses, citam também Victor Hugo, Zola, Balzac, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, entre outros, evidenciando a intertextualidade com o cânone estrangeiro. No poema “Contrição”, por exemplo, Rui Knopfli (2003, p.210) cita Manuel Bandeira, Drummond, Maiacovsky, Eliot, Brecht, Kaváfis etc. O eu lírico, ao final, afirma “sou o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas” (*Ibidem*, p.210). Esses diálogos evidenciam a necessidade de se olhar para a literatura moçambicana sempre como um espaço de intertextualidades.

“Só a antropofagia nos une” (Telles, 1985, p.353), dizia Oswald de Andrade, no “Manifesto Antropofágico”, em 1928, e parece que os poetas moçambicanos, dos mais antigos aos atuais, têm se mostrado abertos a experiências culturais e estéticas estrangeiras, transformando e adaptando-as a suas realidades locais e criativas. Um exemplo disso é a inserção de aspectos da fala nos textos escritos. Em textos em verso ou em prosa, era comum (e o é ainda hoje) que a sintaxe se construísse pelo amálgama de normas lusitanas e variantes locais africanas. A oralidade tem um enorme valor cultural para os povos africanos:

Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (...) Nas tradições africanas – pela menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara –, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência (Hampaté Bâ, 2010, p. 168-169).

A oralidade não aparece apenas na forma dos textos. Ela é também motivo literário, sendo sua tematização um meio de manter viva uma tradição que, como tantas outras, o sistema colonial tentou desbotar. O colonialismo impôs a necessidade de se criar uma imagem de resistência, de identidade moçambicana, como resposta à tentativa de apagamento de todos os vestígios das culturas locais. A proposta dessa geração não foi, portanto, sistematizar aspectos culturais com o objetivo de delimitar uma cultura, costurando uma identidade que coubesse como uma luva para toda a população. Tratou-se de uma estratégia de marcação da potência do povo, símbolos de sua força, de sua vontade de não sucumbir à opressão.

Na década de 60, com o desencadeamento da luta armada, surge a poesia de combate: “(...) sem grandes preocupações estéticas, estava mais virada a exprimir sentimentos de revolta, de confrontação e a utopia de uma nação por vir, livre e independente” (Noa, 2018, p.18). É um momento de transição. Já no início da década de 70, destaca-se o projeto Caliban, uma revista de apenas quatro números, entre 1971 e 1972, dirigido por Grabato Dias e Rui Knopfli, que deu espaço a diversas escritas: “um exuberante compromisso estético, ao mesmo tempo que vemos afirmarem-se os contornos de uma literatura que tem na diversidade temática e estética um dos seus principais esteios” (*Ibidem*, p.18-19). Sobre o período posterior à independência, Francisco Noa o define deste modo:

Será dominado por um grande fervor revolucionário que contaminará as artes (...) e que fará com que haja uma produção maciça de textos literários, sobretudo através da imprensa, mas de pouca relevância estética. Aliás, esse período que se estende até meados da década de 80 será particularmente fértil em polêmicas, nos jornais e nas páginas culturais, onde calorosamente se opunham os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos (*Ibidem*, p.19).

Voltemos a Rui Knopfli, antes de seguir a cronologia. Segundo Viviane de Moraes (2015, p.127), “por ter acessado diversos materiais e bebido em variadas fontes, o poeta teve o seu horizonte alargado para além das fronteiras locais, podendo, assim, transgredir e transfigurar na sua escrita um horizonte com fronteiras mais profundas”. Knopfli destoa da maioria dos autores de sua geração, pois, enquanto estes se preocupavam em escrever acerca da luta pela independência, oferecendo aos leitores textos de cunho claramente político, a fim de chamar o povo para a luta, o autor, distanciado dessas questões, compôs sua obra de modo mais particular e intimista, tematizando Moçambique a partir de sua relação afetiva, nadando

a braçadas largas em um sentido diferente da ideologia pregada por seus contemporâneos. Trabalha muito mais a linguagem, o fazer poético, tentando não se haver com a instabilidade política do momento. Vai defender a ideia de que essa não é uma luta sua, uma luta que ele deva lutar” (Fernandes, 2012, p.15).

A essa escolha Gabriel Fernandes chamou “a poética da sinceridade”. Knopfli, por algum tempo, foi visto como um poeta estrangeiro, e sua obra evidencia a consciência do lugar que ocupava¹¹:

Enfatiza muito a diferença entre a sua poesia e a de cunho ideológico, marcando a sua obra não como algo que vai contra esse movimento de afirmação, mas como algo que vem em outra direção, não oposta, apenas diferente. Assim, quando a crítica inicia um movimento de valorização da poesia subjetiva, lírica, começando a abandonar a poesia de mais social e épica, acaba tropeçando em Rui Knopfli. O que fazer com a sua obra? Onde é possível alocá-la? (...) As vivências culturais do poeta não coincidem com as experiências em território africano.

¹¹ “Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum pensamento europeu. É provável... Não. É certo, mas africano sou” (Knopfli, 2003, p.59).

Esse paradoxo do sujeito, de estar em uma terra que é a sua, pela qual ele nutre um sentimento muito forte de pertença, mas também um espaço onde as vivências culturais locais não foram experienciadas e que, portanto, não o aceita como um dos seus é a grande riqueza de sua obra. Essa confusão surge ao se tentar classificar a obra de Knopfli e é justamente por conta da falta de precisão nos conceitos que atribuem a nacionalidade literária a um escritor que ela se intensifica (*Ibidem*, p.17 - 18).

Ler a obra de Rui Knopfli é, portanto, conhecer Moçambique por outro caminho que não a poesia de combate. No poema “Terraço da misericórdia”¹², por exemplo, somos apresentados de forma crítica à diversidade religiosa que compõe o cenário espiritual moçambicano:

As sombras salmodiam tristemente
versículos do Corão. Adejam brancas
túnicas na moleza da brisa morna.
A velha Misericórdia cuida da alvenaria

retocada de M'siro alvíssimo
e, por entre vielas e pracetas,
finge ignorar ao longe o verde moço
da Mesquita. Pai-Nosso, Ave-Maria,

do rosário, talhado por mãos
macuas, caem as contas negras.
Os lábios ressequidos do velho patiah
respondem ciciando mediúnicos o Gayatri:

Tat Savitur vareniam bhargo devasya
dhimahi dhiyo yo nah pracodayat.
Coração perplexo, amassado na argila
do tempo, qual o teu nome verdadeiro:

Gafar, Govinde, ou Gonzaga?

(Knopfli, 2003, p. 353)

¹² Refere-se à Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, construída em 1556, situada na Ilha de Moçambique.

Na leitura de Viviane de Moraes, nesse poema:

Knopfli denuncia a submissão dos orientais aos portugueses, por meio do verso final – “Gafar, Govinde ou Gonzaga?” (Knopfli, 2003, p.353) –, como quem diz que nesta terra há de tudo e de todos, são tantas misturas que não se pode saber quem és tu. Como se o questionamento fosse mais profundo: muçulmano, indiano ou português? Tal pergunta é proferida por alguém de “coração perplexo, amassado na argila / do tempo” (Knopfli, 2003, p.353), mas também por alguém que se sente pertencente a essas misturas, a ponto de subverter um poema em língua portuguesa, inserindo o mantra Gayatri, que é muito venerado pelos praticantes do hinduísmo: “Tat Savitur vareniam bhargo devasya / dhimahi dhiyo yo nah pracodayat” (Knopfli, 2003, p. 353). O poeta quer, efetivamente, mostrar que nesta terra há muito mais do que negros e brancos, europeus e africanos, há também os seguidores de Alá, os cantores de mantras que não têm voz, mas fazem parte deste país multiculturalizado (Moraes, 2015, p. 129).

A poesia de Knopfli nos leva à Ilha de Moçambique, e, por seu texto, admiramos o Oceano Índico em toda sua beleza, mas, também, em seus dramas e inquietações. Embora não tematize a luta de libertação, seus versos apontam, de certo modo, o fundamento da liberdade, pois evidenciam o caráter múltiplo da cultura moçambicana, de um povo que não pode, por isso, pertencer a nenhum outro senão a si mesmo. Ainda que o oceano não tenha sido tão abordado na poesia moçambicana, o caminho pelo Índico, desde tempos imemoriais, proporcionou os mais diversos contatos humanos, aparecendo em alguns autores:

Mais que qualquer outro oceano, é o Índico propício à navegação à vela. O tempo que o envolve, por ser o mais constante, é o mais adequado para tal fim, e por isso lhe chamaram «a pátria da arte de navegar»¹³. A navegação de longo curso põe, portanto, as margens em contacto, ligando chineses, indonésios, malaios, hindus, persas, árabes, europeus (portugueses, ingleses, franceses e holandeses) e africanos. Faz surgir porcelanas chinesas nas costas africanas e girafas na China, semeia minaretes das mesquitas, padrões e fortins pela costa africana fora. Cria

¹³ VILLIERS, Alan. *Nos domínios da monção*. Porto: Civilização, 1957, p. 36. *Apud* Borges, 2020, p.20

diferenças e mistura gente. Constrói as margens como margens (Coelho, 2020, p.20).

A Ilha de Moçambique, banhada pelo Índico, tematizada por Knopfli e tantos outros é, segundo Carmen Tindó:

Ilha de multiculturalidades, desde o século XVIII, cheia de objetos europeus, africanos, asiáticos, comprovando origens diversas que se entrecruzaram naquele espaço. Espaço tenso, que revela lembranças tristes e dolorosas: do colonialismo, da escravidão que levou muitos africanos para as Américas e a Europa. É preciso ter acuidade para perceber, sob a beleza da paisagem e das diversas multiculturalidades existentes, os jogos de poder ali exercidos através dos tempos. (...) Hoje, fundamentados teoricamente nos Estudos Culturais sobre o Índico, alguns estudiosos da literatura e da história moçambicana – José Luís Cabaço, Francisco Noa, Ana Mafalda Leite, Fátima Mendonça, Elena Brugioni, Rita Chaves, Paula Meneses, Nazir Can, Jéssica Falconi, entre os quais também nos incluímos –, deram maior visibilidade a esse oceano, chamando atenção para a antiga transnacionalidade índica. Apesar de o mar não ter sido metáfora recorrente nas literaturas africanas de língua portuguesa, há uma vertente da poesia moçambicana em que o Oceano Índico é representado não apenas tematicamente, mas enquanto elemento inspirador da própria produção lírica. Francisco Noa (2012, p. 10)¹⁴ designou tal vertente de “poética da oceanidade”, pois agrega uma série de poetas, cujas composições líricas apresentam “forte vocação marítima”, como ocorre com Orlando Mendes, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Néelson Saúte, Júlio Carrilho, Guita Júnior, Adelino Timóteo, Sangare Okapi, entre outros. Duas linhas poéticas demarcam as produções desses “poetas do mar Índico”, reunindo-os segundo as direções que tomam suas respectivas produções líricas. Desse modo, nas águas índicas da poesia moçambicana, desenham-se dois eixos: um, em que o Índico é cartografado por um viés existencial, intimista, lírico, direcionado aos sonhos e afetos; outro, que apresenta uma dicção corrosiva e irônica em relação à história oficial (Secco, 2018, p.149 – 151).

¹⁴ O livro citado pela autora é *O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na literatura moçambicana*.

Há muitas formas de, pela literatura, se chegar a Moçambique. Este artigo, ao traçar um breve panorama da poesia feita no país, não tem o intuito de definir a melhor delas, mas, ao contrário, busca provar que, seja por onde for, todo trajeto nos levará a uma aventura poética, histórica e política que jamais conseguiríamos dar conta de mapear neste ou em qualquer outro estudo, pois sua riqueza transbordaria, jamais se conformando a um trabalho acadêmico. Sigamos para a Geração de 80, a qual representou, conforme Fátima Mendonça,

uma nova poética na literatura de Moçambique, numa perspectiva intimista, subjetiva, mais lírica, (...) que desenvolvendo uma opção distinta da tendência geral de reprodução do modelo imediatista da poesia de combate, se integravam numa estética filtrada por uma maturidade portadora de forte poeticidade (Mendonça, 2011, p. 20).

A literatura em Moçambique, durante a guerra de libertação, funcionou como espaço de denúncia das práticas violentas da colonização, sendo uma forma de resistência cultural, alimentando e sendo alimentada pelo desejo de independência. A partir de 1975, sendo um país oficialmente livre e autônomo, Moçambique se vê mergulhada numa outra guerra. A poesia, nesse momento, surge ainda mais crítica, questionando o contexto social. O olhar dos poetas se volta para o mais íntimo do país e do ser humano. Não se trata mais de denunciar a violência estrangeira, mas compreender o que leva um país que tanto lutou unido por sua liberdade a se perder numa disputa sangüinária entre seus iguais. A poesia convoca o passado, seus mitos e os sonhos que alimentaram a história moçambicana desde sempre, a fim de encontrar a harmonia necessária para a construção do país que se pensava possível durante a luta de libertação. Para o poeta Luís Carlos Patraquim, um dos nomes dessa geração,

Houve um único momento, que nós chamamos de interregno, que foi o de assunção da independência, da luta armada de libertação e euforia da proclamação da independência, que levou à chamada “poesia de combate”, muito redutora. Eu não estou contra a poesia militante, acho que toda poesia é militante em primeiro lugar, mas se feita no viés de poetas como Pablo Neruda. Outra coisa é uma poesia redutora, pobre semanticamente, dirigida a um único referente, com palavras-chaves, estereótipos que todos nós conhecemos. Isso empobreceu toda uma gesta poética que estava a acontecer, e que a geração de 80 vai renegar e retomar outra vez, com preocupações de construção da tal moçambicanidade (...), e vai retomar aquelas que são

as preocupações do mundo e dos poetas do mundo (Aleixo, 1999, p. 3).

Segundo Cintia Almeida, especialista na obra do referido poeta,

a partir de 1980, a mensagem poética recorreu ao viés da subjetividade, a fim de acalantar a desesperança: surgia uma poética voltada para os meandros interiores da alma humana, retomando, de certa maneira, o viés lírico existente na poesia moçambicana desde suas origens. (Almeida. *In*: Patraquim, 2011, p.164).

A professora Carmen Tindó, ao traçar o percurso da literatura moçambicana, afirma acerca dessa geração que

os novos poetas defendiam um fazer literário que de novo facultasse o direito aos sonhos. Estes, compreendidos como propulsores da imaginação criadora, se apresentavam como estratégias de resistência cultural, cuja ação escavadora da própria história buscava dar voz às pulsões reprimidas e corporizar os desejos recalçados. (Secco, 2000, p.217)

Um dos nomes importantes dessa geração foi Eduardo White:

Não faz mal.

Voar é uma dádiva da poesia.

Um verso arde na brancura aérea do papel,
toma balanço,

não resiste.

Solta-se-lhe

o animal alado.

Voa sobre as casas,

sobre as ruas,

sobre os homens que passam,

procura um pássaro

para acasalar.

Sílaba a sílaba

o verso voa.

E se o procurarmos? Que não se desespere, pois nunca o iremos encontrar. Algum sentimento o terá deixado pousar, partido com ele. Estará o verso connosco? Provavelmente apenas a parte que nos coube. Aquietemo-nos. Amainemo-nos esse desejo de o prendermos.

Não é justo um pássaro onde ele não pode voar.

(White, 1992, p.26)

O verso é feito para percorrer o mundo, ele é livre. O que fica dele em nós é apenas aquilo que já estava dentro de cada leitor. A poesia busca o ar, o espaço, sobrevoando o material que a compõe, seus temas, paisagens, pessoas. A poesia não procura os homens, mas a própria poesia, assim se reproduz e multiplica. Na brancura do papel, ensaia seu voo, tudo é aéreo, tudo é intenso, ardente. “Sílabas a sílabas/ o verso voa”, por meio das palavras que o materializam, cheias de aliterações, assonâncias, musicalidade, na métrica da leveza. O verso é leve e preciso, como o voo do pássaro. Mesmo quando fala de traumas, o verso mantém sua leveza. Mas não é só o poema que é ave, o próprio eu lírico também julga voar¹⁵, e “não faz mal” que assim o seja. Noutro poema, o eu lírico afirma:

dig-o aqui para que se entenda que o meu chão, a minha terra, traz-me sonhos terríveis e muito sangue a escorrer e demasiada ambição e se escrevo com uma certa brandura é porque pronuncio as palavras já com medo de as matar e eu quero-as vivendo e iluminadas de fascínio” (*Ibidem*, p. 29).

Para a professora Carmen Tindó

Leveza e liberdade é ao que visa o poeta, procurando, com a brandura de sua linguagem aérea, amenizar as lembranças de sua terra, cheia de “sonhos terríveis e muito sangue a escorrer”. Essa leveza, entretanto, não implica fuga da realidade. É

¹⁵ White, 1992, p.20.

uma acuidade que representa uma outra maneira de mirar a realidade. É uma força ascensional que faz os homens não se entregarem à tristeza, embora tenha desta consciência e lutem por extingui-la (Secco, 2008b, p. 267).

O eu lírico dos poemas de White (1992, p.12 - 14) tem “a asa como vocação” e acena aos pássaros com versos. Espera os poemas como quem espera uma saudosa visita, arruma-lhes a casa: “amigos, eis vos em casa e no que puder servir-vos o farei com prazer” (*Ibidem*, p.25). O eu lírico quer, ele também, voar. Mas “em uma sociedade marcada por conflitos, a constituição da subjetividade lírica é atingida pela opressão” (Ginzburg, 2003, p. 65). O poeta é, portanto, um sujeito incompleto, fragmentado, coisificado pela guerra. Porém “Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro”, diz em um dos poemas.

Ao se referir a situações traumáticas, como guerras, por exemplo, ocorridas ao longo da história, Márcio Seligmann-Silva (2000, p.95) diz que a forma mais produtiva e eficaz de narrar um episódio traumático não é a hiper-realidade, que é, por vezes, inacreditável. Para suscitar a imaginação do inimaginável, é necessário elaborar, trabalhar a realidade, colocando-a em perspectiva. Do contrário, um autêntico trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática estaria comprometido. Trabalhando com uma transmutação da realidade, sob diferentes perspectivas, conservaríamos um espaço fundamental para a reflexão, a imaginação. Desse modo, “para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o autoaniquilamento, em que é perdida a referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem definida” (Ginzburg, 2003, p.65).

Dos poetas mais recentes, optamos por analisar poemas de Guitta Jr e Mbate Pedro¹⁶

dezasseis

os dias os anos os séculos passaram passarão ainda
fez-se dia fez-se noite fez-se o homem fez-se a guerra
fez-se a morte e a paz a alegria e o ódio a pobreza
gênesis apetência paciência mera ciência

¹⁶ Há diversos outros nomes que poderiam figurar neste artigo. Entretanto, como nosso intento é uma breve apresentação da literatura moçambicana, optamos pelos dois escritores citados. Para um estudo mais aprofundado sobre as tendências da poesia moçambicana no século XXI, sugerimos: LEITE, Ana Mafalda. *Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea - sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória*. Revista Via Atlântica 16, 2009. p.15 – 28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50459/54571>. Acesso: 21/01/2024.

trouxeram os caixões?
venham daí as flores!

feliz o homem triste rega jardins poda ramos secos
lamenta por dentro sabe é lua cheia adormece tranquilo
deixa que os sonhos morram de cansados depois desperta

(Guita Jr., 2006, p. 58)

O poema “dezasseis”, de Guita Jr, faz parte do livro *Rescaldo*, publicado em 2001 e ilustra o estilo de escrita do autor, cuja obra é formada, segundo Viviane Mendes de Moraes, por poemas que “alegorizam a tensão que permeia o homem moçambicano urbano contemporâneo. A escrita do poeta é alarmada, crispada, fracionada, distópica, cortante. Em cada verso, revela a fragilidade do sujeito dentro de seu tempo” (Moraes, 2011, p. 106). Os poemas de *Rescaldo* são numerados, sendo, portanto, “dezasseis” a posição que o poema citado ocupa no universo dos trinta poemas que compõem o livro. O poema sobrepõe tempos e ações, numa descrição poética de um cotidiano marcado pela alegria e tristeza de viver num espaço cujo presente é resultado de tensões que não passaram (“fez-se o homem fez-se a guerra”), preenchendo os dias dos que regam jardins e podam galhos secos, enfrentando a realidade com sonhos cansados.

Outro autor relevante é Mbate Pedro, publicado a partir de 2006, premiado em 2015 e 2016.¹⁷ Sobre o livro *Vácuos*, do autor, Ana Mafalda Leite e Vanessa Pinheiro afirmam:

O livro, que se divide em seis partes (“os desertos”/ “ex-poemas ou o livro das contradições”/“sombas no vácuo”/”z”/ “algumas canções sobre a angústia”/ “vastidões”/ “a escrita circular”) revela-se um monólogo dramático em que se percebe a permanência de uma voz, melancólica e hesitante. Essa voz aparece de forma fragmentada, não se mantém linear, mas preserva a mesma nuance de sentido. Essa voz fala, durante todo o livro, de um vazio interior muito próximo à morte. Esta relação do vazio com a morte estabelece-se como o lugar último onde não se encontra mais nada, a morte como a dissolução do eu e de tudo que o rodeia fisicamente. Na morte, toda a materialidade é perdida, todos os espaços são inúteis. Podemos perceber que a obra é construída de forma circular, e o fio condutor desta circularidade que permeia

¹⁷ Sua obra *Debaixo do silêncio que arde* (2015) recebeu o Prémio Literário BCI 2016, atribuído ao melhor livro do ano publicado em Moçambique, e uma menção honrosa do Prémio Glória de Sant’Anna, em 2015.

os versos do poeta é a angústia e a solidão, alegorizando a morte do ego – íntima e socialmente - e a falta de esperanças num eu em devir: “sou apenas a extensão do medo e da renúncia” (Pedro, 2017, p. 27) (Leite; Pinheiro, 2021, p. 4 – 5).

Essa falta que nenhum espaço é capaz de preencher pode ser vista nos versos abaixo:

...por isso digo não abras os olhos dentro do desejo
abre-os fora
para que sejas azul e terna como uma
libélula no charco
lanço-me aos teus braços
antes que saias do interior do afecto
peço-te que te detenhas na imagem do abacateiro a desfolhar-se
no meu rosto
porque no amor há paisagens que aparecem e desaparecem
sem nos entrarem nos olhos (...)
(Pedro, 2017, p. 51)

A guerra pós-independência configura até hoje motivo literário em Moçambique. Os traumas desse episódio histórico são parte da cultura do país e surgem, na literatura, reelaborados esteticamente, por vezes, numa subjetividade lírica que carrega em si as tristes e profundas marcas desse período:

em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente. (Ginzburg, 2003, p. 5)

A partir dos anos 90 até 2020, no que diz respeito à poesia, Sara Jona Laisse¹⁸, destaca a publicação de poemas escritos por Paulina Chiziane, mais conhecia por

¹⁸ Cf. LAISSE, Sara Jona. “Literatura moçambicana rastros e rostos da última década – 2010/2020”. In: *Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique / FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de; PINHEIRO, Vanessa Rimbau (orgs). João Pessoa: Editora UFPB, 2020. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/813/890/7115-1?inline=1>. Acesso em: 02/09/2021. A lista, citada adiante, aparece na página 242. Nas páginas 250 e 251, a autora acrescenta escritores que escrevem tanto poesia quanto prosa.*

sua obra em prosa, além de oferecer uma lista com 55 nomes de poetas, fruto de suas pesquisas sobre a literatura contemporânea em Moçambique. A poesia em Moçambique, como tentamos demonstrar, dos primeiros textos escritos aos mais atuais, ilustra toda a multiplicidade cultural e histórica do país. Cada autor, a seu modo, apresenta um olhar sobre a história e os costumes, que é fruto de suas vivências diárias e suas leituras, tanto de autores moçambicanos, africanos, quanto estrangeiros. A violência colonial, as heranças deixadas pela guerra civil, as instabilidades políticas atuais, mas também a oralidade, o Oceano Índico, os encontros internacionais, enfim, tanto os aspectos negativos quanto positivos de Moçambique compõem as nuances que colorem os poemas. Mesmo quando não falam da guerra, especificamente, o trauma está no textos. Mesmo quando não tematizam a beleza e a importância do Índico, seu azul matiza os poemas. Por isso, descrever o que é a poesia moçambicana de forma perfeita e completa, bem como definir o que é a moçambicanidade, é, a nosso ver, uma tarefa impossível.

De modo resumido, sobre as gerações literárias, pode-se dizer que

Nos anos 50, embora o lirismo não estivesse totalmente ausente, iniciou-se uma poética voltada para a busca da “moçambicanidade”. (...) Essa poesia versava sobre temas africanos e fazia a crítica ao racismo, ao colonialismo, aos séculos de escravidão. Nos anos 60 e 70, durante a luta contra o salazarismo português, a palavra poética passou a ser valorizada, em grande parte, como instrumento de combate e politização. (...) Os poetas surgidos no contexto pós-colonial dos anos 80 (...) perceberam que o realismo crítico e a poesia engajada haviam despojado as pessoas de suas emoções, fazendo com que se anulassem suas singularidades (Secco, 2000, p.213-216).

Com este artigo, buscamos demonstrar que, para estudar a literatura, a cultura de algum lugar, não só da África, é preciso, antes de mais nada, aceitar que, por melhor e mais dedicado que seja o trabalho de pesquisa, jamais daremos conta de compreender a vastidão desse material. Crescemos numa educação colonial, que nos ensinou a perceber a potência da natureza não para viver junto, respeitosamente, mas para dominá-la e utilizar seu potencial para nosso bem-estar. Crescemos em cenários embranquecidos, patriarcais, capacitistas, que privilegiaram uns em detrimento de outros. Para estudar as literaturas africanas, é preciso aceitar a impossibilidade de catalogação, de sistematização, de conceitualização, marcas de um costume ocidental. É preciso entender que cada espaço, cada autor, cada texto é único. Isso não significa que a literatura dos países europeus, ou mesmo do Brasil, não o sejam. A diferença é que a cultura africana vai por outro caminho, sendo menos dobrável às limitações dos didáticos estilos de época, por exemplo.

Portanto, nossa intenção não foi definir a história da literatura moçambicana, ou traçar as características mais importantes de cada época. O que fizemos foi apresentar alguns caminhos de leitura, dentre tantos possíveis, que percorremos e nos fizeram chegar até aqui. Para isso, buscamos os trabalhos de estudiosos da literatura moçambicana tanto na composição teórica deste artigo quanto na análise dos textos literários, a fim de abarcar, ao máximo, a diversidade de temas e formas que compõem a literatura moçambicana. Na impossibilidade de apresentar tantos poetas quanto gostaríamos, tentamos selecionar aqueles que mais variam em estilos para ilustrar a pluralidade da poesia em Moçambique.

Virginia Woolf, numa entrevista à rádio BBC, em 1937, destacou que as palavras em inglês estão cheias de ecos, memórias, “estiveram fora de casa, na boca das pessoas, em suas casas, nas ruas, nos campos, por tantos séculos”. Para ela, as palavras vivem na mente e não nos dicionários:

E como eles vivem na mente? De maneira variada e estranha, tanto quanto os seres humanos vivem, indo de um lado para o outro, apaixonando-se e acasalando-se. É verdade que eles são muito menos limitados por cerimônias e convenções do que nós. Palavras reais acasalam com plebeus. Palavras inglesas casam-se com palavras francesas, palavras alemãs, palavras indianas, palavras negras, se tiverem uma fantasia. Na verdade, quanto menos inquirirmos sobre o passado de nossa querida mãe inglesa, melhor será para a reputação daquela senhora. Pois ela se tornou uma bela donzela errante (Woolf, 1996, *online*).

Para a autora, não se pode furtar às palavras sua liberdade, atribuindo um único sentido, um significado útil, “o significado que nos faz pegar o trem, o significado que nos faz passar no exame” (*Ibidem*). Porque, “quando as palavras são fixadas, elas dobram suas asas e morrem” (*Ibidem*). É preciso permitir suas associações, suas mudanças, os encontros, os movimentos que permitiram à língua sua sobrevivência. A língua portuguesa, em Moçambique, ganhou vida não só pela literatura, mas, principalmente, pela forma como se moldou e constituiu a cultura do país, passando a viver na mente e na boca de um povo que a preenche dos mais diversos e originais sentidos. No que diz respeito à poesia, isso fica evidente em cada obra, já que

Fazer poesia consiste em (...) manejá-las [as palavras] de forma específica, atualizando suas virtualidades expressivas, combinando-as com tal eficácia que elas adquirem plentude de significação. (...) Em consequência, o compromisso primeiro do poeta é o enriquecimento expressivo da língua. (Correia, 2002, p.15)

Atualmente, ainda há uma instabilidade política em Moçambique que causa ondas de ódio e violência. Em entrevista, no lançamento de seu mais recente livro em Portugal, Mia Couto, demonstrou sua preocupação e angústia:

Estou aqui longe do país, estou a falar quilómetros de distância, mas estou lá, está lá a minha família, estão os meus amigos, está o meu país. (...)Tenho fé que este apelo para a violência e para o ódio seja uma coisa circunstancial. (...) As pessoas regressem àquilo que é uma cultura muito própria do moçambicano, que é falar (...). Essa capacidade de diálogo foi o que fez com que parasse uma guerra que parecia que não tinha fim, foram 16 anos de guerra. As pessoas sentaram-se a uma mesa e encontraram uma forma de repor a paz (Costa, 2024, online)¹⁹.

Tais tensões se espalham pela literatura que segue resistindo, seja pela força do combate, pela consistência da memória ou pelo mergulho no mais íntimo do ser, conectando passado e presente, sempre confiando numa paz por vir. Este artigo buscou, ainda que brevemente, apresentar e contextualizar essa esperança.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALEIXO, Charles. *Nos mares de Moçambique*: Luís Carlos Patraquim, poeta moçambicano, fala de suas origens, do fazer poético e da situação do seu país (entrevista transcrita). Congresso da AIL, Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

AZEVEDO, Licínio. In: PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “*Um país sem imagem é um país sem memória...*”: Entrevista com Licínio Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1026-1047, set dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/22989> . Acesso: 31/08/2020.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

COELHO, João Paulo Borges. “O Índico como lugar”. In: LEITE, Ana Mafalda; BRUGIONI, Elena; FALCONI, Jessica (orgs). *Estudos sobre o Oceano Índico*: Antologia de Textos Teóricos. Lisboa: Repositório da Universidade de Lisboa/Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento, 2020.

¹⁹ O autor se refere às últimas eleições ocorridas no país. Cf. <https://www.rfi.fr/pt/%C3%A1frica-lus%C3%B3fona/20250115-daniel-chapo-toma-posse-como-presidente-num-clima-de-tens%C3%A3o-pol%C3%ADtica>. Acesso: 05/03/2025

- COSTA, Maria João. “*Muito angustiado*”. Mia Couto espera que diálogo prevaleça em Moçambique (Entrevista). Rádio Renascença. 2024. <https://rr.pt/noticia/mundo/2024/10/25/muito-angustiado-mia-couto-espera-que-dialogo-prevaleca-em-mocambique/398989/>. Acesso: 05/03/2025.
- COLAÇO, João Carlos. *Mentalidade “chapa 100” na cidade de Maputo*. Estudos moçambicanos: Número Especial, 1998, p. 9-68.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- COUTO, Mia. “Que África escreve o escritor africano”. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- CRAVEIRINHA, José. *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO, 1997.
- _____. *Xigubo*. Maputo: AEMO, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 1. Tradução de A. Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FALCONI, Jessica. “Literaturas africanas, língua portuguesa e pós-colonialismos”. In: BRUGIONI, Elena *et alii*. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2012.
- FERNANDES, Gabriel Madeira. *A poética da sinceridade de Rui Knopfli*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tdc-14032013-102456/>. Acesso em: 04 mar. 2025
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, Julho, 2003.
- GONÇALVES, Guilherme de Souza Bezerra. *A bailarina que dançava em versos*. Revista Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n.7, jul./dez.2012. p.69-78.
- _____. *José Craveirinha e os relicários da palavra*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, 2018.
- GUITA Jr., Francisco. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Caminho 2006.
- HAMPATÉ BÂ, A. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História Geral da África: I – Metodologia e Pré-História da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- KNOPFLI, Rui. *Obra poética por Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- LAISSE, Sara Jona. “Literatura moçambicana rastros e rostos da última década – 2010/2020”. In: *Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique* / FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de; PINHEIRO, Vanessa Rimbau (orgs). João Pessoa: Editora UFPB, 2020. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/813/890/7115-1?inline=1>. Acesso em: 02/09/2021.

LEITE, Ana Mafalda. *Maria & José: o lirismo elegíaco de Craveirinha*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 5, nº 9, Novembro de 2012. p. 165 – 171.

LEITE, Ana Mafalda. *Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea - sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória*. Revista Via Atlântica 16, 2009. p.15 – 28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50459/54571>. Acesso: 05/03/25.

LEITE, Ana Mafalda; PINHEIRO, Vanessa Riambau *Da casa ao vácuo: a cartografia do espaço nos poemas de Hironidina Joshua e Mbate Pedro*. Revista Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ | Volume 11 | Número 21 | p. 175- 183 | jul.-dez. 2019. Acesso: 07/02/25.

LEMO, Virgílio de. *Jogos de prazer*. Virgílio de Lemos & heterónimos: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

LEMO, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterónimos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

MBEMBE, Achille. *África insubmissa: Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial*. Trad. Narrativa Traçada. Mangualde; Ramada: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013.

MENDONÇA, Fátima. *Poetas do índico – 35 anos de escrita*. Revista Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, jul. 2011, p. 16 -37.

MENESES, Maria Paula. “Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimentos no Moçambique contemporâneo”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

MORAES, Viviane Mendes de. *Rui knopfli e as cidades*. Revista Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.12, n. 1, pp. 126-135, jan./jul. 2015.

MORAES, Viviane Mendes de. *Ode aos infaustos: breve análise da poética de Guita Jr. presente em Rescaldo*. Revista Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 103-119, jul. 2011.

NOA, Francisco. *O Oceano Índico e as rotas da transnacionalidade na literatura moçambicana*. Publicação do Centro de Estudos Sociais Aquino de Bragança, Cesab, 2012. Disponível em: <http://cesab.edu.mz/wpcontent/uploads/2012/10/OceanoIndicoTransnacionalidadePoesiaMocambicana-2012.pdf>. Acesso: 04/03/25.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

_____. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2018.

PAES, Inez Andrade. *À margem de todos os rostos*. Lisboa: Coisas de ler, 2017.

PEDRO, Mbate. *Vácuos*. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

PRECIADO, Paul B. “La izquierda bajo la piel: Um prólogo para Suely Rolnik”. Trad. Josy Panão. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetina-da*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RUI, Manuel. *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985. Disponível em: <http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A apoteose da palavra e do canto: a dimensão ‘neobarroca’ da poética de José Craveirinha*. Revista Via Atlântica, n. 5, 2002. p. 42 - 51.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “A vertigem da criação”. In: _____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008a.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Por entre memórias e silêncios: representações literárias das guerras em Angola e Moçambique*. Revista Scripta. v. 12 n. 23. PUC MINAS, 2008b.

SECCO, Carmen. *O Índico – um oceano de multiculturalidades, imaginação literária e insularidades*. Remate de Males, Campinas-SP, v. 38, n. 1, jan./jun. 2018. p.147 - 160.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista psic. clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

WOOLF, Virginia. *The only surviving recording of Virginia Woolf*. Entrevista à radio BBC, transcrita por Fiona Macdonald. Londres, 1996. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20160324-the-only-surviving-recording-of-virginia-woolf>. Acesso em 15 de julho de 2021.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

Referência audiovisual:

AZEVEDO, Licínio. *Comboio de sal e açúcar*. Portugal/França/África do Sul/ Brasil/Moçambique, 2016. 90min.