

Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea*

Carmen Lucia Tindó Secco

Resumo

A poesia moçambicana contemporânea opera com resíduos de sonhos, desejos, sentimentos, paisagens e memórias que resistiram às guerras e resistem, hoje, a novas pressões sociais e políticas. Se durante os tempos das lutas pela libertação, uma significativa parcela dos poemas produzidos se fez arma ideológica de combate ao colonialismo, atualmente, os discursos poéticos se revelam sob formas diversas, apresentando outras maneiras de resistir.

Palavras-chave: sonhos, memórias, paisagens, poesia moçambicana

* Minha gratidão a Michel Laban, Rogerio Manjate e Matteo Angius que me forneceram rico material referente às novíssimas gerações de poetas de Moçambique, colaboração sem a qual este artigo não conseguiria dar uma visão geral mais atualizada da poesia moçambicana.

"A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo 'mágico' que os novos tempos renegam." (BOSI, 1983, p. 150)

Ao observarmos o conjunto da poesia moçambicana contemporânea, verificamos que, em grande parte, essa produção poética dos últimos vinte anos opera com resíduos de sonhos, desejos, sentimentos, paisagens e memórias que resistiram às guerras e resistem, hoje, a novas pressões sociais e políticas. Se, durante os tempos das lutas pela libertação, uma significativa parcela dos poemas produzidos se fez arma ideológica de combate ao colonialismo, atualmente os discursos poéticos se revelam sob formas diversas, apresentando outras maneiras de resistir. Segundo o crítico brasileiro Alfredo Bosi,

a resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo subjetivo); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, do epos revolucionário, da utopia) (BOSI, 1983 p. 142-145).

Estudiosos da literatura de Moçambique, entre os quais Fátima Mendonça, Ana Mafalda Leite, Lourenço do Rosário, Matteo Angius, Gilberto Matusse, Francisco Noa, são unânimes em apontar duas vertentes estéticas caracterizadoras do sistema poético moçambicano, as quais, se tomamos a classificação de Bosi acima mencionada, notamos que correspondem, respectivamente, ao que o crítico brasileiro denominou "poesia de afetos, do lirismo subjetivo" e "poesia da utopia, do epos revolucionário":

1- uma, que exprime um lirismo individual, que se faz espaço de afirmação da poesia, eximindo-se de comprometimentos políticos ou ideológicos, exprimindo, mesmo assim de forma oblíqua, mas não menos profunda, preocupações existenciais nos mais variados níveis. Aqui, a figura emblemática é, inquestionavelmente, Rui Knopfli;

2-a outra, inserida num projecto e num desiderato mais amplo de afirmação colectiva, em que se reivindicam raízes culturais negro-africanas, instituindo uma poesia programática e data-da de protesto e denúncia, em que se observa uma crescente contaminação político-ideológica (NOA, 1998, p. 39).

Iniciando nossa reflexão acerca da lírica moçambicana contemporânea a partir da publicação dos livros *Monção* (1980), de Luís Carlos Patraquim, e *Raiz de Orvalho* (1983), de Mía Couto, nos quais a maior parte dos poemas substituiu o tom engajado da poética de combate por um lirismo intimista, constatamos, principalmente desde esse momento, uma predisposição para a superação da poesia de conteúdo revolucionário, centrada em utopias político-ideológicas. Não podemos deixar de referir, entretanto, que, nesse período, devido à euforia pela Independência recém-conquistada, ainda havia condições propícias a uma produção literária celebratória dos heróis nacionais e da pátria liberta. Data dessa época a edição da *Poesia de Combate*, cujo volume 3, publicado pela FRELIMO em 1980, reunia poemas que

versavam sobre essa temática social, em relação à qual não se mantiveram totalmente imparciais até alguns dos novos poetas. Essa adesão coletiva era, na altura, perfeitamente justificável, tendo em vista não só o clima da vitória e da liberdade que a todos contagiava, como o teor dos poemas que faziam a catarse das feridas ainda recentes da história. Mas, a par dessa ambiência épica, começavam a se esboçar outras tendências estéticas. No campo cultural, surgiram realizações – a edição da coleção Autores Moçambicanos do INDL, a fundação em 1982 da Associação de Escritores Moçambicanos, a criação de páginas literárias, entre as quais, o suplemento *Literatura e Artes* do *Jornal Notícias*, a página *Artes e Letras* do semanário *Domingo*, a *Gazeta de Artes e Letras* do semanário *Tempo*, a página *Diálogo* do *Jornal Diário de Moçambique da Beira*, coordenada por Heliodoro Baptista – que propiciaram uma mudança na vida literária do país. Principiava a se formar uma consciência em relação aos danos causados pela guerra, o que Mia Couto já denunciava em poemas escritos nos anos 70, nos quais alertava para o fato de “os quartéis terem adoecido e a poesia ter perdido a própria medida”, apontando para a urgência de serem reinventados os sonhos e desejos interditados pelo longo tempo de opressão:

[...] o tempo em que vivo
morre de ser ontem
e é urgente inventar

outra maneira de navegar (COUTO, 1993, p. 312 -313).

Buscando outros ritmos, pulsações e novos ventos literários, Mia Couto e Patraquim reativaram, na cena literária moçambicana do início dos anos 80, uma *poiesis* de cariz existencial, preocupada não só com as emoções interiores, mas com as origens, com as paisagens do presente e do outrora, com o próprio fazer poético. Rebelando-se contra paradigmas literários articulados pelo *ethos* revolucionário, evidenciaram como, em razão destes, muitos dos cidadãos moçambicanos se encontravam despojados de suas singularidades. Defensores de uma dicção poética subjetiva, fizeram ponte entre o antigo lirismo e o de *Charrua* (que despontaria em 1984), comprovando que “a poesia lírica sempre arriscou em Moçambique” (COUTO, M. apud WHITE, 1992, p. 9).

Mia Couto, através da metáfora da “raiz de orvalho” – “gota trêmula, raiz exposta” –, corporizou o cerne de sua *poiesis*, tributária, em alguns aspectos, do cotidiano de poesia vivenciado com o pai, o poeta Fernando Couto, cujo lirismo – como o de Fonseca Amaral, Rui Knopfli, Glória de Santana, Virgílio de Lemos, Reinaldo Ferreira e outros mais – havia anteriormente ultrapassado também os ângulos redutores e limitados do panfletarismo literário, embora não se houvesse eximido de fazer críticas às arbitrariedades da censura e do poder.

A poesia de Luís Carlos Patraquim também dialoga com a de representantes do antigo lirismo moçambicano. No poema “Metamorfose”, é visível a intertextualidade tecida com conhecidos versos de José Craveirinha, conforme já assinalaram vários estudiosos da sua poesia:

quando o medo puxava lustro à cidade
eu era pequeno

vê lá que nem casaco tinha
 nem sentimento do mundo grave
 ou lido Carlos Drummond de Andrade [...]
 mas agora morto Adamastor [...]
 falemos da madrugada e ao entardecer
 porque a monção chegou (PATRAQUIM, 1980, p. 17).

Embora anuncie a “monção” e a “morte do Adamastor”, metáforas da Independência e do fim dos tempos coloniais, o poema, convocando versos de Craveirinha e Drummond, procura exorcizar o medo, há séculos instalado em Moçambique. Consciente das mutilações físicas e mentais sofridas por grande parte do povo, o sujeito lírico adverte – como também observamos em poemas de Mia Couto – para a premência de se restaurarem as emoções individuais bloqueadas pelos anos de arbítrio exacerbado, exaltando, então, a importância de cantar o amor, o desejo, os sonhos, a imaginação.

Desde o primeiro livro *Monção* até os mais recentes, Patraquim envereda por um percurso fundado no exercício da metapoesia e no jogo onírico da linguagem. Apresentando o domínio de modernas técnicas do verso, trabalha intertextualmente com palavras e imagens, fazendo contracenarem vozes artísticas representativas tanto da literatura e da pintura moçambicana, como das artes universais. Assim, Rimbaud, Chagall, Neruda, Picasso, Drummond, José Craveirinha, Rui Knopfli, Malangatana Valente, Roberto Chichorro, entre outros, compõem o quadro dialógico dessa poética que vai além do meramente regional, à procura de um sentido transnacional para a arte.

“Sonhando um Moçambique mais verdadeiro que a realidade, porque inventado pela intensidade do sonho” (LISBOA apud CHICHORRO; LEITE; PATRAQUIM, 1992, p. 5), a *poiesis* de Patraquim, em estilo estilizado, pinta o país de forma alegórica, fazendo denúncias, por intermédio de imagens dissonantes que desautomatizam os habituais sentidos. O onírico se oferece, assim, como caminho de busca da identidade esfacelada. Também o oceano faz parte dessa trajetória do eu-lírico ao enalço das origens. Através de uma viagem surreal, acorda fantasmas que vagueiam pelo Índico e se cruzam, no chão banto, com as heranças árabes, indianas e das etnias negras do continente. Sob a pena aguda e crítica dos versos, trama e destrama a rede textual, desvelando múltiplas facetas da história de Moçambique. Por intermédio do recurso à metalinguagem constante, o discurso se erotiza; a plasticidade verbal se intensifica e a poesia se transforma em paixão, em “escrutínio de um sexo fundo com palavras”, no dizer do próprio poeta. O vento, o mar e os sonhos tornam-se semas recorrentes. O Amor, a Mulher, as paisagens aéreas, marítimas, insulares passam a habitar seus poemas, o que aliás não é uma novidade, pois temas e cenários como esses também podem ser detectados não só na poesia de Mia Couto, mas na de vários poetas mais antigos – Virgílio de Lemos; José Craveirinha, com seus belíssimos poemas à Maria; Glória de Santana; Rui Knopfli; Fernando Couto; entre outros – e na das gerações contemporâneas, conforme mostraremos adiante.

Evidente é, portanto, a importância da transição efetuada pelas poéticas de Patraquim e Mia Couto. “Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profanou (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros), quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura” (BOSI, 1983, p. 146), o

lirismo praticado no início dos 80 abriu espaço favorável às tendências estéticas apresentadas pela revista *Charrua* – criada por Juvenal Bucuane, Hélder Muteia, Pedro Chissano –, a qual conquistou outros adeptos, entre os quais Eduardo White, cuja obra é, atualmente, reconhecida não só em Moçambique mas também em meios literários estrangeiros.

Uma parte da poesia de *Charrua* se caracterizou por um “lirismo de afetos”, cujo discurso literariamente elaborado funcionou como antídoto aos *slogans* poéticos dos tempos guerrilheiros. A revolução deixou assim de ser tema e passou a se manifestar no campo formal da construção dos próprios poemas, tecidos em linguagem de apuro e esmero estético. Esses foram, em linhas gerais, os principais vetores da revista, a qual, entretanto, em seus oito números publicados entre 1984 e 1986, apresentou um certo ecletismo, tendo em vista não ter chegado a definir um projeto único, abrigando perspectivas várias e plurais, coincidentes, apenas, quanto à opção por um intenso labor metafórico dos versos, à recusa de uma poética engajada e à afirmação de uma lírica voltada para os meandros subjetivos da alma humana.

Na poesia de Eduardo White – uma das referências obrigatórias para quem estuda a Geração *Charrua* –, está presente a preocupação com as origens. Há nessa procura o desejo de reencontrar a própria face e a do país. O sujeito lírico, em viagem interior, almeja reescrever poeticamente a sua história e a de Moçambique. Uma história escrita por um amor diversificado: pela amada, pela terra, pela própria poesia, e que visa a apagar as marcas da guerra. À procura de Eros, o eu-poético elege como ponto de partida a Ilha de Moçambique, lugar matricial, onde, antes de Vasco da Gama lá ter aportado em 1498, os árabes também haviam estado desde o século VII, tendo levado do continente para a ilha negrões de etnia macua, cujas tradições e língua também ficaram inscritas no imaginário insular. Sob a sugestão erotizante do Índico, a voz lírica evoca a insularidade primeira – como fizeram antes dele outros poetas como, por exemplo, Patraquim –, captando as múltiplas raízes culturais presentes no tecido social moçambicano, cuja identidade, no decorrer dos séculos, se fez mestiça. Os temas do mar, das ilhas, das praias são também frequentes em vários poetas do passado, entre os quais Virgílio Lemos, Glória de Santana, Rui Knopfli:

Mas retomo devagarinho às tuas ruas vagarosas,
caminhos sempre abertos para o mar,
brancos e amarelos filigranados
de tempo e sal, uma lentura
brãmene (ou muçulmana?) durando no ar... (KNOPFLI apud
SAÚTE; SOPA, 1992, p. 35).

Nesses versos, Knopfli assinala na ilha a presença do Oriente, cujas marcas, contudo, não somente existem ali, mas em outras regiões moçambicanas, tema explorado por Eduardo White em seu último livro *Janela para Oriente* (1999). Outros poetas louvaram a Ilha de Moçambique, chamada inicialmente *Muhipíti*, cujas paisagens e monumentos, como “lugares da memória”, guardam diferentes heranças culturais impressas nas fortalezas portuguesas e nas naves moiras. Orlando Mendes lembra que “Por ali estiveram Camões das amarguras itinerantes/ e Gonzaga da Inconfidência no desterro

em lado oposto" (KNOPFLI apud SAÚTE; SOPA, 1992, p. 39). Virgílio de Lemos (apud SAÚTE; SOPA, 1992, p. 76), no poema "A Fortaleza e o Mar", avivou a lembrança desse local e, pela meditação, buscou esconjurar "os fantasmas e paradoxos" da história "de cobiça" que ultrajaram o chão insular:

O tempo quebrado invade
o canonizado lugar e o Amor
deixa-se viver, Eros, talvez mar
desta reflexiva via, meditação.

Vem, pois, de longe, esse viés erótico-amoroso que perpassa pela poesia de vários representantes de *Charrua*. Erotismo visceral, ternura e musicalidade foram "os materiais de amor" usados pelos poetas, principalmente por Eduardo White, o qual tece sua poética, refletindo também sobre a necessidade de o povo moçambicano recuperar a dignidade de uma vida mais humana: "Felizes os homens / que cantam o amor. / A eles a vontade do inexplicável / e a forma dúbia dos oceanos". (WHITE apud SAÚTE, 1993, p. 88). Nesses versos, a metáfora marinha assinala a dubiedade de uma identidade problemática, porque engendrada na encruzilhada de dois oceanos: o Índico que banha o litoral do país e serviu à rota oriental dos mercadores árabes e o Atlântico que, embora distante, a ocidente, trouxe as caravelas e o imaginário lusitano. Eduardo White, apesar de cantar o amor, não esquece as questões sociais, mostrando o luto que sufoca Maputo, depois de tantos anos de combates e lutas: "Amor! / Os nossos mortos estão apodrecendo pelas ruas / e há uma tristeza ornada que entre as mãos leva um álamo." (WHITE apud SAÚTE, 1993, p. 88). Tentando expurgar essa história de sangue e violência, sua poesia busca reencontrar "as raízes do afecto" (WHITE apud SAÚTE, 1993, p. 76) e o mistério da própria vida. Após o trajeto pelas águas marítimas de *Amar sobre o Índico*, o seu lirismo, nos livros seguintes, adota o caminho do Amor e dos sonhos, alçando vôo através das asas da poesia. Antes de White, outros poetas, conforme já referimos, assumiram esse viés lírico-amoroso, fazendo dos sentimentos uma forma de questionamento da realidade, como evidenciam os versos de Heliodoro Baptista: "Impugnados somos, / mas de ternura subversiva" (BAPTISTA apud SAÚTE, 1993, p. 176).

O motivo onírico foi também recorrente em vários outros momentos da lírica moçambicana. Virgílio de Lemos, nos anos 50, adotou em seus versos imagens surreais; Patraquim, bem depois, retomou essa vertente, numa dicção mais agressiva e contundente. Mia Couto associou o sonho – "semente a engravidar o tempo" – ao poder de reação do ser humano. Ana Mafalda Leite referiu pesadelos que lhe ficaram na memória de Moçambique: "Venho de um país de sonho / de uma verdade tão pura / que até mete medo. (CHICHORRO; PATRAQUIM; LEITE, 1992, p. 65).

Seguindo viés semelhante, alguns dos poetas de *Charrua* defenderam um fazer literário que de novo facultasse o direito aos sonhos, compreendidos estes como estratégias de resistência cultural, como elementos propulsores da imaginação criadora e dos desejos reprimidos. Em entrevista a Michel Laban, Eduardo White (apud LABAN, 1998, v. 3, p. 1192-1193) afirma: "Eu acho que os nossos países, hoje, são os grandes cacos e os pequenos cacos dos sonhos que eles partiram ontem. Sonhos ir-re-cons-ti-tu-í-veis, durante

muitos, muitos anos". No entanto, o próprio White declara, a seguir, que sonhar consiste em reagir a tudo que é decepcionante. Por isso, transforma sua poesia em "engenharia de ser ave e ciência de voar". Para ele, "voar é não deixar morrer a música, a beleza, o mundo e é também fazer por escrever tudo isso. Nada pode ser mais deslumbrante que esta relação com a vida e por essa razão me obstinam as aves e me esforço por querer sê-las." (WHITE, 1992, p. 29). O sujeito poético tem clareza de que "as imagens fundamentais, aquelas em que se engaja a imaginação da vida, devem ligar-se às matérias elementares e aos movimentos fundamentais. Subir ou descer – o ar e a terra – estarão sempre associados aos valores vitais, à expressão da vida, à própria vida." (BACHELARD, 1990, p. 270).

O "fascínio das asas" é outro tema que vem do antigo lirismo, com poetas como, por exemplo, Virgílio de Lemos, Fernando Couto, entre outros, e passa pelas gerações mais jovens. Em Heliodoro Baptista, cujo percurso poético se iniciou nos anos 70 – antes, portanto, de Eduardo White –, também estão presentes metáforas aladas, assim como o discurso amoroso e a metalinguagem, tendências existentes em poetas ligados à *Charrua* e em alguns que surgiram paralelamente à revista ou depois de ela se ter extinguido.

Um outro poeta de *Charrua* que também trabalha artesanalmente o verso, na linha de Knopfli, Heliodoro Baptista e White, é Armando Artur. Também adepto do viés das emoções, canta os sonhos, as asas, a Mulher e os desejos, principalmente no seu primeiro livro, *Espelho dos Dias* (1986). No segundo, *O Hábito das Manhãs*, (1990) se volta mais para as paisagens interiores, buscando a memória das origens e a cosmicidade dos elementos da natureza: o sol, as águas, a luz, a terra, a maresia. Em seu terceiro título, *Estrangeiros de Nós Próprios* (1996), embora continue insistindo em captar o "hábito das manhãs" e o flutuar das nuvens, percebemos nele uma desterritorialização dos antigos sonhos. Melancólico, "com o azul absurdo deste dia", escreve versos a Rui Nogar¹, cuja poesia, marcadamente utópica, sonhara com um mundo diferente. Em exílio no seu próprio tempo e espaço, o eu-lírico, "acocorado como um escriba", faz opção por uma assumida intertextualidade com Rui Knopfli:

Pelo Dever
De resistir e caminhar
Pelos destroços da nossa utopia,
Eis-nos aqui de novo, acocorados,
Aqui onde o tempo pára
E as coisas mudam (ARTUR, 1996, p. 53).

Fátima Mendonça, referindo-se a esse poeta, elogia-lhe a qualidade poética, a qual se caracteriza pela dialética entre um constante inovar do presente e uma nítida continuidade em relação ao passado literário:

[...] a poesia de Armando Artur não surgiu isolada e constituiu, com a promessa que já era inegavelmente **Amar sobre o Índico** de Eduardo White (1984), uma amostra do potencial estético da geração pós-independência, que não se furtava a uma herança literária particularmente rica e variada, e que circulava então

¹ Rui Nogar publicou *Silêncio escancarado* em 1882. É um dos representantes – ao lado de Orlando Mendes, com *Lume florindo na forja*, 1980, e Jorge Viegas, com *O Núcleo tenaz*, 1981 – de uma poética ainda voltada para os ideais advindos dos tempos da luta pela libertação de Moçambique.

em torno da Associação de Escritores Moçambicanos e da Revista *Charrua*." (MENDONÇA apud KADIR, 1997, p. i).

Hélder Muteia, um dos idealizadores de *Charrua*, segue também essa via da artesanaria poética; não deixa, no entanto, de acusar as mentiras e as falsidades do seu tempo, denunciando a fome que a Revolução não resolveu. Afirma o sentido humano da existência e a metalinguagem dos versos, reclamando para dentro destes "o esperma" do verbo criador: "Hoje também se exige que os poetas sejam homens? Que fecundem pão e pólvora no orvalho das palavras." (MUTELA apud SAÚTE, 1993, p. 154). Outro poeta fundador de *Charrua*, Juvenal Bucuane, embora ciente do "medo ainda presente nos rostos dos homens", não revela tanta desesperança em sua poesia. Transforma esta em "raiz e canto", voltando-se para o chão de suas raízes e para a melodia de seus poemas que imaginam, ainda, dias melhores: "Criemos uma canção, homens / Que nos eleve do torpor! / O minuto que vem? Deve ser de esperança e certeza / minuto de firmeza / cantaremos sobre o medo [...]!" (BUCUANE apud SAÚTE, 1993, p. 257).

Essa poesia de sonhos e artefato verbal que marca a produção de vários poetas de *Charrua* guarda laços com a de Virgílio de Lemos, um dos criadores, em 1952, de *Msafo*, que teve o papel vanguardista de inserir a lírica moçambicana numa outra respiração, propondo a libertação dos cânones coloniais que regiam a literatura da época. Embora preocupado com as injustiças étnicas e sociais, o lirismo de Virgílio nunca se restringiu à denúncia social. Buscou sempre os horizontes da liberdade, dando livre expressão aos desejos e às dúvidas existenciais. Sintética e fragmentária, sua escritura poética perseguiu o indizível, os instantes fugazes de revelação, cúmplices da Beleza e da Arte. Com versos curtos, incisivos, com uma escrita automática, libertadora do subconsciente, com metáforas imprevistas, imagens surreais, os poemas virgilianos procuram flagrar as fulgurações do Eros primordial, os labirintos eróticos do fazer poético. Esse erotismo assinala a presença de um "barroco estético" que, segundo o próprio poeta, perpassa por todo seu lirismo. Erotismo, enquanto atividade puramente lúdica: jogo, perda, abundância, prazer, excesso, desperdício, gozo. O descentramento do sujeito poético, percebido pelos vários heterônimos com que o poeta assina seus versos, estilhaça os vários "eus" líricos que se buscam em constantes volutas, encontrando-se e perdendo-se em movimentos elípticos próprios desse barroquismo que se assemelha ao de Severo Sarduy: "barroco da transgressão, da ruptura com o Logus colonial."

Mas *Charrua* não apresentou apenas esse tipo de lirismo. Conforme já comentamos, foi uma geração um tanto eclética. Encontramos nela, além dos vetores poéticos de recuperação dos sentidos humanos, subjetivos, o da crítica direta ou velada que se manifesta através da sátira e da paródia. Filimone Meigos é um dos representantes desse viés. Sua escrita "personifica o lirismo mais inconformista, mais irreligioso, e mais iconoclasta desta geração literária, em permanente desafio aos poderes instituídos." (NOA, 1998, p. 48). A veia sarcástica de sua lírica encontra fundamento, não obstante, em vozes poéticas anteriores que se caracterizaram por uma crítica corrosiva e ácida, entre as quais: Grabato Dias, Rui Knopfli, Craveirinha, Luís Carlos

Patraquim. A poesia de Meigos não foge, entretanto, ao subjetivismo. Só que opera em outra direção, dando a temas como o Amor um tratamento carnavalesco. No poema "Poemakalachinilove", por exemplo, a irônica alusão à *kalashnikov*, arma soviética dos tempos da guerra, alegoricamente faz uma denúncia à ortodoxia marxista leninista que reprimia as emoções individuais dos cidadãos em prol da valorização dos sentimentos patrióticos. Através desse "humor amaro", que nos lembra o do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, quando canta "O Homem, bicho da Terra", o eu-lírico não deixa, a par da ironia utilizada, de reverenciar existencialmente o ser humano, ou seja, o "BICHO HOMEM":

Nós somos nada mais senão à exacta medida Homens
quer dizer feitos sine qua non mistela de emoções
monções na hipótese que controlam todas as funções
de ANA e METABOLISMO [...]

Nós somos homens: BICHO HOMEM (MEIGOS apud SAÚTE, 1993, p. 130).

Francisco Noa (1998, p. 63-73, 88), em *A Escrita Infinita*, evidencia o jogo intertextual efetuado, a partir do viés da distopia, pela poesia de Filimone Meigos em relação à de Craveirinha e à de Patraquim. Com uma acidez semelhante à do paladar das "Saborosas Tâmaras d'Inhambane" e uma agressividade alegórica na linha da *Elegia Carnívora* de Patraquim, a poética de Meigos encena a consciência trágica de um tempo onde a violência continua a oprimir e no qual não mais cabem as messiânicas certezas. Noa também aponta nos poemas de Filimone – chamando atenção para o fato de ser este poeta um "leitor confesso de *Mangas Verdes com Sal*" – uma clara intertextualidade com Knopfli, em termos de ceticismo e iconoclastia. Fica evidente, desse modo, que o lirismo de José Craveirinha e o de Rui Knopfli nunca deixaram de estar presentes na poesia das gerações que os sucederam.

Com longa trajetória, iniciada nos anos 50 e vinda até hoje, no caso de Craveirinha, e até 1997, no de Knopfli, a poesia desses "Mestres" integra também, a nosso ver, o painel atual da lírica moçambicana. Não havendo condições de aqui abordarmos toda a obra desses poetas, decidimos fazer referência apenas aos seus últimos livros. Em *O monhé das cobras* (1997), Knopfli traça a cartografia da memória fragmentada, depois do prolongado exílio dentro e fora do país onde nasceu. Revisita os lugares de infância, a geografia africana e a história de Moçambique. Como afirmou Francisco José Viegas no Prefácio a esse livro, neste estão presentes as questões centrais da poética de Knopfli: "a extraterritorialidade, o não pertencer a uma pátria, a colisão obrigatória e inevitável com uma linguagem pura, rectificadora, censurada. Moçambique é a dor e o deleite transportado nessa bagagem de exilado. Exilado por dentro e por fora" (VIEGAS apud KNOPFLI, 1997, p. 16). Concordamos com a opinião de que sua poesia "criou um território, uma geografia e uma ortografia próprios, uma orografia sentimental e afectuosa." (VIEGAS apud KNOPFLI, 1997, p. 17). Conquanto tenha sido acusado de desenraizado e apátrida, vemos que Knopfli é um poeta de muitas pátrias. Na opinião de Francisco Noa, *O monhé das cobras* talvez seja uma forma de Rui mostrar "que tem e teve sempre uma pátria" (NOA, 1998, p. 98). Dividida

em três partes – “Os Nomes e os Lugares”, “As Estátuas” e “O Desterro” –, essa obra faz um inventário não só das paisagens e das lembranças biográficas do autor, mas da trajetória literária do poeta. Apesar de *O monhé das cobras* não apresentar a intensa artesanaria poética da linguagem caracterizadora dos demais livros de Knopfli, traz a memória do passado e, por intermédio das “arestas cortantes da ironia”, também uma lúcida crítica em relação ao outrora vivido em Moçambique. É, pois, como artefato, cicatriz e memória que a poesia de Rui Knopfli permanece, inspirando outras gerações que se rendem à beleza de seus versos.

Outra figura emblemática, cultuada até entre os novíssimos poetas da década de 90, é José Craveirinha, cuja obra – condecorada em 1991 com o Prêmio Camões –, atravessa diversas gerações, apresentando várias fases: a neo-realista, a da negritude e da “moçambicanidade”, a anticolonial, a do lirismo amoroso nos célebres poemas à Maria, a dos tempos distópicos. Como já explicamos, não focalizaremos todos os seus livros – *Chigubo* (1964), *Cantico a un Dio de Catrame* (1966), *Karingana ua Karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Maria* (1988), *Babalaze das Hienas* (1997) –, mas, apenas, o último, cujos poemas “falam” de um tempo de sangue e horror, alertando, ceticamente, para a morte que ameaça os moçambicanos, a quem, com ironia, o eu-lírico chama “moçambicanicidas”:

Das incursões bem sucedidas aos povoados?
Sobressaem na paisagem[...]
Tabuadas e uns onze
– ou talvez só dez –
cadernos e um giz
espólio das escolas destruídas.
Sobrevivos moçambiquicidas
Imolam-se mesclados no infuturo (CRAVEIRINHA, 1997, p. 52).

Um dos traços mais representativos de sua poesia – a narrativa – encontra-se também em *Babalaze das Hienas*, onde, como em *Karingana ua Karingana*, há a presença de um poeta-narrador. Só que, em *Babalaze*, o poeta-griot não conta mais as antigas lendas da terra, porém os tristes casos que assolam o país destruído pelas guerrilhas iniciadas após a Independência. Em linguagem disfórica, irônica, expressionista, narra o medo instalado na cidade de Maputo, enfocando, principalmente, as classes sociais mais atingidas pela violência: “Gente a trouxe-mouxe da má sorte? Calcorreia a pátria asilando-se onde/ não cheire a bafo/ de bazucadas.” (CRAVEIRINHA, 1997, p. 11).

Esse dramático clima de desencanto, particularmente acentuado entre 1982 e 1994, é também encenado por poetas – alguns dos quais surgidos paralelamente à revista *Charrua*; outros, um pouco antes ou depois –, que desenvolvem projetos poéticos individuais, como é o caso de Nelson Saúte², Afonso dos Santos³, Gulamo Khan⁴, Júlio Kazembe⁵, Eduardo Pitta⁶, entre muitos outros.

Em virtude de, neste artigo, não haver espaço suficiente para um inventário completo de todos os poetas que escreveram após a Independência, nem para uma análise mais profunda de suas obras, optamos por mencionar alguns dos que operam, recorrentemente, com as temáticas do sonho e da

² Jornalista da revista *Tempo*. Obras publicadas: *A pátria dividida* (1993), *O apóstolo da desgraça* (1996), *Os habitantes da memória* (1999), entre outros.

³ Este poeta escreveu durante certo tempo com o heterônimo de António Tomé, tendo publicado em *Charrua*, em 1984, mas seu primeiro livro, *Colecionador de Quimeras*, só em 1998 foi editado pela Editora *Ndjira*.

⁴ Autor do livro *Moçambicanto*. Morre em 1986, no mesmo acidente do Presidente Samora Machel.

⁵ Colaboração dispersa na imprensa, principalmente na *Gazeta de Letras e Artes*.

⁶ Viveu em Moçambique até 1975, indo depois para Portugal. Obras publicadas: *Sílaba a sílaba* (1974), *Um cão progride na angústia* (1979).

memória. Entre estes estão vários cuja decepção pela falência do projeto revolucionário os levou à consciência da “pátria dividida”, metáfora usada por Nelson Saúte para definir o dilaceramento do país. Este poeta, como outros contemporâneos dele, buscou dar vazão aos sentimentos, desafivelando os sonhos, mesmo que ainda “drapejassem no coração do luto”, pois sonhar, em decorrência do longo período de lutas, era a “única hipótese de viajar. Era como se o sonho fizesse a substituição, a sublimação desta viagem impossível, uma vez que as estradas tinham sido mortas” (COUTO, M. apud LABAN, 1998, v. 3, p. 1036). O sonho, propulsor de percursos imaginários, era, desse modo, uma das vias que conduzia ao outrora, onde se encontravam esgarçados alguns traços culturais resistentes à dominação colonial e às guerras. O onírico, portanto, para esses poetas, nada tinha de evasão, sendo ao contrário uma força geradora do despertar político. Agindo no sentido de retirar Eros dos escombros e ruínas, buscava exorcizar poeticamente a violência que transformara a morte em algo negativo, na medida em que impedira os rituais dos óbitos e deixara os cadáveres apodrecerem nas ruas ou serem enterrados em covas coletivas:

Na ignomínia noticiada pelos jornais
esta consentida memória dos mortos
para sempre insepultos
porque não existe vala comum
para os gritos da mulher
rasgada à baioneta
numa manhã inocente (SAÚTE, 1993, p. 63).

Com a consciência de que os “sonhos foram mutilados”, o lirismo proposto por Nelson Saúte recria elementos matriciais da cultura ultrajada. Como Knopfli, Virgílio de Lemos, Patraquim, White, entre outros, Saúte também canta a mítica Ilha de Moçambique: “mulher de m’ siro feitiço do Oriente”, que “adormece no coração dos poetas” (SAÚTE, 1993, p. 54). Encharca-se também do mar Índico, alegorizado pelo “orgasmo das ondas”, para recuperar as pulsões do desejo no corpo da própria poesia. Em poemas seus há nítida intertextualidade com poetas anteriores: Rui Knopfli, Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim. Pires Laranjeira (1995, p. 324) interpreta o título *A Pátria dividida* como uma clara alusão à *A Noite dividida*, de Sebastião Alba⁷, outra voz paradigmática que perpassa também pela lírica mais jovem, passando a esta o prazer estético de perseguir metáforas originais: “Onde uma palavra faz esquina, / enveredo por outras” (ALBA apud SAÚTE, 1993, p. 393). Em direção semelhante, Saúte opta por uma “escrita hieroglífica”, ou seja, aquela que desvela inquietação e gozo ante o próprio fazer poético: “O acerado gume das palavras / fere-me a polpa dos dedos / na solidão do ofício” (SAÚTE, 1993, p. 16). Em um de seus poemas, “A Secreta Angústia”, é recorrente o uso da metalinguagem; nesse texto, a imagem da introspecção, expressa visualmente pelo verbo “curvar” e pelo sintagma “descoberta de mim”, traduz a solidão do eu-lírico curvado como “um escriba / a distância acorçado” (SAÚTE, 1993, p. 15), em intencional diálogo com Rui Knopfli. Seguindo a linhagem de apuro do verso, a poesia de Nelson Saúte assume o pacto – como outros poetas também o fizeram – de atualizar uma das vertentes mais significativas do sistema poético moçambicano.

⁷Outra voz emblemática do lirismo subjetivo, assinado pelo constante artefato verbal, é Sebastião Alba. Publicou: *O Ritmo do presságio* (1974); *A Noite dividida* (1981); *A Noite dividida* (Obra completa, 1996).

Domina a cena literária dos anos 80 a insatisfação com o contexto político-social do país. Leite de Vasconcelos, no poema "A Espera" (VASCONCELOS apud SAÚTE, 1993, p. 276-277), denuncia a condição de Moçambique continuar como sombra da Europa. José Pastor, fugindo à violência do real, busca "o vôo de pássaros em altitudes por causa do azul" (PASTOR apud SAÚTE, 1993, p. 238). Julius Kazembe acusa a "teia impura" que traiu os ideais da libertação e não saciou a fome do povo: "Ós desventurados da conjuntura / pirilampos sem luz, sem prevenção / retidos na teia cor-de-tonga impura / porque a mão vos furtou para a boca o pão!" (KAZEMBE apud SAÚTE, 1993, p. 244). Tomando o sonho como antídoto à distopia social, em ressonância com o lirismo de Eduardo White, Afonso dos Santos é outra das vozes que procura resistir ao desalento, através das quimeras da própria poesia, pois percebe que no "tempo de agora / em agonia engolimos / a palavra equívoca / a penumbra o gesto esquivo" (SANTOS, 1996, p. 55).

Em 1987, um ano após a extinção de *Charrua*, Momed Kadir e Adriano Alcântara criaram, em Inhambane, os Cadernos Literários *Xiphefo*, palavra que significa candeeiro, metáfora de uma luz que resiste e não deixa a poesia se apagar. Outros nomes integram esse grupo: Francisco Muñoz, Danilo Parbato, Artur Minzo, Francisco Guita Jr.⁸. Fátima Mendonça, em palestra proferida na Faculdade de Letras da UFRJ em 1998, definiu o lirismo de *Xiphefo* como regionalista e, ao mesmo tempo, universalista, com forte comprometimento com o real, com a denúncia da fome e da distopia. Observou que alguns desses poetas trilham a via-erótica amorosa fundada por poetas anteriores, em especial Eduardo White, aliás "guru" desses poetas de Inhambane. Poesia da dissonância, do contradiscurso, do tom provocatório e do desalento, na linha do lirismo de Al Berto, poeta português contemporâneo, é também "tributária de gestos líricos passados", de acordo com a referida estudiosa no prefácio ao livro *Imapaciências & Desencantos*, de Momed Kadir.

Outras representativas vozes de *Xiphefo* são as de Francisco Guita Jr. – com um livro já lançado, referido na nota 8, e outro para sair intitulado *Rescaldo* – e Francisco Muñoz – com poemas publicados nos Cadernos Literários do Grupo e com o livro *É Noite na Alma* à espera de breve edição. Guita Jr. também desvela, como Momed, o clima de corrupção e o sentimento de decepção que envolvem o país. Seu lirismo é cortante em suas acusações e agudo no tecer de metáforas dissonantes. Revendo "o antes e o depois" da paz assinada em 1992, o sujeito lírico confessa uma terrível descrença nos homens, nas emoções e nos anseios de todos: "de que nos serve falar de amor / quando apenas nos submetemos / ou a um mundo turvo e desleal / ou a uma religiosa digestão de preconceitos?" (GUITA JUNIOR, 1997, p. 27). Desiludido até com a própria profissão de fé de manter o acurado artefato da linguagem ensinado por Knopfli, questiona-se: "valerá ainda a razão eterna de existir acororado / prevalecerá a certeza dos fantasmas castrados / ou o doce ardor de ter que ter uma morte incerta?"⁹

Essa é uma geração perpassada pelo desconsolo. Morte, fome, crepúsculo são semas recorrentes nessa poesia, cuja angústia nada consola,

⁸ GUITA JR., atualmente, é o presidente dessa Associação, tendo recebido o Prêmio de Poesia Revelação/2000 com o livro *O Agora e o Depois das Coisas* (1997).

⁹ GUITA JR., Francisco. Poema do livro ainda inédito *Rescaldo*, fornecido a Rogerio Manjate, que também nos repassou.

embora, desesperados, os poetas se agarrem ao Amor, procurando-o, “sílaba a sílaba, no exíguo ardor das palavras”¹⁰.

No final dos anos 80 e princípio dos 90, outros grupos surgiram – entre eles, a revista *Forja* (1987), ligada à Brigada João Dias e editada pela Associação de Escritores Moçambicanos, sob coordenação de Castigo Zita e António Firmino –, mas tiveram existência fugaz, como ocorreu com a revista *Eco* e com o Sarau Cultural *Mshao*. Conforme advertem os versos de Guita Jr. anteriormente citados, quase todos se acham perdidos nos campos social, político e cultural do contexto moçambicano atual, principalmente as novíssimas gerações de poetas, abortadas, na maioria dos casos, enquanto propostas coletivas, antes mesmo de terem vingado.

Na década de 90, Chagas Levene, Celso Manguana, Rui Jorge Cardoso, Bruno Macame – estudantes com idade entre dezessete e vinte e poucos anos – idealizaram fundar a geração Bazar Cabaret, com a qual procuravam definir uma nova proposta literária. No entanto, esse projeto não se concretizou. Logo o grupo mudou de nome, denominando-se Geração 70, porque os poetas ali reunidos haviam nascido nos anos 70. Estes se assumiam como herdeiros das ruínas de um tempo conturbado, recém-saído da guerra extinta em 1992. Declaravam-se democratas e a primeira geração poética urbana surgida após a Independência (LABAN, 1998, v. 3, p. 1209-1230). A temática dessa poesia versava, geralmente, sobre a realidade presente, a miséria e a fome. Esses jovens reivindicavam um linguajar das ruas para dentro de seus poemas, rejeitando *Charrua*, por considerarem-na com linguagem muito lusitana e por ter sido criada com apoio oficial e patrocínio do Partido. Optavam pela rebeldia e rejeitavam a poesia de Eduardo White por julgarem-na “bem comportada”. De *Charrua* só reconheciam o mérito de ter ultrapassado a poética de combate, cujo único poeta que enalteciam era Jorge Rebelo, talvez pelo tom agressivo dos versos. Elogiavam o viés satírico do lirismo anterior, representado por Knopfli, Grabato Dias, Jorge Viegas, Patraquim e, naturalmente, José Craveirinha, o “velho Cravo”, como o designavam, elegendo-o como o “grande Mestre”, a “antena da raça”, expressão, segundo eles próprios, retirada de Ezra Pound.

Esses poetas da chamada Geração 70 chegaram a delinear o número 00 de um periódico, no qual seriam expostos os pressupostos de sua poética, mas também esse intento se viu frustrado por falta de verba para um melhor acabamento gráfico. Alguns dos remanescentes do grupo participaram, então, da Associação Aro Juvenil que funcionou nas dependências da Associação de Escritores Moçambicanos e que, com o objetivo de expandir a cultura moçambicana, teve uma revista – editada por Bruno Macame, com o título também de *Aro Juvenil* –, da qual chegaram a sair alguns números. Estiveram ligados também à revista *Oásis*, cuja duração foi, como a das demais, passageira, com apenas dois exemplares editados, nos quais colaboraram, além deles, Luís Nhachote, Domi Chirongo, Magdalena Izabel Monteiro, entre outros.

O lirismo dessa nova safra literária, ainda à procura de reconhecimento, se apresenta irreverente e continua a se ocupar de temas bem atuais. Celso Manguana, por exemplo, critica a política econômica

¹⁰ MUÑOZ, Francisco. Poema cedido a Rogerio Manjate, que nos repassou. Há uma clara alusão ao livro de Eduardo Pitta intitulado *Sílaba a sílaba*.

neoliberal, acusando o poder dos “príncipes austrais no Banco de um Mercedes”¹¹, enquanto o povo morre de fome e são assassinados, no país, muitos dos que defendem a liberdade.

Grande parte dos poetas que participaram da chamada Geração 70 e da Revista *Oásis*, seguindo o viés irônico iniciado por Craveirinha e Knopfli – o que, entretanto, não quer dizer que tenha alcançado uma maturidade poética comparável à desses Mestres –, não rompeu totalmente com o passado. Mesmo quando há a recusa explícita a certas propostas líricas precedentes, esta é expressa através de jogos intertextuais com poemas emblemáticos como, por exemplo, “*Let My People Go!*”, de Noêmia de Souza, parodicamente referido em:

Let My Body Go
 [...] não professo essa
 religião feminista
 deixe passar o meu corpo
 aqui a instituição pessoa foi esquecida [...] ¹²

Ao tecermos o perfil da poesia moçambicana contemporânea, detectamos uma ausência quase completa de mulheres-poetas. Ecoam ainda vozes antigas: algumas questionadas, em determinados aspectos, como a de Noêmia de Souza – conforme observamos no poema anterior – e outras reverenciadas, entre as quais a de Glória de Santana, cuja presença tutelar Eduardo White, em entrevista a Michel Laban, reconhece em sua obra. Clotilde Silva, com o livro *Testamento 1* (1985) editado pela AEMO e poemas publicados no Jornal *Lua Nova*, conquanto tenha recebido o segundo Prêmio de Poesia no concurso literário Rui de Noronha em 1964, é pouco conhecida fora de Moçambiqu/e. Concluimos assim que, de modo geral, na produção lírica da pós-independência, não há, por enquanto, como já se delineia com visibilidade na ficção, com Paulina Chiziane, Lília Momplé e Lina Magaia, uma significativa dicção “no feminino”. Optando por um lirismo subjetivo, Magdalena Izabel Monteiro é outra das vozes jovens, que, embora tenha colaborado em *Oásis*, acaba por se distanciar dessa geração, tendo publicado, também, em *Lua Nova*:

[...] segredos são segredos
 como os amantes
 são eclipses
 não por terem
 o sexo apunhalado
 de nexo
 nem por fazerem amor
 ao som do jazz
 na solidão dos relógios.¹³

Esses versos de Magdalena Monteiro abordam a questão da solidão contemporânea, a “dos relógios” atuais, que envolvem os moçambicanos num tempo distópico. Essa atmosfera se reflete nos novos poetas, a maioria sem conseguir, até o momento, definir um projeto poético conjunto. No milênio que se inicia, o novíssimo lirismo moçambicano vive uma grande dispersão. Várias e ecléticas são as tendências, algumas das quais repetindo

¹¹ MANGUANA, Celso. Poema fornecido a Rogério Manjate, que nos repassou.

¹² CHIRONGO, Domi. Poema cedido pelo poeta a Rogério Manjate, que nos repassou.

¹³ MONTEIRO, Magdalena Izabel. Poema fornecido pela autora a Rogério Manjate, que nos cedeu.

procedimentos poéticos anteriores, sem entretanto atingirem ainda uma maturação literária da linguagem e do verso. A maioria das publicações de grupos surgidos após *Charrua* foram efêmeras – com exceção dos Cadernos Literários *Xiphefo* já no 16º ou 17º número – ou então tiveram uma periodicidade irregular, como o jornal *Lua Nova* – fundado em 1994 e dirigido inicialmente por Leite de Vasconcelos e, a partir de 1997, por Marcelo Panguana – que, embora não seja um espaço de exercício apenas de poesia, pois contempla vários gêneros (contos, poemas, ensaios, teatro, tendo publicado Craveirinha, Leite de Vasconcelos, Mia Couto, Suleiman Cassamo, Ba Ka Khosa, Lília Monplé, para citar apenas alguns dos colaboradores), vem-se mantendo e conseguiu editar, em janeiro de 2001, seu 6º número.

No contexto dos anos 2000/2001, existem também jovens poetas com produção individual, como Rogério Manjate, cuja poesia, a par da consciência dos desenganos e das mentiras de seu tempo, nutre ainda o desejo de voar e acordar os poetas:

adensa-se a ferrugem
na minha vontade de pássaro
suspende-se o meio dia no girassol
falta virgindade ao silêncio
a noite foi à luz
amanhã a cárie ataca o sol
e o que era sonho vira mentira.
acordei os poetas!
e as aves, Maria,
cheias de graça espreguiçam-se no céu.¹⁴

O fascínio das asas e a necessidade de reinventar os sonhos o fazem – como vários dos poetas de *Xiphefo* – um dos muitos admiradores e seguidores de Eduardo White, cujo lirismo se impõe já como paradigma às gerações futuras:

Poeta
(ao Eduardo White)

invento o mar
invento a asa
reinvento o sonho
e a paisagem ocupa
o seu lugar de voo.¹⁵

Após essa breve incursão pela lírica moçambicana contemporânea, averiguamos que o desenvolvimento desta “não se fez propriamente de rupturas, mas de movimentos espiralares de avanços e recuos”¹⁶, de conquistas e retomadas, tanto que até os mais jovens poetas não abriram mão da intertextualidade com reconhecidas vozes poéticas que os antecederam. Detectamos que as vertentes estéticas apontadas inicialmente neste artigo (a da “poesia de afetos” e a da “poesia paródica”) atravessam, em alternância, praticamente todo sistema poético de Moçambique, estando presentes nas produções mais recentes. Outra conclusão a que chegamos é a de que alguns dos poetas egressos da Geração 70, embora não tenham

¹⁴ MANJATE, Rogério. Poema fornecido pelo próprio poeta.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MATA, Inocência. Opinião emitida em conversa informal que tivemos no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2001.

logrado publicar seus livros, não param de escrever. E por quê? Em nossa opinião, porque, apesar de se terem declarado poetas do real, da denúncia direta da fome, identificando-se como herdeiros de distopias e guerras, não abandonaram a utopia do fazer literário e sabem, no íntimo, que ainda precisam aprimorar seus versos. Notamos que o descontentamento frente ao contexto econômico, social, político e cultural do país é grande, refletindo-se no quadro atual da poesia. Vários poetas – alguns que pertenceram à *Charrua* e outros que surgiram paralelamente ou depois – revelam, em seus últimos poemas, uma cética lucidez em relação à realidade de Moçambique, mas prosseguem no encaço das “paisagens da memória” e dos “subterrâneos dos sonhos”, pois crêem, no fundo, que estes, segundo palavras de Eduardo White e Alfredo Bosi, se configuram como forças interiores capazes de manterem “os homens vivos” e de buscarem recompor o universo da poesia “que os novos tempos tentam renegar.”

Abstract

The mozambiquan contemporary poetry works with dreams, wishes, feelings, landscapes and memories residues that resisted to wars and resists, today, to new social and political pressures. If during the struggles time for country liberation, a significant portion of the poems made herself ideological combat weapon against the colonialism, nowadays, the poetical speeches reveal themselves by different orders, presenting others ways to resist.

Keywords: dreams, memories, landscape, mozambiquan poetry

Referências

- ALBA, Sebastião. *A noite dividida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. (Obra completa).
- ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra*. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1998.
- ARTUR, Armando. *Estrangeiros de nós próprios*. Maputo: AEMO, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CHAVES, Rita. Eduardo White: o sal da rebeldia sob ventos do Oriente na poesia moçambicana. In: SEPÚLVEDA, M. C.; SALGADO, M. T. *África & Brasil: letras em laços*. Rio: Ed. Atlântica, 2000.
- CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. *Mariscando luas*. Lisboa: Ed. Vega, 1992.

- COUTO, Fernando. *Monódia*. Maputo: AMOLP, 1996.
- COUTO, Mia. Título. In: SAÚTE, N.; MENDONÇA, F. *Antologia da novíssima poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.
- CRAVEIRINHA, José. *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO, 1997.
- GUITA JUNIOR, Francisco. *O agora e o depois das coisas (1990-1992)*. Maputo: AEMO, 1997.
- KNOPFLI, Rui. *O monhé das cobras*. Lisboa: Ed. Caminho, 1997.
- LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 3.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LEMONS, Virgílio de. *Ilha de Moçambique: a língua é o exílio do que sonhas*. Maputo: AMOLP, 1999.
- _____. O barroco estético, ou, 7 enunciados e 4 variantes. In: _____. *Eroticus mozambicanus: panorama do Congresso Internacional "As Novas literaturas africanas de língua portuguesa"*. Lisboa: GT do Ministério da Educação para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- LOPES, José Miguel. Literatura moçambicana em língua portuguesa: na praia do Oriente, a areia naufraga do Ocidente. *Scripta: Revista da Pós-Graduação em Letras da PUC/MG e do CESPUC, Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, 1. sem. 1998.
- MATA, Inocência. A Alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta: Revista da Pós-Graduação em Letras da PUC/MG e do CESPUC, Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, 1. sem. 1998.
- NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livr. Universitária Eduardo Mondlane, 1998.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. *Monção*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*. Lisboa: ALAC, 1991.
- SANTOS, Afonso dos. *Colecionador de quimeras*. Maputo: Ndjira, 1996.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SAÚTE, Nelson; SOPA, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *A pátria dividida*. Lisboa: Vega, 1993.
- SAÚTE, Nelson; MENDONÇA, Fátima. *Antologia da novíssima poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.

SILVA, Manoel dos Santos e. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: EDUSP; Goiânia: UFG, 1996.

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

_____. *Os materiais do amor e O Desafio à tristeza*. Lisboa: Caminho, 1996.