

# Poesia Sempre

Número 23 • Ano 13 / 2006

## *Angola e Moçambique*

*Ana Mafalda Leite*

*Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco*

*José Luís Mendonça*

*Mário César Lugarinho*

*Luís Carlos Patraquim*

*Luciana Stegagno Picchio*

*Márcia Glenadel*

*Simone Caputo Gomes*

*Guiherme Sauerbronn*



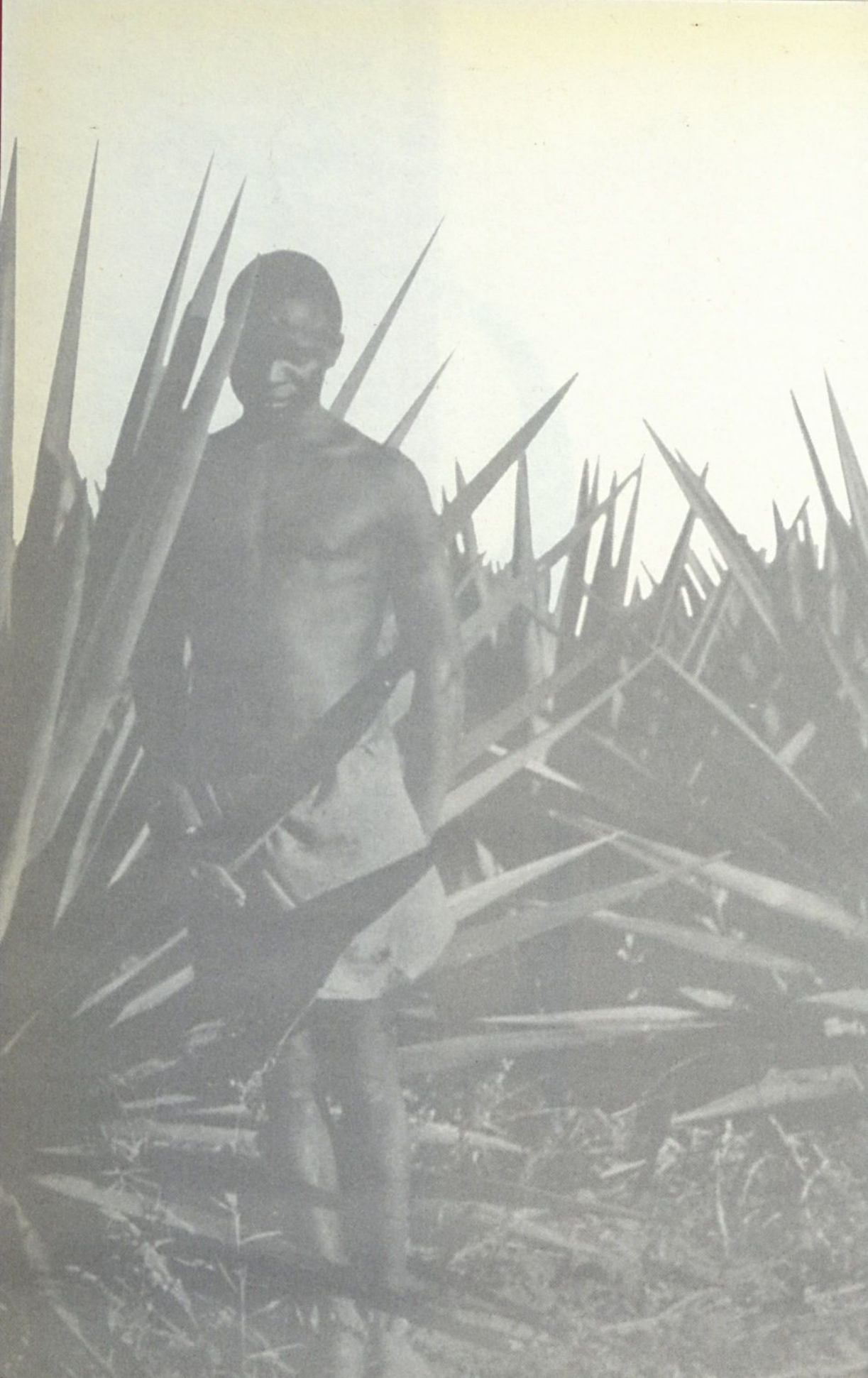






Poesia *Angola e Moçambique*  
Sempre

RS





# Poesia

# *Sempre*

Número 23

Ano 2006

*Angola e Moçambique*

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República  
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministro da Cultura  
GILBERTO GIL MOREIRA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente  
MUNIZ SODRÉ

Diretora Executiva  
CÉLIA PORTELLA

Coordenação Geral de Pesquisa e  
Editoração  
OSCAR M. C. GONÇALVES

Coordenação Geral do Livro e da Leitura  
ELMER C. CORRÊA BARBOSA

EDITORIAL

Poesia Sempre  
Revista trimestral de poesia

Editor  
MARCO LUCCHESI

Editor Adjunto  
RUY ESPINHEIRA FILHO

Coordenação Editorial  
FERNANDA TRIPOLLI  
VERÔNICA LESSA

Revisão  
FRANCISCO MADUREIRA  
MÔNICA AULER  
VALÉRIA PINTO

Projeto Gráfico Original  
VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado  
ADRIANA MORENO

Diagramação  
ADRIANA MORENO

Fotografia  
CLÁUDIO DE CARVALHO XAVIER

Conselho Editorial

ALBERTO PUCHEU  
ANTÔNIO CARLOS SECCHIN  
ARMANDO FREITAS FILHO  
ARTHUR NESTROVSKI  
DEONÍSIO DA SILVA  
GERALDO HOLANDA CAVALCANTI  
JOSÉ MINDLIN  
LETÍCIA MALARD  
LUCIANA STEGAGNO PICCHIO  
MÁRIO CHAMIE  
RICARDO ALEIXO  
WALNICE NOGUEIRA GALVÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL



Na PÁGINA 2, Geba: Sizál de dois anos e meio, na Província de Moçambique – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique, 1929*. Acervo BN)

Ao LADO, Mulheres “muchopes” com as tatuagens características, na Província de Inhambane – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique, 1929*. Acervo BN)



# Sumário

---

## ***Palavras iniciais***

Marco Lucchesi | 9

## ***Partes d'África***

Ana Mafalda Leite | 11

## ***António Ole e Jorge Gumbe: a incessante procura de raízes***

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco | 13

## ***"Carlos Drummond continua a fascinar-me"***

Entrevista de José Luís Mendonça | 17

## ***História, magia e desejo:***

### ***a poesia de João Melo***

Mário César Lugarinho | 21

## ***Critérios antológicos***

Ana Mafalda e Luis Carlos

Patraquim | 33

## ***Poesia angolana: percursos (des)contínuos***

Ana Mafalda Leite | 35

## **ANGOLA**

### ***A voz da memória*** | 51

Aires de Almeida Santos

Agostinho Neto

António Jacinto

Viriato da Cruz

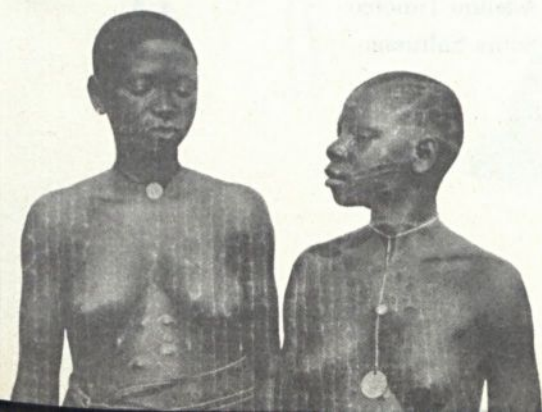
Alda Lara

Mário António

Costa Andrade

Jorge Macedo

João Maria Vilanova



*A partir dos anos 1980* | 63

Arlindo Barbeitos  
Ruy Duarte de Carvalho  
David Mestre  
Paula Tavares  
José Luís Mendonça  
João Maimona  
João Melo  
E. Bonavena  
Adriano Botelho de Vasconcelos  
Maria Alexandre Dáskalos  
Rui Augusto  
Trajano Nankhova Trajano  
Frederico Ningi  
João Tala  
Carlos Ferreira  
Luís Kandjimbo  
José Eduardo Aqualusa  
Ana de Santana  
António Gonçalves  
Amélia Dalomba  
Fernando Kafukeno  
Conceição Cristóvão  
J.A.S. Lopito Feijóo K.  
António Panguilla  
Sapyruca  
António Pompílio  
Carla Queiroz  
Ondjaki

*Poesia moçambicana:  
ecletismo de tendências*

Ana Mafalda e Luis Carlos  
Patraquim | 139

**MOÇAMBIQUE**

*A voz da memória* | 143

José Craveirinha  
Reinaldo Ferreira  
Glória de Sant'Anna  
Noémia de Sousa  
Fonseca Amaral  
Virgílio de Lemos  
Rui Nogar  
Rui Knopfli  
Mutimati Barnabé João  
Jorge Rebelo

*A partir dos anos 1980* | 159

Sebastião Alba  
Heliodoro Baptista  
Leite de Vasconcelos  
Júlio Carrilho  
Calane da Silva  
Manuela Sousa Lobo  
Albino Magaia  
Jorge Viegas  
Juvenal Bucuane  
Gulamo Khan  
Julius Kazembe  
Afonso Santos  
Mia Couto  
Almeida Culo  
Filimone Meigos  
Armando Artur  
Eduardo White  
Guita Junior  
Momed Kadir  
Nelson Saúte  
Amin Nordine  
Adelino Timóteo  
Sónia Sultuane



Chagas Levene  
Rogério Manjate  
Celso Manguana  
Dinis Muhai  
Jorge Matine  
Ruy Ligeiro  
Songare Okapi

***Imagens de Bertina Lopes***

Luciana Stegagno Picchio | 225

***Entre sonhos e memórias:  
trilhas da poesia moçambicana***

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco | 229

***Rui Knopfli e a Ilha de  
Moçambique***

Márcia Glenadel | 251

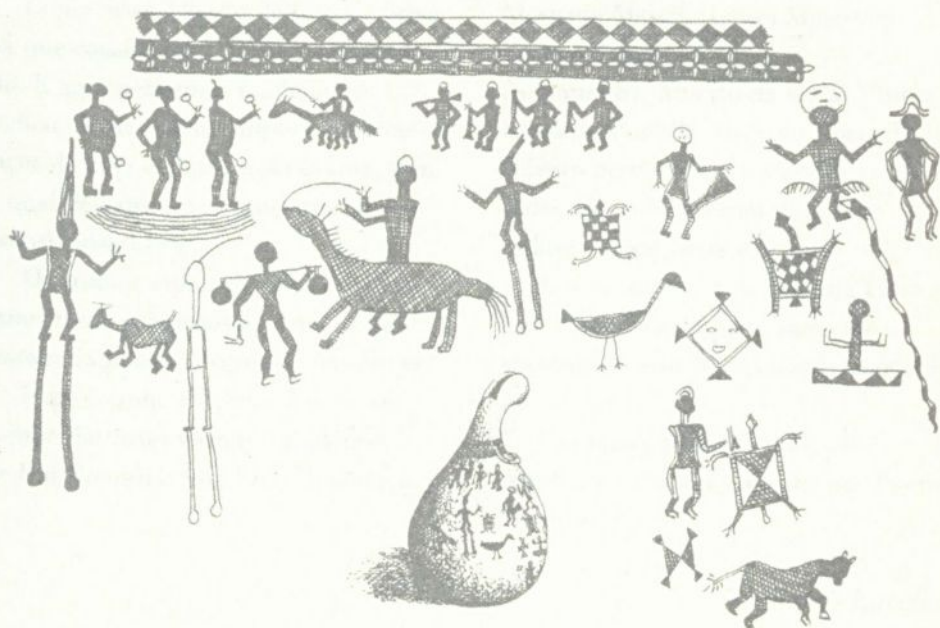
***A poesia em Cabo Verde:  
um trajeto identitário***

Simone Caputo Gomes | 263

***Danças negras na estética  
nacionalista:***

***música para piano***

Guiherme Sauerbronn | 275



# Palavras iniciais

Na história da revista Poesia Sempre houve apenas um número monográfico, voltado para a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Fato que se impunha com toda a naturalidade para a comemoração do nascimento de um de nossos maiores poetas. Linha-de-força e presença identitária.

O número que ora se apresenta é o segundo instante em que a Revista abraça uma temática exclusiva e continental: a poesia de Angola e Moçambique – as *partes de África*, que dizem e explicam substancialmente a relação entre nossos países, feita de modo direto ou transversal, aberto e solidário, no contexto sul-sul, dentro de categorias culturais e arquetípicas.

Como disse Alberto da Costa e Silva, há que considerar o Atlântico como um rio. E aqui pensamos também no Índico. Atravessá-los implica retomar os laços de uma compreensão mútua, sem a qual deixamos de avançar em nossa própria identidade.

Os ensaios aqui presentes confirmam semelhante perspectiva, como os que tratam da *música negra*, ou das obras de Jorge Gumbe e Bertina Lopes, no campo das artes visuais, ou na poesia de Rui Knopfli e José Luís Mendonça.

O coração da revista reside na bela e instigante antologia realizada por Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim, poetas e ensaístas de marca, cuja escolha é bem o índice de uma visão ampla e abrangente do processo cultural.

Não foi possível – por circunstâncias de tempo e espaço – incluir a poesia das ilhas, bem como a de Guiné Bissau. Delineamos, no entanto, um panorama da poesia de Cabo Verde e esperamos recuperar nos próximos números não apenas a geolítica da língua portuguesa da África, mas unificar partes outras, como a *desejada e breve parte oriental* de Timor.

Consignamos aqui os nossos agradecimentos a Raquel Martins Rêgo, Morgana Maselli, Laura Minervini, Bertina Lopes (a Mama B), Alberto da Costa e Silva, Eduardo Portella, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Mônica Carneiro e a todos que colaboraram direta ou indiretamente nesta edição.

E sobretudo a Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim, sem cujo entusiasmo esta edição não passaria de um sonho.

Um diálogo de que muito se orgulham os editores da Revista Poesia Sempre.

Marco Lucchesi



## Naturalidade (Uma carta a Rui Knoffli)

Tu, meu caro Rui Knoffli, em caso - me é aqua das nuvens  
& das luas, ao roxo das noites lentas e às hélas dos dois hemisférios.  
Do sul ao norte em espiral me move o coração em âmbrosia lúbrica,  
a intensa lentidão dos sentidos estreitados por essas aras estambas,  
que me poroam os sentidos de asas bem reais.

Chamei-me eurojias ou africanas, que fazer serão calar? Meus  
meus livros, livros xingombados, livros farras, voam sem chão,  
nesta chão que tropeço por dentro da cabe móvel que me abrevera  
o sonho. Muito sol dentro de todas as paisagens, acordo aí em tu,  
ste meu, quebranto de dente, luz que as tardes em brasa levantam  
me alma acordada em seu abrupto amanhecer. É possível e é certo  
ser este meu corpo entrançado de liana e de liamba uma trepadeira  
de nuvens em que o arco íris morde a cauda de muitos céus  
em desvario, pugna a alma sem sossego acasala seus bijouts,  
monstros de um penhas apatrida.

Que pátria a de um poeta senas uma língua bífida e em fogo,  
prelão um veneno redentor de mandu, em cada dor um fogo  
label em chama a anunciado?

há no entanto uma terra e uma pátria em que eu passo desvagar,  
me reconhecio e desconhecio, escrita alveorado em tu, sendo a língua  
de amovos labros, de vibrados ritmos, é a tua pátria de verso, o Rui;  
a tua mafele entremecida foi, a tua sensual arquitetura a oriente,  
quando, o príncipe do poeta, o teu nuno silencioso e mudo  
Anten, a sintaxe maldada da tua voz magada Noémia, teu rendilhar  
de pente azul Glória, a moncais elegiaca e trágica, dolorosa do teu blues,  
tatrapiim. Tu mar ao norte em ilhas atópicas, Virgílio, e em arca de  
noé, me fécula grotesca de Gralato anebatando os pontes condeai  
num chato desajudado e bilimons, mas em nós vesido até à palma  
primeira de todos os sons.

Audite, a tua-mar que em nossas línguas caminha e  
naturalidade obscure, pátria dividida em uónicas de peste, nascimento  
inesthorso de múltiplas mães, em nós úbere o som de xigalapa,

lançado eio do fim das tardes, misterioso som,  
moro de muchém suscido de terra, desventrando  
asas em voluta, lento roxo em sonha aera, pátria minha,  
panajorte,  
naturalidade, só uma, a penia.

Ana Rafaela Leite



# Naturalidade



(uma carta a Rui Knopfli)

Eu, meu caro Rui Knopfli, eu caso-me à agrura das micaias e das rosas, ao roxo das noites lentas e às luas dos dois hemisférios. Do sul ao norte em espiral me move o coração em índico interior, a intensa lentidão dos sentidos estremecidos por essas aves estranhas que me povoam os sentidos de asas bem reais.

Chamem-me européia ou africana, que fazer senão calar? Meus versos livres, livres xingombelas, livres pomos, voam sem chão, neste chão que trago por dentro da casa móvel que me atravessa o sonho. Muito por dentro de todas as paisagens acorda aí esse teu, este meu, quebranto dolente, luz que as tardes em brasa levantam na alma acordada em seu abrupto amanhecer. É provável e é certo ser este meu corpo enrançado de liana e liamba uma trepadeira de nuvens em que o arco íris morde a cauda de muitos céus em desvario, porque a alma sem sossego acasala seres bifrontes, monstros de um Hermes apátrida.

que pátria a de um poeta senão uma língua bífida e em fogo, senão um veneno redentor de mamba, enroscada dor nesse corpo babel em chama anunciado?

há no entanto uma terra e uma pátria em que eu pouso devagar, me reconheço e desconheço, escriba acorocado enrubescendo a língua de amorosos sabores, de vibrados ritmos, é a tua

pátria de versos ó Rui, a tua mafalala entumescida José, a tua sensual arquitectura a oriente, Eduardo, ó príncipe dos poetas, o teu rumo silencioso e manso Artur, a.escultura maconde da tua voz magoada Noémia, teu rendilhar de pemba azul Glória, a monção elegíaca e trágica, dolorosa dos teus blues, Patraquim, teu mar ao norte em ilhas utópicas Virgílio, e em arca de noé, essa fábula grotesca de Grabato arrebatando os pontos cardeais num chão desgarrado a Filimones, mas em nós crescido até à palma primeira de todos os sons.

Acredita, a terra-mar que em nossas línguas caminha é naturalidade obscena, pátria dividida em crónicas da peste, nascimento incestuoso de múltiplas mães, em nós úbere o som da xípalapala,

lancinado eco do fim das tardes, misterioso som, morro de muchém crescido da terra, desventrando asas em voluta, lento voo em sombra acesa, pátria minha, passaporte, naturalidade, só uma, a poesia.

Ana Mafalda Leite



Uma família em Moçambique (Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)



# António Ole e Jorge Gumbe:

*a incessante procura das raízes*



CARMEN LUCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO

A presença do ar, da água, do fogo, da terra e de mitos da tradição angolana se faz observar na pintura de António Ole e Jorge Gumbe, nomes representativos das artes plásticas contemporâneas de Angola. As obras desses artistas revelam uma preocupação crítica tanto em relação à realidade presente, quanto às religiosidades do imaginário ancestral africano. Há em suas telas os elementos primordiais da natureza retrabalhados segundo o estilo de cada um. Em Gumbe, os signos e símbolos da água são freqüentes, trazendo o mar e as míticas figuras aquáticas como, por exemplo, a Kianda, deusa angolana do mar. Em António Ole, há o fogo e o ar, este metonimizado por recorrentes imagens de pássaros. Nas obras desses pintores, múltiplos traços da identidade angolana podem ser depreendidos, porém não se encontram fixos, nem acabados, mas, sim, em incessante procura das próprias raízes.

Nas telas de Jorge Gumbe, freqüentes espirais configuram um

movimento permanente em direção às origens. Segundo José António de Oliveira, "um tecido espiralístico, quase convulsivo, agita todo o espaço pictórico"<sup>1</sup> das obras do pintor. O cinetismo, além de expressar a recusa do lugar comum da "angolanidade" representada exoticamente pela pintura anterior, revela um exercício de busca constante não só dos aspectos identitários de uma Angola multicultural, mas da própria linguagem plástica do artista. Na pintura de Gumbe, surgem multidões solitárias, cuja dispersão evidencia a perda dos elos originários. Ao mesmo tempo que essa dissolução é denunciada, se repete o tema do ventre materno, do ovo inicial, apontando para a urgência da recuperação das tradições. Assim, são convocados para o centro dessa pintura os elementos

<sup>1</sup> OLIVEIRA, José António de. "A Pintura Recente de Jorge Gumbe". In: *Jorge Gumbe*: catálogo da exposição montada por Tirso do Amaral. Luanda: Edições Asa; Secretaria de Estado da Cultura; UNAP, 1989. p. 8.





Aspecto de uma propriedade agrícola, em Quelimane – Moçambique

(Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)

cósmicos: o sol, fonte de energia ígnea, o chão telúrico, as águas míticas de Kianda, o metafórico ar da imaginação criadora em que se projetam em espiralado movimento as formas humanas. Há forte presença de elementos da etno-filosofia africana, que, recriada, pode ser depreendida, por exemplo: em *Homenagem aos jingongos* (acrílico sobre tela), referência aos gêmeos míticos da tradição, espécie de andrógino primordial, símbolo da própria criação; em *Apoteose para a Kianda* (óleo sobre tela) e *Oferendas para Kianda* (acrílico sobre tela), homenagens à deusa angolana do mar, responsável pelo equilíbrio marítimo, pela fartura de peixes; em *A mística do imbondeiro* (acrílico sobre tela), alusão à árvore sagrada da Kianda; em *Um combate* (óleo sobre tela), onde aparecem as serpentes cósmicas, que constituem um totem fundacional da cultura angolana. Nos quadros de Gumbe, é obsessiva a

idéia das maternais águas marítimas de Kianda, tudo reinventado em cores, movimentos e míticas imagens que trazem ressemantizada a tradição. De acordo com Adriano Mixinge, cada tela de Jorge Gumbe “é resultado de instâncias lineares cromáticas e cosmogônicas peneiradas pelo ‘olho concêntrico’ da maturidade e do estudo profundo”<sup>2</sup>. Ruy Duarte de Carvalho é outro crítico que ressalta “o vertiginoso movimento das imagens pintadas e projetadas no espaço abstraizante das telas de Jorge Gumbe”<sup>3</sup>, como se as figuras estivessem a captar o

<sup>2</sup> MIXINGE, Adriano. “JORGE GUMBE: A Natureza como Mãe”. In: *Exposição Colectiva de Pintura: António Ole, Jorge Gumbe, Massongi Afonso (Afó), Van* (Catálogo). Luanda: Centro Cultural Português de Angola e Instituto Camões, 1999. p. 11.

<sup>3</sup> CARVALHO, Ruy Duarte de. *Jorge Gumbe: catálogo da exposição montada por Tirso do Amaral*. Luanda: Edições Asa; Secretaria de Estado da Cultura; UNAP, 1989. p.6.



movimento cósmico do universo. Vertigem e espirais assinalam a presença de uma espécie de barroquismo pictural nos quadros do artista, barroquismo esse que nada tem a ver com o barroco religioso europeu, mas que se aproxima do neobarroco assim designado e conceituado por Severo Sarduy:

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.<sup>4</sup>

Esse neobarroquismo representa subversão, discordância em relação ao centro, ao *Logos* absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos, como a América Latina e a África. Por essa razão, “sempre esteve relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo”<sup>5</sup>. O jogo barroco, assim, se afirma como instrumento de rebeldia, onde a emoção predomina, rompendo com o equilíbrio clássico.

Outro importante pintor angolano contemporâneo, cuja obra também

recupera aspectos representativos das raízes angolanas, é António Ole. “Uma luta tremenda se pode verificar nos estilos do pintor: o pós-realismo, a arte pop, o surrealismo. A argila, madeira, vídeos, ferro em suas instalações revelam o seu pendor para a escultura, a arquitetura”<sup>6</sup> e, portanto, para a interdisciplinaridade. Nos trabalhos do artista,

(...) *os elementos ativos da composição ora surpreendem porque a sua inequívoca atualidade zumba no espaço de sedimentadas memórias, ora porque são amostras da codificação do passado instaladas num fundo que remete às mais recentes aquisições da via plástica. Daí que coexistem as máscaras de gás e as de noção de antepassado (...)*<sup>7</sup>

Os pássaros e o ar, na obra de António Ole, aparecem como metáforas da imaginação criadora: “Os pássaros têm a ver com minha sensibilidade: a liberdade.”<sup>8</sup> – explica o próprio pintor.

<sup>6</sup> OLE, António. In: PEDRO, Francisco. “O Corpo da Pintura”. *Jornal de Angola*. Ano 24. Nº. 7889. *Vida & Cultura*: Suplemento de Artes, Letras e Idéias do Jornal de Angola. Lisboa, 20 de junho de 1999. p. II.

<sup>7</sup> CARVALHO, Ruy Duarte. In: *António Ole: Retrospectiva 1967-1997* (Catálogo da Exposição). Luanda: Centro Cultural Português de Angola e Instituto Camões, 1997. p. 12.

<sup>8</sup> PEDRO, Francisco. “O Corpo da Pintura”. *Jornal de Angola*. Ano 24. Nº. 7889. *Vida & Cultura*: Suplemento de Artes, Letras e Idéias do Jornal de Angola. Lisboa, 20 de junho de 1999. p. III.

<sup>4</sup> SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. SP: Ed. Perspectiva, 1979. p. 178.

<sup>5</sup> VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. In: SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Ed. Vega, 1989. p.7.



A pesquisa estética de valores e traços identitários da cultura angolana é recorrente nas composições de António Ole. Como Jorge Gumbe, o artista foge das estereotipadas formas de expressar aspectos da multifacetada identidade angolana. Busca os universais da arte, conjugando técnicas modernas e contemporâneas ao lúdico e lúcido exercício de recuperação das tradições que surgem ressemantizadas em sua obra.

Consciente das lógicas e das retóricas fundamentais de seu tempo, deste tempo, Ole situa-se como transfigurador de ingredientes naturais-fósseis, mítico-bíblicos, humano-tecnológicos e narrativos-simbólicos. Mas, que belas essas transfigurações são, em primeiro lugar, não só uma interrogação e/ou reflexão a propósito da dinâmica expansiva da arte, senão e também uma forte incitação à interdisciplinaridade, já que nela o artista conjuga a fotografia, a escultura, a pintura, o vídeo e a arquitetura.<sup>9</sup>

Em algumas obras de António Ole, a presença dos elementos primordiais da natureza também se faz notar:

(...) com elementos profundamente angolanos. As águas retratam o mar plácido da Ilha do Mussulo, as terras reconstituem os pigmentos e as

areias púrpuras deste seu solo luandino, que o pintor, aliás, mistura, numa técnica à maneira surrealista, para criar superfícies de diferentes leituras. As aves, com forma quase gráfica, trazem consigo o vento e o trovão, enfrentam a serpente mítica.<sup>10</sup>

Concluindo, observamos, tanto em relação a António Ole, como a Jorge Gumbe, que suas obras, apreendendo, como matéria de criação substratos culturais do passado em confronto com contradições do presente, tecem um multifacetado painel das mentalidades angolanas. Ressaltamos ainda, em relação a esses pintores, o papel crítico e transgressor de sua arte, que, recriando poeticamente o real, efetua uma denúncia dos problemas sociais, ao mesmo tempo que se oferece como caminho de resistência à perda dos laços com as tradições ancestrais.

<sup>9</sup> MIXINGE, Adriano. "António Ole e a Travessia dos Anéis Etnocêntricos". *Jornal de Angola*. Ano 24. Nº. 7735. *Vida & Cultura*: Suplemento de Artes, Letras e Idéias do Jornal de Angola. Lisboa, 17 de janeiro de 1999. p. III.

<sup>10</sup> SOUSA, Conceição Barreira de. "O Estado das Coisas". In: *António Ole: Retrospectiva 1967-1997* (Catálogo da Exposição). Luanda: Centro Cultural Português de Angola e Instituto Camões, 1997. p. 22.

# “Carlos Drummond continua a fascinar-me”



Entrevista de José Luís Mendonça

**Poesia Sempre:** *Em que momento a poesia aconteceu? E se fosse possível apontar uma razão, qual havia de ser?*

**José Luís Mendonça** Lembro-me que aí por volta dos nove anos, parava no meio de um grande largo de terra batida que havia então no meu bairro, e me angustiava perante o dilema do significado e da imagem do meu próprio nada, quer dizer, do que seria eu se não fosse aquela pessoa daquele instante. Comecei a escrever os melhores poemas na folha azul do céu e hoje vou buscando as reminiscências. Escrevo aquilo que só existe na face oculta de cada coisa, de cada ser, de cada pensamento, de cada som. Sobretudo a solidão da Terra, que eu interiorizei de tal forma que me tornei na própria órbita do planeta, recebendo todas as impressões e aprendendo todas as expressões de cada ser. O que me inspirou e me inspira é precisamente o ambiente da escuta, da aprendizagem de cada lugar que nunca é o mesmo a cada manhã, embora vivido anos a fio.

**PS:** *Como você definiria as etapas de sua indagação poética?*

**JLM:** O primeiro período foi o do ciclo fechado pelo livro *Gíria de Cacimbo* e que iniciou com *Chuva Novembrina: ciclo da poesia experimental*. O segundo começa com *Respirar as Mãos na Pedra* e vai até 1995, quando sai *Quero Acordar a Alva: ciclo do lagarto*.

O terceiro período vai de *Logaríntimos da Alma* até *Ngoma do Negro Metal: ciclo da ascensão à raiz*. A antologia *Cal & Grafia* encerra esses três ciclos. Surge, a partir de *Gramática do Amor Contemporâneo* (2002), um quarto período que ainda não sei caracterizar, porque espera ainda o subsídio das próximas obras, uma das quais já no prelo.



**PS:** *Penso em seu famoso "Subpoesia". Você realiza uma obra onde a questão social e a questão poética – por assim dizer – se entrelaçam de modo definitivo, sem reduções de parte a parte. Uma poesia luminosa e incisiva...*

**JLM:** O engajamento na poesia é natural, nada premeditado, é ele também lírico, porque é a expressão de um sentimento de revolta popular, é um engajamento com a vida, tem a ver com a marcha corajosa para o mundo de todos os homens de que falava Agostinho Neto. Devido ao caráter belicista e de confrontação permanente da vida em Angola nos últimos 100 anos, a poesia do último século necessariamente reflete com acentuada ênfase, a aspiração do povo angolano à vida. Veja que a África que, com a escravatura, deu ao primeiro mundo toda a riqueza que ele hoje ostenta, ainda não conseguiu experimentar as benesses do progresso técnico-científico e industrial na sua plenitude.

\* É esta angústia que a minha poesia reflete. Mas a maior angústia é a de ver o homem africano baixado à categoria de coisa sem valor pelo próprio homem africano, o negro a ser trucidado, a ser massacrado pelo próprio irmão negro, não já o colono branco. Isto dói que se farta, dói como uma faca espetada no meu coração. Não que eu não entenda a raiz das coisas. O que eu não entendo é porque não se pára com este estado de coisas, a morte barata que nos invade todos os dias. Porque é que não se fala disto, porque é que os políticos

escondem este aspecto, não o discutem nos parlamentos, dentro dos partidos políticos, apenas os religiosos se insurgem, como a Igreja Católica aqui em Angola. Depois de tantas décadas de independência no Continente, temos de pôr fim a estas humilhações aqui na terra sagrada dos nossos antepassados. Temos de ser modernos. Respeitar a vida. Se não o conseguirmos, teremos sempre o neo-colonialismo dentro de portas. Esta preocupação está sintetizada no meu poema "Subpoesia".

**PS:** *A História. O Mito. A Utopia. Assim, em maiúsculas. Nessa tão vasta paisagem, onde melhor reconhece o próprio rosto?*

**JLM:** Tal como o nosso antepassado recolhia bagas silvestres nas grandes florestas para sobreviver pensando na comunidade, também eu ando pelos mesmos espaços neste tempo mais que primitivo recolhendo enseadas para reconstruir os portos da alma de cada pessoa que vem a mim. Vinte anos da minha criação literária, em que lapidei o verso orientado sempre pelo fio condutor da energia telúrica, da angolanidade que preside ao meu ser e estar no mundo. Toda a minha poesia é o resultado desse amor à terra. No momento em que escrevi esses poemas, Angola e a África estavam, como ainda estão, em profunda crise. E a angústia do homem africano reflete-se nos versos de *Cal & Grafia*.

\* Os versos foram acontecendo, amadurecendo na copa da árvore e um

dia foram caindo, caindo, e eu apanhei os mais belos frutos, de uma cor rosada como os cajus de dezembro, outros amarelos como as mangas de janeiro, outros ainda vermelhos como as jinguenga, outros houve que me escaparam na noite, caíram por terra e apodreceram, o que ficou da safra foi o que dei ao mundo, frutos preenchidos de doçura e acidez, de ternura e amargura, de saudade e reencontro, de tudo e de nada.

\* Entre o nascimento e a morte, há imensos espaços em branco, como o espaço em branco daquele escravo que nunca foi à escola e que nem sequer chegou ao Brasil, foi atirado ao Atlântico, enquanto os grandes poetas liam em público as suas belas poesias contra a escravatura nas capitais da Europa. O meu silêncio é a escrita a escorrer pelo mar adentro toda uma vida parada no elevador das mortes que o poeta morre em busca da vida. O silêncio é talvez o melhor momento da expressão, daí aquele poema "O feitiço da boca" a fechar a minha antologia *Cal & Grafia*, que insere o provérbio Umbundo: "Umbanda womela okuha" (O feitiço da boca é o silêncio). O leitor-poeta reescreve esse silêncio e capta-lhe os sinais vitais.

**PS:** *A poesia hoje em Angola. Como se mostra? Como se desvela?*

**JLM:** A verdadeira poesia angolana é pouca e é somente aquela que sabe escutar com olhos de falar e boca de ouvir o acumular de mais de três mil

anos de poesia universal e que se nutre do secreto cantar da alma do nosso povo. A poesia contemporânea, eu entendo-a assim: como um vaivém que cruza o espaço sideral. Se não tiver a potência, o saber e a ciência acumulados durante milênios, nunca será poesia contemporânea. Por outro lado, a poesia contemporânea angolana tem de ser angolana e obviamente africana. Ou será só contemporânea. Daí eu ter assumido para a poesia que escrevo uma linha programática que se entranha da mensagem de Agostinho Neto, contida no seu poema "A Voz Igual": **reencontrar a África**. Este é o fio condutor da minha produção artística. Transporte para os meus versos a inspiração do movimento de fins da década de 40, "Vamos Descobrir Angola", iniciado por Viriato da Cruz e no qual militaram poetas como António Jacinto e Agostinho Neto, aproveitando principalmente a idéia da recuperação da palavra dentro de um discurso angolano autêntico e de intervenção política. Eu recuperei a linha de força do discurso vincadamente angolano e acrescentei-lhe a proposta de Agostinho Neto, que extraí do poema "A voz igual". Alcançada a independência, seria um equívoco, e alguns poetas incorrem nele, considerar extemporâneas as grandes correntes e movimentos político-literários dos escritores que nos antecederam na era colonial. A reconstrução de Angola passa pela reconstrução cultural.



**PS:** *As suas relações com o Brasil literário, como se realizam, por onde passam, convergem e se afastam?*

**JLM:** As minhas relações com a literatura do Brasil realizam-se mais através de leituras dos poucos livros a que temos acesso aqui em Angola e de pequenas obras que um ou outro poeta contemporâneo me envia. Há alguns anos descobri o Manoel de Barros que considero um inovador bucólico, de grande têmpera e sensibilidade. Mas já tinha lido na juventude o grande Jorge Amado. O Carlos Drummond continua a fascinar-me. Mas o que me chega mais às mãos tem sido a prosa, os belíssimos contos de João Ubaldo Ribeiro, por exemplo. Mas não chego a ter contato com o que realmente seria de desejar.

**PS:** *Ngoma do negro metal é um livro expressivo e inovador. Qual o lugar dele em sua obra?*

**JLM:** Este livro fecha o ciclo que intitulei de "ascensão à raiz". Exacerba o estilo conseguido através de um intenso exercício de aprendizagem poética com as artes divinatórias do vento e a textura terrena do sol. Traz à tona a metalurgia do poema, a escrita sólida e o seu tempo evanescente do verso e, no fundo, fala da resistência do homem negro em todos os tempos e em todos os lugares.

**PS:** *Quais os seus interesses artísticos atuais, que livro está preparando?*

\* Tenho uma obra a ser manuscrita paulatinamente, ainda não lhe dei o título e não sei quando terminar, dadas as ocupações sociais. Estou a estudar Direito na Universidade Católica, à noite, depois do trabalho e tenho lido poesia, prosa e história.

**PS:** *O futuro, como promessa e construção. Como princípio. Como esperança. Que nome terá o futuro em Angola, preparado pelos poetas?*

**JLM:** Não sei. Angola é um país onde ainda não existe uma crítica literária audaz e regular. O poeta Ruy Duarte diz mesmo que não há crítica literária em Angola e isso não permite separar o trigo do joio. Os críticos brasileiros aplaudem tudo o que se produz aqui e lhes chega às mãos. Ora, o próprio poeta, o escritor em geral, também precisa que se lhe diga em que aspectos pode melhorar a sua obra, não se pode criticar sem criticar. No geral, preocupa-me o sistema económico que se está a implantar em Angola, sem preocupação pelos pobres, e que se vai refletir obviamente na literatura. O futuro preparado pelos poetas terá de ser qualitativamente melhor, e isso pressupõe muito estudo e trabalho.

# *História, magia e desejo: a poesia de João Melo*

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO

**C**riar o novo, na modernidade, é anular o passado, invocando-o como antagonista do futuro. Na obra literária moderna, o presente, o passado e o futuro podem se encontrar simultaneamente, não deixam de estar em permanente tensão. Já é farta a bibliografia crítica que aponta a obra de Marcel Proust como paradigma desse processo, instituindo o tempo como uma categoria literária submetida à subjetividade. No entanto, a relação entre tempo, subjetividade e obra literária prescinde da permanência de certos procedimentos estéticos que recorrem à historicidade da obra e, por conseguinte, a sua contextualização permanente. O procedimento mais comum encontrado é a instrumentalização da memória, através da qual o sujeito consegue estabelecer alguma forma de organização de sentido. Com isso, pode-se verificar que a Literatura do século XX, criada a partir dos movimentos da vanguarda histórica,

foi impotente contra a função cosmogônica da memória. É flagrante que neste quadro seja inserida a emergência de novas literaturas nacionais, oriundas das nações afro-asiáticas que se tornaram independentes ao longo do último século. Para tanto, criava-se uma Memória coletiva como estratégia de um nacionalismo, artifício da criação de uma nacionalidade.

A literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa não foi exceção. Transitar entre o vetor da nacionalidade – que fundava a nação e a consciência nacional – e o vetor de uma nova subjetividade – que se impunha desde a formação de um sujeito negro-africano ou simplesmente africano, consciente de sua herança tradicional e de seu lugar num mundo hostil –, com uma permanente mediação da memória, foi o procedimento mais comum encontrado por essas literaturas. Talvez, este fosse o desafio mais premente da geração de poetas angolanos que iniciam a sua



publicação ao longo dos anos 1980. O primeiro vetor dominou a produção literária, ficcional e/ou poética, desde as décadas anteriores à independência. Após 1975, quando o trânsito apontado se torna mais evidente, entre os procedimentos nacionalistas, que já se convertiam em uma autêntica tradição literária, e o refluxo para uma subjetividade, encontra-se aquela geração que Luandino Vieira, citado por Francisco Soares, denominou de “geração das incertezas”<sup>1</sup>.

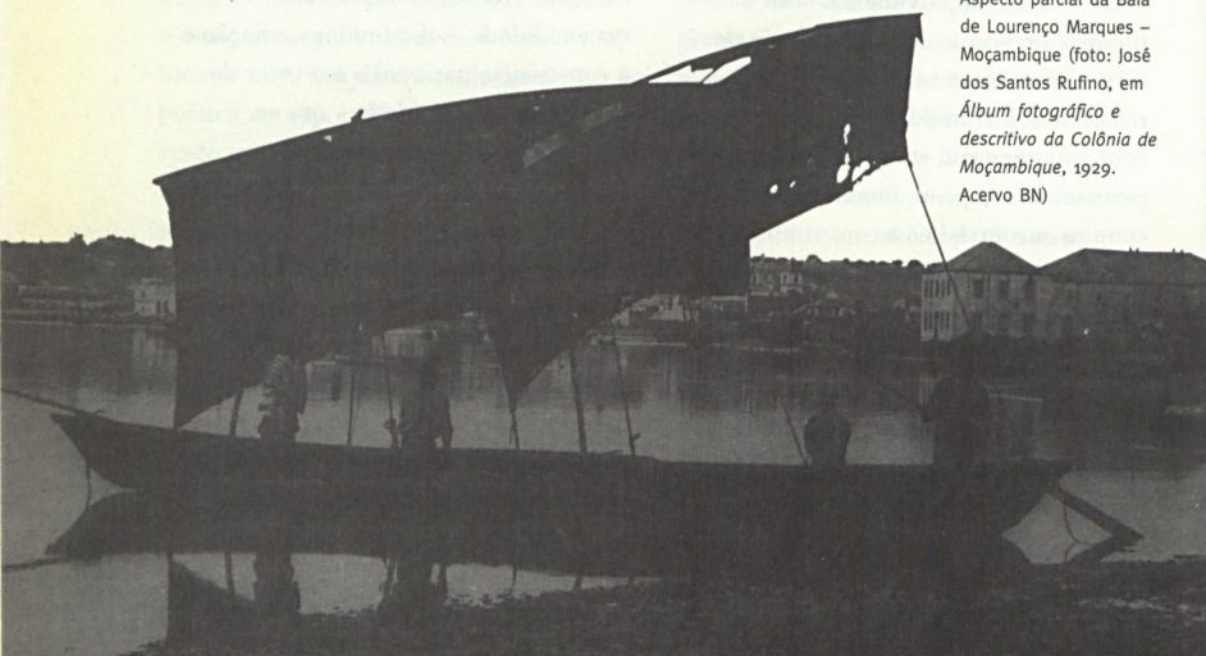
A obra de João Melo, que se começou a publicar em 1985, é, certamente, uma das mais representativas desse período de transição: compromete-se, radicalmente, rasurando os limites entre a Literatura e a História, por submissão ao vetor da nacionalidade, e por tomar, muitas vezes, o lugar do cronista e do historiador, como na geração de Agostinho Neto. No entanto, é com a experiência de sua lírica amorosa e com a sua mais

recente produção que lançou questões que impedem uma fácil revisão de seu projeto estético e político.

Em Angola, a Literatura assumiu características singulares que subvertem a ordem em que o Ocidente inseriu o poeta e sua obra. A dupla função que é delegada ao poeta, e ao escritor, preconiza questões já institucionalmente resolvidas pelos ocidentais – ao historiador cabe investigar o passado e reescrevê-lo para a compreensão de seu presente, ao passo que, em Angola, o poeta convertido em cronista da história recompõe o passado para justificar o presente e planejar seu futuro. A ausência de um discurso historiográfico durante o período colonial, capaz de oferecer o manancial de memória nacional, justifica o lugar singular que a Literatura ocupou para a compreensão da cultura angolana nos anos anteriores à independência. A persistência nesta via só pode ser compreendida porque tal procedimento se conservou como inerente à

<sup>1</sup> SOARES, Francisco (org.). *Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)*. Lisboa: INCM, 2001.

Aspecto parcial da Baía de Lourenço Marques – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique, 1929*. Arquivo BN)





Cenas do cotidiano (ilustração L. S. Hans Erni, em *Esquisses Africaines*. Acervo BN)

Literatura de Angola. Mesmo tentativas anteriores de construção de uma literatura fundada numa subjetividade individualizada não conseguiram gerar força paradigmática até o aparecimento da poesia de Ana Paula Tavares, em 1985, com *Ritos de passagem*. João Melo, em *Definição*, investiu ainda no vetor da nacionalidade, contando a história recente.

É com *Poemas angolanos 1970-1985* (1989) que, apesar de ainda trabalhar a memória nacional como dívida com o passado, será decodificada a transição da memória nacional e coletiva para a experiência individual e, portanto, lírica, que terá continuidade com a publicação, também em 1989, de *Tanto Amor*.

Da recorrência à memória nacional, Melo parte para a composição individual do sujeito poético, inscrito numa modernidade em que o discurso lírico permite o questionamento da condição do homem angolano frente a um mundo em constante mutação. Impossibilitado de cristalizar comportamentos advindos da tradição, que no paradigma da literatura angolana determina as direções do futuro, da utopia, o poeta conjuga a

herança milenar e a sua contemporaneidade. Tradições milenares são recuperadas a fim de que se possa resgatar a fronteira apagada pelo colonizador entre África e Europa, mas, ao mesmo tempo, são problematizadas para reinscrever a mesma tradição num mundo cujas fronteiras culturais vão se apagando paulatinamente.

*Poemas angolanos* é uma antologia que abrange quinze anos de produção poética e de História angolana. Antologia como um roteiro de viagem através do tempo, em companhia, novamente, do anjo da História, se recorrermos a Walter Benjamin, que acompanha o poeta em sua trajetória. É dividida em seções em que se percebe uma organização temática que ordena a seqüência de poemas.

Nesta obra, a memória é a companheira e guia de Melo. É por seu intermédio que sua poética revela a sua inscrição nas tradições e a sua reinscrição na subjetividade, propiciada pela experiência individual do choque. Vale determo-nos na sua abertura, a seção intitulada "Quatro prolegômenos", poemas diretores dos conceitos poéticos, políticos, míticos e humanísticos do poeta.



Em “O aprendiz de kimbanda” (p. 11), Melo promove uma sobreposição dos caminhos por onde sua poesia seguirá. A poesia é um ato político que ocorre por intermédio de uma ação mágica. O poeta põe-se a mercê de si e de seu grupo social. O campo mítico, fortemente atravessado por este poema, define o alvo utópico do futuro inserido em sua obra. Poesia é magia, língua e utopia – mito, estética e política. Aqui é encontrado o conteúdo programático que balizará a produção apresentada por *Poemas angolanos*:

Reza após reza, i.é,  
verso após verso  
eu  
insisto

E trabalho de noite  
que é quando  
a concentração logra  
um misticismo mais profundo

E utilizo de tudo  
para fabricar as palavras:

homens pedras ervas animais

Depois saio, afixando  
a minha horrenda máscara  
de makixe  
e gritando os meus  
espantos medonhos:

medo sangue raiva morte

(“O aprendiz de Kimbanda”, p.11)

Se cada reza é um verso, pode ser antevista uma identidade especular entre mito e Literatura, que se reverte

pela ação própria do dom do *kimbanda* de prever o futuro. A poesia, assim como a capacidade mágica, encontra-se a serviço da utopia: A percepção de que se *fabrica* as palavras permite reconhecer o sentido industrial da poesia moderna. Mesmo possuído pelo mito, o poeta percebe sua função dentro das forças produtoras da sociedade angolana. Fabricar e produzir não são criar, remetem necessariamente à existência de uma matéria-prima que se permitem a ser transformadas/transmudadas em poesia. Lançar mão de *homens pedras ervas animais*, os elementos naturais da magia por excelência, é convertê-los em elementos poéticos. O poeta está pronto para lançar-se em direção de seu *destino* e gritar, para possuir e dominar, em sua voz, os espantos medonhos: *medo sangue raiva morte*. Ou seja, deixá-los fluírem para além de sua própria interioridade a fim de que possam converter-se, num esconjuro, não apenas na matéria poética, mas, como se vê no poema seguinte, em ação efetiva: a tensão entre a tradição e a sua contemporaneidade. *Escrevo com fogo e com terra / Escrevo sempre como se comesse / funje com as mãos/ mesmo quando utilizo/garfo e faca* (“Arte poética 72”, p. 12). No último prolegômeno, “O poeta deve”, inscreve como uma lei os versos que encerram o vetor de sua obra *o mundo/está/sempre/em andamento* (p. 15). A consciência da mudança e do movimento do mundo, por definição, são elementos de tensão quando colocados de frente à tradição.



Caçadores indígenas (Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)

Sua perspectiva poética, então, é a promoção consciente de uma síntese.

A seção seguinte de *Poemas angolanos*, “A cidade de adobe” assenta-se sobre a memória, objeto e não meio de sua poética. Para ser *angolano ferozmente* é necessário que, em seu discurso, as tradições milenares de sua terra estejam bem marcadas. Por isso é visível um afastamento da produção poética de gerações anteriores. Agostinho Neto, por exemplo, propunha em seu antológico “Sábado nos musseques” a saudade de tempos não vividos de liberdade, inscrevendo na memória coletiva angolana a nação como destino. Melo, por sua vez, institui a leitura palimpsêstica do passado, que salta em seu presente na percepção dos sentidos. Em “A cidade de adobe”, o presente da dominação e o passado de liberdade

encontram-se difusos entre as imagens pacíficas que os poemas denotam. Se há o sol, há a imagem recorrente da lâmpada e a do sol pintado, representações que iludem os que vivem dentro da caverna de Platão. Há, portanto, aqui a intenção clara de se promover a discussão, no interior do poema, sobre o próprio presente. Melo concebe a “Memória da casa de vidro” como a forma de reivindicar para a poesia o estatuto de historiografia na medida em que seu discurso lança mão da Memória para reinstalar, nitidamente, os mitos no interior da perspectiva revolucionária. Se, naquele momento, no discurso do colonizador, o progresso e a modernidade eram elementos recorrentes, Melo contrapõe o discurso da tradição, do qual se torna arauto. O poeta reconhece o poder imenso que utiliza para fabricar seu poema e *inserir, radical e conscientemente, a poesia no real angolano* (“Prefácio”, p. 7). Por isso, a “Crônica supostamente ecológica” (p. 39): *Aqui havia grandes naturais espaços / com árvores fartas e amigas que / tinham pássaros nos ramos*. Mas os espaços não existem mais, foram inundados pelos arranha-céus. A “cidade de adobe” foi transposta para o passado da Memória e há apenas um presente, que se quer eterno. A “casa de vidro” passa a representar, com sua imponência e, também, fragilidade, a imagem do colonizador e de sua cultura. Àqueles que convivem com a casa de vidro resta, então, segundo Melo, *arranjar hábitos de pedra* que impeçam a corrupção cultural que o contato com o



colonizador impõe, mas o poeta compreende esta vã atitude: o poema é supostamente ecológico por não celebrar unicamente o passado e a saudade do tempo originário; o poeta percebe que os hábitos de pedra são uma nova forma de assimilação do processo histórico que Angola atravessava. O progresso se impõe e, mesmo que seja expulso, permanecerá indissociável da sociedade angolana.

Quando o cimento armado tomou o adobe por trás, até os batuques desapareceram (“Na queda do adobe”, P.A. p. 40); em continuação à “Crônica supostamente ecológica”, até o elemento mítico foi silenciado quando os campos foram tomados pelos arranha-céus e as árvores foram deixadas pelos pássaros. E, assim, sem o alento do instrumento que dá voz à tradição, é impossível chorar.

O lamento, a dor, a tristeza não podem ser mais cuidados com o mero alento do passado. O povo inteiro recorre à sombra da árvore milenar, à sombra do totem maior, ícone da nação para que, então, se possa chorar: *À sombra da milenar mulembeira / um povo inteiro / morre / e esse vasto sentimento / faz / chorar* (“Uma infinita tristeza”, p. 41).

A “Memória da casa de vidro” se estabelece através da rememoração do discurso que o colonizador impôs. Discurso que se apresenta na arquitetura, nos hábitos, na relação com a terra. Discurso que surge, também, enquanto fala efetiva, enquanto ação lingüística. Quando Melo enuncia “Lógica” (p. 42) toma para o seu discurso de oprimido a fala do seu

dominador, entretanto, antes de repeti-la, reveste-a com o seu próprio discurso induzindo o tom jocoso do enunciado que se presentifica nos três últimos versos: *Dizem: demos novos mundos / ao mundo Con- / cluem: / Deus autorizou-nos a / que vos chupemos / até / ao osso.*

A ironia é estratégia para a ruína da casa de vidro. Possuir o discurso do dominador e devolvê-lo contra ele mesmo é forma eficaz de arruinar sua própria crença em si mesmo. Este mesmo recurso encontra-se em “Humor” (p. 43) em que, apesar de saber-se como *boçal* e tendo um *lombo imemorial e / flexível*, reconhece que sobre si o dominador construiu casa, carro e a querida mulherzinha.

O poeta retoma o seu poder sobre a palavra: servir-se do humor e de suas categorias é provocar, mais intensamente, uma crítica feroz ao estabelecido. Se se retoma “O aprendiz de kimbanda” pode-se perceber claramente que Melo concebe o discurso como forma plural de luta contra o momento histórico que estabiliza o poder do lado do colonizador. Por isso lança mão de sua magia/poesia a fim de poder concentrar sua estratégia de luta no interior daquilo que o colonizador conserva como maior bem e instrumento de dominação: a língua, o discurso. Por isso, é possível encontrar o poema “Da noite para o dia” (p. 47) em que se representa, de forma espetacular, o momento em que a casa de vidro rui: *A Memória, uma ferida no meio / A revoadada de flechas / como um prêmio solto de pássaros / contra o vidro das casas.*



Mas a poesia de Melo não se conforma apenas na revisão da história recente de Angola, das formas de luta e resistência, das tensões promovidas pela guerra e dos momentos anteriores à independência. Se nesse momento sua poética submetia-se à História, e aos procedimentos usuais das gerações anteriores de escritores, é a partir do livro seguinte, *Tanto amor*, que sua obra demonstra uma guinada no interior da literatura angolana. Publicado em 1989, na sequência de *Poemas angolanos*, *Tanto amor* pode ser compreendido como uma ruptura no interior da série literária pós-independência. Em seu prefácio, Manuel Rui reconhecia a novidade e o ineditismo da obra que tinha diante de si, porque “aconteceu pouca coisa no domínio da poesia de amor”.

O discurso amoroso que João Melo enuncia é forma de problematização das relações com o outro – tema mais do que exaurido na literatura –, mas o que importa é que esta obra instalou-se como singular dentro da produção poética angolana daqueles anos, ainda devedores dos influxos de sentido provenientes da Independência.

Percebe-se, assim, que, apesar do esgarçamento da perspectiva política e histórica da memória, há uma ampliação e um aprofundamento das propostas anteriores. Não há como negar a composição discursiva traçada – nesta obra cruzam-se diversos discursos da tradição da lírica amorosa ocidental, ressignificada pela sua atualização *angolana*. É possível dizer, sem titubeios, que Melo angolaniza a tradição da lírica amorosa. Se não, vejamos: o poema “Amor” (p.19-20) principia a partir do questionamento do que seja o objeto-título. Suas interrogações recaem num diálogo direto com Camões, que ressurgem neste poema através do questionamento sobre o jogo do amor: *O amor é um jogo? / E cada jogador / – qual é o seu prêmio? Tem regras, o amor?*

Eqns Burchelli, uma bonita zebra (Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)





Em diálogo direto com o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Camões, impõe uma nova discussão da tradição poética amorosa herdada, daí as interrogações e a indefinição propositada sobre a prática amorosa. O amor existe, e só.

Mas a direção tomada por este discurso amoroso define-se sob a ordem da falência. Não importam as teses propostas pelo poeta, o que importa são as situações representadas em sua obra que demonstram uma falência amorosa e a imposição constante de recuperar o objeto amoroso perdido. Aqui está a contemporaneidade inquestionável de Melo. A emergência de seu sujeito amoroso, marcadamente masculino e sob o signo da falência, transmite a recusa de sua forma tradicional que, apesar de requisitada como modelo em alguns momentos pelo poeta, apenas sublinha o caráter falido de suas investidas amorosas. Em vários momentos, recorre às imagens viris do caçador ou do guerreiro, no entanto, são sempre eclipsadas pela força do objeto amoroso que recusa a condição de presa ou oponente. Por isso, encontra-se em *Tanto amor* a sensação de angústia permanente que envolve o sujeito amoroso – para ele, há apenas o império da incerteza da correspondência. Possui as mulheres que deseja, mas não sabe se as possui em sua integridade; como objeto, a mulher detém o fatal *dom de iludir*, suas juras são apenas críveis na medida em que mente por amor (“Juras de amor”, p. 24). Em vista disso, o poeta acredita que não pode

*possuir* o objeto amado e sofre por não possuí-lo. Joga um jogo consigo próprio a fim de experimentar o quanto da tradição, do desejo ou literária, ainda há em si:

Eu sou um homem moderno,  
li uns livros  
assimilei umas teorias  
e acho pré-histórico privar as  
mulheres  
da sua própria liberdade  
em nome do amor.

Mas que hei-de sofrer muito  
hei-de  
se tiver de pôr à prova  
essas teorias

(“Teoria”, p. 25)

Se foi necessário submergir na tradição para edificar a revolução, agora prescinde da individualidade, já que a experiência amorosa ofertada pelo passado não tem mais lugar na sociedade que se constrói. Papéis sociais foram subvertidos e, agora, é exigido que em sua lírica amorosa a tradição seja posta de lado em detrimento de uma outra razão. O poeta falha porque continua a se sujeitar na prática do jogo que quisera recusar, admitindo: *O amor não é um jogo / de cartas marcadas* (“O jogador”, p. 27). A mesma estratégia repete-se em “Canto elementar” (T.A. p. 28). Aqui os recursos mágicos são convocados e, novamente, a tradição falha diante da conquista amorosa: *mas não pude te prender. O amor não é eterno, disseste-me simplesmente.*

O rompimento com a tradição determina um afastamento direto do passado em relação às práticas amorosas. Em “Novo amor” (p. 31), o poeta submete-se ao objeto de desejo entregando-se a ele por desmedida paixão que só a história poderia produzir. De sujeito do amor, Melo passa a objeto, necessitando, qual no “amor cortês”, do passe da dama: *Já senti antes esse tremor imperceptível / que escondes em teu ventre / sazonado / Permite / que eu o colha.*

O poeta encontra-se em total disponibilidade para o objeto amoroso. Ele a espera, em sua entrada doce nas asas da música, mas se encontra ilhado num apartamento. Não há mais o caçador heróico, há, somente, o homem ao sabor dos acontecimentos, do devir amoroso (“Ilha”, p. 37). O seguimento “Tambores”, segunda parte de *Tanto amor*, reserva ao leitor variações do mesmo tema: o amor novamente contado pelo poeta. A diferença reside nos tambores que evocam o ritmo terrestre sagrado e inflamam a paixão em verdadeira descontinuidade erótica. Os tambores encontram-se no sangue dos homens fazendo-os *vibrar, se tomados / de repente / por uma paixão / selvagem* (“Esses tambores”, p. 53), contudo, “Tambores” é finalizado na falência, na solidão, no *esperma despejado na pia*, em “Soneto da procura” (p. 64). Se *Tanto amor* revela uma busca de identidade entre a tradição e a modernidade, a dúvida que se instaura fica longe de se resolver – o poeta realiza uma lírica amorosa no caminho da incerteza, tão distante das “Lições

da carne” certas dos seus *Poemas angolanos*.

A lírica amorosa de Melo revela-se, então, como o choque da tradição frente ao homem, incrustado na vida moderna. As contradições são expostas e, muitas vezes, incapazes de promoverem alguma síntese. No âmbito dos papéis sociais, a tradição não é refúgio senão para aqueles que recusarem quaisquer mudanças nas máscaras sociais. Para a tradição, os lugares a serem ocupados socialmente já são previamente definidos e não podem ser mudados de forma alguma – nesse ponto não há síntese possível, apenas a sua recusa como saída aos impasses que gera<sup>2</sup>. Se há dúvidas quanto às posturas a seguir e escolher, é porque não há mais sentido no que se impõe como tradição. Se o poeta recusa o poder de dominar o objeto amado, e esse, também, se recusa a ser dominado, é porque os discursos não encontram mais suportes para se efetivarem. Mas se há a permanência da culpa após a total entrega ao gozo, o poder da tradição ainda mantém seu caráter repressor ou, pior, o poder não sofreu modificação alguma. A lírica amorosa de Melo apresenta um discurso subliminar que traduz a ineficiência de uma ideologia dominante, incapaz de firmar novas mentalidades e apenas suficiente para sepultar as utopias: *O que quero é saber / se depois que emudeciam os tambores / eu saía simplesmente /*

<sup>2</sup> Remeto, como exemplo, à situação da mulher em sociedades em que as leis islâmicas tradicionais são também os Códigos Civil e Penal.



levando de novo tudo o que trouxera (p. 64).

*Canção do nosso tempo*, de 1991, ainda se submete à vertente da nacionalidade, como se via em *Poemas angolanos* e *Definição*. Mas alguns poemas trazem o signo da dúvida, mas não só como se via em *Tanto amor*, mas já apontado para o próprio fazer poético: *para / q / serves poesia? // eu olho o tempo leio os jornais sonho / e não sei porque canto nem o quê: / apenas que é preciso cantar* (“Canção do nosso tempo”, p. 48), fazendo eco no livro seguinte de poesia, *O caçador de nuvens (1988-1989)*, de 1993. Agora, Melo retoma a forma de “*O aprendiz de kimbanda*”, mas o revê, ao dizer: *Todos os materiais servem ao poeta (...) / A vida deposita, diariamente, / no altar profano da poesia, / a sua dúvida generosa: / estrelas e detritos // E tudo ao poema sacrifica* (p. 13). Se a dúvida agora serve ao poema, traz à baila, como que para encontrar trilhas perdidas, oito nomes de escritores que homenageia: Arnaldo Santos, Benjamin Moloise, Bertold Brecht, Eugênio de Andrade, João Cabral de Melo Neto, José Augustin Goytisolo, Maiakovsky e Pablo Neruda. Há ainda, uma seção intitulada “Assim te amo” em que o tom de dúvida que predominara em *Tanto amor* é substituído por uma relação mais pacífica com o objeto amoroso que, agora, é redescoberto: *as minhas mãos, cegas, erram pelo teu corpo. / O que buscam? / – a pele profunda / do teu espírito* (“Do corpo e do espírito”, p. 42). Vale assinalar a seção “Poesia experimental” em que,



Coleção de taças

como indica o título, há uma série de experimentações poéticas, àquela altura, bastante inéditas para o panorama da literatura angolana.

Em 2004, ainda no gênero lírico, Melo publicou *A luz mínima (1989)*, com prefácio de Laura Cavalcante Padilha. Como se trata de material poético datado de quase quinze anos antes da sua publicação, a produção poética de Melo parece conformar-se naqueles anos a volta de 1990. Mesmo que assim lidos, localizando-os na série temporal, Melo já aprofundava a sua capacidade de dúvida diante de questões ainda, naquela altura, incontornáveis para o fazer literário em Angola, como se vê no poema “Identidade” (p. 48): *o que me define / é a minha idade / vasta como o olhar*, ou no poema “verdade” (p. 51): *verdade são várias verdades / dizem / mas se cada um / não escolher a sua verdade / – como se reconhecerá no espelho?*

Não se pode negar que Melo investiu, após contornar os meandros da tradição, numa recomposição do discurso lírico em Angola, que só encontraria eco em poetas como Ana Paula Tavares ou de

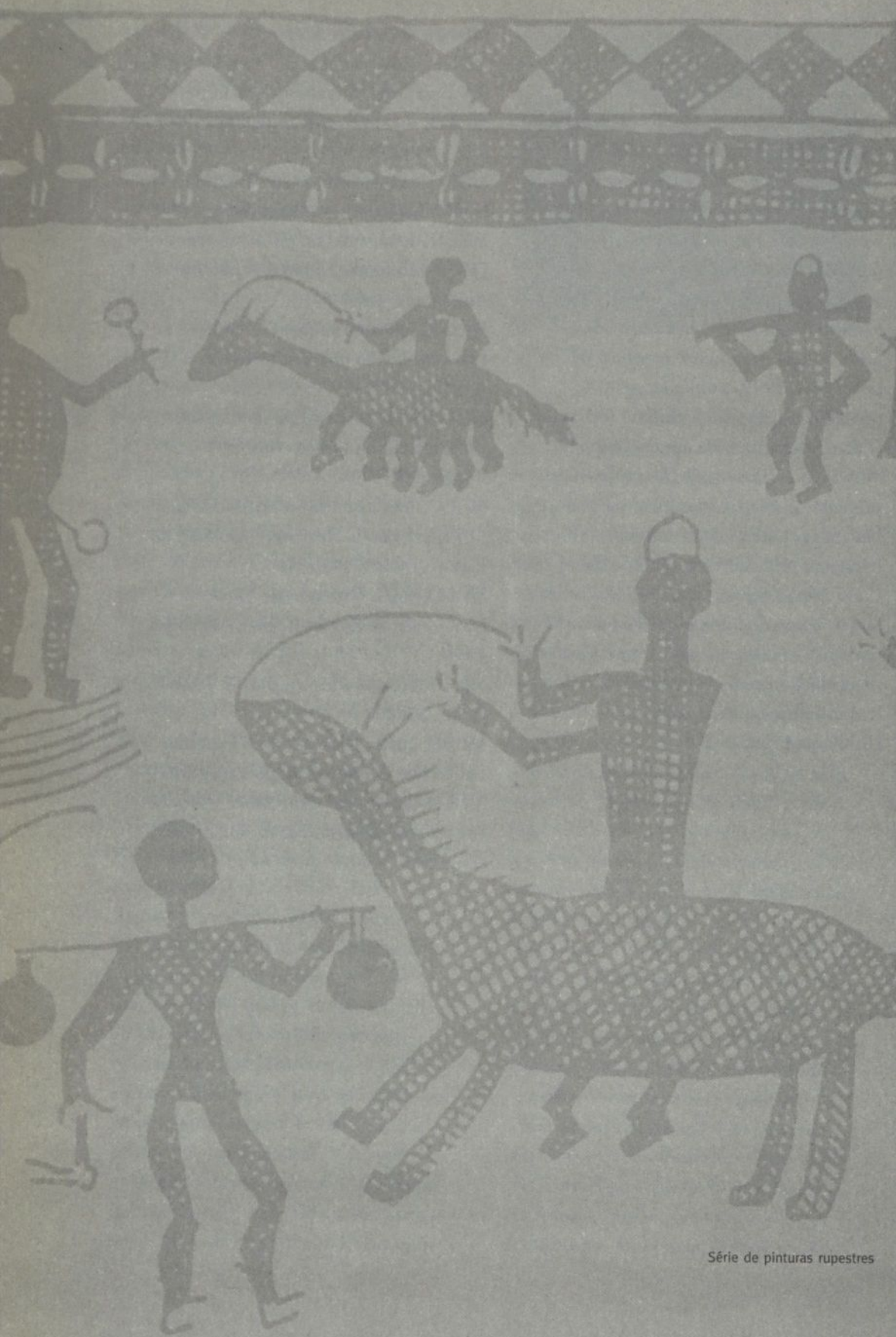
uma geração seguinte que efetivamente começou a produzir e a publicar a sua poesia a partir dos anos de 1980 (Bonavena, Carlos Ferreira, Lopito Feijóo, Maria Alexandre Dáskalos, Roderick Nehone ou Zé Coimbra).

Se a publicação recente de sua poesia é o acerto de contas com seu primeiro público, João Melo, nos últimos anos, vem publicando incursões no gênero narrativo que têm se demonstrado mais do que uma mera aventura de poeta. Em 1999, publicou, pela prestigiosa Editorial Caminho (Portugal), o livro de contos *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, com prefácio de Pires Laranjeira que se lançou para além das fronteiras nacionais. Em 2004, também pela Caminho, publicou *The serial killer e o outros contos risíveis ou talvez não*. As narrativas maduras, com traços fortes da crônica jornalística de costumes, trazem uma aguçada crítica ao cotidiano angolano.

### **Obras de João Melo**

- MELO, João. *Definição*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- MELO, João. *Poemas angolanos*. Porto, ASA, 1989.
- MELO, João. *Tanto amor*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- MELO, João. *Canção do nosso tempo* (1988). Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- MELO, João. *Jornalismo e política*. Luanda: União dos Escritores de Angola, 1991.
- MELO, João. *O caçador de nuvens*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1993.
- MELO, João. *Limites & redundâncias* (1991). Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997.
- MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.
- MELO, João. *Filhos da pátria*. Luanda: Nzila, 2001.
- MELO, João. *A luz mínima*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.
- MELO, João. *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho, 2004.





Série de pinturas rupestres

# Critérios antológicos

A seleção de duas antologias de poesia, uma relativa a Angola\* e outra a Moçambique, obedeceu a uma primeira limitação, a do espaço de uma revista, e não de um livro, o que implicou a tentativa de equilibrar o, já escasso, número de páginas para a poesia de cada um dos países.

Os autores desta seleção procuraram ter um mesmo critério para os dois conjuntos antológicos: numa primeira parte, designada *A voz da memória*, desejam marcar a presença de algumas das vozes fundadoras da poesia destes países, ainda durante o período colonial, com um poema por autor. Tem este gesto por intenção revelar algumas das matrizes, por vezes muito heterodoxas, que estão na gênese do desenvolvimento da atual poesia angolana e moçambicana.

Na segunda parte das antologias, constituída por um número de poemas mais significativo, desejamos dar a conhecer a poesia dos autores do pós-independência, cuja obra publicada, ou

inédita, os vincule, enquanto criadores, fundamentalmente à escrita poética e que tenham iniciado a publicação a partir da década de oitenta, ou no final da década de setenta.

Os poemas e autores selecionados (sempre por ordem cronológica, tomando a data de nascimento como critério sequencial) testemunham algumas das tendências temáticas e formais da poesia angolana e da moçambicana, produzida nos últimos trinta anos. A escolha de maior ou menor número de textos para cada um dos autores deve-se ao reconhecimento público da sua obra, e, naturalmente, ao gosto pessoal dos antologiadore.

Conscientes de que estas antologias são um espaço de limitação, porque também de iniciação e, simultaneamente, de divulgação, esperamos que possam despertar o prazer e o interesse por um maior conhecimento do importante contributo poético, em língua portuguesa, das literaturas africanas de Angola e de Moçambique.

Ana Mafalda Leite e  
Luís Carlos Patraquim

---

\*Agradecemos a colaboração e o apoio de Ana Paula Tavares e de Luís Kandjimbo para a parte angolana.

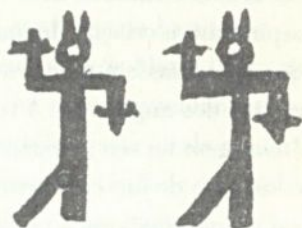


Aspectos de uma propriedade, em Lourenço Marques – Moçambique (Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfica e descritiva da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)



# Poesia angolana: percursos des(contínuos)

ANA MAFALDA LEITE



*Poesia de Mensagem e Cultura*  
– décadas de 1950/1960

A moderna poesia angolana teve o seu momento de arranque com a geração da *Mensagem*,<sup>1</sup> de que se destacam, entre outros, a participação de Maurício Gomes, Humberto da Sylvan, Agostinho Neto, Viriato da Cruz, António Jacinto, Antero Abreu, Mário António, Alda Lara, Mário Pinto de Andrade. O departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola<sup>2</sup> funcionou

como centro aglutinador do grupo, denominado Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, tendo iniciado em 1950 a sua atividade. A publicação da revista *Mensagem*, em 1951, é a manifestação, por escrito, dos propósitos de uma nova geração de intelectuais, cujo caminho foi iniciado por Viriato da Cruz no final da década de 1940.<sup>3</sup>

angolano” (“Memória de Luanda (1949-1953): “Vamos Descobrir Angola!”, in *Luso Brazilian Review*, Madison, 1981. p.18)

<sup>1</sup> A lenta formação de elites literárias em Angola esteve entregue à Igreja até aos primeiros decênios deste século, designadamente através do Seminário-Liceu de Luanda; e recebe novo impulso com a criação do Liceu Nacional de Salvador Correia, de onde emergem alguns dos autores da *Mensagem*.

<sup>2</sup> Segundo Mário António: “Associação dos Naturais de Angola, decrépita instituição da pequena burguesia africana, de que até aos jovens chegara quase só o eco dos bailes dos anos trinta, passa a ser frequentada por alguns rapazes saídos do liceu, aspirantes em quadros públicos (...) Nessa Associação, tiveram lugar muitos dos fatos que marcam a história do protonacionalismo

<sup>3</sup> No mesmo artigo citado na nota anterior, Mário António afirma: “A charneira da metade do século é o tempo em que se passam os acontecimentos relevantes: entre 1948 e 1952, surgiu e logrou sua primeira expressão o movimento literário que representou o primeiro assomo de uma consciência nacional em Angola, em relação ao qual, como até agora, o lugar primeiro foi entregue a Viriato da Cruz, por circunstâncias várias, longe dos centros onde se elaboraram os principais documentos que lhe deram expressão.” Segundo o autor, Viriato da Cruz, atingido por



Estava-se no fim da segunda guerra mundial, e jovens, ex-alunos do liceu, procuravam descobrir Angola através dos seus traços regionais-nacionais próprios, o mundo angolano que os rodeava e sobre o qual tão pouco lhes tinha sido ensinado, bem como aspiravam à criação de uma literatura que expressasse a maneira de sentir e pensar dos angolanos. A revista *Mensagem* no seu primeiro número faz o anúncio de um concurso literário e vai reunir colaboração de um conjunto de jovens talentosos espalhados por Luanda, e pelos centros universitários de Lisboa e de Coimbra. Na sua segunda publicação, em 1952, que reuniu os números 2, 3 e 4, publicaria os premiados. Alvo de repressão policial o Movimento dos Novos intelectuais de Angola foi impedido de continuar a publicação da revista.

Nesta fase poética, a escrita dos autores revela a marca nítida da leitura e conhecimento do modernismo

---

tuberculose no Liceu S. Correia, retirou-se do convívio dos colegas. No isolamento da doença, escreveu todos os exemplares de poemas que se lhe conhecem e, entretanto, conheceu Filinto Elísio de Meneses, funcionário da Fazenda, que trazia de Cabo Verde contato com a *Claridade*. Este, numa conferência da Sociedade Cultural de Angola, em Luanda, promoveu uma conferência, onde leu poemas de Maurício Gomes e principalmente Viriato da Cruz, anunciando que a poesia angolana acabava de nascer. Essa conferência foi publicada numa Separata e editada em 1949. Viriato da Cruz foi depois para o Liceu do Lubango e quando voltou a Luanda já estava publicado o segundo número da *Mensagem*.

brasileiro, nomeadamente da poesia de Jorge de Lima, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira e da novelística de Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos. Mário António, um dos poetas da geração da *Mensagem*, refere essa influência nos seguintes termos: “Quer na escolha dos temas, quer na forma, é evidente a influência dos modernos brasileiros. Nas freqüentes evocações da infância, no protesto, no elogio da terra-mãe, e em tantos outros motivos, com uma linguagem capaz de se colorir com o recurso de localismos de raiz crioula, da onomatopéia, da síncope, da aliteração, sente-se aprendida a lição poética de brasileiros.”<sup>4</sup>. O exemplo destes escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolanas, mas é certamente num fenómeno de convergência cultural que poderemos encontrar as razões das afinidades. O modernismo brasileiro evidencia a preocupação da procura de modelos próprios e da necessidade de nacionalizar a literatura. Nesta linha de idéias, destaque-se, a título exemplar, a colaboração de Maurício Gomes (poema “Exortação”), em que as referências explícitas corroboram os propósitos: “Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, / poetas do Brasil, / do Brasil, nosso irmão, / disseram: ‘- É preciso criar a poesia brasileira, / de versos quentes, fortes, como o Brasil, / sem macaquear a literatura lusíada’. / Angola grita pela minha voz/ pedindo a seus filhos nova poesia!”.

Poesia nova que procura especificar a identidade da terra, poetizando-a com

---

<sup>4</sup> ANTÓNIO, Mário, *ibidem*.



Máscara de cerimônia tradicional

imagens da flora e fauna características, reclamando a sua posse e filiação (Mãe/ Minha terra) também em termos globais, ou singularizada nos temas da invocação, saudosismo, infância, amor, que se materializam na construção telúrica e plena de um chão próprio. Temas outros evidenciam o ambiente luandense, antes da europeização rápida da cidade, no pós-guerra, com a chegada progressiva de colonos e crescente modernização.

Nos textos de dois grandes nomes da poesia angolana, Viriato da Cruz (como por exemplo, *Makézu, Namoro, São Santo*) e Mário António (*Rua da Maianga, Linha Quatro, Noites de Luar no Morro da Maianga*), encontramos alguns dos melhores paradigmas da descrição evocativa desse *modus vivendi* com suas personagens, rituais e ambientes.

A maioria dos poemas publicados na revista *Mensagem* são veladamente nacionalistas, e inscreve-se já neles uma dimensão de protesto social e anticolonialista. Chame-se a atenção para o texto de António Jacinto, *Carta de um Contratado*, ou para os poemas de Alda Lara, em favor da harmonia racial. A contribuição de Mário Pinto de Andrade com um ensaio etnolinguístico sobre o quimbundo revela ainda a procura de uma autenticidade cultural, e a recuperação de uma tradição iniciada no século passado por autores como Cordeiro da Matta.

Em simultâneo, os primeiros ecos da negritude e do afro-americanismo chegavam via CEI - Casa dos Estudantes do Império<sup>5</sup>, e através da publicação do *Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, em Lisboa, por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, contribuindo também para evidenciar na produção dos autores da geração mensageira<sup>6</sup> um cunho social, humanista e

<sup>5</sup> Os estudantes angolanos, a partir de 1940, completado o ensino secundário, começaram a afluir em número crescente em Lisboa para estudarem na Universidade. Aí fundaram a Casa dos Estudantes de Angola, onde estreitavam laços de convívio e afinidades numa terra que lhes era estranha. Os poemas de Alexandre Dáskalos são dessa altura, portanto, contemporâneos dos mensageiros, apesar da sua obra em livro só ter sido publicada em 1961. Vide ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*, Luanda, UEA, p.94.

<sup>6</sup> TRIGO, Salvato. *A Poética da Geração da Mensagem*, Porto, Brasília Editora, s/d., p.95.



reivindicatório, onde se plasnam temáticas como a escravatura, a raça, a solidariedade do “negro de todo o mundo” e de toda a África. Temas que encontramos fundidos ou entrelaçados, a maioria das vezes, com outros mais vincadamente regionais.

Muitos poemas de Agostinho Neto, bem como alguns de outros autores, como, por exemplo, Viriato da Cruz, Mário António, Alexandre Dáskalos, António Jacinto e Manuel dos Santos Lima, captam de forma mais ou menos evidente tais motivos.

Em 1957, a Sociedade Cultural de Angola reinicia a publicação do seu jornal *Cultura*, que recuperando o caminho iniciado pelos mensageiros, se torna herdeira e continuadora daqueles. Até 1961, publicaram-se treze números, que divulgaram novos escritores locais. Aqui colaboraram também autores mensageiros, e se estrearam novos poetas, como Costa Andrade, Luandino Vieira, António Cardoso, Arnaldo Santos, Henrique Abranches, João Abel, Tomás Jorge e dois poetas de Benguela, Aires de Almeida Santos e Ernesto Lara Filho (irmão de Alda Lara).

Agudizam-se os temas de denúncia colonial e de protesto, visíveis na poesia discursiva de António Cardoso e Costa Andrade, em que o tom predominante é a intervenção, a linguagem protestatária social. O localismo benguelense, narrativizado e tipificado em figuras populares, contadores de estórias, flora e fauna específicas, ganha traços únicos na poesia evocativa de Aires de Almeida Santos e Ernesto Lara Filho. A poesia de João Abel e Arnaldo Santos apontam já para um decantamento do verso, de

ritmo mais curto, mas em que continuam presentes a dramatização de vozes e a invocação localista.

A década de 1960 é marcada pela produção da CEI (Casa dos Estudantes do Império) em Lisboa, através da revista *Mensagem* que iniciara a sua publicação em 1949, mas apenas nesta década desenvolve um maior trabalho de dinamização e divulgação de autores, a maioria com publicação em revistas angolanas, como *Mensagem* e *Cultura*. Além da revista, a CEI publicou duas antologias de poetas angolanos, *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, em 1950, e *Poetas Angolanos*, em 1962, bem como uma Coleção de Autores Ultramarinos entre 1960/62. Aí foram editados livros de Mário António (*Amor*), Arnaldo Santos (*Fuga*), Viriato da Cruz (*Poemas*), António Cardoso (*Poemas de Circunstância*), Manuel Lima (*Kissange*), Costa Andrade (*Terra de Acácias Rubras*), Agostinho Neto (*Poemas*), António Jacinto (*Poemas*), Alexandre Dáskalos (*Poemas*).

Na poesia mensageira e um pouco em toda a poesia produzida até à década de 1970 verifica-se a presença de traços narrativos aliados ao modo lírico, ou conjugados com o dramático, que tornam possível contar as histórias angolanas, conservando os textos, voluntariamente, uma radicação na oralidade<sup>7</sup>. As estruturas narrativas, ampliadas pela intromissão de falas,

<sup>7</sup> MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, p.124.

pela criação de personagens, espelham nestes poemas características vindas direta ou indiretamente da tradição oral africana, funcionando como marca de autenticidade literária e nacional e servindo, em simultâneo, uma intenção didática. Pedagogia e crítica que se traduzem num apelo implícito aos homens angolanos para a necessidade em renomear a terra em país, denunciando o quotidiano colonial, descrevendo a terra, o amor pela mãe-terra, as tradições crioulizadas das antigas cidades. A língua portuguesa é entrecortada e ritmada por um léxico rico e variado, oriundo das línguas nacionais, em especial do quimbundo.

### *A inovação da poesia da década de 1970*

A década de 1970 trouxe as primeiras publicações de três poetas, que assinalam de forma inequívoca uma mudança formal na escrita e uma procura de novidade estético-temática. São eles David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos e sobre a sua poesia iremos discorrer mais longamente, uma vez que é a novidade imprimida por estes autores que será uma das fontes de inspiração para a geração seguinte, na década de 1980, em que, também, grande parte da sua obra vai ser publicada e conhecida.

A poética de 1970 faz a ponte com a geração anterior, propondo um rigor e experimentalismo formais, aliados a novas configurações temáticas. A esta mudança não é alheia a modernidade que os anos 1960 trouxeram à poesia

portuguesa e brasileira, em que os experimentalismos diversos renovaram o panorama poético.

Entretanto o advento da independência (1975), que sucede praticamente no dealbar da escrita de todos eles, bem como a passagem da guerra colonial à guerra civil, é sem dúvida um fator que imprime diferentes anseios e procuras temáticas, e obriga a repensar os rumos da poesia angolana. Se na década de 1950 e no princípio da de 1960 se começou a desenvolver em Angola uma literatura, em que os problemas sociais eram claramente expressos, a denúncia do colonialismo e das suas conseqüências sociais e psicológicas – que, durante a guerra de libertação, evolui para a literatura engajada, plena de intenções didáticas e cantalutantes, como por exemplo a poesia de guerrilha – esses temas e as formas prevalecentes já não satisfazem os escritores. Entra-se num novo período de uma análise mais reflexiva e crítica, em que se faz a investigação da realidade cultural angolana, abordando-a de diversos meios e com técnicas variadas de escrita.

E, na senda deste caminho, seria injusto não invocar alguns nomes que, de certo modo, deixam antever e prever mudanças nos paradigmas poéticos da poesia angolana, como é o caso do escritor Arnaldo Santos e de Manuel Rui Monteiro, cuja atividade fundamental como ficcionistas, os não liberta do papel fundador de abrir brechas no ritmo poético angolano. Manuel Rui, em 1973, deixava ler na sua poesia a desconstrução que visa a procura de novas formas: “Poema que



se faz e nunca / feito / poema para amar e nunca / amado / Em cada passo de saber há um poema / que o de antes já foi outro / e o agora se ultr- / passa // Sempre depois / a pátria do poema/ inacabada.”

Referência ainda à produção poética de Jofre Rocha que, juntamente com Jorge Macedo, Costa Andrade e António Cardoso, são cultores de uma poética do enraizamento, na esteira dos mensageiros, e cujo ritmo é ainda predominantemente discursivo nas suas temáticas orientadas ideologicamente.

David Mestre, por seu turno, desenvolve a partir dessa mesma época um discurso rarefeito, em que o verso e o ritmo são experimentados de vários modos, revelando um apuramento estético, aliado a temas em que o circunstancial quotidiano se conjuga numa linguagem erótica, à margem da moral, e onde se detecta a marca surrealizante. A referência social, sempre interferindo, faz oscilar a contenção do verso entre o sentido exposto e a sensualidade subjacente. Refira-se ainda a desconstrução da sintaxe, a formação de novas palavras por justaposição, o uso de léxico proibido, que invadem os poemas como que num desejo de captar a essencialidade dos sentidos. Ou ainda o aproveitamento dos espaços em branco na página, a ausência de pontuação, as quebras no ritmo do verso. São de 1972 os versos seguintes: “Calumba morrer-me no regaço Calumba / linda céunoitediamante por dentro da / música sibemolmenor nos lábiosmarimba do nosso acto / vem calumba mukonda di Kuuaba /

Calumba”. Dessa mesma altura, os temas obsessivos do silêncio, que a censura impõe, em *Canção do Exílio*: “encerrar-te-ia na palavra / amor / escrever-te-ia um poema / hora / dir-te-ia a dor que dói / cá // escrever-te-ia um poema / não / o vento vai entre o medo e o verde / noite / dir-te-ia África dir-te-ia uma rosa / medo”.

As inovações introduzidas pelo discurso poético de David Mestre terão continuidade nos seus livros seguintes já publicados no período pós-independência. O papel do autor como crítico, e leitor atento de poesia, revelam também a formação de um poeta culto, em que os intertextos da poesia universal se cruzam com a realidade cultural do novo país.

Desenvolveram também atividade crítica e reflexiva sobre o ofício poético Arlindo Barbeitos e Ruy Duarte de Carvalho, nomeadamente em prefácios, conferências, entrevistas, bem como na sua própria poesia, e David Mestre, mais conseqüentemente, através da sua profissão, como jornalista, em diversas publicações, *Jornal de Angola*, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, *Colóquio / Letras*, tendo reunido em livro alguns dos seus principais ensaios *Nem Tudo é Poesia* (1987).

Esta postura crítica voluntária é reveladora de diferentes concepções da poesia e da escrita, encarada, agora, como objeto, matéria, sobre a qual o sujeito reflete e equaciona o sentido, os temas, que tendem a ser mais mediatizados, mais sugeridos do que declarados. A dimensão narrativizada da poética antecedente, tendencialmente épica e histórica,

resultante de uma urgência de denúncia da situação colonial, é substituída pela dimensão simbólica e mítica, que a fragmentação e o experimentalismo do discurso manifestam. David Mestre refere, justamente, a este propósito, que “Arlindo Barbeitos, Jorge Macedo, Manuel Rui e Rui Duarte de Carvalho (...) perseguem linguagens que, sendo autônomas entre si, diversificadas e plurais, apelam a uma leitura múltipla e dialética”<sup>8</sup>. E em relação ao grupo, em que o próprio autor está inserido, apesar de não se autonear, David Mestre aponta ainda para as derivações estilísticas desta geração, afirmando que “tal derivação aponta um reajuste constante das relações entre o ético e o estético que pressupõe a permanente pesquisa de novos padrões expressivos”<sup>9</sup>. Este reajustamento é referido e problematizado na obra de quase todos eles.

Arlindo Barbeitos no prefácio ao seu primeiro livro *Angola Angolê Angolema* (1975), que ocupa várias páginas, expõe as suas idéias sobre a criação poética e os novos caminhos que procura trilhar. Aí ele diz: “O poeta leu muitos poetas africanos e achou que estava correto, sentia os mesmos anseios que eles, mas afastou-se dos habituais sendeiros da poesia africana de expressão portuguesa” (p. 2). Esta tomada de posição é reveladora do distanciamento crítico que a nova geração, que ele representa, vai

manifestar em relação aos seus antecessores.

Um dos aspectos porventura mais frutuoso da escrita destes autores tem a ver concretamente com essa necessidade reflexiva que todos sentem em relação à sua arte poética, a reflexão sobre o reajustamento entre o ético e o estético, referida por Mestre. E no interior dos poemas, Barbeitos desenvolve poeticamente tal meditação, que dinamiza e estrutura o próprio processo de escrita. Por outro lado, são variados os textos da poesia universal reivindicados pelo poeta, pela sua ação formadora de ritmos e compatibilidades. A poesia japonesa, por exemplo, dada a sua brevidade e concisão e, ao mesmo tempo, a atenção à natureza, goza de especial estima do autor.

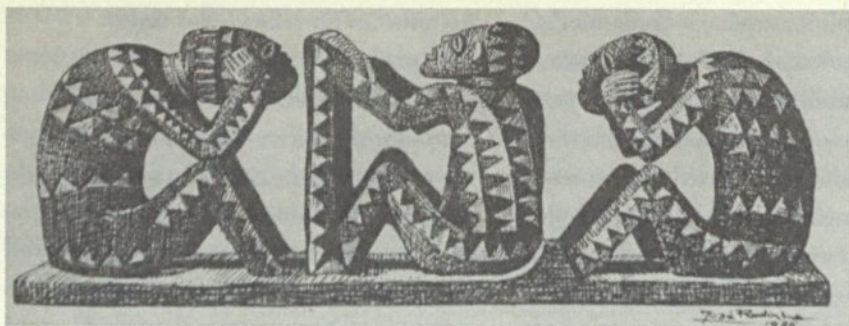
Arlindo Barbeitos afirma que “a poesia só é poesia se sugere, só tem expressão, só tem força, só é arte em forma de palavra, se simultaneamente retém e transcende a palavra. Existe todo um mundo que transcende a palavra. Por conseguinte, a poesia não pode reduzir-se à língua ou linguagem.” (*ibidem*, p. 4) E o autor exemplifica com um poema de *Angola Angolê Angolema*: “o grande silêncio / onde toda a tempestade / começa e acaba / não ouve / mas dança / em palavras / feitas gesto / num saracotear de vento / do teu corpo de pássaro de água”.

Segundo o poeta, na sua poesia o mais importante é o que não está escrito; o silêncio “é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz” (*ibidem*, p. 2). Refere ainda Barbeitos a necessidade de “elaborar a sua voz”, ou

<sup>8</sup> MESTRE, David. “A poesia angolana nos últimos dez anos”, in *Colóquio-Letras*, n° 89, Jan. 1986, p.69.

<sup>9</sup> *Ibidem*.





Estatuetas simbólicas

seja, de reencontrar-se com aquilo que “ele pensa ser a sua Angola e por isso recorrer a formas tradicionais, canções antigas africanas” (*ibidem*, p. 2). Refere a presença nos seus textos de repetições à maneira de canções africanas que pressupõem um conhecimento de formas tradicionais e afirma: “Meter-se por Angola adentro não é só meter-se pela paisagem, é meter-se pelos homens adentro que não vivem contra a natureza; por isso esta poesia é também um fazer a natureza falar (...) assim o poeta não fala de si só, ele enriquece deixando os outros falar, falar pela boca dele.” (*ibidem*, p. 2)

A rítmica dos poemas de Arlindo Barbeitos capta essa memória oral, ao mesmo tempo que redefine o poema como a “casinha pequena”, capaz de albergar o processo de transmissão contínuo, e em cadeia, das falas do passado para o presente. Conseguir a forma adequada, a casa poética, e fazer dela a medida certa para a habitação dos temas, que falam as histórias, a História, as famílias, as culturas: “Casinhas pequenas / abrigando / histórias das histórias da história / se fazendo / e inda outras // casinhas pequenas / abrigando / famílias das famílias da família / se fazendo / e inda

outras // histórias das histórias da história / e inda outras / famílias das famílias da família / e inda outras / se emaranhando / em um novelo / que / cresce cresce cresce / em casinhas pequenas (in *Nzaji*).

Etnólogo e sociólogo, o autor tem, no entanto, consciência que é necessário adaptar os ritmos antigos aos tempos novos: “Na minha poesia há todo um desejo de construção do novo. A História que vamos fazendo é a história da guerra, do processo de emancipação, a história que nos pertence. A nossa história foi-nos roubada e nós temos de reconquistá-la.” (*Angola Angolê Angolema*, p. 6) Arlindo Barbeitos situa e redimensiona a questão cultural, e implicitamente, a produção do escritor na sociedade angolana pós-independência: “no passado talvez a cultura antiga tenha bastado para uma vida aceitável, agora já não basta. Temos de ir mais adiante. Temos de inventar. E inventar é também sonhar, no entanto, sonhar sem ilusões e sonhar lutando (...) sonhar quer dizer ainda pensar o futuro que temos de construir. A luta está inserida na revolução e da revolução é difícil falar: ‘amada / minha amada / a revolução / não é um conto / e / uma borboleta / não é um

elefante // como agarrá-lo // devagarinho / o menino ia comendo o peixe frito / assim como quem toca gaita-de-beiço' (*ibidem*, p. 13).

As preocupações estéticas e formais são conscientemente referidas como elementos inseparáveis do tratamento temático. Nesse sentido, o autor afirma: "Eu não quero ser forma só, reduzir-me à linguagem" (*ibidem*, p. 5). A guerra civil é um dos temas fundamentais da poesia de Barbeitos, com a sua componente destrutiva do quotidiano dos camponeses, como fato resultante, ainda, da situação colonial. Mas porque a sua poesia é "religiosa no sentido mais profundo do termo, no sentido em que o ser humano aspira sempre a uma melhoria, pois quando deixa de aspirar não tem razão para existir. Religiosa também pelo desejo de um retorno à imanência. (...) A minha poesia não é uma poesia de exortação. Não, eu não exorto, porque acho que as pessoas que sofreram a situação colonial estão conscientes de que devem lutar, não precisam de ser exortadas." (*ibidem*, p. 5)

Um similar tipo de pesquisa e indagação temático-formal anima a poesia de Ruy Duarte de Carvalho, em que observamos a errância técnico-compositiva e a improvisação de novas formas. Em todos os seus livros existe uma reflexão poetizada dos trajetos em que se demarca a escrita. A preocupação de uma quase total renovação, reordenação, da linguagem, dos temas, está patente na escrita do autor: "Um homem chega e assume a personagem. Ilustra-se de faces, decompõe a fé, possui-se de um vigor

insuspeitado, desvenda as claridades do seu peito, produz formosas coisas com os seus dedos, põe-se a reordenar os horizontes, atinge mortalmente as formas com o olhar, progride nas tarefas de conquista e chama a si as referências do lugar (...) Um homem vem fundir geografias, polarizar as forças da manhã deserta, vem fecundar as latitudes nuas (...) um homem que alterou conjugações de estrelas, é uma noção de espaço conquistado e em espaço se transmuta renovado" (*A Decisão da Idade*, p. 49-51).

Ruy Duarte foi progressivamente deslocando a sua atividade profissional no sentido de a aprofundar: inicialmente regente agrícola, dedica-se mais tarde ao cinema e à antropologia, campos onde tem desenvolvido trabalho importante, e que, paralelamente, entram em consonância com as experiências criativas do autor, uma vez que permitem usar novos recursos expressivos, emprestados de outras artes e complementares à escrita poética. O seu trabalho de campo permitiu-lhe um conhecimento cultural do sul angolano, dos povos pastores, que o poeta retrabalhou na sua poesia, procurando captar temas, ritmos, tradições, dando lugar na sua obra a uma descentralização temática da área quimbundo, e ao revivescer do ruralismo.

Em *Sinais misteriosos... já se vê...* (1979), surge a fotografia que parece





ajustar-se, enquanto processo criativo, à palavra. Verificamos que a introdução da imagem, que oscila entre fotografia e desenho, em montagem permanente, permite acentuar o distanciamento do sujeito em relação ao objeto poético. A raiz de espetáculo que a iconografia comporta permite processualmente ao poeta aproximar-se, pelo desdobramento compositivo da sua intencionalidade recreativa do mundo da tradição oral mumuila, centro das preocupações de *Sinais Misteriosos*. Ou seja, a disseminação dos meios, o experimentalismo, que o leva a atuar em simultâneo com a fotografia, o desenho e a palavra, são a dimensão plural necessária para enquadrar, a realização oral e o investimento técnico no âmbito de uma obra poética moderna.

Assim, o *gestus* cultural, histórico, da oratura dos povos do sul de Angola, é captado, encenado através dos ícones. Este tipo de trabalho citacional pressupõe uma segunda mão, dividida entre a câmara, a caligrafia e o traço, que ritualiza na literatura moderna o legado tradicional, retrabalhando-o e moldando-o num novo corpus poético. *Ondula Savana Branca* (1982) persiste no percurso de aproximação entre a palavra poética e o legado oral africano. Assistimos de novo à busca de entrosamento entre o sujeito e o espaço telúrico-cultural, representado pela oratura. O ato poético entremeia-se entre a traição produtiva à tradução e a recriação de um texto onde a tradição se intertextualiza. Uma obra que quase prefere esquecer o seu sujeito individual para assumir as vozes anônimas (os

textos recriados) fragmentadas nos registos orais, escolhidos. Também em *Hábito da terra* (1988) retoma, mais uma vez, as referências ao sul e faz uso ainda de provérbios, citações, recombinao, reconstruindo. O uso do potencial gráfico da página, do espaço branco, em que os textos disseminados dialogam, e os itálicos criam linhas de diferentes leituras possíveis. *Memória de tanta Guerra* (1992), uma das suas antologias, por seu turno, revela, pelo título e pelos textos, que o tema da guerra patenteia os seus sentidos trágicos no presente dos angolanos.

É esta memória da guerra que a geração de 1980 vai viver intensamente no seu quotidiano. Passada a euforia da independência, vieram anos árduos de combate por todo o país. Se as sementes fundamentais para a revolução na linguagem poética angolana, para a modernização do discurso, se radicam na escrita dos poetas citados, os jovens que, na década de 1980, começam a publicar, aprendem com eles, e acompanham estes mestres, assim como, simultaneamente, reivindicam, recuperando-a, a geração mensageira.

A dimensão social, o registo ideológico, inscrevem-se, de forma mais patente, nos seus textos, a par do desejo de conhecer, intertextualizando e acrescentando, as obras dos poetas, que os anos 1950 deram a conhecer. O novo torna-se, deste modo, na poesia da década de 1980, a tentativa sábia de reordenar o mais antigo com o recente. Uma forma ainda de receber e de criar uma tradição.

## A geração de década de 1980

O historial da emergência de novos poetas na década de 1980, também designada pelo poeta Luís Kandjimbo, como a *geração das incertezas*<sup>10</sup>, enquadra-se no contexto histórico do pós-independência, com a fundação, pelo MPLA, da República Popular de Angola, a repercussão dos acontecimentos de maio de 1977 e a mobilização para a guerra dos jovens, na consequência da guerra civil. Tem, inicialmente, a ver com o surgimento de grupos literários produtores de publicações, bem como com a edição individual de autores que se destacaram pela atribuição de prêmios literários de revelação, ou por reunirem material de qualidade sujeito a edição individual. Os autores desta nova geração nasceram entre 1952 e 1963.

A criação da Brigada Jovem de Literatura teve lugar em Luanda na União dos Escritores Angolanos em julho de 1980. Segundo um dos seus animadores, Lopito Feijóo K., foi a maneira que os jovens encontraram, naquela altura, de se organizarem para traçarem linhas comuns e partirem para uma carreira literária, ao mesmo tempo que, também, uma homenagem ao poeta Agostinho Neto. A Brigada desenvolveu-se por outras cidades do país e, em 1981, surgiu a Brigada Jovem da Literatura na Huíla. Em 1982, surgiu outra no Huambo, e um pouco por todo o país. As publicações

<sup>10</sup> KANDJIMBO, Luís. "Breve panorâmica sobre a geração literária do pós-independência" in *Angola 30 Anos*, Luanda, 2005, p.267.

do grupo deram origem a uma revista, *Aspiração*, de que saíram três números, bem como a um caderno de textos *O caminho das estrelas*.

Em 1984, um grupo de jovens fraciona-se da Brigada e cria o "Coletivo de trabalhos literários" denominado *Ohandanji*, que publicou um manifesto no *Jornal de Angola*. Entretanto, uma pequena tertúlia literária "O Canteiro" tinha surgido em 1979 em círculo fechado, visando refletir sobre temas de literatura, crítica e divulgação de técnicas e de leituras individuais. Este grupo veio a produzir em 1986 a publicação da revista *Archote*, tendo como um dos seus principais animadores, e fundador da revista, E. Bonavena. Este último critica o caráter institucional das Brigadas, cujo nome aliás denuncia um certo arregimentar dos criadores em torno de um programa político, mais do que uma opção verdadeiramente literária, e a forma como estes grupos estavam ligados ao poder, nomeadamente por fazerem parte integrante da Juventude do Partido.

Apesar das diferenças, o grupo do *Archote* manteve relações de colaboração literária com o *Ohandanji* e defenderam pontos comuns, lutando contra a mediocridade brigadista. O *Archote*, no Editorial do seu número 5, explica alguns dos seus propósitos: "A nossa descoberta, eis a razão primeira da nossa demanda literária. E nesta afirmamos identificação com o movimento de 1948, porém, a justeza desses postulados obrigam-nos, cerca de 40 anos volvidos, a um esforço de atualização. A *Archote* inaugural, há um ano atrás, falava das ânsias de



criação de uma 'geração de delírio azul'. (...) os pressupostos gerais do movimento se conformam em trabalhar a sensibilidade angolana com critérios de modernidade. Assim, sem catequizar sobre o assunto, primeiramente obrigamo-nos a não rejeitar e, até, a buscar todos os empréstimos achados convenientes das 'grandes' e 'pequenas' (a literatura em verdade admite esta dicotomia?) literaturas do universo. Em segundo lugar, se a angolanidade se pretende uma funcionalização da sensibilidade existente, tende a aparecer no nosso labor como ponto de partida."

Um outro elemento de referência importante foi a publicação em 1988 de uma Antologia de jovens poetas angolanos, organizada e seleccionada por Lopito Feijóo K., *No Caminho Doloroso das Coisas*, que agrupa um conjunto de dezenove poetas. O autor do volume apresenta nos seguintes termos os poetas: "São jovens, mas dentre eles há poetas que são artistas e trabalharam nos seus versos como os carpinteiros nas tábuas. Tiveram que pôr verso sobre verso como quem constrói um muro. Analisaram se estava bem e tiraram sempre que não estivesse, sentados na esteira de Pessoa, *Quando a única casa artística é a terra toda / Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma*. Jovens subscritores de uma auto-explicação metalingüística em que a ruptura formal não é tudo." (p. 13)

Destacamos nesta apresentação, entre os autores da década de 1980, com edição individual, pela procura e afirmação de uma escrita própria e individualizada, apenas a obra de alguns poetas, nomeadamente de João

Maimona, José Luís Mendonça, João Melo, Lopito Feijóo K. e, por último, a voz feminina de Ana Paula Tavares, um elo chave de transição entre a poesia da década de 1970 e a de 1980.

As tendências de quase todos estes autores marcam-se pela procura de um rigor formal, aliado em maior ou menor grau a pesquisas temáticas, etno-antropológicas, lingüístico-regionais e ético-ideológicas. Oscilações entre a procura equilibrada de um nativismo universalizante, ou o encontro da casa própria aberta ao mundo. Procurando em simultâneo uma des(continuidade) com as gerações anteriores, verifica-se uma tentativa de balanço e compreensão da angolanidade na sua componente social e cultural, ao mesmo tempo que se tenta o desprendimento dos liames óbvios de sentido.

Raramente estes textos se desprendem completamente do envolvimento ideológico, mas fazem-no de forma sutilizada, crítica, fragmentária e alusiva. Também o compromisso telúrico e a marcação da diferença cultural está normalmente presente, ecoando pela procura rítmica, pela experiência etno-lingüística, pelo entrosamento de uma lógica discursiva numa outra anti-discursiva. Todavia cada um destes poetas, uns mais profundamente que outros, tem as suas características individualizadas.

Começaremos por referir João Maimona, autor de um primeiro livro *Trajectoria obliterada* (1985, prêmio Sagrada Esperança 1984). Uma escrita insidiosa e fascinante, experiente e obsessiva: "Não me atirem palavras sórdidas / palavras velhas / inventarei

as minhas / e serei um pedaço de palavra” (TO, p. 18). Com alguns poemas excepcionalmente localizados em termos temáticos, a poesia de Maimona tende para uma evasão semântica, em que o sentido caminha a par da escrita, procurando-se numa geometria indecifrável. São palavras residuais, que germinam e florescem na poesia de Maimona, palavras verdes, novas: “Eu quero inspiração imensa / que traga as pétalas do caminho / versos de cor verde” (TO, p. 32). Um percurso textual, em que o discurso como que volatiliza os sentidos, e os harmoniza, numa espécie de solidária conjugação das forças naturais, que, por sua vez, se complementam em metáfora encadeada. Há um sentido último, misterioso e enigmático, em estado de neblina intemporal, um sonho, dentro de sonhos, que as palavras procuram verso a verso, e que anima esta poesia com um fulgor estranho. Fortemente marcada pelo uso da metáfora surrealizante, e intertextos assimilados da poesia francesa, portuguesa e brasileira, a modernidade da escrita de Maimona centra-se em especial na exploração do tema da escrita, conferindo-lhe contudo a novidade de uma reflexão intuitiva e mágica, aliada a uma força elemental vitalizante. Sinestésica, discursivamente musical, a sua poesia realiza uma escrita esvaziada e quase amnésica de temas e sentidos plenos, alimentada, por isso mesmo, de melancolia e desliza na sua suavidade cantante, refrânica e germinativa.

José Luís Mendonça inicia a sua publicação com *Chuva Novembrina* (1982, prêmio Sagrada Esperança 1981).

Um trajeto diferente de escrita, que tende para a contenção do verso, embora este seja, por vezes discursivo e prosaico. O primeiro livro que traz a herança titular da poesia de Ruy Duarte de Carvalho apela para uma sensualidade telúrica muito evidente: “Corria a lua sedenta de quimeras horizontais. / Eu não a via mas a luz que me molhava / de frio alumínio / inundava bem longe os dorsos das palancas reais. / As árvores repousavam diretamente / para o infinito / e não sei que sonhos na seiva deslizavam. / Era a lua sedenta das marés / escorrendo das vaginas perfumadas / enquanto o mundo rodava / transportando o vento, a noite, o tempo.” (“Corria a lua sedenta”, in CN, p. 37).

Os textos do autor oscilam entre a tentação bucólica e sazonal e a inevitável ocupação da cidade e do tempo cronológico. Socializada, ritmando com os acontecimentos de Angola e de África, subscrevendo-os, como, por exemplo, os títulos de poemas, como “61 em Ndalatando”, “Na Ilha agrilhoada – às vítimas do apartheid”, “Nelson Mandela”, “Na linha da frente aos combatentes angolanos” – que surgem em livros seguintes. Observa-se, no entanto, a maioria das vezes, uma depuração ou filtragem intimizada do caráter público e noticioso destes temas. O autor explica num dos seus textos o que caracteriza a sua poética, modo próprio de escrever: “Eis que burilo a invenção da pátria/ rente à metáfora do corpo” (in *Respirar as Mãos na Pedra*, p. 34). Há, com efeito, na escrita de Mendonça, o desejo de incorporação do corpo na matéria descrita, como se,



num processo de autotatuagem sensualizado, o poeta ao escrever deixasse parte de si gravado. Por outro lado, nota-se também que o sujeito se desfigura num processo de mutação de formas, tentando centrar-se na essencialidade dos objetos, ritmos e situações que, residualmente, lembrem esta incorporação. Reflexiva, tensa, burilada, a poesia de Mendonça sensualiza tenazmente as aquisições surrealizantes, e metamorfoseia o corpo em palavra, o tema em oficina.

João Melo, desde o seu primeiro livro, *Definição* (1985) marca os eixos definidores da poética que persegue: a dimensão social e a amorosa, ambas conquistadas com a força expansiva de um verso declarativo: “A minha poesia é angolana ferozmente / Escrevo com medo e com raiva/ e força e ritmo e alegria / Escrevo com fogo e com terra/ Escrevo como se comesse / funji com as mãos: sobretudo quando utilizo / garfo e faca” (*D*, p. 21). Poesia que procura seguir um ritmo narrativo próximo dos poetas da *Mensagem*, mas que ao mesmo tempo assimila as conquistas da modernidade. Nunca gratuita, mas na primeira fase muito envolvida no quotidiano político, criticando-o ou elogiando-o. Enquanto há poetas que organizam o seu discurso na contenção, outros há, como João Melo, que preferem a afirmação plena, correndo por vezes o risco do lugar comum. O que a posterior produção do poeta desmente. Há, todavia, um lado dionisíaco de plena assunção da “verdade” seja ela de que natureza for: amorosa, carnal, ideológica. Em outros livros, o autor afirma a sua vocação oratória pelo gosto do longo

poema, do tipo ode, bem como pela tentação do experimentalismo, de carácter visual e concreto. Nos últimos livros, observa-se a gradual conquista obsessiva dessa voz que oscila entre o oral e o escrito, de carácter recitativo. Do conjunto da obra deste autor, saliento pela sua componente lírica *Tanto Amor*, livro excessivo e exuberante pela reivindicação do amor carnal, que dionisiacamente quebra com qualquer tipo de moral ou regra, e se assume na sua total plenitude despudorada. Questionação e afirmação do amor provocatória, desmedida. Um livro em que o erotismo se desnuda na sua evidência mais límpida: “Um tambor inesperado / rebenta a flor da carne / quando tocada pelos dedos / Uma luz violenta / explode em tuas órbitas / E um grito magnífico de pássaro / sacode o ar do quarto / quando atingido / o antigo e profundo / epicentro do mundo.” (*TA*, p. 57).

Lopito Feijóo K. publicou o livro *MeDitando* em 1987. A escrita do autor, de vocação experimental, incide na paródia discursiva e de significação. O humor e a desconstrutividade, ou ludismo, dos signos, rimam a par, e deixam o leitor mais ou menos perplexo perante o resultado inequívoco do riso ou da caricatura. Todos os temas, ideológicos, líricos, são submetidos a este processo de filtragem decompositiva das palavras. A poesia de Lopito Feijóo vale pela sua irreverência e pelo seu gosto provocatório, quebrando as fronteiras de qualquer moral e jogando intertextualmente com a herança dos poetas malditos e com a tradição da



ironia, do escárnio e mal dizer: “O que dirás se/não que um animal sublime – igual aos deuses – cantava na planície os Cantos de um tal Pound teu irmão por quanto tomavam de seiva lambida nas raízes astrais. Sóbria a honra como que te pariste dos estranhos abismos da nobreza jubilosa. Postura dos contornos poetizáveis, agora e na hora da minha morte, amor. Lutando. Logrando a reencarnação dos mal ditos!” (*Cartas de Amor*, p. 31). Os títulos dos poemas de Lopito ilustram de forma significativa esta intencionalidade irreverente, como por exemplo, “Mal / dito Soneto de Amor”, “Paixão Hepática”, “Virgem Maria”, “Conjugações Revelações Inquietações & Não Só”.

Tal como os colegas de geração, procura criar um universo poético próprio, em que situa, no entanto, a imagem do poeta como atópica, sem pátria, sem preconceitos, sem ideologia e sem moral, fazendo da escrita lugar de reconstrução do sentido, que tende ao despiste e à teatralização, ao mesmo tempo em que a dimensão universalizante proposta se anela ao particularismo lingüístico: “É sem fronteiras a Pátria do poeta / minha Pátria é a nossa casa. / – É a minha campa (é dizer), m’bila iami! // chamar-se-ia Lucrécia, Mundo / ou Poesia, não fosse eu um apátrida!” (*CA*, p. 38). Usa recursos como quebra de palavras, com barras, hifens, parênteses, ou quebra de versos, homofonias e pontuação dialogal, entre prosa e verso, o poema afirma-se pela reflexão impertinente, pelo achado dos trocadilhos de palavras, ou pela quase ausência de sentido, procurando salientar o caráter verbal e lúdico da

poesia. Na sua esteira, a poesia de Frederico Ningi, surgida já na década de 1990, continua este processo desconstrutivo, aliado à prática da poesia visual e da pintura-escrita.

Outro trilho aberto é o discurso feminino, que encontra particularidades de linguagem e de sentidos sugeridos. O caso de Paula Tavares merece especial atenção por apresentar uma grande solidez na sua proposta poética, inaugurada com o livro *Ritos de Passagem* (1985) e confirmada pelos vários títulos posteriormente publicados.

Segundo a autora “o título do livro – *Ritos de Passagem* – tem a ver com a sociedade onde se fazem os rituais de iniciação, rituais de passagem, na vida das mulheres e dos homens consoante eles passam dumas idades para outras, e por outro lado com o meu próprio ritual de iniciação no caminho da poesia”<sup>11</sup>. A partir da infância da Huíla a autora tenta recuperar material de pesquisa e memória oral e visual (cheiros, sons, corais, canções) com que trabalha a sua escrita. Paula Tavares faz menção de dois poetas angolanos importantes na sua formação, Arlindo Barbeitos, pela contenção e economia poéticas, e Ruy Duarte de Carvalho, pela sua obra vocacionada para o sul, onde a poeta nasceu e foi criada. Em relação a este último faz também referência às pistas que lhe deu para recorrer à antropologia e à etnografia. A poetisa, harmoniosamente, estabelece assim uma ligação entre a herança da geração de 1970 e a sua escrita.

<sup>11</sup> LABAN, Michel. *Entrevistas com autores angolanos*, Porto, F. Almeida, 1991. p. 850.



Uma sensualidade muito intensa percorre esta escrita pelo recurso ao telúrico, à lenta sugestão. Os primeiros poemas aliam os frutos às sensações e às fases da vida feminina como se pode ilustrar com o poema "A Anona", em *Ritos de Passagem*: "Tem mil e quarenta e cinco / caroços / cada um com uma circunferência / à volta / agrupam-se todos / (arrumadinha) / no pequeno útero verde / da casca" (p. 11).

As fases ou ritos de passagem das mulheres do sul são também abordadas em vários poemas, em que o pormenor e o verso curto aliam a sabedoria da atenção erotizada e da sugestão. Inovadora, a escrita de Paula Tavares doseia o tempo, medindo-o na sua lentidão e circunscrevendo-o na sua concretude. Daí o tom, por vezes aforístico, o trabalho de burilação do verso que se espalha pela página em medidas certas. A delicadeza cruza-se com a precisão descritiva, que o olhar capta e cenariza biográfica e oniricamente: "Cresce comigo o boi com que me vão trocar / Amarraram-me já às costas, à tabua Eylekessa / Filha de Tembo / organizo o milho / Trago nas pernas as pulseiras pesadas / Dos dias que passaram... / Sou do clã do boi - / Dos meus ancestrais ficou-me a paciência / O sono profundo do deserto, / a falta de limite... (...) Filha de Huco / Com a sua primeira esposa / Uma vaca sagrada, / concedeu-me / o favor das suas tetas úberes." (RP, p. 27).

Constata-se que a nova geração de poetas, de que apenas referimos alguns, tem lutado pela afirmação da sua modernidade através de formas temáticas da angolanidade, que se

revestem de plurilingüismo textual, fundamentação histórica, telurismo, ruralismo, nacionalismo, e muitas das vertentes da poesia angolana anterior, com o seu peso histórico específico, contribuindo para a abertura de uma sensibilidade global, planetária e universalizante.

A linguagem poética da geração de oitenta, bem como de muitos outros poetas, que iniciam a sua publicação já na década de 1990, prima, a maioria das vezes, pela escassez discursiva, adotando poéticas menos vigiadas politicamente, e trabalha na produção dos materiais sonoros, lexicais, gráficos, sintáticos e rítmicos. A dimensão lúdica do manuseio operativo dos significantes, e a conseqüente riqueza de ambigüidade resultante, apontam para uma poética que recusa as normas ou o direcionismo e revela uma exploração dos mapas de sentido, em processo, e procura de significação. Uma linguagem também fortemente crítica, dando conta das transformações políticas acontecidas nos últimos anos.

Podemos concluir que a poesia angolana contemporânea manifesta um processo simultâneo de des(continuidade) em relação à poesia da *Mensagem* e do *Cultura* e, também, à poesia da década de 1970, uma vez que partilha uma mesma vontade de radicação etno-regional, um envolvimento de significação ideológica, ao mesmo tempo que procura a inovação formal, a receptividade intertextual, o experimentalismo desconstrutivo do verso, formas inequívocas da abertura ao mundo dos sentidos, e ao sentido do mundo.

# ANGOLA

---

## *A voz da memória*

AIRES DE ALMEIDA SANTOS

AGOSTINHO NETO

ANTÓNIO JACINTO

VIRIATO DA CRUZ

ALDA LARA

MÁRIO ANTÓNIO

COSTA ANDRADE

JORGE MACEDO

JOÃO MARIA VILANOVA

Caçadores indígenas (Foto: José dos Santos Rufino, em  
*Album fotográfico e descritivo da Colônia de  
Moçambique, 1929. Acervo BN.*)



## Aires de Almeida Santos

---

### *Meu amor da rua Onze*

Tantas juras nós trocámos,  
Tantas promessas fizemos,  
Tantos beijos nos roubámos  
Tantos abraços nós demos.

Meu amor da Rua Onze,  
Meu amor da Rua Onze,  
Já não quero  
Mais mentir.

Meu amor da Rua Onze,  
Meu amor da Rua Onze,  
Já não quero  
Mais fingir.

Era tão grande e tão belo  
Nosso romance de amor  
Que ainda sinto o calor  
Das juras que nós trocámos

Era tão bela, tão doce  
Nossa maneira de amar  
Que ainda pairam no ar  
As promessas que fizemos.

Nossa maneira de amar  
Era tão doida, tão louca  
Qu'inda me queimam a boca  
Os beijos que nos roubámos.

Tanta loucura e doidice  
Tinha o nosso amor desfeito  
Que ainda sinto no peito  
Os abraços que nós demos.

E agora  
Tudo acabou  
Terminou  
Nosso romance

Quando te vejo passar  
Com teu andar  
Senhoril,  
Sinto nascer  
E crescer  
Uma saudade infinita  
Do teu corpo gentil  
De escultura  
Cor de bronze,  
Meu amor da Rua Onze

*In Meu amor da Rua Onze*

---

*Caminho das estrelas*

Seguindo

o caminho das estrelas  
pela curva ágil do pescoço da gazela  
sobre a onda sobre a nuvem  
com as asas primaveris da amizade

Simples nota musical

indispensável átomo da harmonia  
partícula

germe

cor

na combinação múltipla do humano

Preciso e inevitável

como o inevitável passado escravo  
através das consciências  
como o presente

Não abstracto

incolor

entre ideais sem cor

sem ritmo

entre as arritmias do irreal

inodoro

entre as selvas desaromatizadas  
de troncos sem raiz

Mas concreto

vestido do verde

do cheiro novo das florestas depois da  
chuva

da seiva do raio do trovão

as mãos amparando a germinação do  
riso

sobre os campos de esperança

A liberdade nos olhos

o som nos ouvidos,

das mãos ávidas sobre a pele do  
tambor

num acelerado e claro ritmo

de Zaires Calaáris montanhas luz  
vermelha de fogueiras infinitas nos  
capinzais

violentados

harmonia espiritual de vozes tam-tam  
num ritmo claro de África

Assim

o caminho das estrelas

pela curva ágil do pescoço da gazela  
para a harmonia do mundo.

In *Sagrada Esperança*



# António Jacinto

## *Monangamba*

Naquela roça grande não tem chuva  
é o suor do meu rosto que rega as  
plantações;

Naquela roça grande tem café maduro  
e aquele vermelho-cereja  
são gotas do meu sangue feitas seiva.

O café vai ser torrado  
pisado, torturado,  
vai ficar negro, negro da cor do  
contratado.

Negro da cor do contratado!

Perguntem às aves que cantam,  
aos regatos de alegre serpentear  
e ao vento forte do sertão:

Quem se levanta cedo? quem vai  
à tonga

Quem traz pela estrada longa  
a tipóia ou o cacho de dendém?

Quem capina e em paga recebe  
desdém

fuba podre, peixe podre,  
panos ruins, cinquenta

angolares

“porrada, se refilares”?

Quem?

Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer

– Quem?

Quem dá dinheiro para o patrão  
comprar  
máquinas, carros, senhoras  
e cabeças de pretos para os  
motores?

Quem faz o branco prosperar,  
ter barriga grande – ter  
dinheiro?

– Quem?

E as aves que cantam,  
os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão  
responderão:

– “Monangambééé...”

Ah! Deixem-me ao menos subir  
às palmeiras

Deixem-me beber marufo,  
marufo

e esquecer diluído nas minhas  
bebedeiras

– “Monangambééé...”

In *Poemas*

## Namoro

Mandei-lhe uma carta em papel  
perfumado  
E com letra bonita eu disse ela tinha  
Um sorrir luminoso tão quente e gaiato  
Como o sol de Novembro brincando de  
artista nas acácias floridas  
espalhando diamantes na fimbria do  
mar  
e dando calor ao sumo das mangas.  
Sua pele macia – era sumaúma...  
Sua pele macia, da cor do jambo,  
cheirando a rosas  
Sua pele macia guardava as doçuras do  
corpo rijo  
Tão rijo e tão doce – como o  
maboque...  
Seus seios, laranjas – laranjas do Loje  
Seus dentes... – marfim...  
Mandei-lhe essa carta  
E ela disse que não.

Mandei-lhe um cartão  
Que o amigo maninho tipografou:  
“Por ti sofre o meu coração”  
Num canto – SIM – noutro canto – NÃO  
E ela o canto do NÃO dobrou

Mandei-lhe um recado pela Zefa do  
Sete  
pedindo-lhe rogando de joelhos no chão  
pela Senhora do Cabo, pela Santa  
Ifigénia,  
me desse a ventura do seu namoro...  
E ela disse que não

Levei à avó Chica, quimbanda de fama,  
A areia de marçã que o seu pé deixou  
Para que fizesse um feitiço forte e  
seguro  
Que nela nascesse um amor como o  
meu...  
E o feitiço falhou

Esperei-a de tarde, à porta da fábrica,  
Ofertei-lhe um colar e um anel e um  
broche,  
Paguei-lhe doces na calçada da Missão,  
Ficámos num banco do largo da  
Estátua,  
Afaguei-lhe as mãos...  
Falei-lhe de amor... e ela disse que não.

Andei barbado, sujo e descalço,  
Como um mona-ngamba.  
Procuraram por mim  
“– Não viu... (ai, não viu...?) não viu  
Benjamim?”  
E perdido me deram no morro da  
Samba.



Para me distrair  
Levaram-me ao baile do só Januário  
Mas ela lá estava num canto a rir  
Contando o meu caso às moças mais  
lindas do Bairro Operário  
Tocaram uma rumba – dancei com ela  
E num passo maluco voámos na sala  
Qual uma estrela riscando o céu!  
E a malta gritou: “Aí, Benjamim!”  
Olhei-a nos olhos – sorriu para mim  
Pedi-lhe um beijo – e ela disse que sim.

In *Poemas*

---

**Viriato da Cruz** nasceu em Porto Amboim em 1928 (†1973).  
Publicou *Poemas* (1961).

---

*Regresso*

Quando eu voltar,  
que se alongue, sobre o mar,  
o meu canto ao Criador!  
Porque me deu vida e amor, para  
voltar...

Voltar...  
Ver de novo baloiçar  
a fronde majestosa das palmeiras  
que as derradeiras horas do dia  
circundam de magia...  
Regressar...  
Poder de novo respirar,  
(oh!... minha terra!...)  
aquele odor escaldante  
que o húmus vivificante  
do teu solo encerra!  
Embriagar  
uma vez mais o olhar,  
numa alegria selvagem,  
Com o tom da tua paisagem, que o sol,  
a dardejar calor,  
transforma num inferno de cor...  
(...)

Sim! Eu hei-de voltar,  
tenho de voltar,  
não há nada que mo impeça.  
Com que prazer  
hei-de esquecer  
toda esta luta insana...  
que em frente está a terra angolana,  
a prometer o mundo  
a quem regressa...  
Ah! quando eu voltar...  
Hão-de as acácias rubras,  
a sangrar  
numa verbena sem fim,  
florir só para mim!...  
E o sol esplendoroso e quente,  
o sol ardente,  
há-de gritar na apoteose do poente,  
o meu prazer sem lei...  
A minha alegria enorme de poder  
enfim dizer:  
Voltei!...

In *Poemas*



## Mário António

### *Rua da Maianga*

Rua da Maianga  
que traz o nome de um qualquer  
missionário  
mas para nós somente  
a rua da Maianga.

Rua da Maianga às duas da tarde  
lembrança das minhas idas para a  
escola  
e depois para o liceu  
Rua da Maianga dos meus surdos  
rancores  
que sentiste nos meus passos alterados  
e os ardores da minha mocidade  
e a ânsia dos meus choros desabalados!

Rua da Maianga às seis e meia  
apito do comboio estremeando os  
muros  
Rua antiga da pedra incerta  
que feriu meus pezitos de criança  
e onde depois o alcatrão veio lembrar  
velocidade aos carros  
e foi luto na minha infância passada!

(Néné foi levado pró Hospital  
meus olhos encontraram Néné morto  
meu companheiro de infância de olhos  
vivos  
seu corpo morto numa pedra fria!)

Rua da Maianga a qualquer hora do dia  
as mesmas caras nos muros  
(As caras da minha infância  
nos muros inapagados!)  
as moças nas janelas fingindo costurar  
a velha gorda faladeira  
e a pequena moeda na mão do menino  
e a goiaba chamando dos cestos  
à porta das casas!  
(Tão parecido comigo esse menino!)

Rua da Maianga a qualquer hora  
o liso alcatrão e as suas casas  
as eternas moças de muro  
Rua da Maianga me lembrando  
meu passado inutilmente belo  
inutilmente cheio de saudade!

In *100 Poemas*

---

**Mário António** nasceu em Maquela do Zombo em 1934 (†1989). Publicou em poesia *Poesias* (1956), *Amor* (1960), *Poemas & canto miúdo* (1961), *Chingufopoemas angolanos* (1962), *100 poemas* (1963), *Era tempo de Poesia* (1966), *Rosto de Europa* (1968), *Coração transplantado* (1970), *Afonso, o Africano* (1980) e *50 anos, 50 poemas* (1988).

*Emboscada*

O dia estranhamente frio  
o tempo estranhamente lento  
a vegetação estranhamente densa  
a estrada estranhamente clara  
todos estranhamente mudos  
placados e estranhamente à espera.

Um tiro  
e as rajadas uns

segundos

até que estranhamente duro  
o silêncio comandou de novo os  
movimentos.

Talvez fossem homens bons os que  
caíram  
mas cumpriam estranhamente o crime  
de assassinar a pátria alheia que  
pisavam.

In *Poesia com Armas*

---

**Costa Andrade** nasceu no Huambo em 1936. Publicou em poesia, *Terra das acácias rubras* (1960), *Tempo angolano em Itália* (1962), *Um ramo de miósotis* (1970), *Armas com poesia e uma certeza* (1973), *Poesia com armas e O regresso do canto* (1975), *O caderno dos heróis* (1977), *Os sentidos da pedra* (1989), *Limos de lume* (1989), *Memória de púrpura* (1990), *Lwini* (1991), *Luanda* (1997) e *Terra gretada* (2000).



---

*Amanhecemos*

Dos capins seco-verdosos dos ventos areal pitanga

Todos cantos

Nossos cantos                    os galos das manhãs ngolas  
   povoação ao povo  
   cântico novo

kuku kukuééé

mumu mumuééé                    Kuakiééé

amanhecemos

\*\*\*

a festa reverdece menino o luto das queimadas

as tetembua pirilampeando

outro clarear

kimenemene gargalhos

sangas e fontes se beijam

no kuakiár os pássaros voados

In *Clima do Povo*

---

**Jorge Macedo** nasceu em Malange em 1941. Publicou em poesia *Itetembu* (1966), *As Mulheres* (1970), *Pai Ramos* (1971), *Irmã Humanidade* (1973), *Clima do Povo* (1977), *Voz de Tambarino* (1977), *Página do Prado* (1989), *O Livro das Batalhas* (1993), *Ternura de Olhos Verbais* (2004), *Luanda detrás das suas 'cidades'* (2004).

*Canção das primeiras chuvas*

Ela chegou hoje, N'Zambi  
Os cabelos crespos  
Sob a noite  
Inundando o ventre da terra.

Ela chegou hoje, N'Zambi  
E descalça percorreu nossas lavras  
Massambala e milho  
Crescendo lado a lado.

Ela chegou hoje, N'zambi  
Nossos filhos brincaram-lhe os joelhos  
Tal como antigamente.

Ela chegou hoje.  
Obrigado ó deus obrigado.

*In Vinte canções para Ximinha*



## *A mão do vento na savana*

Que voz perpassa  
Em teu dorso quando  
A noite  
Passos-de-onça  
Se aproxima?  
Memória de areais  
Negras falésias?  
Se te escutando  
Paciente é o trabalhar  
De onda.  
Eflúvios frémito  
Um deus muíla que subisse  
Monandengue  
Só da raiz do sangue.

– Ah inteiro é teu dorso ó ngana  
inteiro é teu dorso  
para meus sentidos.

In *Caderno dum guerrilheiro*

---

**João Maria Vilanova**, pseudônimo de autor desconhecido. Publicou *Vinte canções para Ximinha* (1971), *Caderno dum guerrilheiro* (1974), *Mar da minha terra & outros poemas* (2004).

# ANGOLA

---

*A partir dos  
anos 1980*

ARLINDO BARBEITOS

RUY DUARTE DE CARVALHO

DAVID MESTRE

PAULA TAVARES

JOSÉ LUÍS MENDONÇA

JOÃO MAIMONA

JOÃO MELO

E. BONAVERA

ADRIANO BOTELHO DE VASCONCELOS

MARIA ALEXANDRE DÁSKALOS

RUI AUGUSTO

TRAJANO NANKHOVA TRAJANO

FREDERICO NINGI

JOÃO TALA

CARLOS FERREIRA

LUIS KANDJIMBO

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

ANA DE SANTANA

ANTÓNIO GONÇALVES

AMÉLIA DALOMBA

FERNANDO KAFUKENO

CONCEIÇÃO CRISTÓVÃO

J.A.S. LOPITO FEIJÓO K.

ANTÓNIO PANGUILA

SAPYRUCA

ANTÓNIO POMPÍLIO

CARLA QUEIROZ

ONDJAKI



amada  
minha amada  
a revolução  
não é um conto  
e  
uma borboleta  
não é um elefante

como agarrá-lo

devagarinho  
o menino ia comendo o peixe frito  
assim como quem toca gaita-de-beiço

*In Angola Angolê Angolema*

por tardes de Outubro  
o tempo  
é  
rola estonteada  
perdendo-se  
em lavras de milho

\*

catatos  
em haste verde

baloçando

cacos de arco-íris  
em tarde chuva

*In Nzoji*

segura a sombra incauto

pela lua passearam intrusos  
o sol vende-se a retalho

e

a felicidade é um carrinho de menino  
sem rodas  
apodrecendo num monturo

segura a sombra incauto

\*

amada  
teus olhos são mirangolos  
que  
eu comeria  
não me custasse  
o pavor da cegueira  
a alma

amada  
o amor  
é  
um canibal assustado

\*

a sul do sonho  
a norte da esperança  
a minha pátria  
é um órfão

baloçando de muletas  
ao tambor das bombas

a sul do sonho  
a norte da esperança

In *Fiapos de Sonho*



borboletas de luz

esvoaçando  
de cadáver em cadáver  
colhem  
o fedor dos mortos  
em vão

e  
pelos buracos da renda  
dos dias  
passam álacres  
do mundo do esquecimento  
ao país da indiferença  
levando consigo  
o pólen fatal  
das flores da guerra

borboletas de luz

*In Na Leveza do Luar Crescente*

---

**Arlindo Barbeitos** nasceu em Icolo e Bengo em 1940. Publicou em poesia *Angola Angolê Angolema* (1975), *Nzaji* (Sonho, 1979), *Fiapos de Sonho* (1990) e *Na Leveza do Luar Crescente* (1998).

*Aprendizagem do dizer festivo*

1.

Atento, desde sempre, às falas do lugar,  
nada sei dos sinais  
se os não confirmo no encontro da  
memória com a matriz,

quando a carência impõe esforços de  
equilíbrio não entre o  
corpo e as formas que o sustêm mas  
entre as margens de uma  
paragem breve. Registo acasos que  
desmentem datas e só as  
não confundem porque é mesmo assim;  
regularmente e a con-  
firmar a história. Que se constrói, a  
vida, um texto? Em busca  
das coordenadas recorro diligente à  
pauta de um compasso  
para saber no texto em que me inscrevo  
o que se sabe do que  
havia já, as leis que alguma angústia  
desvendasse, o legado  
da argúcia, a vocação da pausa.  
(...)



## Provérbios

Omili yange iwa ili m'ongubu  
 Omupika wange muwa  
 k'oilongo.

*A minha bengala,  
 metida em espinheiras,*

*Dentro do cercado*

*Está longe de casa o  
 meu melhor escravo*

*Kwanyama*

Está escravo da casa o meu melhor  
 longe, sou escravo da casa dentro do  
 cercado, cerquei-me de casas. Longe de  
 espinheiras eu sou a bengala cercada de  
 escravos. Sou escravo do longe que  
 cerquei de casas dentro de espinheiras.  
 Estou dentro de casa, longe do cercado,  
 cercado de longe em casa de escravo.  
 Estou longe do longe que há no meu  
 cercado.

*Para Paula Tavares*

E as raparigas, verdes, incriadas,

vinham furtivas  
 hesitantes escusas  
 exhibir os frutos:

David Mestre

Blues

a frágil e expansiva floração do  
peito  
antes que o tempo a destinasse  
ao leite  
e as ancas magras a veloz bacia  
antes que o coito sagra-se a  
matriz.

Era onde o vento escorria  
desfraldava panos  
recentes e limpos  
alisava adornos  
poupados ao uso  
e a aragem fria das manhãs de

Junho

vinha em espiral assinalar  
umbigos  
nos ventres lisos propícios  
ao tacto manso de dedos  
nubentes.

A guerra, ao longe, putrescia os noivos.

A guerra, ao lado,

ultrajava os pastos  
aviltava o gado  
humilhava a rama  
sã do mantimento.

Misturava humores  
de vida e ruína  
confundia o sangue  
lunar das barrigas  
ao sangue das feridas  
cuspidas pelo fogo  
do aço importado.

A guerra, perto, confirmava as rotas  
A que apóntavam  
decisões alheias.



## *No mais alto das ramas não se consente a ausência*

Aonde houver fogueiras, mais fogueiras  
Ekumbi zelará pelos seus rebanhos.

\*

Não é o que recorda  
nem o que pensa um rei do que recorda  
mas o que pensa  
enfim  
quando recorda.

À face de um rei convém o que é noite.

\*

A bem dizer sabíamos  
que tu não poderias perdurar sentado.

O teu decreto, assim, era a  
resposta:  
justeza do teu desvelo.

\*

*Guarda a cigarra seu canto perante a  
voz dos tambores.*

*Sujeito-me a vestir as velhas  
peles  
e olho à volta  
atento ao que se passa.  
Eu sei que há luz e sombra  
nuvens e chuva...*

*Mas chegará a minha voz aos vossos  
pés  
Como aos da onça o canto da capota?  
(...)*

*In Hábito da terra*

---

**Ruy Duarte de Carvalho** nasceu em Santarém em 1941. Publicou em poesia *Chão de Oferta* (1973), *A Decisão da Idade* (1976), *Exercícios de Crueldade* (1978), *Sinais Misteriosos... Já se vê* (1979), *Ondula, Savana Branca* (1982), *Lavra Paralela* (1987), *Hábito da Terra* (1988), *Observação Directa* (2000), *Lavra Reiterada* (2000) e *Lavra. Poesia reunida 1970-2000* (2005).

*Blues*

Tua voz desliza como um pássaro  
aberto na lâmina do dia  
ilha que se levanta e voa a partir do Sol  
lamento gritado da floresta por sua  
gazela perdida  
choro grande do vento nas montanhas  
ao nascimento de um escravo mais na  
história do vale

Tua voz vem de dentro da cidade  
de todas as ruas bairros e leitos da  
cidade onde houver

um calor de pernas  
contar o silêncio das horas guardadas a  
soco no sarilho

dos ventres  
com um jazzman a assobiar na  
escuridão dos pares  
a memória ácida do chicote  
nos portões do Mundo



## Do canto à idade

Do canto à idade  
a voz  
a base e os materiais da lágrima  
ouvida nos olhos

até ao sangue. Do canto  
à idade a pouca palavra morte.  
Ouve-a  
é o sinal que na doca dos teus dedos  
leveda.

Do canto à  
idade cai a boca  
medida: meu amor.

*A noz*

A noz da tua boca      parto-a  
ao íntimo vinco  
da manhã: ou ter-te

em círculo      dobrada.  
Se mordes (de joelhos) a água.



## *Estrita poesia escrita*

Estrita poesia escrita  
com os dedos enlameados  
da vida  
vivida  
de costas

Poesia escrita estrita  
e única mente para  
bólica  
como um grito e  
móvel

Escrita poesia estrita  
aos círculos que fazem  
as pedras  
ao mergulharem  
para sempre

## *Lacônico da rua da Maianga*

Passei na Rua  
da Maianga  
a ver se  
a via:  
havia não.



## *Pássaros ao passarem*

O muro branco de Octavio Paz  
súbito, no descampado ausente  
refulge, coralínea  
arquitectura ancorada  
em cruz

Raros pássaros iluminam  
as asas, aos dígitos rasurados  
onde segredam outros  
pássaros ao passarem  
por lá

## *Rapariga de bicicleta em cantão junto ao rio*

Passa por mim  
Pedala e sorri

Uma fita de louça  
Nos cabelos bolina

Mariposa lilás  
Serpentina feliz

In *Subscrito a Giz*

---

**David Mestre** nasceu em Portugal em 1948. Publicou em poesia *Crónica do Ghetto* (1973), *Do Canto à Idade* (1977), *Nas Barbas do Bando* (1985), *Obra Cega* (1991) e *Subscrito a Giz - 1972-1994* (1996).



---

*A abóbora menina*

Tão gentil de distante, tão macia aos  
olhos

vacuda, gordinha,  
de segredos bem escondidos

estende-se à distância  
procurando ser terra  
quem sabe possa  
acontecer o milagre:

folhinhas verdes

flor

amarela

ventre

redondo

depois é só esperar  
nela desaguarem todos os  
rapazes.

*In Ritos de passagem*

*Ex-voto*

No meu altar de pedra  
arde um fogo antigo  
estão dispostas por ordem  
as oferendas

neste altar sagrado  
o que disponho  
não é vinho nem pão  
nem flores raras do deserto  
neste altar o que está exposto  
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras  
que aqui vês  
vale como oferenda  
meu corpo de tacula  
meu melhor penteado de missangas.

In *O lago da lua*



*A abóbora menina*

Esperei-te do nascer ao pôr do sol  
e não vinhas, amado.  
Mudaram de cor as tranças do meu  
cabelo  
e não vinhas, amado.  
Limpei a casa o cercado  
fui enchendo de milho o silo maior do  
terreiro  
balancei ao vento a cabaça da manteiga  
e não vinhas amado.  
Chamei os bois pelo nome  
todos me responderam, amado.  
Só tua voz se perdeu, amado  
para lá da curva do rio  
depois da montanha sagrada  
entre os lagos.

*In Dizes-me coisas amargas como frutos*

Os antepassados usam o espelho  
Todas as noites

os do clã da hiena  
o riso e a palavra

Eh! Olha a aldeia dos nossos  
antepassados  
A verdadeira aldeia sombreada de  
palmeiras

Era o primeiro dos dez dias da lua nova

Que nos obrigaram a abandonar

Eh! Os antepassados

Eh! Os nossos antepassados

Mais as aldeias que nos obrigaram a  
abandonar

As aldeias sombreadas de palmeiras

Eh! O conjunto tão bonito das nossas  
aldeias

Eh! A aldeia tão bonita dos nossos  
antepassados

Que nos obrigaram a abandonar

Os antepassados usam o espelho todas  
as noites

\*

o ancião elevou a criança para oriente:

«todos os teus

pais»

e com vagar para ocidente:

«todas as tuas

mães»

os do clã da figueira brava  
trouxeram o leite e os figos



## *O viajante*

Parou para traçar as sandálias  
E olhar a terra arrepiada  
A dar à luz  
Luas de prata.

In *Ex-Votos*

---

**Paula Tavares** nasceu na Huíla em 1952. Publicou em poesia *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como frutos* (2001), *Ex-votos* (2003).

*Os mortos não dormem*

Os mortos não dormem são quissanjes  
de profundos teclados em repouso  
Atravessam levemente o rio  
da eternidade e a sua voz levita e é o  
maximbombo  
de um certo munhungo extraterrestre  
Discam os signos da noite  
nas grandes mansões em que sonhamos  
Os mortos não dormem caminham  
connosco vivendo a vida que  
esquecemos.



## *Chuva de setembro*

A pantera da noite electriza os teus  
dedos  
e um povo maiombola se levanta,  
minha mãe  
sobre a terra muito ardida dos teus  
dedos.

Um povo de mármore que a  
nitroglicerina  
esculpiu dentro dos novos nomes do  
mito  
enquanto a chuva indígena do teu  
coração  
lavava o olhar surdo de Lenine, minha  
mãe  
nas subterrâneas cabeças da praça.

A pantera da noite electriza os teus  
dedos,  
e a raiz do tempo sangra, minha mãe  
sobre a lua muito ardida dos teus  
dedos.

## *O incêndio dos caminhos*

A tempestade arrancou os ventos do  
meu peito.

A pele de leão do meu coração faísca  
nos subúrbios da noite. De quem são  
estes sonhos

perfilados no mural dos meus  
testículos?

Quem relincha pela boca dos  
amotinados

espelhos quebrados na mansão do  
tempo

quando o mundo ergue os ossos  
na hora de beber o incêndio dos  
caminhos?



## *Casas velhas da cidade de Luanda*

Casas velhas da cidade de Luanda  
sentadas nos alpendres de mim mesmo  
bocas de branco e mãos de preto  
com os joelhos batendo no queixo  
cabelos de jibóia pelo ventre  
à hora da sesta e dos vencidos linótipos

Casas velhas da cidade de Luanda  
sentadas na página roída de um país.

*In Quero Acordar a Alva*

## *Despertas o fogo*

Oh terra de ancas largas  
onde a luz poisa  
a mão de seda. Tu sorris

e a mulemba alta do teu sorriso cresce  
para a sombra metafísica dos pombos  
de pé sobre o ovo da manhã.

Terra negra de sol no coração  
e vinho lunar  
entre as axilas

despertas na ciência  
dos meus dedos o fogo  
primordial do universo.

*In Logaríntimos da Alma*



## Anoitece

Anoitece. Sou um caminho  
Sentado sobre o sentir-me  
Pedra, oiro e sangue.  
Os dias regressam à sombra  
Do meu verso afiado.  
Velhas de panos riscados  
Esquecem tabaco na esteira  
Branca do meu coração.  
Anoitece sobre o sentir-me  
Pedra, oiro e sangue.

In *Ngoma do Negro Metal*

---

**José Luís Mendonça** nasceu em Golungo-Alto, Kwanza-Norte, em 1955. Publicou *Chuva Novembrina* (1981), *Gíria de Cacimbo* (1986), *Respirar as Mãos na Pedra* (1988), *Quero Acordar a Alva* (1997), *Se a Água Falasse* (1997), *Logaríntimos da Alma – Poemas de Amor* (1998), *Ngoma de Negro Metal* (2000), *Um Canto para Mussuemba* (Antologia, 2002), *Gramática do Amor Contemporâneo* (2002), *Cal & Grafia – Antologia* (2004) e *Nua Maresia* (2005).

*Félix culpa*

1.

Não falarei das gotas.  
Nem da chuva prometida.  
- Não falarei -  
Ainda que as palavras nasçam  
do incêndio da boca.

Não cantarei os braços.  
Nem os corpos distraídos.  
- Não cantarei -  
Ainda que a voz atravesse  
ninhos de crianças arruinadas.

Os rostos estremevidos que se apagam  
Os mercados de cruz que crepitam no  
campo ardente -  
esses, esses florescerão, sempre  
solitários  
entre os meus lábios doloridos.

Nas minhas palavras residuais.

17.

Essas nuvens já não serão minhas.  
As minhas serão as paredes nutridas de  
janelas.  
Entre as paredes adormecidas  
abraçarei as árvores sonoras e  
estranhas.  
o silêncio caminhará pelas paredes.  
As casas amargas irão aterrar na  
história.



Os meus dedos irão palpar novas  
paisagens  
e as minhas nuvens falarão com voz  
indiferente.

Essas nuvens já não serão minhas:  
serei o relevo da geografia do amor,  
serei a folha do mato público  
que se solta indo beijar as nuvens da  
alegria.

In *Trajectória Obliterada*

## VII

Não atirem para o meu peito  
palavras sórdidas palavras velhas  
para o meu peito não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas

inventarei as minhas  
no piso da cidade  
no chão do campo  
na escuridão da solidão.

Para o meu caminho não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas  
irei à busca da palavra  
onde os homens desconhecem o grito  
irei à busca da palavra  
onde os homens cultivam no peito  
as palavras que hão-de ser ditas:  
ditas à janela da cidade  
irei à busca da palavra  
e direi o que se diz entre as paredes  
para que da palavra nasça a luz.

*In Traço de União*



## *As abelhas do dia*

teus insectos sustentaram  
pedras  
nas arcas onde poisam  
as paredes do sonho.

nos rios d'árvore da noite  
ardem as Lundas  
ardem as Lundas  
nas línguas de sombra.

como um desespero imediato  
nos dentes da esperança  
ignoro-me nas pupilas do planeta.

e as flores do dia  
derrubam  
as abelhas do dia.

## A neblina

floria uma neblina  
nos pés  
dos meus avôs  
que descem os pés dos séculos  
que se despedem da primeira neblina  
a neblina que sombreava  
nos pés  
dos meus avôs.

atravessavam as pontes do dia.  
poliam a madeira das pontes.  
recordavam a areia dos séculos.

e das pontes do dia  
ouvia-se  
a voz do destino da noite.

In *As Abelhas do Dia*

---

**João Maimona** nasceu em Kibokolo, Huíge em 1955. Publicou *Trajectória Obliterada* (1985), *Les Roses Perdues de Cunene* (1985), *Traço de União* (1987), *As Abelhas do Dia* (1988), *Quando se Ouvir o Sino das Sementes* (1993), *Idade das Palavras* (1996), *No Útero da Noite* (2001), *Festa da Monarquia* (2001) e *Lugar e Origem da Beleza* (2003).



*Instante*

Um tambor inesperado  
rebenta à flor da carne  
quando tocada pelos dedos  
Uma luz violenta  
explode em tuas órbitas  
E um grito magnífico de pássaro  
sacode o ar do quarto  
quando atingido  
o antigo e profundo  
epicentro do mundo

In *Tanto Amor*

## *O soldado na trincheira pensa na paz*

penso: a paz ronda os meus canhões  
como uma ameaça. ou: a paz  
conspira dentro do meu duro coração.  
ou então:  
a paz rebenta nas minhas unhas  
como fungos apodrecidos. quer dizer:  
dorme  
do outro lado da minha pele camuflada.  
daí  
que: preciso estar alerta: a paz é  
traíçoira.

mas pensando bem: a paz é a minha  
ração de combate.  
se quiserdes: trocai o ç pelo z. em suma:  
a paz alimenta os meus sonhos  
na tensa escuridão das trincheiras. por  
isso:  
ofereço o meu sangue por ela &  
o meu ódio  
terno e complacente como um obus.

melhor ainda: a paz depende da  
convicção dos meus dedos  
libertando a espoleta da prisão da  
ambiguidade.  
aqui: a guerra pode ser inútil mas é  
necessária. digo:  
que os fariseus resolvam esse paradoxo  
pois: eu preciso erguer-me sobre estes  
generosos corpos caídos  
não esquecê-los um só minuto até  
conquistar a paz que há-de resgatá-los.

*In Canção do Nosso Tempo*

---

**João Melo** nasceu em Luanda em 1955. Publicou em poesia *Definição* (1985), *Fabulema* (1986), *Poemas Angolanos* (1989), *Tanto Amor* (1989), *Canção do Nosso Tempo* (1991), *O Caçador de Nuvens* (1993), *Limites & Redundâncias* (1997) e *A Luz Mínima* (2004).



---

*O futuro (in)certo*

tenho palha,  
barro seco e  
um chão de milho  
por lavar!

tenho uma trouxa,  
um fogareiro de lata,  
duas panelas, uma caneca sem asa,  
e minha negra pela metade,  
amputada de uma perna,  
carregada com filho às costas!

tenho duas vacas,  
perdidas no mato,  
e uma sanji que sobra!

tenho sede  
das paisagens da minha terra  
e do bucólico dos rios  
que as serpenteiam,  
tenho febre palustre,  
esta felicidade intermitente,  
de um sonho e um país  
por refazer!

tenho esperança  
no futuro que se escreve  
incerto!

## Guernica outra vez

se os meus olhos  
fossem  
os olhos de Picasso  
estariam transbordantes  
de azul  
mas não - não são;  
nem teriam percebido  
como a menina do Huambo  
tem a perna  
mais linda do mundo  
que a outra se foi  
por um dólar  
e o castanho-luz do seu olhar  
ao lado do azul  
dos olhos da princesa de Delfos  
que se fecharam  
para sempre com Diane  
ou simplesmente  
o Bié saíria da boca dos cavalos  
de Guernica,  
Talvez! —  
In *Os Limites da Luz*

---

E. Bonavena, pseudônimo de Nelson Pestana, nasceu em Luanda em 1955.  
Publicou em poesia *Ulcerado de Míngua Lua* (1987) e *Os Limites da Luz* (2003).



# Adriano Botelho de Vasconcelos

Não quero os heróis que a pátria  
 me oferece depois de mostrar-vos os  
 anjos a limparem  
 as minhas fístulas. As mulheres com  
 lenços de domingo  
 conseguem aumentar o silêncio e só os  
 sacrifícios fazem  
 a velocidade das imagens e apresentam  
 parte do coração  
 ferido pela adolescência. Em fila os  
 rostos apenas  
 desconhecem a manhã e já ali mesmo  
 podia-se esquecer  
 as mãos que nos são suspeitas. Depois  
 de todas as derrotas  
 não me peçam escolhas. Pude ver os  
 homens a riscarem  
 os seus discursos e a incendiarem as  
 suas verdades.  
 Pude ver os loucos que vieram de uma  
 utopia que não teve  
 a mão de um poeta, trocada pela tarefa  
 dos vermes, as latas  
 onde imaginam guardar os segredos que  
 farão  
 os homens chorar. É uma imagem nova  
 aberta em cal.

Vejo muros onde o horizonte deveria ser  
 toda a coroa  
 iluminada. A arte da palavra que se  
 presta às subtilezas  
 dos generais que seduzem as geografias.  
 Como pode uma estátua fazer durar  
 uma paixão  
 que só Deus pode receber como uma  
 porta  
 sobre todas as trevas. Só onde reside o  
 espectáculo  
 todo o jornal pode fazer durar a  
 procissão e os poetas  
 podem perder o desafio das luas  
 quando desce  
 um ventre para marcar a figura,  
 da Lua.

o macaco memoriza o lugar do espelho  
 até perder-lhe a materialidade das  
 imagens  
 e os homens da sanzala partem os  
 espelhos  
 flutuantes das águas onde tudo  
 está perfeito.

In *Tábua*

---

**Adriano Botelho de Vasconcelos** nasceu em Malange em 1955. Publicou *Voz da Terra* (1974), *Vidas de Só Revoltar* (1975), *Células da Ilusão Armada*, (1983), *Anamnese*(1984), *Emoções* (1988), *Abismos do Silêncio* (1992) e *Tábua* (2005).

# Maria Alexandre Dáskalos

---

Não fujas ao desejo  
não procures na contenção  
a filigrana  
colhe agora as flores de jasmim  
ainda que seja perene  
a fragância.

*In O Jardim das Delícias*



A noiva costurava com pontos de  
alquimia  
o seu vestido branco.  
Chegou a guerra e jaz morto  
o noivo.  
Ela não pode lavar  
com o seu vestido feito de fumos e  
água.

Vieram os soldados e levaram-na.  
Para lá onde cada palavra  
é um silêncio  
e cada silêncio  
um túnel  
como um olho cego.

*In Do Tempo Suspenso*

Uma quinda de laranjas sobre a mesa.  
Pacaças passam a galope, o chão treme  
e ressoa como batuque.  
Os elefantes tão perto bebem água.

De repente rolam as laranjas ao chão.  
Silêncio - quedaram as árvores  
solitárias,  
na paisagem, entretanto, nua.

In *Lágrimas e Laranjas*

---

**Maria Alexandre Dáskalos** nasceu no Huambo em 1957. Publicou *O Jardim das Delícias* (1991), *Do Tempo Suspenso* (1998) e *Lágrimas e Laranjas* (2001).



# Rui Augusto

---

## *De joelhos*

Se arrasta a arte de joelhos  
tal pedinte  
quando menos do que talento  
o escriba necessita apenas  
de um alvará.

*Segundo flash*

São mortais  
quando marcham  
as botas  
dos que trazem  
arrogâncias  
escoltadas  
de armas.



*Inflação*

Trazem sorrisos  
de inflação  
as laranjas  
que se entregam  
verdes  
nos mercados  
da vida.

E a nudez  
prematura  
das árvores  
violadas  
cobre-se  
de frágeis  
panos  
de indecisão.

## *Tempestade*

A copa agitada das árvores  
é a crina do vento  
que vara a cidade  
de lés a lés,  
com seu galope de água.

In *O Amor Civil*

décima oitava

### ENUNCIACÃO

pesam-me as pálpebras como um País  
sobre os ombros na desnuda pele do  
ngoma

1.

começo as manhãs olhando as árvores  
pesam-me as pálpebras como um País  
sobre os ombros  
no qual as flores se ausentam do suor  
enternece a vida  
entre a luz e a sombra dos múltiplos  
caminhos  
permanece em mim o ensaio do riso  
após o gesto longitudinal e o vislumbre  
do ouro  
em outro noivado entre a Pátria e o sol  
na regência angular do verso  
vasto em cada rio que atravessa a alma  
da cidade  
escolhido pelo furtivo olhar dos  
candelabros  
onde empenho minha alma fluvial

2.

cultivam rastros e mastros rostos e  
astros  
na desnuda pele do ngoma como uma  
colecção invariável de signos  
conquistada ao silêncio das casas  
fúnebres  
aceito a intensidade da rosa  
no percurso do reino  
místico numa paisagem azul-claro  
há um cálice de rosa branca  
alguém lê velhas crônicas de Zian  
nas linhas de sonho de um rosto  
muito perto há um universo aberto  
nas águas das páginas exiladas deste  
livro



3.  
começo as manhãs olhando as árvores  
cultivam rastros e mastros rostos e  
astros  
pesam-me as pálpebras como um País  
sobre os ombros na desnuda pele do  
ngoma  
no qual as flores se ausentam do suor  
como uma colecção invariável de signos  
entenece a vida conquistada ao silêncio  
das casas fúnebres  
entre a luz e a sombra dos múltiplos  
caminhos aceito a intensidade da rosa  
permanece em mim o ensaio do riso no  
percurso do reino  
após o gesto longitudinal e o vislumbre  
do ouro místico numa paisagem azul-  
claro  
em outro noivado entre a Pátria e o sol  
há um cálice de rosa branca  
na regência angular do verso alguém lê  
velhas crónicas de zian  
vasto em cada rio que atravessa a alma  
da cidade nas linhas de sonho de um  
rosto

escolhido pelo furtivo olhar dos  
candelabros muito perto há um  
universo aberto  
onde empenho minha alma fluvial nas  
águas das páginas exiladas deste livro

*In Fisionomia do Limite*

---

**Trajano Nankhova Trajano** nasceu em Luanda em 1958. Publicou *A Morte do Pão* (1993), *Fronteira da Lágrima* (1995), *Terra Nova* (2000), *Pedestal de Argila* (2001), *Melodia da Água* (2003), *Caminhos da Mente* (2004) e *Fisionomia do Limite* (2005).

*Poente Calisto*

## IV

Vem esparzinho apodar os indiscretos  
do molho das  
manifestações que apenas reflectem  
extrema cobardia  
destes corruptos tempos dos diamantes  
às amantes do  
petróleo e as maçãs de Durban as  
mansões de  
Portugal e de Cô

te d'Azur pela implantação da bela  
nação rasguemos os véus dos gostos  
pequenos (deles  
os predadores) contra todas as misérias  
das guerras -  
de cupidinho (des)gracioso e vendado

## VII

Contra as mortes em massa iguais  
acontecidas na  
Fenda da Tundavala nos quintais das  
nossas ruas e nos  
falsos campos de batalha - in/  
felizmente a morte só  
não existe - como as palavras da  
imediata fulgurância  
dos ditos dísticos políticos militares  
igual às amon-  
toadas deslocadas misérias

A MINHA MÃO  
SEM GUERRA E  
MUTA GARRA  
A MINHA TERRA  
SEM GUERRA COM  
GUERRA  
A MINHA MÃO  
A MINHA TERRA  
COM GUERRA  
NA MINHA MÃO  
TINHA UM PÃO  
A MINHA MÃO  
É O ROSTO DA MINHA  
TERRA  
A MINHA MÃO  
É O ROSTO DA  
MINHA  
GUERRA

*In Títulos de Areia*

---

**Frederico Ningi** nasceu em Benguela em 1959. Publicou *Os Címbalos dos Mudos* (1994), *Infíndos nas Ondas* (1998) e *Títulos de Areia* (2003).



---

*Notas do povo. Meus Gatafunhos*

Demasiado o verso fulcral em bocas de  
traumatizados  
são lágrimas devotas o diálogo sem pão;  
volto aos problemas, puxo a língua do  
oprimido e  
com a caneta verbal o debate repousa  
nos seus enormes olhos tempestuosos,  
achados na  
política geral de meus gatafunhos. – A  
gíria das bocas  
em rebelião.

## Muitas palavras

As mesmas palavras largadas ao chão  
cheias de

[caminhos.

As mesmas palavras esquecidas  
largadas nos

[caminhos.

Palavras boçais repletas de  
tempestades.

Palavras insatisfeitas repetidas nos  
comícios

febris palavras convulsivas palavras  
complicadas

palavras vazias destemperadas  
incertezas;

o tédio das palavras muitas palavras!

Todas essas palavras como nos  
ofuscaram

ninguém mais se lembra. Esquecemo-  
las nos

[comícios.

Nunca mais lhes daremos o valor da  
palavra

[humana

com nossas vidas lidas nos comícios.

Nunca mais.

## O meu poeta

É uma ortografia tangível memória  
habitável  
os seus passos de líricas;  
é de palavras assim que assino o  
homem;  
enche o tempo e os cadernos do tempo;  
de alma em barro confecciona pequenos  
dias  
de longas líricas, o meu poeta.  
Quem o escuta?  
Cabe na minha ortografia como a  
saudade da

[palavra;  
é um pequeno deus de coisas líricas.  
De palavras assim o homem explode a  
roda ortográfica tangível - alma da  
gente;  
ou como entendia a notícia de mãos  
textuais  
no corpo da palavra.

In *Lugar Assim*

---

**João Tala** nasceu em Malange em 1959. Publicou em poesia *A Forma dos Desejos* (1997), *O Gasto da Semente* (2000), *A Forma dos Desejos II* (2003) e *Lugar Assim* (2004).



Desço à cidade de fininho  
como quem experimenta caminhar pela  
primeira vez  
criança a descobrir...

Estão geladas as mãos ensaio  
sussurrando uma melodia  
de infância - o frèrè jacques talvez

O coro é o vento mais a chuva  
molhando as ideias  
clamando este irrequieto tremor  
do ártico a subir pelas minhas  
entranhas

\*

Aqui  
mistério profano  
havia um sonho e um punho  
sem esmolas ocidentais  
(nós, os anti-imperialistas !)

Aqui  
sagrado coração de maria  
o poder para o povo  
era pé em areia movediça

Aqui  
o poeta  
vende-se pouco a pouco  
rasga as amarguras  
destila o fel em tibas diárias  
coragem fingida  
Aqui  
a potência morreu  
sobrevive a sublime filha da putice  
de estarmos quase todos à venda

In *Quase Exílio*

---

**Carlos Ferreira** nasceu em Luanda em 1960. Publicou *Projecto Comum* (1982), *Projecto Comum II* (1983), *O Homem dos 4 Andamentos* (1985), *Começar de Novo* (1988), *Voz à Solta* (1991), *Namoro o Mar* (1996), *Ressaca* (2000), *A Angústia do Fim* (2001) e *Quase Exílio* (2003).

## Luis Kandjimbo

### *Na rota do poente*

Em 1853 fui para o poente, a caminho de Moçambique.

Com a minha comitiva, armei as últimas cipundas perto de Ngalangi. O comércio era o nosso horizonte. Em

Kakonda procurei a casa do meu tetravô. Depois em

Cikomba, passei na aldeia onde, no lugar do meu pái,

podia reinar em Kandingi, herdando algum poder de

outro tetravô. Falei-lhes sobre minha angústia de

invenção: ler na natureza a cartografia e os caminhos.

Todos disseram para seguir os rios, compreender as

árvores, a vegetação e os animais.

Acatei quando me

disseram: mais importante são as pessoas que encontra

no caminho, levar-te-ão sempre aos que mandam e vão

te pedir a portagem para travessia. Se não pagares,

terás intermináveis azares no caminho, os homens da

tua comitiva morrerão, certamente de doenças

estranhas. Mas, ouve, importante mesmo são os animais

e os caminhos que indicam sempre o rumo de longe.

Nas colinas, planuras, rios e savanas demandei terras.

Já tinha atravessado rios como o Liambeje e o Kuvango.

Depois encontrei o Rovuma. Quando cheguei no povo

chamado Va-Lungwana, me disseram.que era ali onde

viviam também os Vi-Ndjungu.

## A chave e a porta

Sou eucalipto. Sou chave desta  
fechadura.  
Na estação húmida e verdejante  
Demando a porta do mistério  
Todas as noites ímpares são estações  
húmidas  
Sou eucalipto. E vem a porta do  
mistério  
Doa frente do tesouro

És a porta do tesouro. Sou chave  
Acolho as profundezas do mistério  
E ousas novos aprendizados

Diz a porta:  
*A chave não é pequena. Vou tossir*  
*A chave não é pequena. Afasta-se a*  
*porta*  
*Como a de boi raspa porta*

Diz a porta:  
*Se fores meu amado*  
*Durmo com a porta para ti*  
*O corpo do meu amado*  
*É como eucalipto*  
  
Diz-me a porta:  
*Hoje trouxeste*  
*Um molho de lenha para o fogo*  
*As minhas entranhas estremeçam*

In *De Vagares a Vestígios*

---

**Luis Kandjimbo** nasceu em Benguela em 1960. Publicou em poesia *A Estrada da Secura* (1998) e *De Vagares a Vestígios* (2000).



---

*Correm mabecos*

Correm mabecos  
Por desertos de vento e de bruma  
Correm cobertos de espuma  
Os olhos abertos  
Nos dentes o sôfrego latido  
Correm num correr perdido  
Cobertos de espanto e de espuma.

## *Neto bisneto de Jagas*

Neto bisneto de Jagas  
Tenho no sangue o lume do sangue  
Das noites longuíssimas de espanto e  
temporais  
Das noites eriçadas de presságios  
E punhais  
Tenho no sangue a morte  
Neste sangue  
Onde dormitam calados  
Os chacais.

In *Coração dos Bosques*

## Ana de Santana

---

### *Égua-mãe*

há uma deusa nos meus mares  
cavalo (égua?) de sonhos  
que crocheteio a cada dia  
para no seu dorso  
pousar o desejo,

com tanto mar entre os corpos  
tanto longe rente aos olhos  
a deusa ensina-me a oferecer  
uma concha de mãos com água  
às bocas de pedra dos deuses  
germinando o sol em cada dia  
procurando a alma aprisionada  
em cada teia por nós tecida,  
o espírito adormecido  
em cada esquina do labirinto  
por nossos ombros talhado

mesmo na cavalgada do sonho  
depois da cor dos lábios  
colhida em cada rosa plantada  
da voz sempre reinventada  
em cada canção  
o que faço  
é procurar os seus olhos.



## *Redacção*

No meu País  
não há carteiros.  
Há carteiras sempre cheias...

...vazias latas  
de *NIDO*/ carteiras...

Quando os carteiros  
regressarem ao meu País  
a minha carteira vazia  
(monumento às crianças de rua)  
falará todos os idiomas.

Veremos o que as CARTEIRAS CHEIAS  
vão depositar no balaio  
de CARTAS mal baralhadas

Não vá haver BANDEIRA!!!

In *Adobe Vermelho da Terra*

# Amélia Dalomba

---

## *Corpos de algodão*

Bailam  
nas ruas da terra  
plantas secas  
na estiagem, enquanto  
charcos inundam os bairros  
pelos canos rotos da indiferença

Larvas  
larvas inundam as noites  
insónias bailado em cada  
passo

Mulher equilibrista  
da fome  
uma bacia de tudo o que vende  
e não come

Bailado dos cabides  
na Asa Branca  
ao Roque  
a cobrir nossa  
nudez de linho  
seda  
peles e corpos de algodão

## Voar

Kwiti-kwiti  
como invejo  
tua liberdade

Será engano  
teu ar sereno e feliz

Que sabes do outro  
lado do mar

Manco do pé  
caminho entre as pedras  
dilaceradas pelo calcanhar

Enquanto meu espírito  
voa longe nas asas  
nas madrugadas  
do teu perguntar

Kwiti-kwiti  
leva-me contigo  
quero voar

In *Espigas do Sahel*



## Fernando Kafukeno

---

### *Manhã de peixes*

os peixes visitam  
as praias sem jeeps de prata  
e a boca da alga devolve  
ao tempo a semente da súplica  
os peixes tomam forma  
humana no sangue dos oceanos  
e os crocodilos do mar criam  
rios os peixes visitam as  
praias em jeeps de prata

## *A doçura dos teus lábios*

hoje vou enviar-te  
um poema pela brisa

hás-de recebê-lo  
na porta número 69  
da rua jota

o poema cantará  
o sol dos teus olhos  
e falará aos pássaros  
a doçura do bairro operário

e mais nos teus lábios a  
candura da tua voz será o poema

hoje vou enviar-te  
um poema pela brisa

In *Sobre o Grafite da Cera*

---

**Fernando Kafukeno**, pseudônimo de Fernando André Domingos, nasceu em Luanda em 1962. Publicou *Boneca do Bê-Ó* (1993), *Na Máscara do Litoral* (1997), *Sobre o Grafite da Cera* (2000) e *Missangas! Kituta* (2000).

## Conceição Cristóvão

---

### *Repressão e memória das coisas*

Conheces os mil braços da noite?

Movem-se traiçoeiros. Iminentes.

... e a noite geme só. Sem luar.

Irritantemente lentos

Queimam desejos. Fazem apressados  
funerais.

Resta a memória das coisas.

*In A Voz dos Passos Silenciosos*



## Ritos

a cobra descobre  
se  
ao deslocar  
se  
deixa rasto.

a cabra cobra  
se  
no óbito  
há choro de mutudi.

...rasgar a noite negra?  
se  
e só se no pó  
se lê:

- o riso da morte  
é único  
e redondo.  
como um ponto final.

In *Amores Elípticos*

---

**Conceição Cristóvão** nasceu em Malange em 1962. Publicou *A Voz dos Passos Silenciosos* (1990), *Amores Elípticos* (1996), *Idade Digital do Verso* (2002) e *Pela Porta da Palavra* (2003).

É tão maduro  
o veludo da pele parceira

surpreendente  
cristal fino e puro

independente  
acontece quase sempre

feito mar aguado  
corpo despido

vermelho e teso  
beijo de tanto prazer concentrado!

*Rosa cor de rosa*

Jura  
Liberta  
De tanto ardor

Pura coberta  
De tanto amor

Tanto. Tanto mar  
Mais teu ser fluorescente!



## *Mal/dito soneto de amor*

Trepadeiras pragas. Mortos e feridos  
cortinas semelhantes  
como em templos jazidos  
misteriosamente, evaporam-se os  
cantantes

a olho cru são bem visíveis  
os desastres da guerra  
tormento/sofrimento, quase já tudo  
emperra.

- Inquietações de quem espera  
mudanças possíveis

leitores de poesia curtem só estâncias  
matando assim incríveis distâncias  
entre povo e governantes.

Entre tanto, prometeram crepúsculos  
e como d'antes  
cintilantes  
categóricamente aprimoram: -  
Minúsculos!

In *Cartas de Amor*

## CABEÇA AO CULTO DA FECUNDIDADE

cabeça ao culto da fecundidade, ó  
muxima tatá  
afoga o nzumbi ia ngongo agora que o  
ngoma  
beija a caridade celestial da tua  
salvação

BRAÇO abraça a neblina do profeta  
que no flui  
do condimenta a coreografia geográfica  
do teu verbo

MÃO remexe as tetas da tua sanga  
agora que a mocidade das  
pálpebras procura o calórico  
zumbido da pulsação

PERNA a sensação de beleza que nos  
desperta  
entre o gastrorritmo da dicanza

PÉ QUE PALANGANA  
INDAGAÇÃO!!!

Mukonda dia uanga

cuspiu o suspirado  
viveiro a suspirar

Coro

o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar

mukonda dia nguzu  
parte do parto  
encanta a kizomba

Coro

o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar

mukonda dia umba  
xinguila a kissangua

Coro

na noite enrugada

o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar  
o dia está a sangrar.

*In No Caminho Doloroso das Coisas*

---

**António Panguila** nasceu em Luanda em 1963. Publicou *O Vento do Parto* (1993) e *Amor Mendigo* (1997). Está representado na antologia *No Caminho Doloroso das Coisas* (1988).



---

*Aritmética elementar*

Ânsia + açaimo x desidratação =  
Eclipsol

E o resto?

Beber a náusea no cálice da esperança.

In *Quando o Sol Nascer Comum*

## *Sobre a velhice da idade da pedra*

Caçadores de azagaias em mística  
procissão  
Sentam-se à volta da chama da noite

Arrastam recordações ocultas no útero  
estéril do passado  
E contam histórias do futuro violado  
pela eutanásia

E ao som do deserto que menstrua  
Eles cantam a menopausa do fogo da  
noite

Aqui e além estão imersos em  
naufrágios  
Mas cantam e cantam. Oh! Eles (en)-  
can-tam

E marcham vitoriosos sobre a velhice  
da idade da pedra.

In *Erosão do Fogo*

*Kuanza*

a lágrima do kuanza  
na dança da mágoa  
os tocadores de dicanza  
a voz do canto  
na foz do kuanza  
ao ritmo da água  
na lágrima do kuanza.

*In O Sal dos Olhos do Mar*



*A sina da pátria*

Sob a luta e o luto. O acordar do  
silêncio. A alva obscura  
na metrópole dos sentidos. Mar  
absorvido na retina do  
sonho. Sempre esta flor. Qual rosa  
escarlate coloriu de  
sangue na fronteira da mão a sina da  
Pátria?

## 555

555 cães guardam 555 bois: não há  
pasto, os pastores  
recolhem o leite nas vacas desnutridas.  
a manada está  
silenciosa, a matilha ouve 555 gemidos  
de silêncio, e  
os pássaros criam 555 ninhos nas  
estradas da metáfora  
do número.

in *Simetrias*

---

*Declaração*

Nasci

No ventre desencantado da serpente

No leito guarnecido das sementes

Cresci

Nos trapos sujos do desespero da rocha

Encaracolada e desfeita pelo projecto  
do cão

Multipliquei-me

Na corrente do desequilíbrio cívico dos  
sinistrados

Como uma espécie de insecto que  
pernoita no zumbido

Da argola e do conto

Morri sem uma bela insígnia

distinguindo minhas intimidades

Sem uma coroa bonita ao redor do meu  
sonho

*In Os Botões Pequenos Sonham com o  
Mel*



que o amor é rosa e cacto  
e espinho,  
e eu sou prosa e pranto  
e vinho.

do canto e do verso quero  
a curva anunciada.

do manto e do inverso, peço  
a lareira inapagada.

e feliz, não morto por um triz  
quero luz para apalpar.

que o amor é onda e asa  
e frio,

e o vento fez-me aterrar.

*In Actu Sanguíneu*

*Para por paz*

libélulas avoam danças  
aranhas cospem tranças;  
morcegos ralham noites  
ursos linguam potes;  
rapozas agalinham-se  
ondas engolfinham-se;  
carochinha avoa voa  
preguiça dorme à toa;  
toupeiras entunam-se  
grilos estrelam-se;  
noites adescuem  
estrelas agrilam-se  
eu libelulizo-me.

# Poesia moçambicana, ecletismo de tendências

ANA MAFALDA LEITE

## Memória fundacional

Se excetuarmos o caso isolado da poesia de Rui de Noronha nos anos trinta do século XX, é de fato na década de 1940 que começam a despertar as primeiras vozes poéticas de Moçambique.

E, se olharmos retrospectivamente o panorama literário daquela ex-colônia portuguesa, isso acontece com a publicação da revista *Itinerário* (mensário de letras, arte, ciência e crítica), que se publicou regularmente de 1941 a 1955, tendo aí colaborado entre outros, Duarte Galvão, José Craveirinha, Kalungano, Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Ruy Guerra, Rui Knopfli, Rui Nogar, Fonseca Amaral e Glória de Sant'Anna.

Aí se faz uma amostragem reveladora do ânimo que começa a despontar nos poetas de Moçambique. A corroborar esta manifestação, saliente-se a edição em 1951 de *Poesia em Moçambique*, separata editada pela *Mensagem*, via Casa dos Estudantes do Império.

Em 1952, um ano depois, surge em Moçambique uma importante folha de

poesia, *Msaho*, número único, gráfica e esteticamente inovadora, dinamizada pelo poeta Virgílio de Lemos. A nota de apresentação dessa folha revela a heterogeneidade característica dos poetas que nela colaboraram, e que números posteriores não puderam contrariar, porque a folha foi de imediato censurada.

Definem-se na nota de apresentação desta folha os dois eixos fundamentais da poesia moçambicana, que continuarão a revelar-se nas décadas seguintes. Por um lado, uma poética de cariz social, ligada à realidade moçambicana e às correntes neo-realistas; por outro lado, uma poética de feição mais universalizante e relacionada com o movimento presencista. Convém assinalar neste domínio a atividade do poeta Reinaldo Ferreira<sup>1</sup>, que foi colaborador de *Msaho*, assim como Alberto Lacerda,

<sup>1</sup> Recorde-se a ligação de Reinaldo Ferreira à poética presencista, que foi evidenciada quer pelo próprio José Régio quer por Eugénio Lisboa, ambos reconhecendo a grande qualidade literária daquele autor.



Duarte Galvão (heterônimo de Virgílio de Lemos) e Noémia de Sousa, para citar alguns dos mais representativos.

Reinaldo Ferreira (admirador do trabalho da poetisa Noémia de Sousa) viria a marcar, até os nossos dias, uma rica tradição estetizante na poesia moçambicana, que a destaca, exemplarmente, de outros países africanos de língua portuguesa. Mantendo-se na época uma certa heterogeneidade na produção poética moçambicana, destaca-se a poesia vibrante, embora por um período breve, de Noémia de Sousa, que apontava, no final da década de 1940, para uma poesia da africanidade, com intuítos vincadamente sociais.

Também entre 1955 e 57 o suplemento de *O Brado Africano*, bem como a publicação da revista *Paralelo 20* (1957-1961), ou ainda o suplemento do jornal *Notícias* (58-59) constituíram espaço de publicação para muitos dos poetas moçambicanos dessa época. No entanto, dois poetas, Orlando Mendes e Fonseca Amaral, contemporâneos de Noémia de Sousa, terão desempenhado na década de 1950, de acordo com a opinião crítica de Rui Knopfli, um importante papel aglutinador na poética moçambicana. Lê-se no artigo de Rui Knopfli: “A importância da sua obra (Orlando Mendes) e sobretudo as propostas que ela sugeria seriam devidamente assinaladas e postas em evidência pela ação que o jovem poeta Fonseca Amaral desenvolveria – um pé colocado na Polana aristocrática, outro mergulhado nas areias suburbanas do Alto Maé – como elemento dinamizador e aglutinante da geração intelectual que

amadureceria ao longo da década de 1950. A ela pertenceram, ou estiveram ligados de uma forma ou de outra, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Nogar, o autor destas linhas, o pintor António Bronze e o cineasta Ruy Guerra, celebrizado pelo “cinema novo brasileiro”.<sup>2</sup>

Pelo depoimento crítico de Rui Knopfli, e por diversas declarações de alguns dos autores, se pode inferir que os vários poetas, marcados pelas suas diferencialidades estéticas específicas, mantinham entre si uma relativa convivência que, por troca e tertúlia, a todos terá sido benéfica.

Mas se aqueles dois poetas, Orlando Mendes e Fonseca Amaral, representaram na cena literária moçambicana um papel de relevo, enquanto elementos capazes de proceder à aglutinação de tendências, tal como se confirmou pela opinião citada, virão a ser, no entanto, os poetas José Craveirinha e Rui Knopfli, os mais significativos fundadores da poesia moçambicana, e intérpretes da moçambicanidade, enquanto confluência de temáticas sociais, esteticamente orientadas por uma dinâmica intertextual, simultaneamente endógena e exógena. A modernidade e a consciência do fazer literário revelam-se na criação de um novo paradigma literário, diverso do metropolitano, que estes dois poetas concretizam, e que os torna duas figuras incontornáveis para a caracterização da poesia moçambicana.

<sup>2</sup> KNOPFLI, Rui. “Breve Relance sobre a Actividade Literária”, in *Facho Sonap*, n.º 30, Lourenço Marques, 1974, p. 6-8.



A *Voz de Moçambique* e a revista *Caliban*, publicadas na década de 1970, em vésperas da independência política, animadas por Eugénio Lisboa, por Rui Knopfli e por António Quadros – insólita figura da criatividade heteronímica na poesia moçambicana – assinala um período de confluência da poesia moçambicana com a modernidade da poesia em língua portuguesa e estrangeira, num tempo em que a censura política se tinha agudizado.

Com efeito, a consciência do fazer literário, encenada na textualidade dramatizada, do par Craveirinha & Knopfli simboliza também tal confluência; estes os dois pilares sobre os quais assenta a poética moçambicana, que se revela a partir da década de 1980, representada, entre outros, pela obra de diferentes autores como Heliodoro Baptista, Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim ou Eduardo White, apenas para referir alguns dos nomes mais significativos.

As obras de Craveirinha e de Knopfli são responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição fundadora da modernidade na literatura moçambicana, enquanto garantem o referencial de continuidade e sistematicidade<sup>3</sup>. Nas suas múltiplas vertentes, os autores africanizaram e reequacionaram essa modernidade, em

função das especificidades formais e temáticas das suas escritas.

O primeiro, José Craveirinha, mostra-nos como a sua poética assimila e retransforma, exemplarmente, o conhecimento da língua e da literatura portuguesa, caldeando-os nas raízes da literatura oral moçambicana.

O segundo, Rui Knopfli, convoca uma dimensão dramática para a sua escrita, simultaneamente devedora de uma herança intertextual múltipla do ocidente e de um enraizamento obtuso no telurismo local.

### *Décadas de 1980 e 1990*

Os primeiros anos de independência trouxeram a publicação da poesia histórica da guerrilha, *Poesia de Combate*, tendo-se feito a sua publicação em três volumes (1977, 78, 80), bem como no decorrer da década de 1980, a edição das obras dos poetas Sérgio Vieira e de Marcelino dos Santos.

A partir dos anos 1980 a edição da coleção *Autores Moçambicanos*, por iniciativa do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD) de Moçambique, em conjunto com as Edições 70 de Lisboa, vieram trazer uma poesia diferente, que procura vertentes mais intimistas e uma séria consciência da matéria verbal e da dívida intertextual, com a publicação de obras de Luís Carlos Patraquim, Sebastião Alba, Jorge Viegas e Albino Magaia.

Entre estes poetas, merece destaque especial Luís Carlos Patraquim, uma das vozes mais inovadoras da atual poética moçambicana, que inaugura revisitações à história literária

<sup>3</sup> “Rui Knopfli vai, pois, fazer parte da plêiade de escritores responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição verdadeiramente fundadora da literatura moçambicana, enquanto garante o referencial de continuidade e sistematicidade.” NOA, Francisco. *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*, Maputo, Imprensa Universitária UEM, 1997, p.117.



moçambicana, recuperando e aglutinando tendências de escrita, reiventando tópicos, como a indicidade e os roteiros das ilhas do norte, reconfigurando uma língua herdeira da metáfora craveirinhica e do cosmopolitismo knopfliano, num ritmo elegíaco com o (desen)canto da guerra civil.

Por outro lado, a sua animação do “Gazeta de Artes e Letras” da revista *Tempo*, mais tarde assumida por Nelson Saúte e por Gilberto Matusse, desempenhou nessa época um papel importante na revelação e encorajamento de novas vozes poéticas moçambicanas.

Marco importante para o aparecimento de novos autores foi também a criação, em 1982, da AEMO, que promove edição de várias coleções de livros (aí publicam, entre outros, ao longo da década de 1980, Calane da Silva, Heliodoro Baptista, Juvenal Bucuane, Filimone Meigos, Júlio Carrilho, Leite de Vasconcelos, Gulamo Khan) e dois anos depois um grupo de jovens escritores cria a revista *Charrua* (1984-1986) que virá a revelar os nomes dos importantes poetas Armando Artur e Eduardo White, que enveredam por uma lírica telúrico-amorosa e erótica, recuperando, este último, a vertente índica da poesia moçambicana e a vocação de um oriente imaginário, convocado pela suas marcas de historicidade e hibridação no país. Oscilando entre o verso e a prosa poética, a escrita de Eduardo White flutua entre o arroubo visionário, com vertentes místico-dramáticas, a ousadia rebelde de um ícaro desencantado e a dádiva inocente de um estremoso guardador de sonhos. Outra tendência, mais desconstrutivista, irrevente e herdeira da

escrita de Grabato Dias, manifesta-se na poesia crítica e paródica de Filimone Meigos.

Já no final da década de 1980, em Inhambane, outro grupo de jovens, no qual se destacam os poetas Guita Júnior e Momed Kadir, faz editar um caderno literário, *Xiphexo* (1987), que se mantém em publicação irregular. A sua poesia discursiva é fortemente marcada pelos temas da violência da guerra e pelo descrédito dos sentidos humanos.

Fátima Mendonça, em colaboração com Nelson Saúte, faz publicar a *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* em 1993, publicação que este reeditará, com o título *Nunca Mais é Sábado*, acrescentada e reformulada, em 2004. Com um trajeto singular, a poesia de Nelson Saúte revela uma herança do memorial intertextualizado das diferentes estéticas da escrita moçambicana.

A década de 1990 veio trazer a paz a um período de mais de uma década de guerra civil, bem como o fim do projeto marxista. Com exceção da publicação irregular de *Lua Nova* (AEMO, 1994), e do êxito da revista da internet *MaderaZinco*, dinamizada por Rogério Manjate – ator de teatro, contista e poeta – os projetos de novas revistas literárias como *Aro Juvenil* ou *Oásis* não tiveram continuidade, mas trouxeram o empenho de novos autores, ecleticamente divididos entre a prosa, a poesia e as artes plásticas. Entre outros, fazem parte dessa geração crítica de desencanto os poetas Chagas Levene, Celso Manguana e Dinis Muhai, que aguardam publicação em livro, e Jorge Matine e Ruy Ligeiro, recentemente publicados.



# MOÇAMBIQUE

---

## *A voz da memória*

JOSÉ CRAVEIRINHA

REINALDO FERREIRA

GLÓRIA DE SANT'ANNA

NOÉMIA DE SOUSA

FONSECA AMARAL

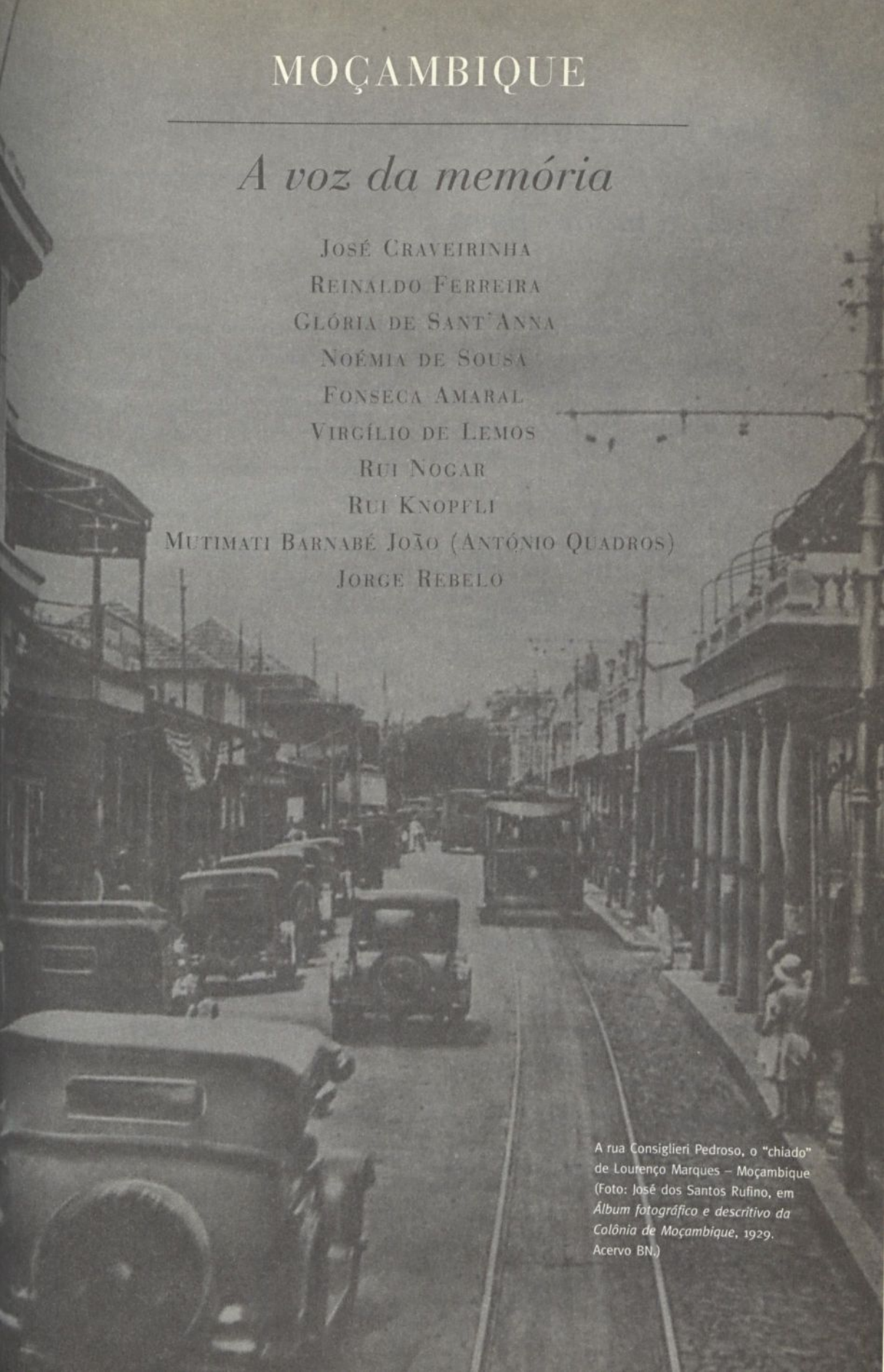
VIRGÍLIO DE LEMOS

RUI NOGAR

RUI KNOPFLI

MUTIMATI BARNABÉ JOÃO (ANTÓNIO QUADROS)

JORGE REBELO

A black and white photograph of a street in Mozambique, showing vintage cars and a tram. The street is lined with buildings and has tram tracks running down the center. Several vintage cars are parked along the side, and a tram is visible in the distance. The scene is captured from a low angle, looking down the street.

A rua Consiglieri Pedroso, o "chiado" de Lourenço Marques – Moçambique (Foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN.)

*Hino a minha terra*

*O sangue dos nomes  
é o sangue dos homens.  
Suga-o também se és  
capaz  
tu que não os amas*

Amanhece  
sobre as cidades do futuro.  
E uma saudade cresce no nome das  
coisas  
e digo Metengobalame e Macomia  
e é Metengobalame a cálida palavra  
que os negros inventaram  
e não outra coisa Macomia.  
E grito Inhamússua, Mutamba,  
Massangulo!!!  
E torno a gritar Inhamússua, Mutamba,  
Massangulo!!!  
E outros nomes da minha terra  
Afluem doces e altivos na memória filial  
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a  
beleza.  
Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!  
Morrumbala, Namaponda e Namarroi  
e o vento a agitar sensualmente as  
folhas dos canhoeiros  
eu grito Angoche, Marrupa,  
Michafutene e Zóbue  
e apanho as sementes do cutlho e a raiz  
da txumbula  
e mergulho as mãos na terra fresca de  
Zitundo.

Oh, as belas terras do meu áfrico País  
e os belos animais astutos  
ágeis e fortes dos matos do meu País  
e os belos rios e os belos lagos e os belos  
peixes  
e as belas aves dos céus do meu País  
e todos os nomes que eu amo belos na  
língua ronga,  
macua, suaíli, changana,  
xítsua e bitonga  
dos negros de Camunguine, Zavala,  
Meponda, Chissibuca,  
Zongoene, Ribáue e Mossuril.  
- Quissimajulo! Quissimajulo! -  
Gritamos  
nossas bocas autenticadas no hausto da  
terra.  
- Aruângua! - Responde a voz dos  
ventos na cúpula das micaias.

E o luar de cabelos de marfim nas  
noites de Murrupula  
e nas verdes campinas das terras de  
Sofala a nostalgia sinto  
das cidades inconstruídas de Quissico  
dos chindjiguiritanas no chilo tropical  
de Mapulanguene  
das árvores de Namacurra, Muxilipo,  
Massinga,  
das inexistentes ruas largas de



Pindangonga  
e das casas de Chinhanguanine,  
Mugazine e Bala-Bala  
nunca vistas nem jamais sonhadas ainda.  
Oh! O côncavo seio azul-marinho da  
baía de Pemba  
e as correntes dos rios Nhacuaze,  
Incomáti, Matola, Púnguè  
e o potente espasmo das águas do  
Limpopo.  
Ah! E um cacho das vinhas de espuma  
do Zambeze coalha ao sol  
e os bagos amadurecem fartos um por  
um  
amuletos bantos no esplendor da mais  
bela vindima.  
E o baiñar pungente do chango e da  
impala  
o meio olhar negro do xipene  
o trote nervoso do egocero assustado  
a fuga desvairada do inhacoso bravo no  
Funhalouro  
o espírito de Mahazul nos poentes da  
Munhuana  
o voar das sécuas na Gorongosa  
o rugir do leão na Zambézia  
o salto do leopardo em Manjacaze

a xidana-kata nas redes dos pescadores  
da Inhaca  
a maresia no remanso idílico de Bilene  
Macia ,  
o veneno da mamba no capim das  
terras do régulo Santaca  
a música da timbila e do xipendana  
o ácido sabor da nhantsuma doce  
o sumo da mampsincha madura  
o amarelo quente da mavúngua  
o gosto da cuácua na boca  
e o feitiço misterioso de Nengué-ua-  
Suna.

Meus nomes puros dos tempos  
de livre troncos de chafuta umbila e  
mucarala  
livres estradas de água  
livres pomos tumefactos de sémen  
livres xingobelas de mulheres e crianças  
e xigubos de homens completamente  
livres!



José Craveirinha

*Para a minha terra*

Grito Nhazilo, Eráti, Macequece  
e o eco das micaias responde:  
Amaramba, Murrupula,  
e nos nomes virgens eu renovo, o seu  
mosto em Muanacamba  
e sem medo um negro queima as cinzas  
e as penas de corvos de

agoiro  
não corvos sim manguavavas  
no esconjuro milenário do nosso  
invencível Xicuembo!

E som da xipalapala exprime  
os caninos amarelos das quizumbas  
ainda  
mordendo agudas glandes intumescidas  
de África  
antes da circuncisão ébria dos tambores  
incandescentes  
da nossa maior Lua Nova.

In *Chigubo*

---

**José Craveirinha** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1922 (†2003).  
Publicou *Chigubo* (1964), *Karingana Wa Karingana* (1974), *Cela1* (1980), *Maria*  
(1988), *Babalaze das Hienas* (1997), *Maria* (1988). Edições póstumas: *Poemas da*  
*Prisão* (2003) e *Poemas Eróticos* (2004).

Eu, Rosie, eu se falasse, eu dir-te-ia  
Que partout, everywhere, em toda a  
parte.  
A vida égale, idêntica, the same,  
É sempre um esforço inútil,  
Um voo cego a nada.  
Mas dancemos; dancemos  
Já que temos  
A valsa começada  
E o Nada  
Deve acabar-se também,  
Como todas as coisas.  
Tu pensas  
Nas vantagens imensas  
Dum par  
Que paga sem falar;  
Eu, nauseado e grogue,  
Eu penso, vê lá bem,  
Em Arles e na orelha de Van Gogh ...  
E assim entre o que eu penso e o que tu  
sentes  
A ponte que nos une - é estar ausentes.

## O ponto

Mínimo sou, mas quando ao nada  
empresto  
A minha elementar realidade,  
O Nada é só o resto.

In *Poemas*



*Poema do mar*

O pescador vem do mar.  
Traz rosto de frio sal  
e olhos de longa mágoa.

(Ai, que rede tão larga  
que rede tão larga.)

Seu corpo é vestido  
de búzios e algas,  
e deixa na areia  
um rasto de prata.

(A rede que o segue  
ai, como se arrasta.)

O pescador vem do mar  
e não trouxe nada.  
Irá caminhando  
pela madrugada.

Quando o sol for manso  
pela madrugada,  
voltará à água,  
voltará à água.

(Ai, rede tecida  
de esperança e cuidado...)

*In Poemas do Tempo Agreste*

---

**Glória de Sant'Anna** nasceu em Lisboa em 1925. Publicou *Distância* (1951), *Música Ausente* (1954), *Livro de Água* (1961), *Poemas do Tempo Agreste* (1964), *Um Denso Silêncio Azul* (1965), *Desde que o Mundo e 32 Poemas de Intervalo* (1972), *Amaranto* (1988) e *Solampo* (2000).

*Se me quiseres conhecer*

Se me quiseres conhecer,  
estuda com os olhos bem de ver  
esse pedaço de pau preto  
que um desconhecido irmão maconde  
de mãos inspiradas  
talhou e trabalhou  
em terras distantes lá do Norte.

Ah, essa sou eu:  
órbitas vazias no desespero de possuir a  
vida,  
boca rasgada em feridas de angústia,  
mãos enormes, espalmadas,  
erguendo-se em jeito de quem implora e  
ameaça,  
corpo tatuado de feridas visíveis e  
invisíveis  
pelos chicotes da escravatura. . .  
Torturada e magnífica,  
altiva e mística,  
África da cabeça aos pés,  
-ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me  
vem debruçar-te sobre minha alma de  
África,  
nos gemidos dos negros no cais  
nos batuques frenéticos dos muchopes  
na rebeldia dos machanganas  
na estranha melancolia se evolvendo  
duma canção nativa, noite dentro. . .

E nada mais me perguntes,  
se é que me queres conhecer. . .  
Que não sou mais que um búzio de  
carne,  
onde a revolta de África congelou  
seu grito inchado de esperança.

1949

In *Sangue Negro*

*Karamchand*

O Guru, de olhos tão antigos,  
tem seu miúdo comércio  
numa loja de penumbras  
Sorri  
e as mãos, magros insectos amestrados,  
tudo apertam num retrós de perfeição.

Se a um curto gesto  
a um milimétrico acto  
impõe sacralidade,  
os lábios escravos, esses,  
salmodiam o cântico da compra-e-  
venda:  
(Buíça Mali! Teka bassela! Buíça!  
Teka!)  
- rio murmuro que sua barca  
tem, solarmente, de percorrer.

Escurece. Fecha a porta, Mestre.  
Enquista-te, aranha, no canto mais  
obscuro.  
Não te torças,  
sicômoro batido de vento.  
Não te espreguices,  
felino de olhos acendidos.  
Mas tu, Mestre, lança essa teia,  
saliva irisada de palavras,  
agita os braços, distende os músculos,  
à espera de bala ou pedra ou eco...

Chega-se a hora de, por teu discorrer,  
se escancararem, para alguns de nós,  
imprevistos corredores, arcadas e  
portões.  
Karamchand tornam-se, a partir daí,  
todas as coisas tão imponderáveis,  
germinando sagradas, abissais,  
sob o resfolegar asmático do petromax!

O mundo maya é ilusão,  
insistes petrificado, madrugada  
adentro,  
rasgando-te a boca o cinzel verbal do  
Lankavatara.  
Mas Karamchand, Mestre, desperta,  
já te deu o sol no rosto.

Passa a mão e uma púcara de água  
por esses olhos tão antigos,  
volta aos panos, agulhas e linhas  
- tua habitação diurna -  
por detrás do sórdido balcão.

Será mesmo de sombras o mundo  
maya,  
ó meu guru iludido,  
sombrio baneane de raízes ao vento,  
lingam murcho, frio,  
já sem amoroso porto a demandar?

In *Caliban*



## Virgílio de Lemos

### *Insólito, um espanto espantado de si mesmo*

1

Quando eu nasci a vinte e nove,  
espanto meu  
Breton inquiria sobre o Amor no  
mundo.  
A minha mãe pedi que lhe mandasse  
recado  
que ele não perdesse tempo com  
desencantos,  
que fizesse amor sem gramáticas nem  
sutras.  
Minha mãe riu. Um inquérito para ela  
toda de ironias  
é uma forma de medir dos outros o  
saber e o sentir.  
E todos sabem que o Amor é a  
espiritualidade que irriga  
o corpo e a Arte. Desde sempre. Desejo.  
Desde o Amor.

2

Quando eu nasci em vinte e nove, grito  
de revolta  
a meio do mar, eu vela eu balão  
iboisado saudei o mundo  
o dadaísmo Kafka Dostoiévski Tchekov  
Camões e Eça, Assis,  
[Graciliano e  
Pau-Brasil de Andrade.  
Os velhos me falaram do Rio capital de  
Moçambique,  
pimenta ouro e escravatura início dos  
Oitocentos.  
Quando eu nasci surpresa rebentei a

Bolsa a minha mãe  
olhos azuis e loura que tangava e sabia  
nadar  
e o craque fez valsar Chicago Londres  
Frankfurt  
e libra-ouro rainha fez rir meus tios  
José e Cisco  
fez tremer os cofres do tesouro. lbo não  
mais foi capital.  
Salvo no meu coração. Pobre João  
Baptista santo e fortaleza.

3

Quando eu nasci em vinte e nove  
tesoureiro dos CFM  
meu pai João jogava xadrez com o  
Mário pai do Rui  
[e da Lara,  
todos Pereiras, Lemos, Mendes, Sérgio  
judeus da ruptura,  
como Leiris e Pessoa atentos aos botões  
da camisa,  
ao chapéu de feltro e ao Panamá  
camisa de seda alpacas  
[inglesas triangulações Lisboa-Haia-  
Veneza, lbo-Goa-Rio  
todos universalistas, bem mediterrânica  
melancolia no olhar.

4

Quando eu nasci em vinte e nove  
temporalidade sem tempo  
sem antes nem depois kimwane-persa

Salomé meio cega  
falava na Babilónia Constantinopla  
Sevilha, barrocos, sedas  
e talvez por isso guarde em mim este ar  
de espanto  
espantado de si mesmo, borgiano como  
se adivinhasse as coisas  
ávido de liberdade, corpo interior solto, -  
sereno face à morte  
seio, exuberância, gozo em mim dos  
deslimites.

In *Eroticus Moçambicanus*

---

**Virgílio de Lemos** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1929. Publicou *Poemas do Tempo Presente* (1960), *Objet à Trouver* (1988), *L'Obscène Pensée d'Alice* (1990), *Ilha de Moçambique: A Língua é o Exílio do que Sonhas* (1999), *Negra Azul* (1999), *Eroticus Moçambicanus* (1999), *Lisboa, Oculto Amor* (2000) e *Para Fazer um Mar* (2001).

Rui Nogar

---

*Guarda prisional com transistor*

(no fundo do corredor)

um farrapo de música nos basta  
para remendar  
esta longa  
longa solidão  
que lenta  
e passo a passo  
nos arrasta  
para os becos fraternais  
duma nova nação

um farrapo de música apenas

*Cadeia Central Machava, 1966*

*In Silêncio Escancarado*

---

**Rui Nogar**, pseudônimo de Francisco Rui Moniz Barreto, nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1932 (†1993). Publicou *Silêncio Escancarado* (1982).



## *Pátria*

Um caminho de areia solta conduzindo  
a parte  
nenhuma. As árvores chamavam-se  
casuarina,  
eucalipto, chanfuta. Plácidos os rios  
também  
tinham nomes por que era costume  
designá-los.

Tal como as aves que sobrevoavam  
rente o matagal

e a floresta rumo ao azul ou ao verde  
mais denso  
e misterioso, habitado por deuses e  
duendes  
de uma mitologia que não vem nos  
tomos e tratados  
que a tais coisas é costume consagrar-  
se. Depois,  
com valados, elevações e planuras, e  
mais rios

entrecortando a savana, e árvores e  
caminhos,  
aldeias, vilas e cidades com homens  
dentro,  
a paisagem estendia-se a perder de vista  
até ao capricho de uma linha  
imaginária. A isso  
chamávamos pátria. Por vezes, de  
algum recesso

obscuro, erguia-se um canto bárbaro e  
dolente,

o cristal súbito de uma gargalhada, um  
solução  
indizível, a lasciva surdina de corpos  
enlaçados.

Os tambores de paz simulando guerra.  
Esta  
não se terá feito anunciar por tal forma

remota e convencional. Mas o sangue  
adubou  
a terra, estremeceu o coração das  
árvores  
e, meus irmãos, meus inimigos  
morriam. Uma  
só e várias línguas eram faladas e a  
isso,  
por estranho que pareça, também  
chamávamos pátria.

De quatro paredes restam as pedras.  
Com as folhas  
de zinco e a madeira ferida dos  
travejamentos  
perfaziam uma casa. Partes de um  
corpo  
desmembrado, dispersas ao acaso,  
vento e silêncio  
se atravessam e nelas não dura a  
memória

que em mim, residual, subsiste. Sobre  
escombros deveria,  
talvez, chorar pátria e infância, os  
mortos que

lhe precederam a morte, o primeiro e o derradeiro  
 amor. Quatro paredes tombadas ao acaso e isso bastou  
 para que, no que era só mundo, todo o mundo entrasse

e o polígono demarcado, conservando embora  
 a original configuração, fosse percorrido por  
 um arrepio estrangeiro, uma premonição de gelos  
 e Inverno. Algo lhe alterara imperceptivelmente  
 o perfil, minado por secreta, pertinaz enfermidade.

Semelhante a qualquer outro, o lugar volvia meta  
 e ponto de partida, conceitos que, como a linha imaginária,  
 circunscrevem, mas de todo eludem, o essencial.

Ladeado de sombras e árvores, o caminho de areia,  
 que se dizia conduzir a parte alguma, abria

para o mundo. A experiência reduz, porém,  
 a segunda à primeira das asserções: pelo mundo  
 se alcança parte nenhuma; se restringe ficção  
 e paisagem ao exíguo mas essencial: legado  
 de palavras, pátria é só a língua em que me digo.

In *O Escriba Acocorado*

---

**Rui Knopfli** nasceu em Inhambane em 1932 (†1997). Publicou *O País dos Outros* (1959), *Reino Submarino* (1962), *Máquina de Areia* (1964), *Mangas Verdes com Sal* (1969), *A Ilha de Próspero* (1972), *O Escriba Acocorado* (1978), *Memória Consentida-20 Anos de Poesia* (1982), *O Corpo de Atena* (1984) e *Monhé das Cobras* (1997). Edição póstuma de *Obra Poética* (2003).



---

*Para sul*

Na noite em que passámos o Rio  
Rovuma  
Apontei para Sul com o nariz, com o  
coração, com os pés  
Fiquei completamente orientado para  
Sul  
Com esta terrível doença da febre da  
coragem  
Que só nos deixa, camaradas, fugir  
para Sul.

Na noite em que passámos o Rio  
Rovuma  
Fiquei completamente torcido para a  
frente  
Com a minha vida como um trilho  
direito  
Com esta terrível doença da alegria da  
garganta  
Que só nos deixa, camaradas, cantar  
para Sul.

Na noite em que passámos o Rio  
Rovuma  
O Sul estava sempre na minha frente  
teimoso  
E como uma árvore de messassa que  
fosse andando

Senti o musgo e os bichos crescerem nas  
minhas costas  
Podia vê-los crescer nas tuas costas  
camarada da frente  
Também com esta terrível doença da  
impaciência nas costas  
Que só nos deixa, camaradas, livres de  
ir para Sul  
O nariz, o coração e os pés apontando.

Levo a arma atravessada na bandoleira  
e vou para Sul.  
A Razão que nos leva para Sul,  
camaradas  
É que é a nossa arma melhor  
engatilhada apontando  
Para todos os lados ao mesmo tempo.

*In Eu, o Povo*



---

*Nunca aceitámos*

Nunca aceitámos.

Éramos como árvores altas  
Que se curvam quando o vento é forte  
Mas sabem  
Que a submissão é temporária

Acumulámos ódio nos corações  
Destreza nas nossas mãos  
Balas nas nossas casas

Os nossos filhos mediam o seu tamanho  
Pelo tamanho das espingardas

A angústia da espera pesava-nos  
Como uma esperança sem termo

(...)

Mas a espera não podia ser eterna.  
Somos como árvores altas  
Que não podem ser domadas.

(1969)

In *Mensagens*

# MOÇAMBIQUE

---

*A partir dos anos 1980*

SEBASTIÃO ALBA  
HELIODORO BAPTISTA  
LEITE DE VASCONCELOS  
JÚLIO CARRILHO  
CALANE DA SILVA  
MANUELA SOUSA LOBO  
ALBINO MAGAIA  
JORGE VIEGAS  
JUVENAL BUCUANE  
GULAMO KHAN  
JULIUS KAZEMBE  
AFONSO SANTOS  
MIA COUTO  
ALMEIDA CULO  
FILIMONE MEIGOS  
ARMANDO ARTUR  
EDUARDO WHITE  
GUITA JUNIOR  
MOMED KADIR  
NELSON SAÚTE  
AMIN NORDINÍ  
ADELINO TIMÓTEO  
SÓNIA SULTUANE  
CHAGAS LEVENE  
ROGÉRIO MANJATE  
CELSO MANGUANA  
DINIS MUHAI  
JORGE MATINÊ  
RUY LIGEIRO  
SONGARE OKAPI



---

*O ritmo do presságio*

A tinta das canetas  
reflui de antipatia  
e impregnadas, assíduas  
cambam as borrachas  
Não há fita de máquina  
que o uso não esmague  
o vaivém não ameace  
de dessorar os textos  
Mas a grafia nada diz  
de pausas na cabeça  
Vozes inarticuladas  
Adensam, durante elas  
uma tempestade  
recôndita  
E nubladas carregam-se  
as suspensões  
encandeando em nós  
o ritmo do presságio.



## Subúrbio

Onde há casas menores com portas  
abertas  
por sobre os espaços que a luz orna  
entre as palmeiras  
e vultos que amanhecem envoltos  
em lençóis de que a noite suja escorreu  
a manhã poussa  
nos pulsos das mulheres que se elevam  
com ela  
e meninos negros alteiam-se  
no flanco das mães  
de olhos que a esperança já estria  
Os comerciantes assoam-se  
de varanda para varanda  
retribuem devagar a amizade  
Que os meninos trazem para fora  
Das tarefas diárias  
As luas carcomidas no sítio das  
fogueiras  
Enfiadas murmuramente em seus  
colares.

In *O Ritmo do Presságio*

---

**Sebastião Alba** nasceu em Braga em 1940 (†2001). Publicou *O Ritmo do Presságio* (1974) e *A Noite Dividida* (1982). Edição póstuma de *Uma Pedra ao Lado da Evidência* (2001).

## Heliodoro Baptista

---

### *Thandi*

escrevemos na pele:  
a morte não existe  
porque já dormimos sobre ela;  
se se passa alguma coisa? não, meu  
amor;  
ou seja, passa-se absolutamente tudo!  
e o tudo é o pão  
que nunca houve neste nada;  
(mas o nada será o princípio de tudo,  
estas já longas servidões humanas);  
esquino, te reescrevo, Thandi; e se  
tenho palavras  
é porque imito o canto  
de uma ave fecundada adulta;  
(claro que o lirismo não se prende ou  
rotula:  
aceita-se tarde ou se nega e muito  
cedo);  
mas o poeta tem boca:  
as metáforas o seu ardil,  
para que outros leiam  
o que ele nunca disse.

*Maio de 1983 (uma das versões)*

## Malangatana Ngwenha: onde o teu Guernica?

(Uma réplica aos quatro quadros e desenhos oferecidos em 1991)

1

Dizias, no poema para mim: «Sim, às  
minkulungwanas  
que anunciam o fim do sangue  
transformado

em verde sangue, cheio do húmus do  
futuro...»

Hoje, perscruto a luz do mundo que  
vibra  
e se apaga junto a línguas bifurcadas.  
Agora, podemos escrever dizendo fui  
nascido

e tu estavas à minha trás.

Porque todo o grito liberta  
um fogo adormecido. E dormimos  
muito,  
essa lua da luz emudeceu tantos.  
Isso não dói?

2

o mapa das verdades tem de ser outro;  
sobrevivemos  
de um extenso dicionário tradicional de  
mentiras.

Já queimaram a bandeira do lobolo,  
os xiricos decidiram-se pelo silêncio do  
canto.

A fisga e o carrinho de lata  
são peças raras de museu.

Isso dói mais?

Sabe-se um pouco a gramática,  
a praxe das palavras.

Mas não te iludas, irmão do Zé e do  
Nogar,  
com a sintaxe dos novos oráculos.

Descolonizámos o quê, me digam,  
se o tempo desprende-se-nos  
da ponta dos dedos? Já não interessa  
saber quem matou o Cão Tinhoso  
e porque Malidza é uma pedra preciosa  
se os nhamessoros vivem no fundo dos  
rios.

Isso dói tanto?

3

Esgrime, na defesa e no ataque, os  
pincéis  
do teu génio e junta, na tua aringa já  
cercada,  
Chichorro, Samate, Ídasse, Pádua,  
Malangatana,  
Eugénio de Lemos, Mankeu, António  
Quadros,  
Dunduro, Siteo, Shikani e ainda Ciro e  
Naguib,

[todos os outros

para a festa  
que há no fogo imortal dos acrílicos.  
Riscar o nome de Chissano, seus  
poemas  
na madeira, não é crime?  
E isso também não dói?



4

Sofre, bebe, droga-te, anda de cócoras,  
mostra o falo às turistas tagarelas,  
na insistência dos jeovás, na perfídia  
do deus da igreja universal.

A paciência é como a morte:  
cola-se-nos às calças, à declinação  
bantu, que só existiu como língua.  
Pede ao Rangel para revelar os filmes  
da nossa tolerância ante o que é  
infiável.

Quem visita a campa de João Dias,  
Fonseca Amaral,  
do Reinaldo, Fani Ffumo, Matateu, do  
Rui de Noronha?  
E isso ainda dói,  
quando não dói?

5

Tu que sabes ser o animismo,  
a cabala para os incrédulos oficiantes  
deste país fracturado, expondo o osso  
da miséria,  
faz-nos regressar às origens, pela magia  
dos símbolos,  
mas de pés bem firmes no centro da  
respiração.

Desligue-se a arte do compromisso  
imprudente,  
preencha-se, no sangue, a água limpa  
da sabedoria.

Explica, nas línguas que sabes, que o  
malabarismo  
vai entretendo os circos. A dignidade  
cultiva-se  
sem estender, estranhamente, a mão à  
rosa-dos-ventos.

Porque, com Picasso em Guernica,  
há a sua reincarnação nos tantos, mil  
Rwandas e  
Burundis.

E assim já dói menos,  
de um doer súplice?

*In Nos Joelhos do Silêncio*

---

**Heliodoro Baptista** nasceu em Gonhane, Quelimane, em 1944. Publicou *Por cima de Toda a Folha* (1987), *A Filha de Thandi* (1991) e *Nos Joelhos do Silêncio* (2005).

*Ser*

(o nada é só o resto.  
Reinaldo Ferreira)

Ferreira mínimo Reinaldo  
empaludado de crepúsculos  
corrigia o Marx capital  
contra todos os cálculos  
num guardanapo do café habitual  
Cadeias e nada são o resto  
que se tem a perder na tempestade  
mas esqueceram-se Marx e o Manifesto  
do mínimo tomado à humanidade  
que Reinaldo encontrou no guardanapo

## Partidos

Espera-se destes cefalópodes  
que façam esconjuros  
e salvem o país no fim da missa  
Preferiram pô-lo na Suíça  
a render juro

In *Resumos, Insumos e Dores*  
*Emergentes*



*Flamingo*

O pescoço dobrou-se sobre  
o corpo róseo

uma pata encolhida descansa noutra  
transformada em estaca

o flamingo adormece em si o horizonte  
como flor espetada no pântano

*In Dentro de Mim Outra Ilha*

## (TAMBORES)

São os tambores da noite  
 distantes  
 são as folhas das palmeiras bêbedas  
 constantes  
 são as pinceladas das brisas  
 sibilantes  
 são os lussúnguis finos  
 a panejar o apetite discreto  
 dos amantes

## (SÓ BRILHOS)

No preto ibericamente mulato,  
 na negra goesmente branca  
 ficou uma mensagem de saudade.  
 Triste saudade de conchas  
 cheia dos lampejos da maré vazante!  
 Só brilhos e lembranças  
 do medo que me acompanhava na  
 machila.

Será que foi o medo que me  
 transfigurou o gosto?  
 ou foi um simples sortilégio sulista  
 de timbila?

In *Nónumar*

---

**Júlio Carrilho** nasceu em Pemba em 1946. Publicou *Dentro de Mim Outra Ilha* (1995) e *Nónumar* (2001).

*Pontuário nocturno*

- No cabaret
- Afogamos os subúrbios
- Espetados nos nossos olhos
- Vendo Mundinho
- Libertar o dedos nas teclas
- Do órgão electrónico.
- Lá fora, agressivo
- O néon risca arabescos
- No alcatrão da rua
- Multinacional dos passos.
- Aqui
- Confessadamente prisioneiros
- Explodimos no álcool
- Poemas clandestinos
- Certos
- Do Dia que há-de vir!

In *Dos Meninos da Malanga*



## *Dos serões poéticos da ilha*

De oitocentos os serões da Ilha recordo  
nos salões  
a poesia, os dramas, a música, a arte  
companheira  
pelo poeta as frágeis donzelas pulsando  
os corações  
versos da moçambicana voz de Campos  
de Oliveira.

As noites quentes corriam céleres e  
encantavam  
com o piano e a cítara vibrando as  
vozes tropicais  
pelas portas e reposteiros *muthianas*  
espreitavam  
esses senhores e senhoras dedilhando  
seus ais.

Lá fora na praia sem Camões e  
Gonzaga na memória  
macuas de Cristo e Mahomed cantavam  
outra história  
de xeques, noites de *djinis* e escravas  
revoltadas.

E nas mesquitas, capelas, templos de  
xiva e pagodes  
Aculturavam-se em harmonia outras  
vozes e acordes  
sentidas preces de Muhipiti, canções  
libertadas.

*In Lírica do Imponderável*

nos dias em que eu gosto de mar  
desenrolo à minha volta um  
pensamento húmido  
e faço versos como quem faz colares

a luz arredonda-se na tarde

não há estrutura profunda na sintaxe  
da pele  
e dedilho ziguezagues  
na persiana das frases  
descomplico-me  
displicente  
morna

\*

ponta dos dedos/teclas

mamilos são acentos  
no verso alexandrino  
do corpo

Samarcanda desperta  
mais cedo do que as outras

telhados  
antenas  
cúpulas

\*

desenrolei o teu turbante  
e a trança caiu-te pelas costas

o brilho de um rubi de vidro  
aquece o gesto lento  
dos dedos do teu pé

és macio  
doce

e proclamo  
Calcutá  
a capital do mundo

(inéditos)

# Albino Magaia

## *Descolonizámos o Land-Rover*

Já não é carro cobrador de impostos  
 Nós descolonizámo-lo.  
 Já não é terror quando entra na  
 povoação  
 Já não é Land-Rover do induna e do  
 sipaio.  
 É velho e conhece todas as picadas que  
 pisa.  
 É experiente este carro britânico  
 Seguro aliado do chicote explorador.  
 Mas nós descolonizámo-lo.  
 No matope e no areal  
 Sua tracção às quatro rodas  
 Garante chegada às machambas mais  
 distantes  
 Às cooperativas dos camponeses.  
 Entra na aldeia e no centro piloto  
 Ruge militante nas mãos seguras do  
 condutor  
 Obedece fiel a todas as manobras  
 Mesmo incompleto por falta de peças.  
 - Descolonizámos o Land-Rover  
 Com nossos produtos  
 Comprámos o combustível que consome  
 Com nossa inteligência  
 Consertámos avarias que surgem  
 Com nossa luta  
 Transformámos em amigo este inimigo.  
 Nós, descolonizadores,  
 Libertámos o Land-Rover  
 Porque também ficou independente,  
 afinal  
 Transformaram-se os objectivos que  
 servia.

E hoje é militante mecânico  
 Um desviado reeducado  
 Uma prostituta reconvertida em nossa  
 companheira.  
 Descolonizámo-la e com ela casámos  
 E não haverá divórcio.  
 De Tete a Cabo Delgado  
 Do Niassa a Gaza  
 Da sede provincial ao círculo  
 Este *jeep* saúda quando passa  
 O *caterpillar*, seu irmão  
 Outro descolonizado fazedor de  
 estradas  
 E cruza-se com o *Berliet* atarefado  
 Ex-pisador de minas  
 Eles aprenderam com a G3

Menina vanguardista na mudança de  
 rumo  
 A primeira a saber e a gostar  
 A diferença antagónica  
 Entre a carícia libertadora das nossas  
 mãos  
 E o aperto sufocante e opressor do  
 inimigo que servia.  
 As mãos dos operários que o fabricam  
 São iguais às mãos dos operários da  
 nossa terra.  
 Essas mãos inglesas que o criam  
 Um dia saberão que ajudaram a fazer a  
 revolução  
 E vão levantar o punho fechado da  
 solidariedade.  
 Ruge este militante nas picadas da



Zambézia  
Galga as difíceis estradas de Sofala  
Passa pelos pomares de Manica  
Pelo milho de Gaza  
Pelas palmeiras de Inhambane  
Na cidade de Maputo descansa.  
Transporta pelo país os olhos dos  
estrangeiros amigos  
Que querem conhecer de perto a nossa  
Revolução  
- Descolonizámos uma arma do inimigo  
descolonizámos o Land-Rover!

Aquelas quatro rodas de um motor  
potente  
Aquela cabine dos mecanismos de  
comando  
Aquelas linhas de carroçaria irmanadas  
ao medo  
Já não afugentam o povo:  
Homens, Mulheres e Crianças do campo  
Fazendo sinal ao condutor, pedem  
boleia.  
Nós descolonizámos o Land-Rover  
Por isso o povo já não foge.

*In Assim no Tempo Derrubado*

## *Minhas mãos*

Cactos fuzilando desespero!  
Estas são minhas mãos  
desenhando malangatanas escultores  
pintando chissanos cubistas  
no ritmo certo da viola erótica~  
de todos os zeburanes  
poetas~dedilhando marrabentas fálicas

Estas são as minhas mãos  
bebendo o néctar do Planalto  
na mais surrealista escultura shetane  
com xitukulumucumba unipé e  
monocular  
usando arma de pólvora

Estas são as minhas mãos  
cúmplices desta boca de cajú  
murmurando ditados de tinhlolo  
numa esteira debaixo da mafurreira

Carícias gémeas  
minhas mãos de timbila  
Aiuê!!!

In *Trilogia do Amor*

*Do meu país*

Do meu país as aves se ausentaram  
e com elas se foi a vida, a alegria.  
E os poetas, nos versos que cantaram,  
foram pássaros de morte e de  
melancolia.



*Subversão*

O pintor subverte a paisagem.  
O poeta subverte os planos da  
linguagem.  
O guerrilheiro subverte os homens sem  
mensagem.

Subverte. Subvertemos.

Subvertidos fomos.

À subversão devemos

A estatura do que somos.

## Canção de Bagarila

Em Bagarila, com os deuses da noite,  
Sei de que lado sopram os ventos em  
África,  
E a alma das pedras, corcovada,  
estática,  
Ensina a permanecer, caso o inimigo se  
afoite.

Vila Cabral, a 32 quilómetros.  
Planalto de Lichinga.  
Uma cidade armada,  
Arame-farpada  
Até aos dentes.

O inimigo, e nós,  
Sabemos que, entrementes,  
As Kalashs cantam,  
Estremece Inhaminga.

O inimigo move-se no arco dos  
azimutes.  
Célere é a impulsão dos bidons de  
gasolina.  
Ao longo da negra vertigem do asfalto.

Baionetas caladas  
Perfuram a noite.  
Permaneço de pedra.  
Transmudado em basalto.

In *O Núcleo Tenaz*

---

**Jorge Viegas** nasceu em Quelimane em 1947. Publicou *Os Milagres* (1966),  
*O Núcleo Tenaz* (1982) e *Novelo de Chamas* (1989).

## Juvenal Bucuane

---

### *A raiz e o canto*

Minha voz, raiz deste chão,  
sopro fiel  
e canto deste peito esfaldado  
neste instante exacto  
aprestado a sacrifícios...  
Voz presa às obrigações  
do quotidiano premente  
que a percutem  
como ao nervo crispado,  
mas canto solto  
para a lucidez  
dos que a terra cavam  
não para enterrar a vida  
mas para desenterrá-la:  
as alturas sulcam  
não com naves para destruir  
mas com andaimes para construir.

In *A Raiz e o Canto*



## *Aquela pomba branca*

Tal como a que concebeu Picasso  
no seu lúcido simbolismo,  
era linda  
aquela pomba branca  
era de paz!  
Sem vacilar  
quilhava com o seu peito forte  
o negrume da noite;  
nas suas alvas plumas  
levava a miniatura dum país enorme  
feito de homens  
no amor e na fraternidade;  
levava a miniatura de um mundo novo  
feito de homens  
na solidariedade universal!  
e... de repente,  
suas plumas se tismaram de vermelho.  
Picasso não havia imaginado isso  
Na concepção da sua pomba branca  
A sua obsessão era a Paz!

*In Requiem com os Olhos Secos*

---

**Juvenal Bucuane** nasceu no Xai-Xai em 1951. Publicou em poesia *A Raiz e o Canto* (1985), *Requiem com os Olhos Secos* (1987), *Segredos da Alma* (1989) e *Limbo Verde* (1992).

# Gulamo Khan

---

é um xirico um beija-flor  
uma andorinha um vaga-lume  
é xituvana

\*

## MOÇAMBICANTO I

Céleres as águas  
Zambezeiam pela memória  
Das almadias do silêncio

Nem o zumbido da cigarra  
me entontece

nem o troar do tambor  
me ensurdece

os sulcos que são  
sulcos das nossas esperanças

Oh pátria  
moçambiquero-te  
neste alumbramento  
e amar-te  
devo-o à carne e ao nervo  
deglutidos em revolta.

In *Moçambicanto*

---

**Gulamo Khan** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1952 e faleceu em 1986, no acidente aéreo que também provocou a morte de Samora Machel. Edição póstuma de *Moçambicanto* (1990).

# Julius Kazembe

---

## Changara

Engoliram luas as crianças de Changara.  
Os olhos delas são pássaros tristes sem  
vôo

que no desespero da fome acumulada  
comem estrelas como se fossem grãos de  
milho.

Quando as sementes secaram nos  
campos

e o sangue secou nas veias dos rios  
e a seiva secou nas veias das plantas  
e o sol secou os celeiros da aldeia

serpentes famintas silvam em volta  
do peito cindido. Uma toupeira chora  
ao frémito dos imbondeiros. Grave,  
arde sobre a erva amarga a dor:

Das luas engolidas pelas crianças  
quantas tardará a ecoar nos jornais?



## *Adiemos os brindes para mais tarde*

quisera ter as mãos que tem a água  
para quando vertido sobre ti  
te permear até ao último favo  
contigo traçar um cesto de vime

decantam-nos as estereofonias  
nos decibéis se evadidos da própria  
nudez gotejamos como um alambique  
na dádiva da resina final

crês que o tropel antigo dos fuzis  
cessará nesse instante de espantar  
os fulvos pássaros da nossa infância?

crês mesmo amor que reencontraremos  
intacta a palhota da tia sumbí?  
oh!adiemos os brindes para mais tarde!

In *Gazeta de Artes e Letras* da revista  
*Tempo*

---

*Coleccionador de quimeras*

Quando as minhas angústias  
Começam a morder-me  
Ponho-lhes a trela  
Saio à rua a passeá-las  
E deixo-as ladrar  
Ao tédio transeunte  
Depois ponho-lhes asas  
E deixo-as voar  
como pássaros  
em busca de primaveras  
imprevisíveis.

In *Coleccionador de Quimeras*

Mia Couto

---

*(escre)ver-me*

nunca escrevi

sou

apenas um tradutor de silêncios

a vida

tatuou-me nos olhos

janelas

em que me transcrevo e apago

sou

um soldado

que se apaixona

pelo inimigo que vai matar

*Fevereiro 1985*



## Sotaque da terra

Estas pedras  
sonham ser casa

sei  
porque falo  
a língua do chão

nascida  
na véspera de mim  
minha voz  
ficou cativa do mundo,  
pegada nas areias do Índico

agora,  
ouço em mim  
o sotaque da terra

e choro  
com as pedras  
a demora de subirem ao sol

*Junho 1986*

*In Raiz de Orvalho e Outros Poemas*

---

**Mia Couto** nasceu na Beira em 1955. Publicou em poesia *Raiz de Orvalho* (1986) e *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (1999).

## Almeida Culo

---

A rola canta  
tru-cru-tru  
tru-cru-tru

Canta algures  
nos olhos cansados  
e ausentes de sono

E não sei  
se é a rola que canta  
Ou se é a memória dela  
que ressoa

Deitado

É a rola que canta  
nos olhos fechados sem sono  
dentro de mim

*In As Metamorfoses da Alma*

---

**Almeida Culo** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1955. Publicou *As Metamorfoses da Alma* (1998) e *No Rosto dos Símbolos* (2003).

## *Intertextualidade*

-Em caixa alta, aos poetas de Maio; tindozolé e um tambor  
encanto de amor natural.-

(Acrescente-se uma citação de Gorbatchov)

Já somos todos tambores, já somos  
tambores  
mas quem erra por definição?  
Errare humanum est  
porque o amor não está gasto, não.  
Está latente, cheio de próteses e  
proteínas  
como em todas as coisas amputadas  
meu amor  
e depois karingana wa karingana,  
alôpwana!  
Régulo Zixaxa está vivo pá  
muito mesmo, ele e nós; Macombe e  
Farelay  
Changamire e Xitende, Tchaka e  
Mandela.  
  
Mampsincha? Mampsincha é nossa  
perdição de sempre  
e em qualquer lado. Convoca xipalala  
meu soluço  
as tanjarinas que não comemos, sim, as  
de Inhambane  
e as de Chimoio. E milho de Mucodza  
também.

E caju de Angoche, sim tambor: dizer-  
te como, se já és?  
É a vida pá, se a razão mora  
ainda na ponta dum fuzil...

somos cidadãos dum país que já existe  
só que oneroso o custo de produção da  
paz  
nossa paz, nosso poder  
porque o poder real para nós  
é eu dizer-te assim:  
posso ser-te útil agorinha mesmo, irmão  
com toda a carga significativa  
daí resultante, sem contra-senso.  
É eu poder dizer-te aquilo que sou  
e não aquilo que tenho  
exercício de espírito  
ou maneira de estar, consuetudinários,  
ou seja costumeiros, não porque somos  
filhos do rei  
mas porque queremos ser netos: Pus  
uma pedra  
no edifício da sociedade, mereço  
o meu pedaço de pão, caramba!

II  
O que é preciso, é saber ser-se, amor  
porque as inocentes da rua Araújo hoje  
(rua Major Bagamoyo), também são  
espécies melhoradas  
da civilização genética de Sidades e  
Ovnis. Miscigenada  
é esta geração a minha, de berços e  
esteiras abraçados



livros e tomate soltos aos cifrões, para  
quem puder regatear:  
ai a actividade animal!

SIA-VUMA!

### III

«Oh espérance  
féconde ambition  
de ceux qui croient  
changer le monde»  
'... se a minha mãe plantou uma árvore,  
essa árvore  
é muita e até sempre, e se deleita a  
bambolear-se belecando-nos  
numa errepeemidade sui generis que  
seus frutos têm o sabor destas  
gentes que somos nós  
obreiros naives da nossa própria  
existência.

Pensar que o vermelho dá a mesma  
sensação a todos?

Há os que usam cores não  
convencionais'

e no universo do seu belo  
(no belo do seu universo)  
fazem tons amarelados com dós e  
bimóis  
lás sustentidos de azul clarinho  
acastanhados tam tams de mi  
e a lua acasala-se a um solo em sol:

SIA-VUMA!

Eurídice negra: que tal ficasses duma  
vez por todas às riscas?

Ai a passividade animal...

*In Poema & Kalach in Love*

Só para começar com a seca, apresento-te as minhas (de)limitações:  
o Inglês e o Índico.

O Inglês faz-me igual a mim mesmo, o outro. O Índico faz-me diferente, sou dos que está do lado de cá, do ultramar: *overseas*. Sou o mesmo outro, este, neste tempo e neste espaço. Sem neve: *never*.

\*

Recomeçamos assim: se temos o mar, então, a nossa nação inclui a dos outros e por isso é amar. Cada um de nós é a súpula de nós próprios e dos que vieram pela auto-estrada marinha: tradição e modernidade, diferença e sobriedade: sedimento, musgo, alga, polvo, molusco, areia, barco, vela, vento, corrente, torrente, chuva, esmeralda e tubarão: o mar e vai e vem, daí as marés e as tradições.

Como?

- Vai as raízes (*radix*), verás que tradição significa passar/transmitir mensagem  
tipo ADN que tem contexto. Meiose, mitose, amiba que se reproduz  
tipo espécie melhorada, isto é, integrada no espaço.

In *Globalinol-(antídoto) ou o Garimpeiro do Tempo*

## Armando Artur

---

### *(Praia da Costa do Sol)*

Aqui a manhã  
chega-me inteira  
redonda e geométrica  
salgada como o perfume  
de sândalo.

é uma manhã de lembranças  
maravilhada é a imaginação  
da luz, alucinada,  
no azul coração do mar.  
com ela – o ventre da vida,  
os rumores do vento  
e os primeiros arautos  
da maturação do amor.

aqui a manhã  
chega-me pura  
com as suas asas lisas  
como as gaivotas de Setembro.

(nela a fluorescência da memória  
e a incandescência da esperança.)

*In O Hábito das Manhãs*



*(Redimensão)*

Os astrofísicos  
acreditam  
na curvatura do universo.

E eu, qual quê, qual carapuça!...  
Acredito na redoma de água  
Que são os teus olhos  
Onde inteiro me dissolvo.

Acredito no néctar e no pólen  
Que são o feitiço dos teus beijos  
Onde secretamente pouso,  
E depois me inebrio  
E me ignoro.

Acredito no bosque e na gruta  
Que são a magia do teu delta  
Onde, impassível, aguardo pela  
Próxima estação.

## *Aqui os homens perderam a barca*

Aqui a terra arde, os rios transbordam  
e as marés chegam e partem.

Aqui o homem é antípoda do homem  
e o disfarce cúmplice da vergonha e do  
medo.

Aqui tudo se funde da fúria e do  
murmúrio  
como o relento se confunde com a relva.

Aqui os homens perderam a barca.

Aqui até a brisa e o lume matinais  
Entoam o cântico do descontentamento.

Aqui o rasto e o rosto alegre de  
"Harley"

São miragem das rãs do fundo da  
pupila.

Aqui nada se espera, nada acontece...

Apenas a espessura dos dias em riste.

*In Os Dias em Riste*

## *Rosto de ébano*

Retenha a neblina em teu rosto de  
ébano  
Como quem resgata a fúria dos  
espelhos.  
Lúgubres são os olhos que amanhecem  
Na quietude da espuma e da areia  
morna.  
Tacteia na pele da chuva os contornos  
Do chão e das vozes que  
obstinadamente  
Insistem em calar a noite e dobrar o  
verso.  
Ébrias são as mãos que nos lembram a  
dor  
Na aura matinal do amor  
desconsentido.  
Escuta agora os sussurros vindos das  
estepes  
Longínquas para que novas viagens e  
novos  
Caminhos em teu rosto reprincipiem.



*Ao Guita Junior*

Macio é o azul das mãos  
Na quietude das aves.  
Suave é a música do lume  
Nas crinas de Eros.  
Maleável é a curva da lua  
No halo do beijo adiado.  
Serenos é o olhar da pedra  
Na marcha fúnebre dos amores.

(Mas duro é este ofício de que ninguém  
Nos incumbiu.)

*In A Quintessência do Ser*

---

**Armando Artur** nasceu em Alto-Molocé em 1962. Publicou *Espelho dos Dias* (1986), *O Hábito das Manhãs* (1990), *Estrangeiros de Nós Próprios* (1996), *Os Dias em Riste* (2002) e *A Quintessência do Ser* (2004).

Uma mão relampeja na casa da escrita  
Faísca.  
Troveja.  
Procura um claro instante para a  
aparição.

Pode-se vê-la correr pelo dorso do  
papel,  
deitada do seu lado ou do seu modo  
rastejante,  
pode-se vê-la provando o ruminante  
delírio das palavras,  
a sua rasante arrumação,  
e leva vozes aquela mão em cada  
delicada passagem,  
rítmica, latejante  
ou um nervo animal que faz lembrar  
a textura pedestre do papel.  
Mas a mão voa, explosiva,  
e não cai nem agoniza no espaço  
vibrante onde se comunica.

Voar é um ferveroso recolhimento.  
E no que é quase a medida elementar  
do esquecimento  
A escrita navega  
Num estuário de silêncio.  
Escrever é uma droga antiga,  
uma bebedeira que queima com  
lentidão  
a cabeça,

traz as luzes desde as vísceras,  
o sangue a ferver nas vias tubulantes,  
traz a natureza estimulante das  
paisagens  
que temos dentro.

\*

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. Amainemos esse desejo  
de o prendermos.

Não é justo um pássaro  
onde ele não pode voar.

*In Poemas da Ciência de Voar e da  
Engenharia de Ser Ave*



## Mãos sobre o tempo

Sou ao Norte a minha Ilha, os sinais e  
as sedas  
que ali se trocaram e nessa beleza  
busco-te e para  
mim algum percurso, alguma  
linguagem submarina  
e pulsional, busco-te por entre as  
negras enro-  
ladas em suas capulanas arrepiadas,  
altas, magras,  
frágeis e belas como as missangas e  
vejo-te pelos  
seus absurdos olhos azuis. Que viagens  
eu viajo,  
meu amor, para tocar-te esses búzios,  
essas peixes  
vulneráveis que são as tuas mãos e  
também como  
me sonho de turbantes e filigranas e  
uma navalha  
que arredondada já não mata, e minhas  
oferendas  
de Java ouros e frutos incensos e  
volúpia.  
Quero chegar à tua praia diáfano como  
um deus,  
com a música rude e nua do como de  
uma palave,  
um séquito ajawa, um curandeiro  
macua, uma  
mulher que dance uma Índia tão  
distante, e um

monge birmanês, clandestino no tempo,  
que sobre  
nós se sente e pense. Amo-te sem  
recusas e o  
meu amor é esta fortaleza, esta Ilha  
encantada,  
estas memórias sobre as paredes e  
ninguém sabe  
deste pangaio que a Norte e na Ilha traz  
um amante  
inconfortado. Em tudo habita ainda a  
tua imagem,  
o m'siro purificado da tua beleza e das  
tuas  
sedes, a rosa dos ventos, o sextante dos  
tempos,  
em tudo acordas de repente como se  
ardesses  
naus, garças, águas, ouros, pratas,  
vagas, escravos  
ausentes, tudo o que esta Ilha que sou  
ao Norte,  
nos pode lembrar. Deito-me, assim,  
sobre o Sol  
com a praia funda em meu  
pensamento.

*In Os Materiais do Amor*

Tenho uma janela amarela virada para  
Oriente. Docemente e sem assombro.  
Todos os dias me sento defronte dela  
para a olhar. E o vento que a bate faz-  
me um incêndio para escrever, desce  
devagar a rampa por onde a vou saltar.  
Minha e sem fim esta natureza fresca  
dos seus vidros, a luz que por ela é uma  
magia tão puríssima. Tenho a janela  
num quarto que amo, unido como o  
sangue verde do vale que dela eu vejo,  
dos livros fechados em seus destinos,  
dos jornais aos montes e sem notícias.  
O ar deste quarto está de sorrisos e de  
surpresas, de desgostos que irão viver,  
cheio de lugares que ainda não sou.  
Oíço músicas dentro dele, caladas e  
brancas de repente, oíço cores  
incessantes e um poeta que pressinto  
esteja a morrer. Leio as palavras que o  
são. Frias. Concretas. Óbvias e desertas.  
E a morte é um murmúrio por detrás  
de tudo o que gritam sem dizer.

*In Janela para o Oriente*

---

**Eduardo White** nasceu em Quelimane em 1963. Publicou em poesia *Amar sobre o Índico* (1984), *O País de Mim* (1989), *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992), *Os Materiais do Amor* seguido de *O Desafio à Tristeza* (1996), *Janela para o Oriente* (1999), *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001), *O Homem A Sombra e A Flor e Algumas Cartas do Interior* (2004), *Manual das Mãos* (2004) e *Até Amanhã Coração* (2005).

# Guita Junior

---

## *Mãos sobre farrapo*

mas vamos reconstruindo o país aos  
impostos  
uns menos puros outros mais ilícitos  
outros antes porém aos encontrões com  
mulalas  
a verterem-nos da carne o  
hematozoário  
mais emergente que o donativo mais  
escasso

fazemos sauna nós mesmos sem idades  
em busca da purpúrea metamorfose  
legal  
mas é verdade que há ainda  
motobombas  
comprometidas com o dever de  
necessitar  
é verdade  
e discursam-se mais dogmas e mitos  
as alturas e a vontade submissa

agora estou pedir cinquenta  
para perpetuar o farrapo e a esmola  
e para evitar falar de bares e copos  
vai uma coroa de flores para os heróis  
sempre nos satisfaz mais uma gorjeta  
para desarraigas as vontades  
abdominais.



## *Diário de esperança*

*(1 de Outubro de 1991)*

para este diário de guerra  
há lacunas onde a insónia transborda  
mas meço

                  palmo a palmo  
                          poro a poro  
cada retalho de carne que besunta o  
aço da alma  
uma espingarda um homem  
a kalash viva o homem morto

há um homem aqui a meu lado  
este homem tem a mulher violada  
para sossegar gatilhos  
e baionetas coronhadas na nuca e no  
dorso  
e filhos quase órfãos  
e é feliz quando o sol rompe a  
madrugada

este homem estabelece recordes de vigília  
e não tem uma pá para enterrar  
cadáveres  
tem uma baioneta e a paciência grela  
ao anoitecer  
erra sob o luar e apela os espíritos como  
pode

e mata  
a arma mata  
este homem mata  
e chora  
este homem ainda chora

*In O Agora e O Depois das Coisas*

*um*

esta é a canção dos mares sussurrada  
 ao relento  
 lenta a lua a esvoaçar a paisagem negra  
 obscura  
 haverá sempre um grito nas trevas  
 depois o silêncio  
 o negrume tinge por dentro a ânsia de  
 todos os medos

os soldados voltarão?  
 o que voltará deles?

na trincheira fétida a coragem  
 combatida de terror  
 o asco saturado moribunda a intenção  
 de matar  
 a vítima indecisa de morrer um  
 estilhaço na alma  
 gangrena presente o teu retrato algures  
 camuflado

*vinte e dois*

faltam-te as essências antigas os aromas  
 essenciais  
 um enxoval de recordações uma noite  
 morna de luar  
 e aquela ilha quase deserta para te  
 completar o sonho  
 guardo ainda as noites de equinócio?  
 A verdade cardeal com que perco o  
 norte?

não te retenho a mínima feição sequer o  
 hálito  
 ocorre-me a sombra do teu perfil a luz  
 cega-me  
 ou se apaga qual miragem que a ânsia  
 acende  
 depois volto-me para o beru de dentro  
 de mim  
 a tempestade é imensa quero saber onde  
 estou

*Diário de esperança**vinte e nove*

esta minha cidade bela e ancorada ao  
tempo  
carcomida até ao âmago e  
resignadamente  
presa ao seu desterro sorri para não  
chorar  
tem o céu aberto até à alma e uma  
vontade  
recalcada: que a morte seja órfã de si  
mesma

choram os homens?  
é penoso o caminho

há no ar ainda os morcegos da última  
noite  
o medo – sombra negra – assombra o  
presente  
desta gente mudam-se os tempos –  
apenas os tempos

In *Os Aromas Essenciais*

---

**Guita Junior** nasceu em Inhambane em 1964. Publicou *O Agora e O Depois das Coisas* (1997), *Da Vontade de Partir* (2000), *Rescaldo* (2001) e *Os Aromas Essenciais* (2006).



amor  
violamos a nudez das palavras  
e tentamos agasalhá-las  
com aquilo que não temos

\*

tremulas mãos em recentes ruínas  
estendem um pedaço de papel  
ao solitário feixe de luz  
que também se escapa enraivecido

nestes lugares já não há espaço para  
sonhos

não sonham as nossas crianças  
morrem todas noites longe de seus  
corpos  
para nunca mais amanhecerem  
diáfanos

por entre os muros da cidade protegida  
a solidão do asfalto  
regista passos de alvenaria  
que vão delineando novas construções

que dizer agora meu amor  
dos acesos crepúsculos mortificantes  
das felinas catanas desvairadas  
das cintilações futuras  
da inocente natureza ensanguentada  
do mistério deste ancestral xicuembo

até quando a morte no cio  
escorrendo por entre os dedos  
de nossas mãos  
irmãos

*In Impaciências & Desencantos*

---

*Pro-arqueologia*

1.

Da Mafalala um poeta esconjura  
as quizumbas do mito. O lacrau  
lúbrico da Polana exilado  
já não jugula o cio no andar  
crepuscular das mulheres da Baixa.

Deglutindo o ócio leio-os  
devagar pelo entardecer.  
escrevo-me de suas sombras  
no desespero de adiar a morte

Só a ilusão me concede o desejo  
de me parecer aos deuses  
na perene vocação das imagens  
que os homens cultuam.

## Última noite

A manhã entra pelos espelhos  
com as folhas da neblina.  
Deitamo-nos sobre a ilusória  
felicidade dos objectos  
sem vigília.  
A noite nos amou  
até às franjas do desespero.  
Mas nada sublima a nossa solidão

In *A Pátria Dividida*



## *Os amantes não têm ocasião*

Com o corpo fulminas a noite.  
Desnudas a ausência da luz.  
Teus cabelos cintilam no quarto.  
Os pirilampos teus olhos confundem.

Para o amor todas as estações são  
imprevistas.  
Por isso ao abandonares a madrugada  
o acaso contigo desce à rua ao meu  
encontro.  
A lua rasga a janela despida e cinde-se.

O chão ainda cheira a sândalo. Nele os  
estilhaços  
de uma estrela incendeiam os teus seios.  
Lá fora há uma cidade possuída pelo  
silêncio.  
Não a oiço. Dela apenas me lembro na  
tua ausência.

## Carta

Dorme. Sonha com pássaros.  
Eles saem do meu coração.

In *A Viagem Profana*

---

**Nelson Saúte** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1967. Publicou em poesia *A Pátria Dividida* (1993), *A Cidade Lúbrica* (1998) e *A Viagem Profana* (2003).

# Amin Nordine

---

Os colibris

Que vão colorir

Ninharias no arco-íris

## *In Duas Quadras para Rosa Xicuachula*



## *Nosso lar da Mafalala*

Nosso íntimo lar da mafalala, Zé  
Meio despedaço de zinco tonto ao cubo  
Numa banga de tontonto.

Petiscos sons delirando  
Nosso íntimo lar da Mafalala, Zé  
Nossa a lua macua!  
Desmascarada com carícias de m'siro  
Nosso íntimo lar da mafalala, Zé  
Por morada  
Nossa eterna namorada!

## Ziarat no Itifaque

Largas vestimentas de túnicas  
compridas  
Chávena de leite de kir  
Para adocicar o ambiente de ziarat no  
itifaque  
Turíbulo de incenso atazanado Satã  
Ao coro de vozes no ritmo da récita  
corânica  
Raça de crente de Ala  
Na missa de livrar o morto da geena!

*In Do Lado da Ala-B*

---

**Amin Nordine** nasceu em Lourenço Marques (Maputo) em 1969. Publicou *Vagabundo Desgraçado* (1996), *Duas Quadras para Rosa Xicuachula* (1998) e *Do Lado da Ala-B* (2004).

# Adelino Timóteo

É tão lindo e contagiante observarmos o país  
a partir do alto, onde nos encontramos de momento.  
Fico com impressão ousada, ao tocar na tua boca,  
que vivemos equilibrados em relação a outras nações do globo. O amor não faz a regra,  
de facto. Foi com ritmo que o imprimimos  
ao iniciá-lo. Confesso que foi através desse dinamismo que transpus a angústia,  
vivi e reinventei as emersas paisagens desta pátria  
martirizada por destroços de guerra. O tempo ajudará a curar a nossa dor e a ferida  
que foi a nossa renitente sobrevivência sobre o espelho de fogo. É por cima desta prova  
evidente que te ensino o quanto vale amar  
nesta dialéctica de triste viver e ser pássaro,  
dentro de uma ténue esperança.

In *Os Segredos da Arte de Amar*

---

**Adelino Timóteo** nasceu na Beira em 1970. Publicou *Os Segredos da Arte de Amar* (1998) e *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique* (2002).



*Ziarat no Itifaque*

o que importa se te vais,  
se ficarás sempre dentro de mim,  
o que importa se este oceano que é a  
vida seja longo,  
se mais longo consegue ser o meu amor  
por ti,  
o que importa se esse oceano um dia te  
tenha roubado,  
se um dia uma gota em mim tenha  
deixado,  
a minha sede tenha matado,  
bebi algo puro e belo,  
que importa se esse oceano me haja  
abandonado,  
e a minha gota houvesse levado,  
mas se esse gosto em mim tenha ficado  
cravado.

\*

Voltar a tocar-te  
Será sentir-me viva, completa,  
Tornara a encontrar-me e a perder-me,  
Neste desejo que dói,  
Voltar a tocar-te será tocar-me  
profundamente,  
Perder-me e novamente encontrar-me.

In *Sonhos*

# Chagas Levene

## *Som de sungura abafado*

com o latir de cães vadios O som  
amordaçado  
pelo folgado Da sexta feira à noite  
Flores de acácias atirando-se  
Aos passeios esburacados  
Deslembadas  
Aguardam a lua cheia Que as há-de  
dourar envolvendo  
Vinte horas  
sussurros  
música  
de batôn a escrever em  
lábios  
lamentos de um tipo embriagado  
pela terceira de tontonto Na barraca lá  
de fundo  
Em que só bebem militares  
À civil polícias cheios de taco Bebem da  
grande  
Na barraca da miúda luxo Que também  
vende mbangue  
O som de sungura abafado  
por um Sony  
transportando reggae sul-africano  
Soweto soweto soweto  
às três de madrugada A cerveja  
nacional acaba  
Ataca-se a Lion com o Metical

O tipo ao lado não acredita Troca flores  
por garrafas de vinho  
sonha com estrelas abandonadas  
Retira-se discretamente  
abraça a noite Com seu andar  
caranguejo  
Com o seu andar Até uma esquina casa  
E aí torna-se anónimo deste tempo  
Respira-se do que melhor há na  
24 de Julho e Julius Nyerere  
Respira-se seus corpos de mulheres Sem  
os perfumes baratos  
Finjo não ver a roupa Chawingan da  
moda  
Desapareço no abraço absurdo  
De mim mesmo  
Junto com a noite teço projectos  
Procuro não guardar segredos  
Com a última das estrelas Que sei me  
pertencer  
Neste momento

(inérito)

*Vestido de homem*

Estou vestido de homem:  
poeira e estrada  
fim e luz:  
estou inutilmente  
diante do espelho

que bebeu o sol todo  
e explica ao silêncio  
na minha face baldia  
que serei apenas sombra.

1998



## *A-poca-elipse*

Contanto que viva de  
janelas abertas  
para que me avive a luz  
e de livros abertos  
para que aconteça o amor

lá aparece deus  
esquecido, pequenino,  
frio e diáfano  
embrulhado nas palavras

mas bassopa:  
ele que não ouse  
queimar o papel da poesia  
para se aquecer.

2001

(inédito)

# Celso Manguana

*À memória de Samora Machel  
e Carlos Cardoso*

Aqui  
jaz  
a pátria  
no último vôo de liberdade

Paga-se um preço  
por tudo mãe

Quanto custa  
quanto custa mesmo  
amar a liberdade?

Sangue  
muito sangue  
estrume talvez  
para regar as causas  
só as causas justas

Que dizer da vida  
quando mesmas armas

Libertam  
e também  
Matam

Mas sonhámos  
talvez sonhámos  
só a meia-haste

Meninos regressámos  
a Nachingweya  
não temos armas  
procuramos a pátria

Pátria quero  
Só uma  
A morte  
A nenhuma cidadania  
pertença  
conheço

três lugares de exílio  
o amor  
a memória  
a loucura

memória percorrida  
loucura visitada  
e quantos amores

vou para norte  
sempre para morte  
-minha pátria-

caminho  
sozinho  
caminho  
urino  
não  
despeço  
peço  
lume  
charro  
aceso  
prossigo  
para  
norte  
obviamente  
para  
morte  
-minha pátria  
(inédito)



## *Manifesto da formapoéticamente alfa(b)ética*

Um “b” de brutalidade:

Genocídios em massa, refugiados  
chacinados

Nos próprios campos, envio de  
assistência médica aos campos de

Refugiados anulados, alimentos  
com destino aos mesmos desviados,

ONU de soldados prostitutas, povos  
de olhar vazio, sabotagem de

Aviões internacionais, governos que  
vendem equipamento bélico

Às escondidas, violência  
reinstalada no norte, sul, este, leste...

Fraudes, violações...

Como último acto

ousemos manter

presa a crença

o Afro – jazz de

filosofias com

positivismos à

luz dos factos.

Ousemos tomar

prudente reter

a convicção, o mapiko de

tonalidades interventivas

Ousemos, usemos dar penas

de rouxinóis ao makwaia, ao

muthimba, xigubos de exibição,

danças raps de lá das outras

Áfricas, sambas magistras dos

guetos da baía, virtuais

giros da valsa, exactos

movimentos dum ballet

clássico lá de perto

doutro mundo, e para

a percentuavel nonção

dos factos, nos fadados

rituais de rio logremos

contemplan-lhe a corrente : sua

força, sua velocidade, tamanho

altura, cor, seu perfume, seus

músculos, espasmos, bramidos

para mesmo por mero errar

não o supormos no sistema “b”

In *Oásis*

# Jorge Matine

---

## *Pauta quotidiana*

Quererei alienar  
Vazar os espaços da língua  
Que ainda restam para contar  
Sobre bruptas noites  
Em que contemplarei a renascência  
Dos corpos simétricos  
De suor

Catalogarei em vida  
Os espectros umbigos  
Atravessados de lugumes e preços  
No estudante partidário do pão  
Do peão baleado pelo sinaleiro

Quererei buscar  
Na memória  
O cidadão híbrido  
Do tempo  
Que ninguém semeia.

In *Abutres do Amor*

*Manifesto da farmopoéticamentria  
alfa(b)ética*

Perguntaram  
E eu respondi  
Que tu existes, vives aqui perto és  
sombra do vento

Perguntaram  
E disse-lhes  
Das tuas (in)verdades culto de homens

Falei-lhes da ausência  
Tua  
Viagem ao oriente

A terra das micaias

Perguntaram  
Contei-lhes  
Que perscrutei o coração

Medi sua densidade moldei o tamanho  
Arranjei-lhes pergaminhos de  
Caminhos

Perguntaram  
Escutei-lhes  
Com silêncio do mar falei  
De ti

Analua  
(inédito)



# Ruy Ligeiro

## *Pauta quotidiana*

para Cardoso Chongo recitar

Este poema  
É para ser vendido  
Numa banca do Mercado Central  
Como se vende  
Tomate  
Cenoura  
Ou cebola

É para ser vendido  
Pronto  
Sem *bassela*

Pois,  
O poeta também tem  
Filhos por criar  
Uma mulher  
A quem dá de comer e vestir

Pois,  
O poeta também tem  
Caprichos e despesas  
Dum cidadão comum

Não pensem  
Que este poema é de *mahala*

Pois,  
O poeta também é  
Filho de Deus  
Tem rendas de casa  
Energias  
Contas domiciliárias  
Impostos  
E algumas mordomias  
a pagar

*xavani va mamana*  
*xavani...*

poema lindo ... poeminha barato  
o poeta também é  
gente

com um quotidiano igual  
ao vosso  
mendiga o óbolo  
e não sabe outra coisa fazer  
*xavani...*  
um só verso ... versinho barato.

Este poema  
É para ser vendido  
Seja num dumba nengue  
Sem pagar impostos  
Fugindo do fisco  
Às vezes preso e encarcerado  
Num calabouço

Não interessa  
O poeta só quer lucrar  
Tenham dó... tenham dó  
O poeta tem  
Filhos na escola  
Come  
Dorme  
Comprem-lhe este poema  
Sem graça  
Que é desgraça da sua vida  
Poema lindo  
Poeminha Barato  
Mesmo que seja um só verso  
Para sustentar a sua vida

In *O País do Medo*

# Songare Okapi

---

## *Barcos*

Com o mar  
chegam os barcos  
                    Perto

com eles teu corpo  
                    Porto  
para todos os portos  
do poema verso  
                    a verso

oh a brisa  
que agora o sol abrasa  
no meu coração faz aperto  
e sinto-te inteira  
                    toda e nua  
cintura abaixo desaguar

(inédito)





Le médaillon, pintura rupestre (Foto de F. Chasseloup Laubat, em *Art rupestre Au Hoggar*, Haut Mertoutek. Acervo BN)

# Imagens de Bertina Lopes

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

Tradução de ANDRÉIA GUERINI

**M**aputo Lisboa Roma. Para Bertina Lopes o primeiro triângulo é o existencial. A raiz africana, o reconhecimento português e europeu, a extensão e a irradiação italiana. É necessário partir daqui para entender Bertina, para penetrar no seu mundo de sinais. Para sentir o murmurar da história na concha do seu fazer artístico.

Um triângulo de águas. Vagas do Oceano Índico, fluxos do Atlântico, ondas do Mediterrâneo. Um triângulo de portos. Quando Bertina nasce em Maputo, o pai português, a mãe africana, a cidade ainda se chama Lourenço Marques e é a capital da colônia portuguesa de Moçambique: um grande porto no extremo sul do país, na rota dos navios em navegação para a Índia, uma cidade cosmopolita da África, onde todas as raças, culturas, religiões, línguas e dialetos, monumentos e edifícios, da porta do forte português do século XVI à padaria Saipal do século XX em formas *liberty*, das mansões burguesas alinhadas nas

avenidas às *cabatas* dos negros na *bidonville* dos deserdados, parecem ter por si marcado homens e paisagens. Mas quando em 1975, com a independência de Moçambique, Lourenço Marques torna-se africanamente Maputo, Bertina já está distante.

Os anos de adolescência em Lisboa, em seu segundo porto, o reconquistado porto atlântico de sua formação europeia, deram-lhe consciência da sua identidade variada. Da sua riqueza. Da sua prorrumpente diversidade solar. E quando finalmente desembarca em Roma, em seu terceiro porto, o porto mediterrâneo de sua identidade definitiva, desenha-se o novo triângulo poético, *Nigra sed formosa*, sussurram os gentis italianos, lembrando o *Cântico dos Cânticos*, do apóstrofe à Bárbara, escrava do poeta português Camões, dos versículos à escura pastora do napolitano Gianbattista Marino.

Os italianos que a adotaram e que agora a emprestam ao mundo com o orgulho e a obsessão da aquisição





Criação de Bertina Lopes

preciosa, sabem que Bertina é européia na língua, na cultura, na precoce adesão artística aos modelos de vanguarda supranacional por ela imediatamente assumidos como paradigmas, a começar pelo Picasso das *Demoiselles d'Avignon* e de *Guernica*.

Mas também sabem que Bertina é profunda e intrinsecamente africana na recuperação de uma ancestralidade da qual se sente portadora privilegiada. Se, de fato, Picasso e os cubistas de primeira hora, na invenção de uma sua inédita realidade artística, inspiravam-se e alcançavam claramente o primitivismo exótico da escultura negra, Bertina já havia encontrado em si, desde cedo, a sua herança africana, traduzindo-a e exibindo-a quase metonimicamente, com orgulho de nascimento, em marcas e símbolos.

Símbolos recorrentes nas culturas *bantu*, máscaras e totens zoomorfos, linhas denticuladas que fecham em círculo o grito individual e coletivo dos oprimidos, temas de tatuagens triangulares, introdução de materiais, a folha, a corda e a palha, sóis e luas míticas em céus antigos e especialmente futuristas, esteiras entrelaçadas, nós,

redes, cobras, garrafas com o gargalo alongado, que para a artista européia e africana conjugam a arte oleira *bantu* à estilização parisiense de um Modigliani, *Occhi bianchi di farina di miglio* como ritual negro de morte, lúcidos olhos negros que te escrutam com realismo de adolescente como nas telas do amigo de Roma, Carlo Levi. E depois círculos, quadrados e retângulos *thonga* e ainda triângulos, triângulos.

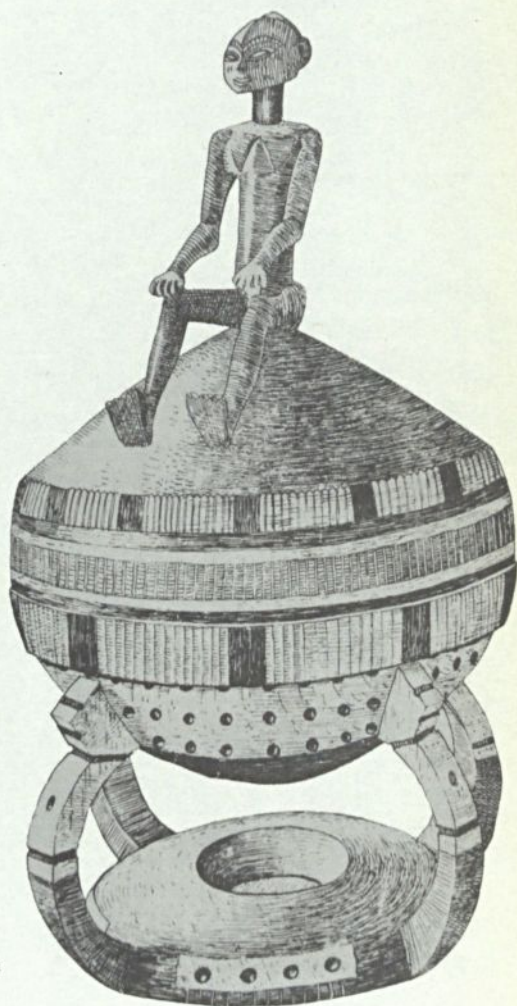
A passagem do figurativo da primeira fase ao informal abstrato de um Magnelli e de todos os pintores dos anos sessenta e setenta acontece quase naturalmente sem renegar, mas acentuando o componente africano, que a alguns críticos, às vezes, pareceu sobrepor-se vitoriosamente à sabedoria européia. Não é necessário estilizar, como nas primeiras telas “revolucionárias”, figuras de negros, mãos levantadas em grito de protesto em direção ao céu onde voa uma pomba da paz, para confirmar a própria identidade e a própria ideologia. Para ser Bertina, basta o revoar de cores que o gesto derrama nas telas com jocosidade primitiva e ritual, conhecedora de Pollock como da África negra.



Da sua primeira exposição individual em Lourenço Marques, em 1958, às individuais milanesas e romanas em 2002, esta amiga quotidiana de mais de trinta anos, esta artista sobre a qual há mais de trinta anos eu sou chamada a testemunhar em nome de nossa especialíssima convivência de língua e de cultura, esta querida e sempre imprevisível Bertina, foi protagonista de aproximadamente quarenta mostras. De Maputo a Lisboa, de Roma a Bagdad, de Cabo Verde à Árabia Saudita, Ásia e América. Sempre surpreendentemente diferente, renovada, nunca repetitiva. Pintora, mas também escultora de rara potência, com a imaginação que sabe conjugar o concreto das figuras de Benin à extrema estilização em que coincidem a etrusca *Ombra della sera* e as figuras alongadas até o espasmo do surrealista Alberto Giacometti.

Há mais de trinta anos, cada visita à casa inventada por Franco e Bertina nos lares de Roma, com o manifestar-se admirado no centro da cidade, na Praça S. Bernardo, é para mim uma surpresa conturbadora e revigorante. Cada saída pública de Bertina é uma erupção vulcânica, com um lava-cor que se derrama nas telas sempre maiores, sempre mais “públicas”, na sua fiel e desinteressada devolução ao “bem de Moçambique”.

*Ad multos annos*, grandiosa, sensibilíssima Bertina.



Projeções da cultura africana





DIE GROSSE WÜSTE

LEVATA

ARABISCHES MEER

TOMBURTI

BUKURU

ARABISCHES MEER

NIGRITIEN

SUDAN

ARABISCHES MEER

ATHIOPIEN

ATHIOPIEN

REICH der GALLA

INDISCHES MEER

GALLA LAND

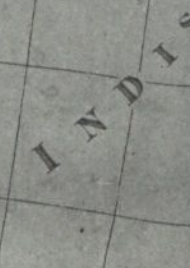
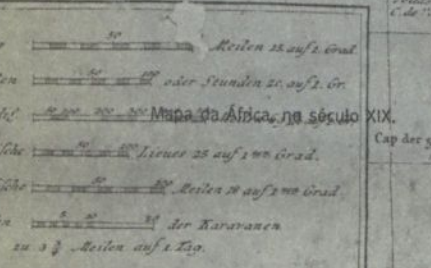
INDISCHES MEER

St Helena

Land des Muzumbo

REICH der CIMBERAER

INDISCHES MEER





# Entre sonhos e memórias: trilhas da poesia moçambicana

CARMEN LUCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO

Ao observarmos o conjunto da poesia moçambicana contemporânea, verificamos que, em grande parte, essa produção poética dos últimos vinte anos, opera, tematicamente, 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, da paródia, do epos revolucionário, da utopia)"<sup>1</sup>.

Estudiosos da literatura de Moçambique, entre os quais Fátima Mendonça, Ana Mafalda Leite, Lourenço Rosário, Mátteo 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 antes mencionada, notamos que correspondem, respectivamente, ao que o crítico brasileiro denominou "poesia de afetos, do lirismo subjetivo" e "poesia da utopia, do epos revolucionário":

"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;

<sup>1</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 142 e p. 145.



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 datada de protesto e denúncia, em que se observa uma crescente contaminação político-ideológica.”<sup>2</sup>

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 Mia Couto, cuja 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-

<sup>2</sup> NOA, Francisco. *A Escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária Eduardo Mondlane, 1998. p. 39.

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, 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 INLD, a fundação em 1982 da



Aspecto do interior do “Bazar”, em Lourenço Marques – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN)

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 1970, 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:

(...) me recolho ferido  
exausto dos combates  
(...) porque o tempo em que vivo  
morre de ser ontem  
e é urgente inventar  
outra maneira de navegar  
outro rumo, outro pulsar  
para dar esperanças aos portos<sup>3</sup>

Buscando outros ritmos, pulsações e novos ventos literários, Mia Couto e Patraquim reativaram, na cena literária moçambicana do início dos anos 1980, uma *poiesis* de cariz existencial, preocupada não só com as emoções

<sup>3</sup> COUTO, Mia. “Confidência”. Poema escrito em 1979. In: SAÚTE, Nelson e MENDONÇA, Fátima. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p. 312 e p. 313.

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”<sup>4</sup>.

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 Sant’Anna, Virgílio de Lemos, Reinaldo Ferreira e outros mais – havia, anteriormente, ultrapassado, também, os ângulos redutores e limitados do panfletarismo literário.

Relembrando fragmentos da infância, Mia Couto presta homenagem ao progenitor-poeta, cuja sensibilidade captava os “úmidos silêncios da lua” e os transformava, pela linguagem, em matéria de poesia:

(...) ali ficava por dentro da noite  
havia não sei que diálogo  
entre ele e o silêncio húmido da Lua  
Depois  
entrava no quarto

<sup>4</sup> COUTO, Mia. In: WHITE, Eduardo. *Poema da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 9.



os olhos cobertos de prata  
e dizia-nos com sua voz ausente:  
“a chuva está suspensa na luz”  
falava de nevoeiro<sup>5</sup>

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  
tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a  
madrugada

(...)

falemos da madrugada e ao  
entardecer

porque a monção chegou

e o último insone povoa a noite de  
pensamentos grávidos

num silêncio de rãs a tisana do  
desejo<sup>6</sup>

<sup>5</sup> COUTO, Mia. “Poema para meu pai”.

Datado de 1971, Beira, publicado no *Jornal Notícias*, Ano XLVIII, nº 15899, Lourenço Marques, 19-9-1973, p. 7. Apud: ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da palavra*. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal e Centro Cultural Português, 1998. p. 22.

<sup>6</sup> PATRAQUIM, Luís Carlos. *Monção*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 27.

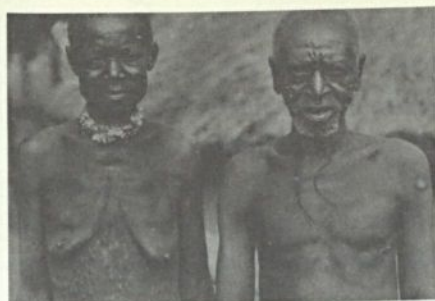
Embora anuncie a “monção” e a “morte do Adamastor”, metáforas da Independência e do fim dos tempos coloniais, o poema, convocando versos de Craveirinha e Drummond, procura exorcizar o medo há séculos instalado em Moçambique. Consciente das mutilações físicas e mentais sofridas por grande parte do povo, 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 metapoiesia e no jogo transgressor da linguagem.

“Sonhando um Moçambique mais verdadeiro que a realidade, porque inventado pela intensidade do sonho”<sup>7</sup>, a *poiesis* de Patraquim, em estilo fragmentado, retrata 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 encaço das origens. Através de uma viagem surreal, acorda fantasmas que vagueiam pelo Índico e se cruzam, no chão *bantu*, com as heranças árabes, indianas e das etnias negras do

<sup>7</sup> LISBOA, Eugénio. Prefácio. In: PATRAQUIM, Luís Carlos, LEITE, Ana Mafalda e CHICHORRO, Roberto. *Mariscando Luas*. Lisboa: Vega, 1992. p.5.





Um casal de velhos "muchopes", na Província de Inhambane – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN)

continente. Sob a pena aguda e crítica dos versos, trama e destrama a rede textual, desvelando múltiplas facetas da história de Moçambique. A *poiesis* de Patraquim é carnívora, prenhe de metáforas insólitas que deixam sangrar a memória. Seus poemas trazem à tona nódoas que aviltaram o oceano Índico pelo comércio árabe e pelo tráfico de escravos feito por portugueses, mas resgatam, também, sinestesticamente, o paladar de temperos fortes, como o caril e o açafrão, os quais deixaram seu sabor impresso na pele cultural moçambicana, além da sensualidade de tufo e alcatifas persas, cuja maciez despertou desejos amortalhados na terra descaracterizada pelo entrecruzamento de diferentes culturas. Os ventos índicos portam o sopro das "mil e uma noites", vencendo, desse modo, a morte social pelo acordar da imaginação fraturada pela miséria, pela fome e pela guerra. 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 Sant'Anna; 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"<sup>8</sup>, o lirismo praticado no início dos anos 1980 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 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

<sup>8</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 146.



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, abrangendo 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. Segundo Rita Chaves,

com o distanciamento que os anos trazem, já podemos observar que a, ruptura efetuada em certos planos corresponde à consolidação de algumas propostas definidas em tempos anteriores.(...) O grande objetivo de **Charrua** (...) não era a negação do que se fazia, mas remexer o terreno a ser cultivado. O nome **charrua** aponta para essa vinculação com a terra a ser revolvida para que se aumente a sua fertilidade.

Tratava-se – o repertório produzido – de inserir-se dialeticamente na tradição, negando-lhe alguns aspectos para reforçar-lhe de maneira vertical outros traços e concepções.<sup>9</sup>

Na poesia de Eduardo White – uma das referências obrigatórias para quem estuda a geração *Charrua* – está presente a preocupação com as origens.

<sup>9</sup> CHAVES, Rita. “Eduardo White: o Sal da Rebeldia sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana”. In: SEPÚLVEDA, M. C. e SALGADO, M. T. *África & Brasil: Letras em laços*. Rio: Ed. Atlântica, 2000. pp. 137.

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 negros 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 Sant’Anna, Rui Knopfli:

Mas retomo devagarinho as tuas ruas  
vagarosas,  
caminhos sempre abertos para o mar,  
brancos e amarelos filigranados  
de tempo e sal, uma lentura  
brâmane ( ou muçulmana? )  
durando no ar...<sup>10</sup>

<sup>10</sup> KNOPFLI, Rui. In: SAÚTE, Nélson e SOPA, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 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 Muipíti, 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”.<sup>11</sup> Virgílio de Lemos, 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.

(...)

Os mesmos fantasmas se  
cruzam  
pela praia, nos paradoxos  
repetidos  
entre a cobiça e o cego desejo.<sup>12</sup>

Vem, pois, de longe, esse viés erótico-amoroso que perpassa pela poesia de

<sup>11</sup> KNOPFLI, Rui. In: SAÚTE, Nélson e SOPA, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Ed. 70, 1992. p.39.

<sup>12</sup> SAÚTE, Nélson e SOPA, António. *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Ed. 70, 1992. p.76.

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”.<sup>13</sup> 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.”<sup>14</sup> Tentando expurgar essa história de sangue e violência, sua poesia busca reencontrar “as raízes do afecto”<sup>15</sup> e o mistério da própria vida. 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

<sup>13</sup> WHITE, Eduardo. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.88.

<sup>14</sup> idem, *ibidem*. p.88.

<sup>15</sup> idem, *ibidem*. p. 76.



Baptista: “Impugnados somos, / mas de ternura subversiva”<sup>16</sup>.

O motivo onírico foi também recorrente em vários outros momentos da lírica moçambicana. Virgílio de Lemos, nos anos 1950, 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.”<sup>17</sup>

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 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”.<sup>18</sup> No entanto, o próprio White declara, a seguir, que sonhar consiste em reagir a tudo que

é decepcionante. Por isso, transforma sua poesia em “ciência de voar”.

O “fascínio das asas” é outro tema que vem do antigo lirismo, com poetas como, por exemplo, Virgílio de Lemos e Fernando Couto, entre outros, e passa pelas gerações mais jovens. Em Heliodoro Baptista, cujo percurso poético se iniciou nos anos 1970 – 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. 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 Nogar<sup>19</sup>, cuja poesia,

<sup>16</sup> BAPTISTA, Heliodoro. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p. 176. Heliodoro Baptista coordenou várias páginas literárias em jornais desde os anos 1970. Escreveu *Por cima de toda folha*, em 1987, livro que venceu o Prêmio Gazeta de Poesia do semanário *Tempo* em 1988.

<sup>17</sup> CHICHORRO, PATRAQUIM E LEITE, *opus cit.* 1992, p. 65.

<sup>18</sup> WHITE, Eduardo. In: LABAN, Michel. *Encontro com escritores: Moçambique*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, v. III, p. 1192-1193.

<sup>19</sup> 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 o coletivo e para os ideais advindos dos tempos da luta pela libertação de Moçambique.



marcadamente utópica, sonhara com um mundo diferente. Em exílio no seu próprio tempo e espaço, o eu-lírico, “acorado 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, acorados,  
Aqui onde o tempo pára  
E as coisas mudam.<sup>20</sup>

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 em torno da Associação de Escritores Moçambicanos e da Revista *Charrua*.<sup>21</sup>

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.”<sup>22</sup> 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 imagina, ainda, com 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 / do minuto que vem!”<sup>23</sup>

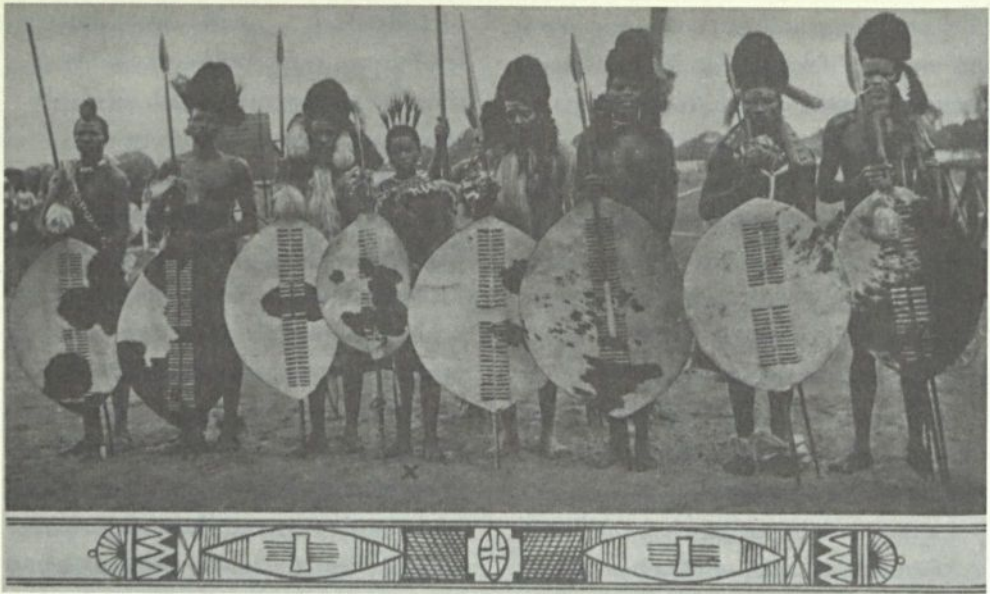
Essa poesia de sonhos e artefato verbal que marca a produção de vários poetas de *Charrua* guarda laços com a de Virgílio de Lemos, um dos criadores, em 1952, de *Msaho*, que teve o papel vanguardista de inserir a lírica moçambicana numa outra respiração, propondo a libertação dos cânones coloniais que regiam a literatura da época. Embora preocupado com as

<sup>20</sup> ARTUR, Armando. *Estrangeiros de nós próprios*. Maputo: AEMO, 1996. p.53.

<sup>21</sup> MENDONÇA, Fátima. Prefácio. In: KADIR, Momed. *Impaciências & desencantos*. Maputo: AEMO, 1997. p. I.

<sup>22</sup> MUTEIA, Hélder. “Homilia em Versos”. In: SAÚTE, Néilson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.154.

<sup>23</sup> BUCUANE, Juvenal. “O Minuto que Vem”. In: SAÚTE, Néilson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.257.



Um "príncipe" de Sabié com seus "indunas", em trajes guerreiros, em Lourenço Marques – Moçambique (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN)

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. Com versos curtos, incisivos, com uma escrita automática, libertadora do subconsciente, com metáforas imprevisas, imagens surreais, os poemas virgilianos procuram flagrar as fulgurações do Eros primordial, os labirintos eróticos do fazer poético.

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.”<sup>24</sup> 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 carnavalizador. No poema “Poemakalachinilove”, por exemplo, a irônica alusão à *kalashnikoff*, arma soviética dos tempos da guerra, alegoricamente faz uma denúncia à ortodoxia marxista-leninista

<sup>24</sup> NOA, Francisco. *A Escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária Eduardo Mondlane, 1998. p. 48.



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 a exacta medida Homens quer dizer feitos sine qua non mistela de emoções monções na hipófise que controlam todas as funções de ANA e METABOLISMO Somos pessoas, pessoas que PESSOA tinha muitas e imensuráveis Adoçadas com mel e impregnadas de fel. Nós somos homens: BICHO HOMEM.<sup>25</sup>

Francisco Noa<sup>26</sup>, 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 Tanjarinas 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 1950 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”.<sup>27</sup> Concordamos com a

<sup>25</sup> MEIGOS, Filimone. “Mitose”. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.130.

<sup>26</sup> NOA, Francisco. *A Escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária Eduardo Mondlane, 1998. pp. 63-73 e p. 88.

<sup>27</sup> VIEGAS, Francisco José. “Prefácio”. In: KNOPFLI, Rui. *O Monhé das cobras*. Lisboa: Ed. Caminho, 1997. p. 16.

opinião de que sua poesia “criou um território, uma geografia e uma ortografia próprios, uma orografia sentimental e afectuosa.”<sup>28</sup> 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”<sup>29</sup>. 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:

(...) a primeira parte, essencialmente evocativa de um passado remoto, tem inequivocamente a ver com o ciclo africano do poeta, identificado pelas obras *O País dos Outros* (1959), *Reino Submarino* (1962), *Máquina de Areia* (1964), *Mangas Verdes com Sal* (1967), *A Ilha de Próspero* (1972); (...) a parte 2, (...) o momento de transição para um novo ciclo existencial e poético, (...) o começo da jornada do exílio que ficará marcado pela obra *O Escriba Acocorado* (1977). “O Desterro” corresponde à última parte de *O Monhé das Cobras*. Trata-se, no essencial, da reprise de *O Corpo de Atena* (1984). Poesia dolorosa de quem se encontra jogado(...) <sup>30</sup>

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 17.

<sup>29</sup> NOA, Francisco. *A Escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária Eduardo Mondlane, 1998. p. 92.

<sup>30</sup> Idem, ibidem, pp. 93-94.

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:

Pelo trajecto sangrento das acácias,  
Da Mafalala às areias da Polana,  
Ou à maré morta da Catembe, (...) ainda resiste, na memória, uma cidade.

(...) no deserto da memória vai morrendo.

Dele, em tempo, só será o sal  
Teimoso que, a algum verso,  
Há-de emprestar o travo amargo  
E o que, no rigor afectuoso do seu traço,  
Da insensível ferida oculta,  
É, obstinadamente, a visível cicatriz.<sup>31</sup>

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 1990, 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

<sup>31</sup> KNOPFLI, Rui. *O Monhé das cobras*. Lisboa: Ed. Caminho, 1997. p. 50.



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.<sup>32</sup> Um dos traços mais representativos de sua poesia – a narratividade –, 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/ (...) Gente dessendentando martírios/ nos charcos / se chover. / ... / ou a pé descalço dançando, / A castiça folia, / Das minas.”<sup>33</sup>

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 Saúte, Afonso dos Santos<sup>34</sup>, Gulamo Khan<sup>35</sup>, Júlio Kazembe<sup>36</sup>, Eduardo Pitta<sup>37</sup>, 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 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

<sup>34</sup> Este poeta escreveu durante certo tempo com o heterônimo de António Tomé, tendo publicado pela primeira vez em *Charrua*, em 1984, mas cujo primeiro livro, *Colecionador de Quimeras*, só em 1998 foi editado pela Ed. Ndjira.

<sup>35</sup> Autor do livro *Moçambicante*. Morre em 1986, no mesmo acidente do Presidente Samora Machel.

<sup>36</sup> Colaboração dispersa na imprensa.

<sup>37</sup> Autor de *Sílaba a sílaba* (1974), *Um Cão de angústia progride* (1979), *A Linguagem da desordem* (1983). Vive em Portugal desde novembro de 1975.

<sup>32</sup> CRAVEIRINHA, José. *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO, 1997. p.52.

<sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 11.



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”.<sup>38</sup>

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 impedia 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.<sup>39</sup>

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 e White, entre outros, Saúte também

<sup>38</sup> Couto, Mia. In: LABAN, Michel. *Encontro com Escritores: Moçambique*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, v. III, p. 1036.

canta a mítica Ilha de Moçambique: “mulher de m’siro feitiço do Oriente”, que “adormece no coração dos poetas”<sup>40</sup>. 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<sup>41</sup> interpreta o título *A pátria dividida* como uma clara alusão a *A noite dividida*, de Sebastião Alba<sup>42</sup>, 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”<sup>43</sup>. 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”<sup>44</sup>. Em um de seus poemas, “A secreta angústia”, é

<sup>39</sup> Saúte, Nelson. *A Pátria dividida*. Lisboa: Vega, 1993, p. 63.

<sup>40</sup> Idem, ibidem, p. 54.

<sup>41</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 324.

<sup>42</sup> Outra voz emblemática do lirismo subjetivo, assinalado pelo constante artefato verbal, é Sebastião Alba. Publicou: *O Ritmo do presságio* (1974); *A Noite dividida* (1981); *A Noite dividida* (Obra Completa). Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

<sup>43</sup> ALBA, Sebastião. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.393.

<sup>44</sup> SAÚTE, Nelson. *A Pátria dividida*. Lisboa: Vega, p. 16.



A banda da Missão Portuguesa de São José de L'hanguene, com o superior e auxiliares da missão – padres seculares (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN)

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 acororado”,<sup>45</sup> 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.

Domina a cena literária dos anos 1980 a insatisfação com o contexto político-social do país. Leite de Vasconcelos, no poema “A espera”<sup>46</sup>,

<sup>45</sup> Idem, *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> VASCONCELOS, Leite. “A Espera”. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p. 276-277. O referido poema foi escrito em 1981.

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”.<sup>47</sup> 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!”<sup>48</sup> 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,

<sup>47</sup> PASTOR, José. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.238.

<sup>48</sup> KAZEMBE, Julius. “A Teia”. In: SAÚTE, Nélson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993. p.244.



através das quimeras da própria poesia, pois percebe que no “tempo de agora / em agonia engolimos / a palavra equívoca / a penumbra o gesto esquivo”<sup>49</sup>.

Em 1987, um ano após a extinção de *Charrua*, Momed Kadir e Adriano Alcântara criaram, em Inhambane, os Cadernos Literários *Xiphêfo*, 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.<sup>50</sup> Fátima Mendonça, em palestra proferida na Faculdade de Letras da UFRJ em 1998, definiu o lirismo de *Xiphêfo* 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 erótico-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 *Impaciências & Desencantos*, de Momed Kadir:

Na Parte I “IMPACIÊNCIAS”  
(1987 / 1994) há uma entrada

<sup>49</sup> SANTOS, Afonso dos. *Colecionador de quimeras*. Maputo: Ndjira, 1996. p.55.

<sup>50</sup> 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).

deliberada no solilóquio erótico/amoroso a que a poesia moçambicana já nos habituou, do mais recente Eduardo White a Luís Carlos Patraquim, Heliodoro Baptista ou Sebastião Alba e Eduardo Pitta até aos fundadores José Craveirinha e Rui Knopfli. (...) Os poemas que constituem a Parte II “DESENCANTOS” (1992 / 1997) também insistem no reconhecimento de uma genealogia e não será por acaso que o tom dado pelo primeiro poema deste conjunto: “Calcanhares dilacerados puxam lustro ao rosto cidadão” vai juntar-se a “quando o medo puxava lustro à cidade/ eu era pequeno(...)” (Luís Carlos Patraquim) não sendo possível ler os dois sem os religar à fonte precursora que é José Craveirinha “(...)enquanto no dia lúgubre de sol/ os jacarandás ao menos ainda choram flores/mas de joelhos o medo/ puxa lustro à cidade”. A integração de alguns dos elementos mais marcantes da estética da Mafalala como a parataxe ou ausência de determinantes, conduzem definitivamente estes poemas para um plano deliberado de intertextualidade de que se alimenta toda a poesia moderna.<sup>51</sup>

Momed está para publicar um novo livro, *(In)Diferenças*, cujos poemas se tecem na mesma clave da desesperança, expressando ceticismo: “algo se estagnou sobre a noite do tempo / repousa na bruma dos mapas

<sup>51</sup> MENDONÇA, Fátima. Prefácio. In: KADIR, Momed. *Impaciências & desencantos*. Maputo: AEMO, 1997. p. III.



proclamados/ em sobressalto sem bandeira”<sup>52</sup>. Agressivamente, denuncia o vazio dos anos 90 e o “verbo hipócrita do poder opressor”. Mas sua crítica se faz por versos de elaborado labor estético: “giram girassóis no vácuo do sonho por cima de toda tristeza / de mãos dadas até às raízes / de tantas noites ao relento / garras e lâminas / suportadas como vento”.<sup>53</sup>

Outras representativas vozes de *Xiphefo* são as de Francisco Guita Jr. – com um livro já lançado, referido na nota 55, 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?”<sup>54</sup>

<sup>52</sup> KADIR, Momed. Poema do livro ainda inédito (*In*) *Diferenças*, fornecido a Rogério Manjate que nos repassou.

<sup>53</sup> KADIR, Momed. Poema do livro ainda inédito (*In*) *Diferenças*, fornecido a Rogério Manjate que nos repassou.

<sup>54</sup> GUITA Jr., Francisco. *O Agora e o depois das coisas (1990-1992)*. Maputo: AEMO, 1997. p.27.

Desiludido até com a própria profissão de fé de manter o acurado artefato da linguagem ensinado por Knopfli, se questiona: “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?”<sup>55</sup>

Essa é uma geração perpassada pelo desconsolo. Morte, fome, crepúsculo são semas recorrentes nessa poesia, cuja angústia nada consola, embora, desesperados, os poetas se agarrem ao Amor, procurando-o, “sílaba a sílaba, no exíguo ardor das palavras”<sup>56</sup>, as quais se encontram ainda vinculadas a vozes poéticas anteriores, conforme se depreende pela intertextualidade com Eduardo Pitta.

Francisco Muñoz, também de *Xiphefo*, a par da desesperança crescente, demonstra crer ainda no poder da indignação, manifestando liricamente sua revolta:

Matamos o tempo em nossas mãos  
escarlates  
E desce agora a hora da vingança  
(...) é a hora da cólera e dos  
afogados  
a hora dos corpos sem rosto sem  
nome  
veias na rua perdida  
lâminas e sangue  
um político perdido enquanto o

<sup>55</sup> GUITA Jr., Francisco. Poema do livro ainda inédito *Rescaldo*, fornecido a Rogério Manjate que também nos repassou.

<sup>56</sup> MUÑOZ, Francisco. Poema cedido a Rogério Manjate que nos repassou. Há uma clara alusão ao livro de Eduardo Pitta intitulado *Sílaba a sílaba*.

matam a dentada  
 uma pátria perdida sem o nome de  
 pátria<sup>57</sup>.

No final dos anos 1980 e princípio dos anos 1990, 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 Msaho. 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 1990, 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 1970. 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<sup>58</sup>. 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 a considerarem 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

<sup>57</sup> MUÑOZ, Francisco. Poema cedido a Rogério Manjate que nos repassou.

<sup>58</sup> LABAN, Michel. *Encontro com Escritores: Moçambique*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, v. III, pp. 1209-1230.



– 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 e 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 neoliberal, acusando o poder dos “príncipes austrais no Banco de um Mercedes”<sup>59</sup>, enquanto o povo morre de fome e são assassinados, no país, muitos dos que defendem a liberdade: “Aqui jaz a pátria / No último suspiro de sobrevivência // Interessa a vida/ Quando as mesmas armas que libertaram / também matam?”<sup>60</sup>

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  
religião feminista  
deixe passar o meu corpo  
aqui a instituição pessoa foi  
esquecida  
há muito que não tem vida  
(...)  
neste beat cardíaco  
quidi, quidi, quidi, quididi  
apenas deixe passar o meu corpo  
(...)<sup>61</sup>

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 Sant’Anna, 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 Moçambique. Concluimos, assim, que, de modo geral, na produção lírica da pós-independência, não há, por enquanto, como já se

<sup>59</sup> MANGUANA, Celso. Poema fornecido a Rogério Manjate que nos repassou.

<sup>60</sup> MANGUANA, Celso. Poema fornecido a Rogério Manjate que nos repassou.

<sup>61</sup> CHIRONGO, Domi. Poema cedido pelo poeta a Rogério Manjate que nos repassou.



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.<sup>62</sup>

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 procedimentos poéticos anteriores, sem, entretanto, atingirem ainda uma maturação literária da linguagem e do verso. A maioria das publicações de grupos surgidos após

<sup>62</sup> MONTEIRO, Magdalena Izabel. Poema fornecido pela autora a Rogério Manjate, que nos cedeu.

*Charrua* foram efêmeras – com exceção dos Cadernos Literários *Xiphêfo* 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”.<sup>63</sup> O fascínio das asas e a necessidade de reinventar os sonhos o fazem – como vários dos poetas de *Xiphêfo* – um dos muitos admiradores e seguidores de Eduardo White, cujo lirismo se impõe já como paradigma às gerações futuras:

<sup>63</sup> MANJATE, Rogério. Poema fornecido pelo próprio poeta.

Poeta

(ao Eduardo White)

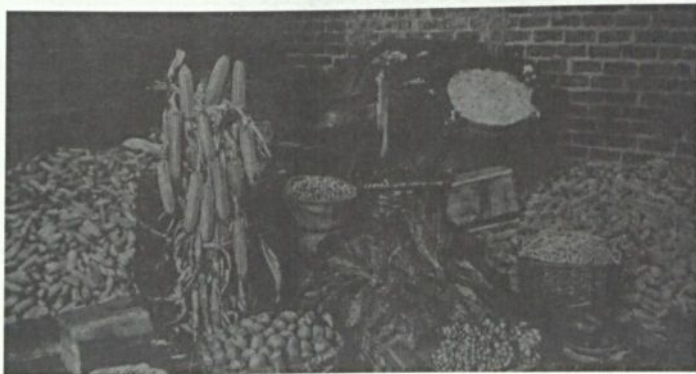
invento o mar  
invento a asa  
reinvento o sonho  
e a paisagem ocupa  
o seu lugar de vôo.<sup>64</sup>

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”<sup>65</sup>, 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 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 enalço 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”.

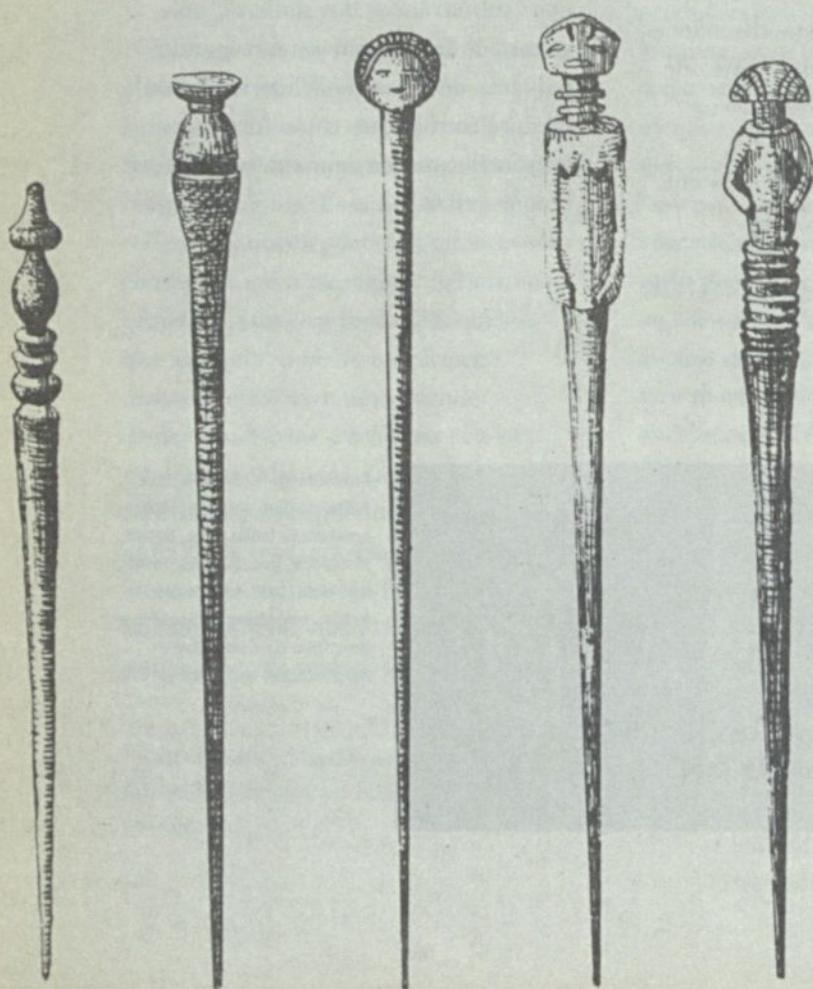
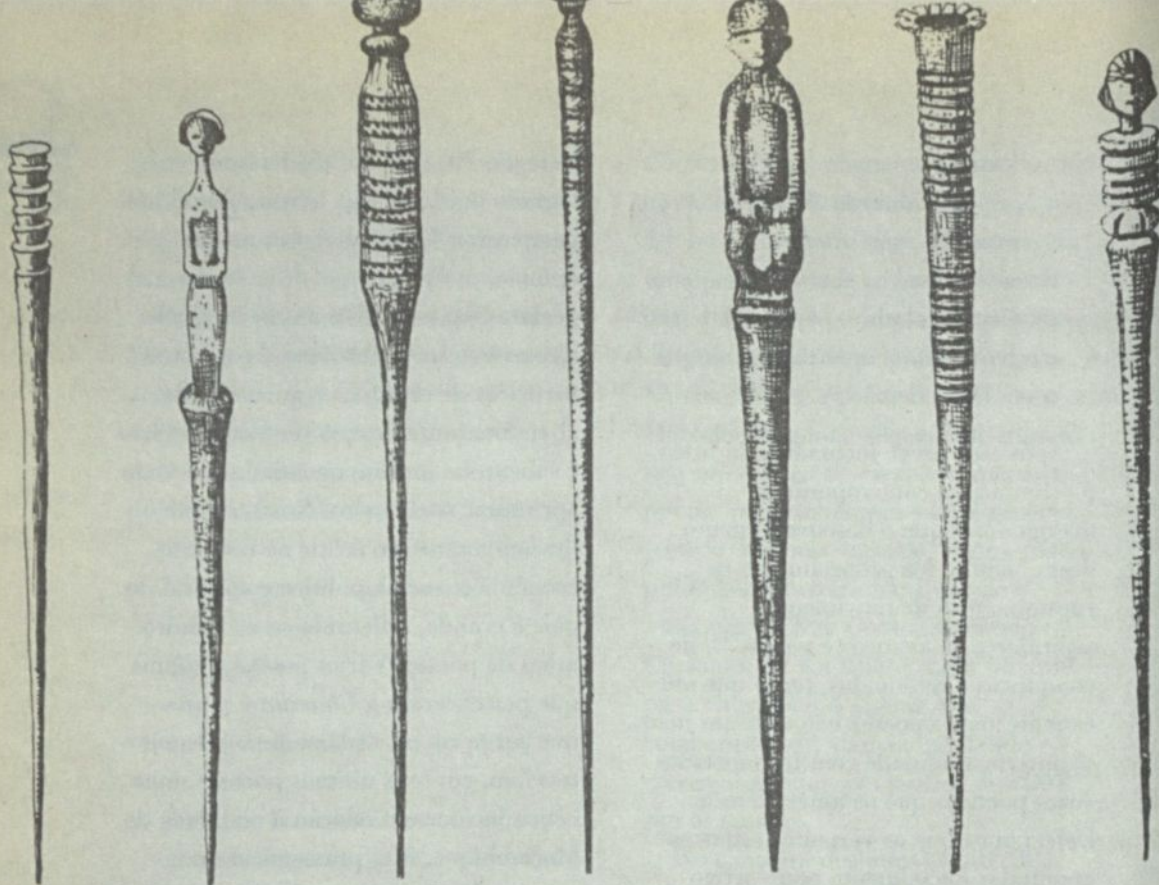
<sup>64</sup> MANJATE, Rogério. Poema fornecido pelo próprio poeta.

<sup>65</sup> MATA, Inocência. Opinião emitida em conversa informal que tivemos no Rio de Janeiro em fevereiro de 2001.



Produtos da “Quinta da Boa Sorte”: milho, algodão, tabaco, amendoim, feijão, fava, batata, mandioca, uva, mangas, romãs, etc. (foto: José dos Santos Rufino, em *Álbum fotográfico e descritivo da Colônia de Moçambique*, 1929. Acervo BN)





Exemplares de 'pregos de cabelo', expressão de arte popular angolana (imagem de Tracy Carise, em *África: trajes e costumes*, 1991. Acervo BN)



# Rui Knopfli e a Ilha de Moçambique

MÁRCIA GLENADEL

A o longo do tempo, *A Tempestade*, de Shakespeare; tem suscitado duas grandes questões no campo da ideologia: seria esta peça cúmplice da empreitada colonial, representante do discurso europeu etnocêntrico, ou um exemplo de anticolonialismo? É evidente que este texto shakespeariano está aberto a ambas possibilidades e que a ambigüidade por ele gerada é reforçada pelo local de onde o leitor lê/fala. O lugar de enunciação, destarte, é fundamental para a escolha do “ângulo” do qual esta peça será focalizada.

De início, o título do livro de Rui Knopfli, *A ilha de Próspero* (1972), causa estranheza. Entretanto, podemos interpretar tal título como um ato de ironia e subversão, uma vez que os poemas de *A ilha de Próspero* darão voz aos “Outros” e mostrarão um panorama de decadência, seja da Ilha de Moçambique, seja da filosofia colonial. Logo, a ilha do Próspero colonizador é o retrato do

desmantelamento do império português que se anuncia.

Curiosamente, *A ilha de Próspero* é dedicada a Jorge de Sena, um exilado ilustre da literatura de língua portuguesa, tendo como epígrafe os versos de “Em Creta, com o Minotauro”, eternizados por Sena em *Peregrinatio ad loca infecta*: “Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci. [...]”. Não podemos esquecer, ainda, que a personagem shakespeariana que dá nome ao livro de Rui Knopfli era também um exilado e que o próprio Knopfli se tornaria um, três anos após a publicação de *A ilha de Próspero*.

Lembramos que a ilha representa um espaço mítico, primordial e que é um tema recorrente na literatura moçambicana. Além de Rui Knopfli, a Ilha de Moçambique foi decantada por outros escritores: Alberto de Lacerda, Glória de Sant’Anna, Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, Júlio Carrilho, Luís

Carlos Patraquim e Eduardo White<sup>1</sup>, por exemplo. Nesse sentido são elucidativas as palavras de Ana Mafalda Leite:

Região geográfica de eleição na escrita dos poetas, a Ilha de Moçambique é caracterizada como lugar de encruzilhada de distintos valores estéticos e de esplendor pelos diversos registos culturais orientais, africanos e europeus, lugar de uma Memória múltipla e entrançada, em que a História e a Origem se dão a conhecer, a lembrar e a estruturar.<sup>2</sup>

Parada de mercadores e ponto de interseção entre diversas culturas e etnias: banto, hindu, árabe e portuguesa, a Ilha de Moçambique encarna o espaço colonizado por excelência. *A ilha de Próspero* é, então, um livro que congrega um misto de desencanto, em virtude da condição colonial, e o fascínio característico do espaço das vivências primeiras, da infância.

Tal como Caliban reivindica de Próspero sua ilha:

Esta ilha é minha, por Sycorax  
minha mãe,  
E tu a roubaste de mim. No início

<sup>1</sup> Cf. LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2003. pp. 131 e 134.

<sup>2</sup> Idem, p. 131.

quando cá chegaste,  
Acariciavas-me e muito me  
apreciavas; quiseste dar-me  
Água com ginjas e ensinaste-me a  
Nomear a pequena e a grande luz  
Que brilham dia e noite. E então  
passei a estimar-te,  
E mostrei-te todas as riquezas desta  
ilha,  
As fontes frescas, as salinas, as  
terras áridas e as férteis.  
Amaldiçoado seja eu por ter feito  
isso! [...]  
[...]  
Porque sou tudo o que tens,  
Quando antes disso eu era meu  
próprio rei!<sup>3</sup>  
(*A Tempestade*, ato I, cena 2)

em “Muipíti” (que significa **ilha**, em macua), o sujeito poético knopfliano apresenta-nos a sua Ilha de Moçambique. Primeiramente o poeta introduz Muipíti aos leitores como um local de recordações, memória:

Ilha, velha ilha, metal remanchado,  
minha paixão adolescente,  
que doloridas lembranças do tempo

<sup>3</sup> “This island’s mine, by Sycorax my mother, / Which thou tak’st from me. When thou cam’st first, / Thou strok’st me, and made much of me; wouldst give me / Water with berries in’t; and teach me how / To name the bigger light, and how the less, / That burn by day and night. And then I loved thee, / And showed thee all the qualities o’th’isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile. / Cursed be I that did so! [...] / [...] / For I am all the subjects that you have, / Which first was mine own king! [...]” (*The Tempest*, act I, scene 2) Tradução nossa.





Charte von Africa nach astronomischen Beobachtungen, auch alten und neuen Nachrichten, ingleichen den charten von Sayer, Rennel, Arrowsmit u.a.m. neu entworfen. (Mapa da África, de Gússefeld, F. L. Acervo BN)

em que, do alto do minarete,  
Alah – o grande sacana! – sorria  
aos tímidos versos bem comportados  
que eu te fazia.

Para em seguida, revitalizando o  
conflito Caliban e Próspero, assumir  
um tom denunciatório dos efeitos da  
colonização, como a dilaceração  
cultural dos elementos orientais e  
africanos (o *m'siro* é um pó branco,  
proveniente de plantas, utilizado como  
máscara pelos povos bantos):

Eis-te, cartaz, convertida em puta  
histórica,  
minha pachacha pseudo-oriental  
[...]  
maquilhada de espesso *m'siro*  
e a mimar, [...]  
trejeitos torpes de cortesã decrépita.

e a condição de subserviência  
(pangaios são embarcações, usadas na  
Índia e na África Oriental, que traziam  
imigrantes indianos para a Ilha de  
Moçambique, e Katiavar é o nome de  
uma região na Índia):

De teu, cultivam-te a vénia e a  
submissão  
solícitas, trazidas nos pangaios  
lá do distante Katiavar,  
expondo-te apenas no que tens de vil

A ilha evocada pelo poeta é o lugar  
das confluências, onde as fronteiras se  
diluem entre Ocidente e Oriente:

Mas retomo devagarinho as tuas  
ruas vagarosas,  
caminhos sempre abertos para o  
mar,



brancos e amarelos filigranados  
de tempo e sal, uma lentura  
brãmame (ou muçulmana?) durando  
no ar,  
no sangue [...]  
("Muipíti" *IP*, p. 334 e 335)

Interessante observar que "os caminhos sempre abertos para o mar" podem tanto remeter à disposição geográfica das ruas de uma ilha (que irão sempre desembocar no oceano), quanto para o mar, veículo que trouxe o colonizador e suas caravelas.

Finalmente, na última estrofe de "Muipíti", pode-se vislumbrar através da imagem da máscara, simbologia de ocultamento de um perfil euro-afro-asiático, um espírito de resistência. A voz poética descobre "subtil e cúmplice, / que a dura linha do teu perfil autêntico [Muipíti] / te vai, aos poucos, fissurando a máscara", isto é, apesar de "pachacha pseudo-oriental maquilhada de espesso m'siro exibindo trejeitos de cortesã decrépita", Muipíti rompe com a "máscara" a ela imposta. Nota-se em "Muipíti" que, através da desconstrução poética, as identidades múltiplas metonimizadas pela Ilha emergem.

Em "A dama e o jogral" (*IP*, p. 336) deparamos a "auto-ironia" do sujeito poético no que se refere à sua condição (ou de como se sente) em relação à pátria:

Proscrito na pátria, saborosa ironia!,  
a mim coube o destino de cantar-te  
na toada monótona deste áspero  
bordão.

Assumindo a voz de um trovador ciente do contexto histórico que o cerca, o sujeito poético outorga-se a habilidade de cantar e contar os fatos de sua terra, aqui representada pela dama. O bardo proclama o confronto de interesses dos poderes instituídos e dos públicos, baseados em relações de conveniência:

Vários foram os que, por elaborados  
contratos ou vantajosas  
conveniências  
de família, te desposaram em uniões  
burocraticamente consumadas e te  
expuseram  
a seu lado na pompa solene  
dos cerimoniais para os três Estados.

Resgatando o poder de intervenção do elemento subalterno, em sentido estreito o jogral e no lato o colonizado, o trovador pondera que o arbítrio e o poder do "senhor feudal" (o dominador) está em xeque:

[...] Ensina-o uma velha sabedoria:  
enquanto dorme o castelão, penetra  
o jogral humilde na alcova da  
princesa.

Percebe-se neste poema a apropriação de uma tradição literária europeia medieval, o trovadorismo, para anunciar a possibilidade de queda de um império "europeu", o português.

A hibridização, fruto do forte entrecruzamento étnico-cultural em Moçambique, começa a delinear-se em "Terraço da misericórdia" (*IP*, p. 339):

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:

[...]

Coração perplexo, amassado na  
argila  
do tempo, qual o teu nome  
verdadeiro:

Gafar, Govinde, ou Gonzaga?

Apesar do título, que  
aparentemente levaria o leitor para o  
universo cristão, e também neste caso  
europeu e português, o que se vê é a  
valorização dos "Outros": do  
hinduísmo, islamismo e de elementos  
africanos. Assim procedendo, a voz  
poética desloca a cultura e o discurso  
do colonizador para uma posição  
periférica. É clara no poema a  
inversão de valores culturais, aqui  
representados pela manifestação  
religiosa e pelo relevo conferido a uma  
das etnias de Moçambique, e a

conseqüente "marginalização" de tudo  
aquilo que se refere ao dominador.

Provas disso são as segunda e terceira  
estrofes. Os versos finais também são  
indício de hibridização cultural: o  
"verdadeiro nome" pode ser tanto de  
origem árabe, indiana ou portuguesa,  
sem que uma dessas culturas  
sobreponha-se a outra.

Em outro exemplo de cruzamento  
entre culturas, o sujeito poético  
knopfliano dá voz e destaque ao  
mundo islâmico. Desde o início de  
"Mesquita grande" (*IP*, p. 341),  
percebe-se a supervalorização do  
Oriente em detrimento do Ocidente  
(a começar pelo título):

Neste raso Olimpo argamassado em  
febre  
e coral, o Deus maior sou eu. Por  
mais  
que as pedras, os muros e as  
palavras afirmem  
outra coisa, por mais que me  
abram o corpo  
em forma de cruz e me submetam  
a árida

voz às doces inflexões do cantochão  
latino,

[...]

[...] o sangue que impele estas  
veias

é o meu. [...]

O Olimpo, metonímia de um dos  
berços da cultura ocidental, a Grécia  
Antiga, é posto à margem, em uma  
clara afirmação de identidade do  
"Outro". O mesmo acontece com



signos ligados à cristandade: a imagem da cruz e o cântico gregoriano (típico da Igreja Católica do Ocidente). Estabelece-se, então, uma voz “outra”, em posição antagônica e de resistência à voz e opulência colonizadoras:

[...] Pórticos, frontarias, o metal das armas e o Poder exibem na tua sigla a arrogância do conquistador. Porém o mel de tâmaras que modula o gesto destas gentes, o cinzel que lhes aguça a madeira dos perfis,

a lenta chama que lhes devora os magros rostos, meus são. [...]

Até a figura de Cristo (metonímia da religião imperial) é islamizada:

[...] Dolorido e exangue o próprio Cristo é mouro da Cabaceira e tem a esgaldada magreza de um velho cojá asceta.

O poeta finaliza reafirmando valores muçulmanos e em tom de desafio aos dominadores:

Raça de escribas, mandai; julgai, predeí:  
Só Alah é grande e Maomé o seu profeta.

O uso da palavra escribas desperta outras interpretações possíveis: os homens doutos em leis (religiosas),

presos às tradições e de convicções arraigadas, tendo dificuldade em aceitar o Novo (haja vista os exemplos contidos nos relatos bíblicos); e a pessoa encarregada de copiar manuscritos, por extensão, escritor. Uma vez mais, podemos acreditar em uma apropriação, por parte de Knopfli, de um discurso hegemônico, “cristão”, para criticar a intolerância, ou, ainda, no entendimento deste poeta de que cada escritor apreende e registra a História a seu modo.

Hinduísmo, islamismo e cristianismo são postos lado a lado, novamente, em “A capela” (*IP*, p. 345). De forma semelhante a “Terraço da misericórdia”, o título poderia remeter o leitor à exaltação da Europa cristã, principalmente pelo poema se iniciar com a descrição de “A capela”:

Paredes grossíssimas travam a luz e a que se esgueira por frinchas e altíssimos postigos, aqui chega difusa e diluída fantasiando livores de madrugada.

A cor é fria, o branco quase cinza e as púrpuras do retábulo simulam fogos morrentes onde crepita o fulgor mais vivo de uma ou outra rara chama. África ficou ao umbral das portas, no calor da praça; aqui principia a Europa. [...]

No entanto, o que se observa é a confluência de elementos distintos, constituindo o “cadinho cultural moçambicano”. Enquanto a descrição do Ocidente é “fria” e distante, o



Oriente apresenta-se “colorido”,  
“vivo”:

[...] Porém, da parede  
lateral, sob um baldaquino hindu  
e num desvario de cores e santos  
hieráticos,  
salta o púlpito oitavado e é o  
Oriente  
que chega com seus monstros.

A fusão contida neste “cadinho  
cultural” é observada como algo  
exótico, diferente, que escapa ao olhar  
comum:

Do silêncio fita-nos um rosto  
trifonte  
e nós estamos na encruzilhada  
cismática desse olhar que se  
prolonga,  
nos examina e considera.

O que levaria a crer ser este o  
olhar do colonizador, que “examina e  
considera” algo que se situa em um  
cruzamento (“encruzilhada”) cultural  
e que se encontra separado de seu  
ponto de vista (a “encruzilhada” é  
“cismática”, entendendo-se por  
“cisma” neste caso, “separação”).

Dando a palavra diretamente ao  
“Outro” e relatando as péssimas  
condições de viagem e de trabalho dos  
imigrados para a Ilha de Moçambique,  
Rui Knopfli assumirá a voz coletiva de  
“Os pedreiros de Diu” (*IP*, p. 346):

Céu e mar, mar e céu, dia após dia,  
sem outro deleite que a lenta  
metamorfose das nuvens, [...]  
[...]

Salobra a água, a razão mínima,  
a alguns (os mais felizes?) leva-os  
a febre e a disenteria, engole-os  
o verde sombrio do oceano sem  
fundo.

Enrolados na nossa magreza  
e em roupa breve, fazemos  
na aspereza escaldante do  
tombadilho  
enquanto as horas e as braços  
gotejam o seu moroso suplício.

Um dia, quando avoluma  
insuportável  
a sede e decresce a pouca  
esperança,  
chégamos, enfim.  
[à Ilha de Moçambique]

Mão-de-obra barata e de qualidade  
(visto que os pedreiros de Diu eram  
artistas habilidosos, responsáveis pela  
construção de muitas das edificações  
da Ilha), os “pedreiros” dirigem-se a  
um interlocutor, também coletivo,  
imperialista. Apesar da relação  
desigual entre dominadores e  
subjugados, os “pedreiros” ousam  
falar:

Ao invés dos Senhores, somos  
escuros (por vezes mais escuros até)  
como o gentio da costa fronteira.  
Somos os pedreiros de Diu,  
prestáveis, engenhosos, capazes  
de todo sacrifício, uma mão-de-  
obra  
barata e generosa,  
que desconhece a exaustão e os  
horários.

Assumindo para si a fala dos “Outros”, o sujeito poético admite, da mesma forma, a destreza da Arte deles. Afinal, foram esses mestres-de-obras que, através do engenho de seu trabalho e sacrifício pessoal, erigiram monumentos para a “honra” do império português:

Templos, moradias, fortins  
e baluartes, nós os gizámos  
e concebemos.

Por glória nossa,  
em louvor da vossa Glória.

Em uma alusão mais direta a *A tempestade*, encontramos em *A ilha de Próspero* a “Canção de Ariel” (IP, p. 347). Recordamos que no texto shakespeariano Ariel é o outro habitante da ilha dominada por Próspero. Tão dono da ilha quanto Caliban, Ariel serve fielmente a Próspero para obter sua liberdade; por isso esta personagem foi posteriormente interpretada como sendo a imagem do assimilado, do traidor ou daquele que é incapaz de reagir.

O ponto de semelhança entre o Ariel original, o que dele foi dito ao longo dos tempos, e o poema de Knopfli é a passividade. Apesar do Ariel shakespeariano ser um “espírito etéreo”, capaz de feitos mágicos tais quais produzir a tempestade que trouxe os desafetos de Próspero à ilha, o “banquete dos traidores” e as canções que atraem Ferdinando a Miranda, a comitiva de Antônio ao banquete e Caliban, Trúnculo e

Estéfano para o seu “castigo”, por exemplo, ele se apresenta dócil, incapaz de se insurgir.

Assim sendo, na “Canção de Ariel” contemplamos os habitantes da Ilha de Moçambique impassíveis ao que se passa ao seu redor, de modo especial aos acontecimentos do continente, de Moçambique:

Esquálidos vultos aracnídeos,  
escorre-lhes a condoída mágoa  
ao longo dos magros ombros.  
Assim imóveis e mudos, cravados  
nos muros, nas pedras, na  
paisagem,  
dão costas à Terra Firme,  
cujo rumor, surdos, ignoram.

Perde-se-lhes no longe do mar,  
[...]  
o melancólico resignado olhar.

Os habitantes da Ilha, tão moçambicanos quanto os da “Terra Firme”, desconhecem, não têm noção ou não se interam das guerras de libertação, da luta armada em marcha no país, estão alheios ao curso da História:

O tumulto que sobe do continente  
não os inquieta ou contagia,  
em seus rostos não há sinal,  
centelha ou fulgor do incêndio  
que, no horizonte próximo, lavra.  
Imóveis e antigos fitam o mar.

A voz poética conclui com uma indisfarçada rebeldia: Não são estes os filhos de Caliban. Significando que, herdeiros por muito tempo de uma



história de opressão, os filhos da Ilha de Moçambique não esboçam resistência, metaforicamente não são “descendentes” de Caliban.

Apesar da manifesta revisitação de *A Tempestade* em *A ilha de Próspero*, também em *O Corpo de Atena* (1984), encontramos um estreito eco dessa peça na dicção knopfliana.

De acordo com dados fornecidos pelo texto de Shakespeare, sabemos que os símbolos representantes do poder de Próspero são o manto, o cetro (ou vara) e, principalmente, os livros. Os dois primeiros encarnam a realeza, o poder hierárquico, imperial. Já a simbologia dos livros é mais sutil. Não podemos desprezar o fato de que Próspero era um homem da Renascença, portanto dado aos estudos. Os livros são metonímia do conhecimento enciclopédico e, por extensão, de um poder adquirido: o saber.

*A Tempestade* encerra com um epílogo, o “discurso de Próspero”. Após perdoar os que o traíram e reaver seu ducado, Próspero concede a liberdade a Ariel e Caliban, abjura da magia, desfazendo-se de sua vara (quebrando-a e enterrando-a) e de seus livros (atirando-os ao mar), e despede-se da ilha que o abrigou durante o exílio com essas palavras:

Meu poder já não existe, só  
minha força, que agora é pequena.  
Devo ficar aqui confinado com vocês  
ou partir para Nápoles. É certo que  
tenho meu ducado de volta, perdoei  
quem o roubou, mereço ser livre  
também. Com a ajuda de suas mãos,

libertem-me, pois, da ilha. Preciso  
de seus sopros, suas artes e seus  
encantos sobre minhas velas.

E já que agora me falta o feitiço  
mágico para agradá-los, o meu fim é  
o desalento. Só de orações me  
sustento. O perdão que um dia vocês  
hão de pedir, concedam-me igual.  
Deixem-me ir.<sup>4</sup>

Embora não seja nosso foco principal, cumpre dizer que alguns pesquisadores do teatro elizabetano têm dado especial atenção a este solilóquio, fornecendo-nos algumas pistas. A interpretação mais imediata seria a de Próspero despedindo-se dos espíritos da ilha, que estiveram a seu serviço. Daí que depois de libertá-los, Próspero peça bons ventos para deixar a ilha, sendo liberto, por seu turno, do exílio.

Outra interpretação dá conta de uma fala metateatral: epílogos e solilóquios são pronunciados por atores. Despindo-se da personagem Próspero, o

<sup>4</sup> “Now my charms are all o’erthrown, / And what strength I have’s mine own, / Which is most faint. Now’t is true / I must be here confined by you, / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got / And pardoned the deceiver, dwell / In this bare island by your spell; / But release me from my bands / With the help of your good hands. / Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, Art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so that it assaults / Mercy itself and frees all faults. / As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free.” Tradução nossa, inspirada em adaptação feita pela jornalista e escritora Sonia Rodrigues.



ator estaria anunciando o fim do espetáculo, da magia da palavra artística e pedindo à platéia o consentimento, sob forma de aplausos, para deixar o palco.

Por ser a última peça escrita por William Shakespeare, que logo depois se retirou da vida teatral por razões até hoje desconhecidas, especula-se que *A Tempestade* também trata do ofício da escrita. O conhecimento (e conseqüente poder) adquirido através dos livros, o “efeito encantatório” da palavra e o discurso final de Próspero seriam sinais disso. O dramaturgo inglês, por meio das palavras de Próspero, estaria saindo, definitivamente, de cena.

O último poema de *O corpo de Atena* (1984) tem um nome significativo: “O livro fechado”. *O corpo de Atena* foi publicado em Portugal, já no exílio de Knopfli, congregando poemas de antes e depois de sua saída de Moçambique. Enquanto, segundo o autor, *A ilha de Próspero*:

[foi] o único livro que deliberei, como um projecto, porque a poesia normalmente é acidental e tem que se cumprir, [...] quando eu deliberei e comecei a escrever, já sob o signo de Caliban, da Ilha de Próspero, do colonizador e do colonizado [...] o que se desenhou no meu espírito é que [...] para mim, *A ilha de Próspero* é a negação [...] é o lamurioso ou lamurimento desfazer do Império. [...] É o encerramento do ciclo épico do Império, [...]<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cf. LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v.2. p. 546.

*O corpo de Atena* “[é] o regresso à dimensão minúscula, depois do sonho imperial.”<sup>6</sup>, é o olhar do exilado contemplando as ruínas do que sobrou, após a queda do Império. Assim sendo, Knopfli nos revela com “O livro fechado” (CA, p. 478):

Quebrada a vara, fechei o livro  
e não será por incúria ou descuido  
que algumas páginas se reabram  
e os mesmos fantasmas me visitem.  
Fechei o livro, Senhor, fechei-o,

[...]

Abjurado, recusei-o e cumpro,

[...]

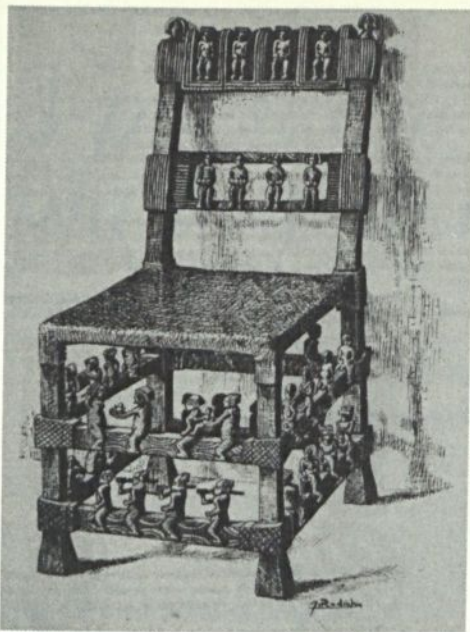
[...]

o dia-a-dia de um destino tolerado.

Tal qual Próspero, o sujeito poético em seu solilóquio dirige-se a um interlocutor: “Senhor”. Atente-se para a ambigüidade desta evocação, que pode tanto remeter a alguém em posição “superior”, neste caso um “senhor imperial”, ou então a um dos tratamentos concedidos a Deus, ente superior. A quem quer que o sujeito poético esteja se dirigindo, o recurso a um interlocutor é um pretexto para que ele expresse seu ponto de vista.

O que se pode vislumbrar também em “O livro fechado” é o anúncio do fim da palavra mágica do poeta e a amargura do exílio vivido. A ameaça de silêncio e o desajuste promovido pelo exílio tornam-se iminentes:

<sup>6</sup> Idem



Mobieliário africano

Na raça de estranhos em que me  
mudei,  
E entre estranhos da mesma raça  
Que, dissimulado e obediente, o  
sofro.

[...]

[...] me tornei do horizonte  
severo e restrito que não me  
pertence,  
lavrador vergado sobre solo alheio

onde não cai, nem viga,  
desmobilizada,  
a sombra elíptica do guerreiro.  
Fechei o livro, calei todas as vozes,  
Contas de longe cobradas em nada.  
Fale, somente, o silêncio que lhes  
sucede.

Ainda que se utilize do “discurso de Próspero”, Knopfli nada pede, tão-somente anuncia o seu desencanto e “retira-se de cena”, para a ela retornar

treze anos mais tarde, em um ato final, com *O monhé das cobras* (1997).

Neste livro, ocorre algo similar a *O corpo de Atena*: ao finalizar *O monhé ...*, Knopfli apresenta-nos o poema “Cair do pano” (MCB, p. 487), em que a voz poética proclama o fim da performance do encantador de cobras. O poeta, tal como o monhé, é um ilusionista e encantador (só que **de** ou **pelas** palavras). Ele encerra seu “espetáculo” e “sai de cena” ao “Cair do pano”. Uma análise mais detida de “Cair do pano” encontra-se no primeiro capítulo deste trabalho.

Jogos interpretativos à parte, encerramos esta pesquisa acreditando que Rui Knopfli teve de se ver tanto no espelho de Próspero, quanto no espelho de Caliban e, através deste confronto, buscar seu verdadeiro rosto em algum lugar entre ambos. Seu discurso situa-se em território não demarcado, é um discurso de e na fronteira, oscilando entre as personagens celebrizadas de *A Tempestade*.

#### BIBLIOGRAFIA

KNOPFLI, Rui. *Memória consentida – 20 anos de poesia 1959/1979*. Lisboa: INCM, 1982.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*.

[Escritores dos países de língua portuguesa, n° 31]. Lisboa: INCM, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Monhé das cobras*. Lisboa: Caminho, 1997.



# A poesia de Cabo Verde: um trajeto identitário

SIMONE CAPUTO GOMES

*A carta de identidade de uma nação  
é, antes de mais, a sua cultura.*

(Manuel Veiga)

Nosso texto se propõe a funcionar como base para reflexões sobre o papel da poesia na expressão da cultura e da identidade crioulas, destacando alguns de seus momentos mais importantes.

Apesar do peso de uma dominação cultural que durou cinco séculos, o cabo-verdiano cedo começou a resistir, reivindicando a sua identidade. Essa resistência expressava-se através da fala cabo-verdiana (o crioulo), das vozes entoando *mornas*, das cantigas de trabalho, dos repiques do batuque, da euforia do *funaná* dançado, dos poemas engajados, dos contos “di bóka di tardi” que, junto às manifestações coletivas como a *tabanca*<sup>1</sup>, se somavam

à resistência organizada que desencadeou as lutas de libertação nacional<sup>2</sup>.

Em meio a esse processo e malgrado as marcas profundas que somente o continuado trabalho de gerações poderá apagar, o homem cabo-verdiano situa-se, tanto no contexto africano quanto no universal, como personalidade socio-cultural autônoma, singular, como enfatizam Manuel Ferreira (*A aventura crioula*) e Gabriel Mariano (*Cultura caboverdeana: ensaios*). Para Mariano, o processo aculturativo em Cabo Verde desabrochou no florescimento de expressões novas de cultura, mestiças desde as suas origens mais remotas.

<sup>1</sup> Nas ilhas de Santiago e Maio, principalmente na primeira, as *Tabancas* constituem as manifestações mais típicas associadas aos Santos populares (Santa Cruz, a 3 de maio, Santo Antônio, a 13 de junho, São João Baptista, a 24 de junho, e São Pedro, a 29 de junho). As festividades religiosas estão associadas a manifestações de rua que realçam a mestiçagem da cultura criada pelo homem

cabo-verdiano. As cores, as canções alegres, o ritmo quente, a firmeza do batuque, o rufar dos tambores marcando compasso ao som dos búzios são imagens que destacam o cortejo da *Tabanca* das demais manifestações de rua.

<sup>2</sup> Em 1956, fundava-se o PAIGC, Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde.



“Parece-me ter havido em Cabo Verde um certo desvio naquilo que o português realizou nas áfricas. Melhor dizendo: um certo desvio na posição ou situação do homem português perante a direcção dos fenómenos que foram surgindo nas suas vicissitudes de contacto com os povos afro-negros. No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre uma função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira. Em Angola, Moçambique, Guiné ou S. Tomé e Príncipe coube ao português o poder de comandar o fluir e refluir dos acontecimentos locais. Em Cabo Verde (...) o mulato adquiriu desde cedo grande liberdade de movimentos (...); ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade caboverdeana (...). Teria sido o funco, e não o sobrado, o laboratório exacto onde se processou a síntese de culturas e a apropriação pelo negro e pelo mulato de elementos e expressões civilizacionais portuguesas. A cultura fez-se de baixo para cima.”<sup>3</sup>

Assim, com o contínuo alargamento da área de jurisdição do mulato, tornou-se significativo o fato de, numa civilização de brancos, criada por brancos, desabrochar uma cultura mestiça, onde brancos, negros e mulatos se realizam pelas mesmas vias. O mestiço cabo-verdiano revelou-se como elemento catalisador e estabilizador, mas também inovador e plástico, com o alastramento tanto

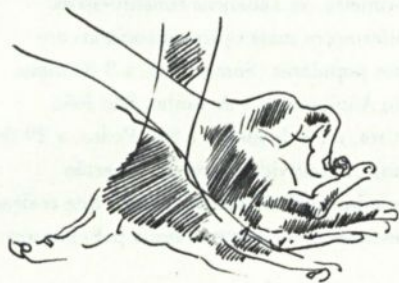
<sup>3</sup> MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana*. Lisboa, Veja, 1991.

horizontal quanto vertical, por todo o arquipélago, de expressões de cultura mestiça formadas possivelmente no funco: a língua crioula, o folclore poético, musical e novelístico, a culinária, a doceria, o folclore das adivinhas, dos provérbios, os festejos populares, as superstições, os hábitos e esquemas de comportamento.

Feitas essas observações preliminares, voltemos o nosso olhar para momentos importantes da poesia cabo-verdiana que nos possibilitam fazer uma primeira leitura do seu trajeto.

Embora tenhamos notícia de cabo-verdianos dedicados às Letras desde o século XVI, o primeiro nome que nos ocorre é o de Guilherme Dantas (1849-88), que participou do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. O grande nome do final do século XIX, no entanto, é Eugénio Tavares (1867-1930), com sua poética crioula cantada até hoje nas mornas. Junto a ele destacamos José Lopes (1872-1962), com vasta obra poética; Pedro Cardoso (1883-1942), poeta bilíngüe que reivindicava o uso preponderante do crioulo (hoje tomado como bandeira do nacionalismo literário); Januário Leite (1867-1930); e Guilherme Ernesto (Félix Lopes da Silva, 1889-1967).

Neste início do caminho literário, a aproximação do cabo-verdiano de seu



universo interno começa pelo espaço (ínsula, ilha). A fusão homem-terra constitui “o percurso iniciático do Homem no encontro com a sua Identidade, através da introspecção e do conhecimento real do espaço e dos agentes físicos e humanos que o rodeiam. Descobre-se a terra, como processo cognitivo do próprio homem.”<sup>4</sup>

Desde os textos dos chamados pré-clarificados, a par do dilema entre a pátria lusitana e a mãe terra crioula (mátria), constatamos a incorporação de uma série de conteúdos, míticos, sociais e ideológicos que diferenciam e afastam a cultura do arquipélago da portuguesa.

Em sua instabilidade filial, José Lopes e Pedro Cardoso apresentam com insistência em seus poemas o *topos* da pátria que se reparte: na transpátria lusitana, colonial que se quer exclusiva, e numa pátria alternativa, “a terra onde nascemos”, que toma Ilha (nativa) por Arquipélago.

José Lopes aceita a ancestralidade camoniana:

Mas somos filhos, nós, de outros  
gigantes  
Que, “por mares nunca de antes  
navegados”  
Nossas Ilhas tiraram do mistério  
(*Hesperitanas*. p. 29).

Contudo, assume as “ilhas nossas mães” (*Hesperitanas*, p. 25).

Pedro Cardoso, ao lado da pátria imperial (Portugal), ressalta sua pátria crioula:

A minha pátria é uma montanha  
Olímpica,  
tamanha! (...)  
Na verdade, escutai! – chama-se  
Fogo!  
(*Hespéridas*, p. 57-8)

Nasci na Ilha do Fogo,  
Sou, pois, caboverdeano.  
E disso tanto me ufano  
Que por nada dera tal.  
Se filho de Cabo Verde,  
Assevero – fronte erguida –  
Que me é honra a mais subida  
Ser neto de Portugal.  
(*Algas e corais*, p. 5)

Os poetas citados, colaboradores do *Almanach de lembranças Luso-Brasileiro* (de importante papel cultural no Brasil, em Angola, Moçambique e S. Tomé), destacam-se naquele “teatro de ensaios literários, Hélicon hospitaleiro das nossas Musas hesperitanas.”<sup>5</sup>

Aqui pontuamos um *topos* interessante do percurso de busca de identidade crioula: o recurso ao mito arsinário ou hesperitano como Origem (associada à idéia de pátria). As obras de José Lopes e de Pedro Cardoso, já nos seus títulos (*Hesperitanas*, 1928, e *Hespérides*, 1929; *Jardim das Hespérides*, 1926, e *Hespéridas*, 1930, respectivamente) interpretam a origem

<sup>4</sup> SANTOS, Elsa Rodrigues dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundivivência cabo-verdiana*. Lisboa, Caminho, 1989. p. 84.

<sup>5</sup> LOPES, José. Cabo Verde - notícias de seus poetas. *Vida contemporânea*. Lisboa, março, 1935. p. 497.



como: Ilhas do velho Hespério – pai das Hespéridas – que abrigavam jardins repletos de pomos de ouro, guardados pelo dragão de cem cabeças, morto por Hércules. As “ilhas perdidas no meio do mar”, destacadas por Jorge Barbosa em seu antológico *Arquipélago*, 1935, já eram identificadas por Camões nOs *Lusíadas* (C.V, 7,8,9) como Cabo Verde (Cabo Arsinário ou Estrabão).

Parece-nos que o motivo pelo qual o mito relativo a espaços de felicidade foi retomado pelos pré-claridosos consiste numa releitura das concepções românticas relativas ao mundo pré-diluviano, muito em voga na virada do século XIX para XX. Segundo Manuel Ferreira, o investimento na assunção do mito hesperitano “é debitário da preocupação de construir um universo defensivo: contra a alienação patriótica e contra o estado extremamente carencial do arquipélago de Cabo Verde”, funcionando por isso como mecanismo de compensação.<sup>6</sup>

A busca da origem no mito do atlantismo<sup>7</sup> vai operar também com caráter unificador do grupo social, pois que o homem cabo-verdiano se concebia então como fragmento de uma pátria mais antiga, paraíso perdido, “florescente império” que se estendia do Mediterrâneo ao Cabo das Tormentas, como destacava Pedro

<sup>6</sup> FERREIRA, Manuel. O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido. In: *Les littératures africaines de langue portugaise*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1985. p. 245-6.

<sup>7</sup> Atlântida, ilha utópica cheia de abundância e com uma civilização de alto nível cultural; depois entrou em decadência e, vítima de cataclismos, a ilha submergiu.

Cardoso. A formulação do mito remontaria às pesquisas de José Lopes e Pedro Cardoso nos alfarrábios e enciclopédias da biblioteca do Liceu de S. Nicolau, do qual foram alunos.

Em seu *Arquipélago*, importante obra do início do percurso da cabo-verdianidade, Jorge Barbosa identifica as Ilhas de Cabo Verde com a Ilha da Atlântida e, por ocasião do lançamento da Revista *Claridade*, 1936, houve polêmica quanto ao título da mesma: Atlântida (sugestão de Jaime de Figueiredo) ou Claridade (como queria Baltasar Lopes).

Da submersão da Atlântida, depois dos cataclismos, restaram, para o pré-claridoso José Lopes, as ilhas de Cabo Verde: “Das vastas extensões assim submersas / Então ficaram estas nossas ilhas.” (Hesperitanas)

Pedro Cardoso lembra aos “*Irmãos Caboverdeanos*”: “pisamos (...) / talvez a mesma terra que os Atlantes” (Hespéridas).

Portanto, a geração pré-claridosa já propõe uma alternativa à pátria lusitana, voltando-se para a terra-mãe. Mas o recurso ao mito hesperitano ainda a concebe como terra-longe.

Outro mito do terra-longismo que respaldará, num certo momento, a poesia caboverdiana é o de Pasárgada, revisitado pela geração da *Claridade*.

A Revista *Claridade* (1936-1960) é a primeira manifestação intelectual da elite crioula, traçando uma divisória entre a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro. Jorge Barbosa,



Baltasar Lopes (Oswaldo Alcântara) e Manuel Lopes pontificam no grupo, tendo como colaboradores Onésimo Silveira, Aguinaldo Fonseca, Arnaldo França, Corsino Fortes, Gabriel Mariano e outros.

O Brasil, recém-independente e com literatura divulgada em terras lusas, passava a ser um modelo de afirmação mestiça no qual Cabo Verde buscava a sua identidade.

João Lopes refere, no primeiro número da revista:

“dada a insuficiência de materiais de estudo que permitam refazer a história econômica e social das ilhas, temos que preencher as lacunas com ilações tiradas da situação actual e subsidiariamente dos estudos levados a efeito no Brasil, para a explicação do fenómeno brasileiro.” (S. Vicente, março de 1936, p. 9)

No segundo número de *Claridade*, José Osório de Oliveira afirma que os cabo-verdianos precisavam de um exemplo que só a Literatura do Brasil lhes poderia dar, justificando as afinidades entre Cabo Verde e os estados do Nordeste brasileiro. Até o último número da revista (1960), o Brasil permanece como padrão ou intertexto nos estudos do folclore, da língua, das estruturas sociais e da produção literária.

Temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca e a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como os temas da insularidade como drama geográfico e

da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática.

Manuel Bandeira, por exemplo, teve larga recepção no meio literário cabo-verdiano, sobretudo pela perseguição da felicidade cujo protótipo se cristaliza na imagem de Pasárgada. Considerado um irmão atlântico por Jorge Barbosa, que relê a sua poesia em inúmeros textos, Bandeira tem outro importante admirador, o poeta Oswaldo Alcântara (Baltasar Lopes). A imagem de Pasárgada fecunda seus textos, não mais motivada pela doença como nos poemas do brasileiro, mas pela pobreza do arquipélago. A nova Pasárgada também não se resume a um espaço único, mas propõe-se; pela evasão, sempre como transposição de limites:

Eu vou-me embora,  
não vou ficar mais  
avassalado pelo Astral Inferior  
(Rapsódia da Ponta da Praia.  
*Claridade* 5, p. 13)

Ou ainda como espaço perdido (e não como lugar a conquistar, em Bandeira). No seu *Itinerário de Pasárgada*, Oswaldo Alcântara nos fala da “saudade fina de Pasárgada”.

Se o *Itinerário de Pasárgada* traçado por Bandeira beira a biografia, o de Alcântara pode ser uma resposta a Ovídio Martins (1962), que o criticou como “evasionista”, rótulo que se estendeu aos poetas da *Claridade*:

Pedirei  
Suplicarei  
Chorarei  
Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão  
e prenderei nas mãos convulsas  
ervas e pedras de sangue  
Não vou para Pasárgada

Gritarei  
Berrarei  
Matarei!  
Não vou para Pasárgada.

O mito de Pasárgada, ressaltado por Bandeira, permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente, como é o caso de Ovídio Martins no poema citado, "Anti-evasão".

Com o grito "Não vou para Pasárgada", os poetas do *Suplemento Cultural* (1958, um número) ou da Geração da Nova Largada (Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Onésimo Silveira, Aguinaldo Fonseca, Terêncio Anahory) negam o mito e se propõem a resgatar a história, incitando à ação. Esta postura de engajamento já vinha sendo semeada pela folha acadêmica *Certeza* (2 números), que surgira em plena Guerra Mundial (1944), pautando-se pelo realismo socialista. Alunos do último ano do Liceu Gil Eanes como Nuno Miranda, José Spencer, Arnaldo França, Guilherme Rocheteau, Filinto Menezes e Tomaz Martins agrupavam-se em torno do periódico.

O tom protestário continua no *Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes* (1959), com um só número e a colaboração de Onésimo Silveira, Corsino Fortes, Felisberto Vieira Lopes e Rolando Vera-Cruz Martins.

Remanescente da geração da Nova Largada, o grupo de *Seló* (1962, 2 números), formado por Arménio Vieira, Osvaldo Osório e Mário Fonseca, entre outros, aborda um dos problemas cruciais do colonialismo, o do contratado, adotando o discurso de revolta, como já retratava anteriormente Ovídio Martins:

Silêncio Cabo-verdianos!

Choram irmãos nossos  
nas roças de S. Tomé

E há perigos e ameaças  
na noite grávida de punhais

Prepara o braço  
Serviçal!

Dos olhos do poeta  
rolam lágrimas  
cor de sangue

Percebemos que, do percurso iniciado na pré-claridade – dividida entre "transpátria lusa", "mitopátria hesperitana" e terra-mãe – até nossos dias, a poesia cabo-verdiana vai encontrando a sua identidade, propondo a partir daí um canto diferente:

Quero  
Um canto diferente  
Para cabo Verde

Já não somos  
Os Flagelados do Vento Leste  
Dominamos os ventos  
Já não somos os contratados



Como animais de carga para o Sul  
Conquistámos a dignidade de gente

Por isso  
Vou cantar  
De forma diferente  
Para esta pátria do Meio do Mar  
Vou esquecer, enterrar  
Os lamentos, as lamúrias  
A tristeza  
De quem quer ficar  
Com o destino de ter que partir  
Não vou chorar  
A pobreza, a fraqueza  
A seca  
A natureza madrastra

Canto

Para este Povo  
Um canto de alegria  
(David Hopffer Almada. *Canto a Cabo Verde.*)

Irmanados aos de Angola e Moçambique, os poetas cabo-verdianos, a partir dos anos 1970, resistem contra a opressão colonial, expressando as suas respectivas marcas identitárias em suas produções literárias.

Sukre d'Sal, Manduka Didite, Kwame Kondé e Kaoberdiano Dambará afirmam a criouldade. No caso de Dambará, inserindo-a no mundo afro-negro e utilizando o crioulo como instrumento poético exclusivo e reivindicativo da história e da cultura das camadas mais oprimidas do povo cabo-verdiano.

No período compreendido entre a revolução de 25 de Abril em Portugal e a Independência Nacional, muitos poetas são revelados, o crioulo e a

música revolucionária (mornas, coladeiras, funanás) são constantes nas produções. *Caboverdeamadamente construção meu amor* (de Osvaldo Osório), *Pão & fonema e Árvore & tambor* (de Corsino Fortes), *Terra gritante* (de Luís Tolentino) e *Canto a Cabo Verde* (David Hopffer Almada) constituem textos do período nacionalista. Alguns poetas publicados nos *Jogos Florais 12 de setembro* integram esta geração: Vera Duarte, João de Deus Lopes da Silva, Vasco Martins, Jorge Carlos Fonseca, Pedro Gregório, Pedro Delgado e Marino Verdeano.

A Independência Nacional propiciará a proliferação de concursos e páginas literárias, boletins mimeografados e novos poetas, projetando o futuro como cadeia complexa de possibilidades; a pluralidade de estéticas e ideologias poéticas é a tônica desse quadro. A Novíssima Geração de poetas divide-se entre as páginas culturais do *Voz do povo*, a revista *Raízes*, a folha *Sopinha de Alfabeto*, as revistas *Ponto & vírgula*, *Fragmentos*, *Magma*, *Dja d'Sal*, *Seiva*, as folhas *Aurora* e *Podogó*.

A poesia feminina de Paula Martins, Vera Duarte e Lara Araújo será mais conhecida através desses periódicos, assim como os trabalhos de Flávio Camilo (José Vicente Lopes), Jorge Tolentino, Jorge Soares, Canabrava, Binga, Kaká Barbosa, Mário Lúcio, Tomé Varela, Euricles Rodrigues (Daniel Spínola), Arika Tuga, Kaliostro Fidalgo, Zé di Sant' y Agu (José Luís Hopffer Almada), Pércles Africano, Naiz d'ltanta, César Fernandes, Virgínio



de Melo (Teobaldo Virgínio), José Cabral, Filinto Elísio e Hugo Rodrigues. Também os consagrados Mário Fonseca, Osvaldo Osório e Corsino Fortes publicarão poemas em alguns dos periódicos citados.

A antologia *Mirabilis – De veias ao sol* (Instituto Caboverdiano do Livro, 1991) reúne a quase totalidade dos poetas revelados após o 25 de abril, constituindo a mais significativa amostra da poesia da novíssima geração. As questões consideradas como tradicionalmente ligadas à crioulidade ou cabo-verdianidade são retomadas em outro contexto, sob novos ângulos, visando a conjugação de aspectos nacionais e universais. Manuel Delgado assim define tal postura:

Eu venho do mar  
e o meu amplexo  
rodeia a cintura  
do mundo.  
(*Mirabilis*, p. 347)

O novo olhar e a nova fala, simultaneamente cabo-verdianos e universalistas (como quer o Prefácio), condensam as tendências da poesia crioula e mesmo da poesia africana de língua portuguesa:

Quero os meus versos – verdes  
Universo em nova gestação  
Células que reproduzem  
Nova geração e nova mentalidade  
(Alberto Lopes, *ibidem*, p. 34)

A releitura da tradição lusa herdada é operada através do humor ou da rejeição:

Viola a tua tradição  
enterra a tua paranóia  
marítima secular (...)  
E busca  
novas formas  
novas artes  
novos engenhos

De estabelecer nova aliança com o mar  
(Euricles Rodrigues, p. 190)

O mito de Pasárgada vai ser também relido, de acordo com a proposta de universalidade e enfatizando o trabalho sonoro do texto poético: “Onde passava a Pasárgada passa agora o pássaro da paz” (Filinto Elísio de Aguiar Correia e Silva, p. 218)

A ironia e o humor, marcas da poesia africana mais recente, têm lugar de destaque no trabalho de Mito (Fernando Hamilton Barbosa) e José Vicente Lopes:

“Dia das mães”

É hoje que Édipo  
vai comer Jocasta  
(José Vicente Lopes, p. 309)

“Menção trágico-heróica”

Quem não ouviu falar  
Do sucessor de Camões  
Que naufragou n'areia movediça  
Na tentativa  
De salvar um poema  
(Mito, p. 392)

O lírico e o erótico, assim como o humor, vão diversificando a poesia dos

anos 1980/1990 do tom épico  
revolucionário dos anos 1970:

Um dia choveu  
E fomos os dois à sementeira  
Tu descalça  
Deixaste covas e sulcos  
Que pareciam crateras lunares

A partir de então  
Quando eu quero  
Ir à lua  
Beijo os teus pés  
(Mário Lúcio, p. 376)

Em seu *Arquipélago da paixão*,  
Vera Duarte assume um “*novo corpo*”,  
erótico:

E quando meu corpo renascido  
suadamente repousar sobre o teu  
ouvirei o som distante  
de um batuque original  
nas batidas do teu coração  
e em teu ventre liso e marinho  
abrirei uma clareira luminosa  
onde dançarei  
nua e voluptuosa  
essa dança tão africana  
de alegria  
de amor  
e de júbilo

Bó é nhá ómi  
Bó é nhá ómi  
(p. 72-3)

A novíssima geração via repensar e  
desconstruir os temas considerados  
“tradicionais”, como o da chuva.

Observemos os textos que se  
seguem:

Ai se em outubro chovesse  
A terra molhasse  
O milho crescesse  
E a fome acabasse (...)

Acordemos camaradas  
As chuvas de outubro não existem!  
O que existe  
É o suor cansado dos homens que  
querem

O que existe  
É a busca constante  
Do pão que abundante virá

Homens mulheres e crianças  
Na pátria livre libertada  
Pantando mil milharais  
Serão a chuva caindo  
Na nossa terra explorada.  
(Vera Duarte. *Amanhã amadugada*,  
p. 99)

Diferentemente do tom épico-político  
que domina o poema de Vera Duarte,  
que privilegia o aspecto humano do  
mundo crioulo (que supera a catástrofe  
da seca), em “Anti-chuva” José Luís  
Hopffer Almada é mais crítico e amargo:

Os sonhos fedem à chuva  
e os braços apodrecem  
ante o frágil tornozelo dos subúrbios  
(...)

Os sonhos fedem  
no aglomerado acororado de  
desânimo  
ante a futilidade dos meses



e a inadiável fome  
de todos os dias  
E eis-nos, de órbitas alagadas,  
sem saber o que fazer  
da turva humidade  
e do vazio que com os sonhos  
fenece  
(À sombra do sol. p. 16)

Da chuva à anti-chuva, da  
(in)definição de uma identidade desde  
os primórdios da colonização a um  
discurso crítico-reflexivo sobre os temas  
e processos de toda uma (jovem)  
literatura, move-se o texto poético em  
Cabo Verde, traçando um percurso de  
história e beleza que, desde os anos  
1970, em nossas pesquisas, temos  
tentado acompanhar. Reescrever a  
história e reinventar um outro futuro  
são grandes metas da Nação e de seus  
poetas. Com eles, em coro, finalizamos:

*Para lá da ilha  
Só existe a poesia  
(notre vraie patrie après l'île).*

*Salve poesia.*



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. *Mirabilis: de veias ao sol*. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro-Caminho, 1991.
- ABDALA JR., Benjamin. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- . *Fronteiras múltiplas, identidades plurais : um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. Benjamin Abdala Junior. – São Paulo: SENAC, 2002.
- . *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1988.
- ALCÂNTARA, Osvaldo. *Cântico da manhã futura*. Lisboa: ALAC, 1991.
- ALMADA, José Luís Hopffer. A poética cabo-verdiana e os caminhos da nova geração. In: *Fragmentos*. Praia: 7-8, dezembro, 1991. Pp.5-21.
- . *À sombra do sol*. Praia: Voz di povo, 1990.
- ALMADA, David Hopffer. *Cântico a Cabo Verde*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1988.
- DUARTE, Vera. *Amanhã amadrigada*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.
- DUARTE, Vera. *O Arquipélago da paixão*. S. Vicente: Artiletra, 2001. Prefácio de Simone Caputo Gomes.
- . *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- FERREIRA, Manuel (org). *No reino de Caliban*. Lisboa: Plátano, 1975. V. 1.
- . *A aventura crioula*. Lisboa: Plátano, 1985
- . O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido. In: *Les littératures africaines de langue portugaise*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- . *50 poetas africanos*. Lisboa: Plátano, 1989.
- . *Claridade*. Lisboa: ALAC, 1986.
- GOMES, Simone Caputo. *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993. Coleção Tese, volume primeiro.
- MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- SANTOS, Elsa Rodrigues dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundivivência cabo-verdiana*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (org). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999. V. 2.
- SILVEIRA, Onésimo. *Consciencialização na literatura caboverdiana*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.
- VEIGA, Manuel. *A sementeira*. Lisboa: ALAC, 1994.





# Danças negras na estética nacionalista: música para piano

GUILHERME SAUERBRONN

A busca da identidade cultural nacional impôs-se para os artistas e intelectuais brasileiros no final do XIX como tarefa premente. Uma relativa independência econômica, proporcionada pela economia cafeeira, somada à propagação dos ideais republicanos, criou as condições básicas para o advento do nacionalismo no Brasil.

No entanto, não havia de início um projeto claramente estabelecido. No caso específico da música erudita, a inspiração provinha ainda do nacionalismo romântico de Brahms, Dvorák, Grieg e Liszt. Mário de Andrade descreve a situação da seguinte forma:

Ao nascer da República, a nossa música erudita estava nessa situação, era internacionalista em suas formas cultas e inspiração, e ainda muito longínqua da pátria, apesar dos esforços de Francisco Manuel [da Silva] e Carlos Gomes. A República vinha dar muito maior sentido americano e democrático ao Brasil. Já não éramos mais uma excrescência

monárquica e aristocrática dentro das terras americanas.<sup>1</sup>

N<sup>o</sup> *Guarani*, de Carlos Gomes, (1839-1896), baseado na obra homônima de José de Alencar, o elemento nacional estava ainda pouco à vontade, enfiado como um corpo estranho numa ópera italiana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. "Evolução Social da Música no Brasil" in *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1991, p. 22.

<sup>2</sup> É importante observar que, até essa época, o negro ainda não fora incorporado à temática nacionalista. Afinal, numa sociedade escravocrata como a nossa, seria no mínimo contraditório exaltar o negro e suas tradições. Quanto ao elemento indígena, a situação era outra: dizimado ou empurrado para os confins do Brasil central e da região Norte desde os primeiros tempos da colonização, o índio se convertia na imagem idealizada e distante do "bom selvagem". Essa domesticação do índio contrasta com o escândalo que os ritos fetichistas e as danças lascivas dos negros (a famosa "umbigada") provocavam nos salões da elite. Com o avanço dos ideais abolicionistas no final do XIX, a situação muda e a temática negra na arte nacionalista se torna cada vez mais comum.



Os compositores da geração seguinte, da qual fazem parte Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Francisco Braga (1868-1945) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), também tiveram educação musical nos moldes europeus e, embora utilizassem ritmos e melodias brasileiras, não o faziam muito à vontade e ainda não haviam conseguido amadurecer uma linguagem nacional.

É com o surgimento de novos autores no início do século XX que se abre uma nova perspectiva para a música brasileira. São os “grandes nacionalistas”, segundo expressão de José Maria Neves<sup>3</sup>: Luciano Gallet (1893-1931), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Com eles, os temas nacionais ganham tratamento mais adequado, mais de acordo com as características próprias do material utilizado.

Marco histórico da reação ao academicismo nas artes, a Semana de Arte Moderna de 1922 terá grande impacto sobre esta geração. Dentre os modernistas destaca-se Mário de Andrade, idealizador do movimento juntamente com Oswald de Andrade. Segundo José Miguel Wisnik, o pensamento de Mário “deixou marcas de influência às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores.”<sup>4</sup> Mas a força de suas

idéias não está restrita à música: responsável pelo encaminhamento artístico de escritores, pintores e intelectuais, deixou obras dos mais variados gêneros, poesia, romance, contos, ensaios sobre música, medicina, literatura, artes plásticas e folclore.

Mário de Andrade estava preocupado em reconhecer as bases sobre as quais se poderia fundar um estilo nacional no Brasil. Antes de mais, percebia que era preciso livrar-se da tradição acadêmica, substituindo-a por uma tradição brasileira. Melhor dizendo, era necessário renovar uma tradição importada da Europa, fundada na imitação de padrões estrangeiros, a partir da síntese com elementos da cultura nacional. Conhecedor dos estudos de folclore que se realizavam mundo afora, Mário voltou-se para o folclore brasileiro e nele encontrou a desejada fonte da “alma nacional”.

A tradição acadêmica, intimamente relacionada à estética romântica, era vista pelos modernistas como deformadora da sensibilidade do artista, através do excesso de *sentimentalismo*<sup>5</sup>. No “Prefácio Interessantíssimo”, escrito no ano da Semana, e n’*A Escrava que não é Isaura*, de 1925, Mário apresenta as diretrizes básicas da estética modernista. A fórmula “lirismo + arte = poesia”, apresentada no primeiro texto

<sup>3</sup> NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.56.

<sup>4</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p.105.

<sup>5</sup> Segundo Elisabeth Travassos, “definir a sensibilidade moderna é colocar-se em oposição ao sentimentalismo” (TRAVASSOS, Elisabeth. *Os Mandarins Milagrosos – Arte e Etnomusicologia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p.29).





Caricatura de Villa-Lobos (Acervo BN.)

e ampliada conceitualmente no segundo, explicita a tensão entre espontaneidade criativa (lirismo) e técnica (arte) que caracteriza a visão do autor. O lirismo andradiano difere do sentimentalismo romântico com suas fórmulas desgastadas: é a expressão automática das sensações, o gesto, o grito, as contrações faciais<sup>6</sup>. A técnica deveria subordinar-se aos interesses do lirismo a fim de produzir uma arte sincera e espontânea, brotando do inconsciente e organizada de forma racional<sup>7</sup>.

O *primitivismo*, como chamou-se essa estética, foi o caminho para a descoberta da espontaneidade da expressão do povo. No fundo, a grande questão que se impunha era: de que

<sup>6</sup> TRAVASSOS, op.cit., p. 39.

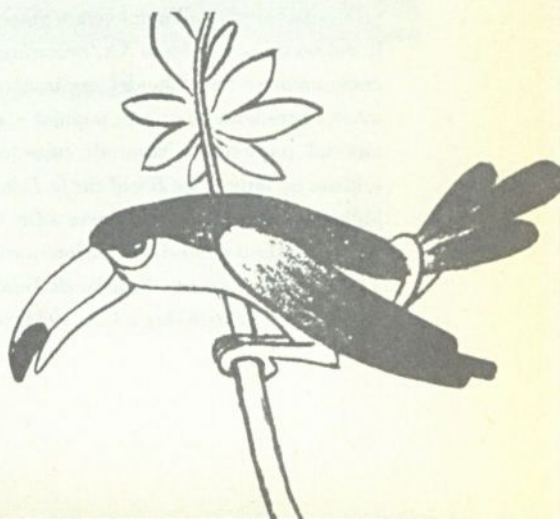
<sup>7</sup> A supervalorização da técnica era identificada pelos modernistas com o Parnasianismo, uma poesia fria, que “afastou-se das fontes vitais da criação” (ibid, p. 37).

maneira os artistas deveriam utilizar o folclore para fundar uma arte nacional? Mário de Andrade não acreditava que o simples uso de material folclórico em obras de inspiração acadêmica caracterizasse uma música nacional. A *sinceridade*, tão importante para os modernistas, só poderia coexistir com as novas diretrizes se os artistas cumprissem as etapas necessárias:

Mediante o sacrifício dos impulsos líricos individuais e a adesão a uma tese, o artista moldaria sua própria interioridade no contato com o material popular, para que essa se tornasse uma adesão de sentimento. Por fim, a nacionalidade seria inconsciente. (...) No final das contas, seria sincero ao jeito e ao hábito adquiridos, aculturando-se a si mesmo num processo que exigia, para começar, uma renúncia.<sup>8</sup>

Essa renúncia aos “impulsos líricos individuais” proposta por Mário foi dolorosamente vivida pelo compositor e pianista Luciano Gallet, que já em 1921 utilizava material folclórico em suas composições. A vontade consciente de escrever música “brasileira”

<sup>8</sup> Ibid, p.203.

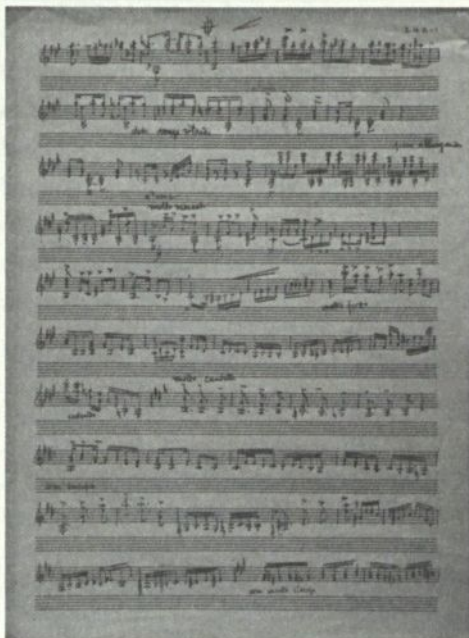
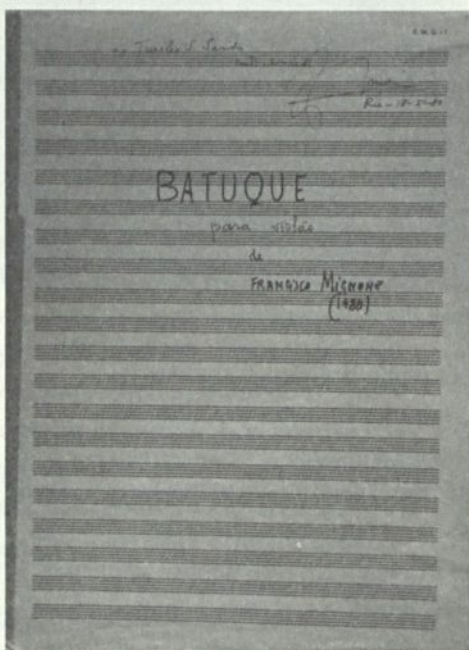




chocava-se com sua inspiração natural, alimentada por uma formação musical eclética, mistura de elementos internacionais variados: impressionismo de Debussy, cromatismo de Glauco Velasquez<sup>9</sup>, politonalismo de Darius Milhaud<sup>10</sup>, além de uma formação inicial de pianista virtuose. Em 1926 Gallet obtém resultados mais convincentes com a suíte "Turuna". Para Mário de Andrade, nessa obra o compositor atingiu uma verdadeira intimidade com o espírito nacional e a "falsificação" inconsciente já não existe mais. O próprio Gallet, no entanto, volta a duvidar de si mesmo em 1927: "Cheguei ultimamente a uma 'sensação' de incompatibilidade entre música interior e música brasileira."<sup>11</sup> Seu desaparecimento precoce contribuiu para que ele ficasse, de certo modo, como promessa parcialmente realizada.

O exemplo malogrado de Gallet contrasta com a naturalidade com que Villa-Lobos (1887-1959) resolvia, de forma pessoal e intuitiva, os mesmos problemas. Sua personalidade forte sobrepõe-se a todo e qualquer tipo de

doutrina ou rótulo que se lhe queira imputar; seu discurso traz a incoerência e as contradições características de alguém que confia, acima de tudo, no próprio gênio criador. Sua obra encarna o ideal modernista de síntese erudito-popular e, por isso, foi o compositor oficial da Semana de 1922.



<sup>9</sup> Glauco Velasquez (1884-1914) foi compositor extremamente original, grande inovador do ponto de vista da concepção harmônica, que tende ao atonalismo.

<sup>10</sup> O compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) passou uma longa temporada no Brasil no início do século XX. Secretário do então ministro Paul Claudel, era fascinado pela música brasileira de origem popular e, em especial, por Ernesto Nazareth, cujos temas utilizou no famoso *Le Boeuf sur le Toit*. Milhaud exerceu forte influência sobre Gallet, incentivando-o a estudar o folclore nacional.

<sup>11</sup> GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*, Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1934, p.24.



# BATUQUE

Handwritten musical score for "Batuque" by Francisco Mignone. The score is written on ten staves. The first staff includes the instruction "com a esquerda" and "forte e tempestivo". The second staff has "calmados" and "poco rit". The third staff has "tempo, ma rubato". The fourth staff has "a tempo, molto deciso" and "poco rit". The fifth staff has "com muito ritmo e brucalhão". The sixth staff has "poco alleg" and "a tempo". The seventh staff has "com muita graça". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

BRASILIAN MUSIC CO. 15107/44 M.G.

Partitura da música O Batuque, de Francisco Mignone (1980).

Mário de Andrade definiu Villa-Lobos como um *fauve*, um artista que “não pode ser filiado a nenhuma orientação determinada.”<sup>12</sup> Essa independência só era possível em virtude do seu talento natural e espontâneo: “Sua musicalidade intensíssima participa característica e indissolavelmente da essência da música, sem nenhuma ligação intelectual.”<sup>13</sup> Porém, não bastava a existência de um Villa-Lobos; o projeto modernista ia além da realização musical de um compositor individual. Era preciso formar toda uma constelação de artistas para que a música brasileira erudita se consolidasse como autêntica expressão nacional.

Diante do exposto, podemos considerar a Semana de Arte Moderna e o “fenômeno” Villa-Lobos como divisores de águas entre o nacionalismo

<sup>12</sup> ANDRADE, Mário de. “Villa-Lobos”, manuscrito pertencente ao acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros, 1923 in WISNIK, op.cit, p.144.

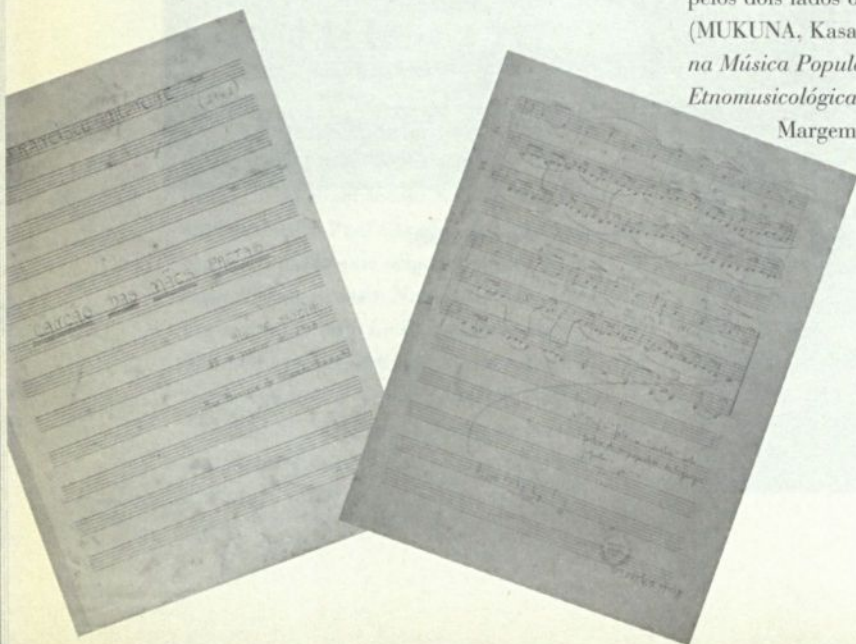
<sup>13</sup> Ibid, p.143.

incipiente da geração de Levy e Nepomuceno, e o posterior desenvolvimento dessa corrente pela geração de Mignone, Lorenzo Fernandez e Guarnieri.

A fim de identificar como se deu esse primeiro amadurecimento da estética nacionalista, selecionamos obras de Alexandre Levy, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, todas elas baseadas em danças e ritmos de origem africana. Como observou Kasadi wa Mukuna, a música popular brasileira (em particular o samba) apresenta duas células rítmicas fundamentais, que ele reconhece como originárias da música bantu<sup>14</sup>:



<sup>14</sup> Kasadi esclarece: “ao empregarmos o termo ‘Bantu’, estamos fazendo referência ao conjunto das tribos que ocupavam o antigo Reino do Congo no início das atividades escravistas no século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do rio Congo e, particularmente, a área que definimos como ‘zona de interação cultural’, que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola. (MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas*, São Paulo: Terceira Margem, 2000, p.27).





CANÇÃO DAS MÃES PRETAS

FRANCISCO MIGNONE (1942)

*Andantino*

*ppc mf a tempo*

I  
Drume drume, bo-na quinh Ca-hin-gu-nha de si-nha Drume

II  
Na-na Na-na Drume drume bo-na-quinh Ca-hin-gu-nha de si-nha Drume

III  
Na-na Na-na Drume drume bo-na-quinh Ca-hin-gu-nha de si-nha Drume

I  
fais fais Drume pra sandá com seu a-mô Quem nasceu pra pe-de-ze-in-da

II  
fais fais Drume pra sandá com seu a-mô (boca fechada)

III  
fais fais Drume pra sandá com seu a-mô (boca fechada)

I  
pe-de ze-me-de-a-fachô p-lu pra-a-pe-se-á-na-jate-a-de-ma-sá Dra-me, *ritard* *a tempo*

II  
*ritard* *a tempo*

III  
*ritard* *a tempo*

Partitura da música *Canção das Mães Pretas*, de Francisco Mignone (1942)



deu-me do-rem-que-não Ca-lan-qui-nha de si-

nha deu-me, não há vé Tru-me pra se lá' com a-ns'

(M) Prefiro "fala" a "sentir" pelo  
gosto de se papaver de tempo  
popular - M.

Canto de Negros

CANTO DE NEGROS

Partituras da  
música *Canto de  
Negros*, de  
Francisco Mignone  
(1934)

Teremos a oportunidade de constatar, nas peças que analisaremos a seguir, a presença de variantes do primeiro desses ritmos; o segundo, característico da “levada” do tamborim no samba, não aparece (ao menos, não de forma evidente) nestas obras. Em relação à escrita pianística, é importante observar que o piano é instrumento de amplas possibilidades, que reúne, a um só tempo, características melódicas, harmônicas e percussivas.

### SAMBA<sup>15</sup> de Alexandre Levy

Um dos pioneiros do nacionalismo musical no Brasil, Alexandre Levy mostrava-se consciente da necessidade de adaptar a técnica composicional ao material folclórico utilizado em suas obras:

A superestrutura européia na música de Levy será absolutamente diferente quando se trata de obra diretamente nacionalista ou quando se trata de composição livre. (...) o “Tango Brasileiro” e a “Suite Brasileira” são exemplos de tratamento especial de material de origem brasileira popular, dentro

<sup>15</sup> “SAMBA: 1. Qualquer bailarico popular. 2. Dança de salão, aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado. 3. Dança de roda. Mozart de Araújo acredita que a palavra tenha derivado de *semba*, termo africano que ‘significa a embigada que o dançarino do centro dá num dos circunstantes da roda, para convidá-lo a dançar.’” Ainda segundo este autor, o samba teria surgido da “evolução do jongo, do batuque e do lundu” (ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, p. 453).

dos princípios do nacionalismo nascente, com especial enfoque do caráter melódico (tendência que será seguida por Nepomuceno e por diversos compositores da geração seguinte) e com aproveitamento consciente da rítmica afro-brasileira (em linha que terá como principais seguidores Luciano Gallet e Francisco Mignone).<sup>16</sup>

Apesar dos esforços de Levy no sentido de construir uma linguagem composicional brasileira, seu “Samba” soa muito conservador se comparado com obras da geração seguinte. Aficionado por Schumann, Levy segue basicamente o modelo rapsódico das fantasias para piano, muito em voga no século XIX (Gottschalk, Thalberg, Kalkbrenner). A forma é ternária (ABA), e o autor traz para o contexto burguês das grandes salas de concerto um tema singelo, uma chula paulista que pouco ou nada tem a ver com o samba carioca ou baiano<sup>17</sup>. É um tema de caráter rural, tímido, meio duro, um tema “Jeca-Tatu”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> NEVES, op.cit., p. 20.

<sup>17</sup> Sobre a diferença entre o samba carioca e o paulista, conferir: ANDRADE, Mário de. “O Samba Rural Paulista” in *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991. Segundo J. M. Neves, os temas desta obra foram tirados da chula paulista “Se eu te amei” e da canção gaúcha “Balaio”, esta última já utilizada por Brasília Itiberê (1848-1913) (NEVES, op.cit., p. 20).

<sup>18</sup> Evocamos aqui a personagem de Monteiro Lobato no intuito de acentuar o contraste entre o *background* musical europeu de Levy e o tema que ele utiliza nesta obra.



A harmonização convencional (Tônica-Dominante) do início da obra reforça o caráter simplório da melodia, apresentada sem maiores ornamentos. Porém, Levy não tem a intenção de manter-se nos limites da realidade campesina: paulistano, filho do flautista francês Henri Louis Levy (fundador da famosa Casa Levy), aluno em Paris de Émile Durand e V. Ferroni, ele quer trazer para o Brasil o progresso e as luzes da civilização.

O pobre tema é, pouco a pouco, alçado às alturas da “grande arte”: galgando a região aguda do piano, através de uma progressão de acordes sobre um pedal de dominante, o tema é reapresentado “à la Florestan”<sup>19</sup>, numa escrita coral com contraponto da mão esquerda.

<sup>19</sup> Eusebius e Florestan são as duas principais “personas” de Schumann, os heterônimos sob os quais escrevia boa parte de seus artigos para a *Neue Zeitschrift für Musik*, revista de crítica musical que fundou em Leipzig. Eusebius encarna o tipo sensível e melancólico, enquanto Florestan, com seus arroubos rítmicos, é enérgico e vigoroso.



The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes markings '3C', 'poco', 'f', and 'sostenuto un poco'. The second system includes 'ff sempre' and 'sf'. The third system includes '8va' and 'sf'. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

A modulação de mi bemol (tom original) para sol maior confere ainda maior brilho ao trecho. Já não se ouvem mais a viola caipira e os instrumentos de percussão: a melodia soa agora orquestral, lembrando a *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro* de Gottschalk. Após essa radical transformação do caráter do tema, Levy passeia com ele pelo agudo do piano, cobrindo-o de arpejos que prenunciam a estética impressionista.

Tem início a seção intermediária ou desenvolvimento (compasso 105) com uma série de modulações: mi bemol maior, dó menor, lá bemol maior, fá maior, dó maior. Após longas variações de caráter improvisatório, nas quais Levy busca recriar no piano efeitos

orquestrais, o tema retorna, gradualmente a partir do compasso 222. É como se, após uma longa viagem ou sonho fantástico, nosso “Jeca-Tatu” voltasse a si.

O retorno completo do tema se dá no compasso 242; porém, ele não é mais o mesmo, parece mais confiante com suas oitavas na mão direita e seus acordes cheios. A reexposição é quase literal, até o compasso 336, no qual inicia-se uma coda que resgata elementos oriundos do desenvolvimento.



## CONGADA<sup>20</sup> de Francisco Mignone

Para Mário de Andrade, Mignone era um caso problemático “pelas causas raciais<sup>21</sup> e pela unilateralidade da cultura que muito o despaisam e descaminham.”<sup>22</sup> Elemento complicador era seu talento como pianista e seu “gosto pelo aplauso”, que, ao invés de ajudarem, faziam com que muitas de suas obras fossem pouco profundas do ponto de vista composicional e artístico. Segundo José Maria Neves, “a perfeição técnica de Mignone vinha justamente contrabalançar-se com uma certa carência imaginativa e com sua prodigiosa facilidade de assimilação de tudo o que ouvia, levando-o por caminhos nem sempre muito originais.”<sup>23</sup>

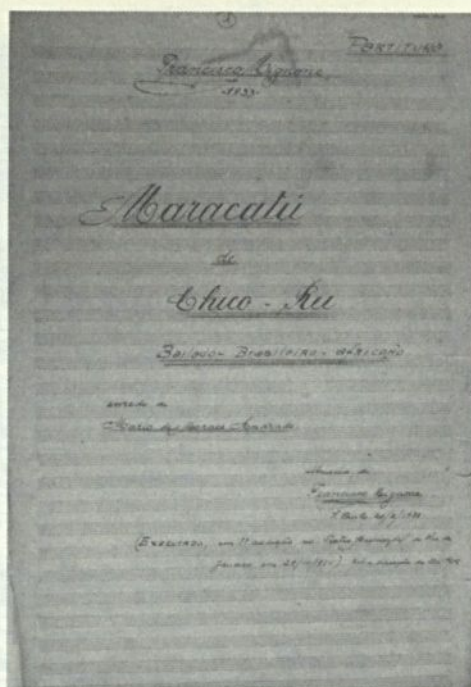
A “Congada” de 1929 é obra de juventude, e há que verificar se não é uma versão para a congada do segundo ato da ópera *O Contratador de Diamantes* de 1922. Seja como for, as observações de José Maria Neves a respeito dessa última obra

<sup>20</sup> “CONGOS: Dança dramática, cortejo real que desfila ao som de cantos, originado no costume africano de entronizar-se o novo rei. O bailado consta de duas partes principais: o cortejo real (...) e a embaixada. (...) Musicalmente as duas partes também são diferentes, sendo que na primeira há maior número de cantigas e louvações” (ANDRADE, op.cit, 1989, pp.151 e 152).

<sup>21</sup> Descendente direto de italianos, seu pai era flautista e sua formação foi feita dentro dos moldes daquele país (Cf. NEVES, op.cit, p.64).

<sup>22</sup> ANDRADE, “Música Doce Música” in NEVES, op.cit, p.64.

<sup>23</sup> NEVES, op.cit, p.65.



Capa da partitura *Maracatu do Chico Rei*, de Francisco Mignone

são interessantes para a compreensão do caráter da peça homônima para piano:

Esta “Congada” já nos revela toda a força do jovem compositor: a perícia na manipulação do tema tradicional, colocado em justaposição com um tema original do compositor, a riqueza do ritmo e do colorido orquestral, tudo isto deixando transparecer uma notável facilidade e espontaneidade, uma fluidez de inspiração que será o melhor e o pior deste compositor.<sup>24</sup>

A “Congada” para piano reúne dois temas contrastantes; o primeiro, em dó, tem ritmo bem marcado e desenho cromático no modo lídio:

<sup>24</sup> *Ibid*, p.63 e 64.



Allegretto danzante  $\text{♩} = 96$

O segundo tema tem sabor ibérico, espécie de “habanera”<sup>25</sup> em lá bemol maior:

25 “HABANERA: Canção e dança introduzidas em Cuba, pelos negros africanos, que se tornou depois muito popular na Espanha e América Latina. Compasso binário, 2/4, primeiro

tempo especialmente acentuado, andamento lento, em fragmentos de quatro, oito ou dezesseis compassos” (ANDRADE, op.cit, 1989, p. 253).



A forma ternária (ABA) utilizada pelo autor não reserva grandes surpresas, a não ser pelas modulações sem preparação para tons afastados: dó lídio, lá bemol maior, mi maior, sol maior, mi menor, dó lídio.

Na seção intermediária (desenvolvimento) que tem início no compasso 77, Mignone mistura material de ambos os temas e explora o instrumento em passagens de efeito.

Como era de se esperar, o retorno do tema inicial (compasso 142) acontece de forma mais brilhante e intensa do que em sua apresentação no começo da peça, e o segundo tema, em vez de retornar em lá bemol maior, aparece em oitavas no registro grave, ao mesmo tempo em que a mão direita mantém um *ostinato* no agudo. O final é marcado por um trinado em acordes e um *glissando* que conduz a mão direita ao dó superagudo, sustentado por um acorde da mão esquerda no gravíssimo.

### *JONGO*<sup>26</sup> de Lorenzo Fernandez

Lorenzo Fernandez é considerado por muitos um dos maiores compositores da estética nacionalista e da música brasileira, ao lado de Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno.

<sup>26</sup> "JONGO: Dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade do samba. (...) Luciano Gallet o descreve: "Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente sem cansaço. Além do mais é uma exibição das qualidades individuais de cada dançarino esforçando-se cada um por suplantar o outro" (ANDRADE, 1989, p. 273).

Diferentemente de Levy e Mignone, que estudaram na Europa, a formação musical de Lorenzo Fernandez se deu integralmente no Brasil. Inicialmente influenciado pela estética impressionista, logo ele encontraria seu próprio caminho dentro do nacionalismo. A partir de 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Lorenzo Fernandez abraça o nacionalismo modernista e dá à luz importantes obras, inclusive sua peça mais conhecida, o "Batuque" da suíte "Reisado do Pastoreio". Em 1938 tem início uma outra fase de maior purismo musical, designada por alguns como "nacionalismo essencial". Nesta fase, o autor não faz uso propriamente de temas folclóricos, mas cria temas originais de caráter nacional (à maneira de Villa-Lobos). Segundo José Maria Neves, a segunda fase de Lorenzo Fernandez "é música brasileira, na qual Mário de Andrade encontra a síntese da estética nacionalista."<sup>27</sup> E acrescenta:

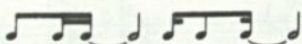
É difícil determinar qual das duas maneiras composicionais de Lorenzo Fernandez, se o nacionalismo direto do período modernista ou se a essencialidade nacional do período posterior a 1938, é a mais importante para a evolução da música brasileira. (...) Em ambas as maneiras Lorenzo Fernandez mostra que a adesão inteligente à escola nacional não impede o desenvolvimento de uma linguagem pessoal e não funciona como elemento uniformizador.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> NEVES, op.cit, p. 62.

<sup>28</sup> Ibid, p. 62.

No "Jongo" que examinaremos a seguir, o autor tenta trazer para o palco a atmosfera misteriosa e mágica das festas e danças dos negros. Se, conforme vimos anteriormente, Alexandre Levy colocava o caipira sob os holofotes da civilização, Lorenzo Fernandez, ao contrário, cria um espetáculo iluminado por tochas e regado a cachaça. Uma curiosidade da partitura é a completa ausência de barras de compasso, que vem reforçar o caráter primitivista da peça. Na verdade, o compasso real da peça é 2/8, que, agrupado de 3 em 3, perfaz um 3/4 do seguinte tipo:



O tema é composto pela célula rítmica 

e por intervalos de 3ª iniciando na nota ré, depois no fá sustenido e, por fim, na nota lá. Essa progressão de terças (ré, fá sustenido, lá) forma o ciclo completo do tema.



Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)

*ppp* *soturno e misterioso*

PIANO

(u.c.)

*pp*

*p cresc. poco a poco*

(tre corde)

*f cresc. ma sempre poco a poco*

*poco*

*f cresc. e animando*

8ª bassa

Essa estrutura será integralmente repetida uma oitava acima, com modificações texturais e aumento da intensidade da dinâmica – na verdade, a peça inteira é um grande *crescendo*, que vai do *ppp* inicial ao *ffff* final.

Quanto ao acompanhamento, o efeito é basicamente percussivo. O autor usa o gravíssimo do piano e evita relações triádicas, preferindo intervalos de 7ª, 2ª, 4ª e trítono. O que acabamos de dizer a respeito do acompanhamento é válido também para a mão direita: a melodia é reforçada por intervalos de 2ª, 4ª e 5ª, o que cria um efeito

politonal que contrasta com o desenho da melodia, formado principalmente por intervalos de 3ª.

Das três peças que escolhemos, esta é a única que não segue a forma ABA, ou o faz de maneira dissimulada. Na metade da peça, após o aparecimento de um elemento cromático no acompanhamento, o tema original é abandonado temporariamente para dar lugar a um novo desenho, também formado por intervalos de 3ª:



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex, rhythmic accompaniment. The second system is marked "Grandioso" and "fff", indicating a more intense and grandiose section. It features a similar structure but with more pronounced dynamics. A "Ped. simile" instruction is present at the end of the second system.

Este novo tema será repetido uma única vez, após o que o tema inicial é retomado, misturado ao material do segundo tema, tanto no que diz respeito à harmonia como do ritmo e da disposição textural. Com a indicação de “crescendo e animando sempre”, a peça se encaminha para um final extático, feérico. É interessante observar que, do ponto de vista formal, esta obra lembra o famoso “Batuque” do autor, anteriormente mencionado.

A análise das três obras nos permitiu constatar não apenas uma diferença de estilo entre os autores como também uma evolução no sentido da consolidação de uma linguagem nacionalista brasileira. Embora, em alguns momentos, a estilização das danças africanas possa soar antinatural, o esforço de aproximação da música culta em relação à música popular e folclórica é legítimo.

Nesse contexto, alguns autores e obras destacam-se do conjunto da produção de sua época e se tornam referência para as gerações futuras. Se formos capazes de compreender a harmonia que eles alcançaram, a síntese que fizeram dos variados elementos constitutivos de nossa cultura, poderemos, quem sabe, construir não apenas uma arte, mas também uma sociedade menos estratificada e mais harmoniosa.







ISSN 0104-0626



9 770104 062006



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Ministério  
da Cultura

