

Poesia de combate moçambicana: tópicas de um realismo belicoso¹

Ubiratã Souza*

Rejane Vecchia da Rocha e Silva**

Resumo

O objetivo deste artigo é um mapeamento das práticas artísticas revolucionárias que tiveram lugar em Moçambique durante a luta armada (1964 – 1974) e no período imediatamente posterior. Esse mapeamento deve nos levar em direção a um *corpus* privilegiado dessa produção que são as coletâneas **Poesia de combate I** (1979) e **Poesia de combate II** (1977), a partir do qual procederemos a análises de poemas específicos que poderão nos fornecer um pequeno repertório de tópicos correntes que nos permitem traçar um perfil estético do que, a partir do debate literário acerca da função da literatura no ambiente revolucionário de Moçambique, seria considerado, a propósito, de “poesia revolucionária”.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Poesia de combate. Poesia revolucionária.

Em diversos momentos da história da literatura tornou-se comum vê-la a ser instada, cobrada ou obrigada a assumir de modo explícito e, muitas vezes até óbvio demais, a relação que ela pode alimentar, em maior ou menor grau, com a vida social e política. Esse tipo de constrangimento à literatura não ocorre, entretanto, somente em sociedades sob uma convulsão social, como presumivelmente podemos pensar, mas parece ser uma constante necessidade de que ela se autojustifique para além de si mesma, ou, como considerou o prof. Antonio Candido, a literatura pode ser questionada frequentemente a se justificar por “motivos externos, mostrando

* Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (2014), pela FFLCH (USP). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na mesma instituição.

** Universidade de São Paulo (USP). Doutora pela Universidade São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Pós doutorado pela UFBA (2002-2006) e pela Université Sourbonne (2014). É membro no Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil-África: Novos Horizontes (FFLCH/USP).

¹ Agradecemos especialmente à contribuição e interlocução oferecida generosamente pelo colega Elídio Nhamona, um *gentleman nkosi*, para a elaboração deste artigo, que a ele dedicamos.

que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de algo mais ponderável”. (CANDIDO, 2011, p. 99).

No caso específico dos processos sociais, históricos, políticos e culturais envolvidos nas chamadas revoluções socialistas,² os efeitos dessas convulsões políticas puseram em debate, desde os fundamentos mais remotos desses movimentos sociais, a questão do papel da literatura, da arte e da cultura em função dos objetivos e programas assumidos pelos movimentos e agentes das revoluções. Afinal, se se objetiva a construir uma nova sociedade, como a literatura se deixará afetar ou afetará a partir disso? Assim, por conseguinte, acalorados e frutíferos debates se seguiram no sentido de que se definissem os espaços específicos ocupados tanto pelo texto literário e seu âmbito de circulação no contexto revolucionário, quanto a funcionalidade do Estado na mediação entre as implicações políticas e ideológicas decorrentes da circulação da literatura. Convém assinalar que os debates e vertentes de propostas e opiniões que tiveram lugar antes, durante e depois da Revolução de Outubro na Rússia, no primeiro quartel do século XX, surgem sempre como um laboratório primeiro desses debates que teriam réplicas e ecos em outras latitudes em que uma revolução socialista igualmente se procedeu.

O objetivo deste artigo é um mapeamento das práticas artísticas revolucionárias que tiveram lugar em Moçambique durante a luta armada (1964 – 1974) e no período imediatamente posterior. Esse mapeamento deve nos levar em direção a um *corpus* privilegiado dessa produção que são as coletâneas **Poesia de combate I** (1979) e **Poesia de combate II** (1977), a partir do qual procederemos análises de poemas específicos que poderão nos fornecer um pequeno repertório de tópicos correntes que nos permitem traçar um perfil estético do que, a partir do debate literário acerca da função da literatura no ambiente revolucionário de Moçambique, seria considerado, a propósito, de “poesia revolucionária”. Essa “poesia revolucionária” virá a compor um repertório canônico que definirá constantes literárias sobre as quais, por adesão ou por contrariedade, a literatura moçambicana se consolidará a partir da década de 1980. Neste sentido, furtar-se à análise e discussão dessa produção literária sob o pré-julgamento de que se trata de uma literatura “panfletária”, de “qualidade duvidosa”, decerto amputa parcela mais que significativa da história literária moçambicana.

2 Aqui utilizamos a terminologia “revolução socialista” de modo totalmente descritivo, e nunca normativo. A discussão entre o que pode ser considerado como efetivamente “revolucionário” ou não a partir das teorias marxistas pode ser interessante (embora infinita e sob o risco de se tornar dogmática e doutrinária), mas aqui privilegiamos os processos da forma como se intitularam por seus agentes e foram reconhecidos durante e posteriormente.

A expressão “poesia de combate” faz referência, a um tempo, a três camadas possíveis de significação: uma denominação, que encabeça o título das referidas coletâneas moçambicanas, mas cuja origem remonta a uma história anterior às práticas culturais moçambicanas; um conceito, que se refere a uma dimensão teórica e epistemológica acerca da poesia, da literatura e da cultura num contexto histórico e social específico, a saber, de uma revolução socialista – esta dimensão eventualmente assume um caráter normativo e prescritivo, configurado em forma de normas e formulações acerca do que deve ser a poesia e a literatura num contexto tal; e, por fim, uma dimensão prática, que pode englobar um conjunto de textos postos em circulação e recebidos como a “poesia de combate” propriamente dita – e esta acepção assume um caráter descritivo, sendo possível, a partir da mobilização de um *corpus*, bosquejar-lhe articulações estéticas comuns e diferenciais.

A utilização de uma expressão linguística que unisse termos correlatos às práticas literárias a termos correlatos a práticas belicosas (no contexto colonial africano) estava já presente numa intervenção de Frantz Fanon, ocorrida no II Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado em Roma, entre 26 de março e 1º de abril de 1959, promovido pelo Instituto Italiano para África. Essa importante intervenção de Fanon acerca da cultura africana e da emancipação política se tornaria o capítulo “Sobre a cultura nacional” do célebre **Les damnés de la terre**, lançado em 1961 às imediações de sua morte (cf. BASTO, 2006, p. 73; BOAHEN, 2010, p. 944 ; SILVA, 2013, p. 372). Preocupado com as questões relativas ao surgimento de uma cultura escrita e sua relação com a política e com os problemas tangentes à autonomia e à emancipação dos países africanos, Fanon estabelece um pequeno esquema paradigmático de evolução das literaturas africanas em relação ao surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos em África que opera por etapas distintas.

Segundo Fanon, seriam três as etapas de desenvolvimento dessas literaturas: a primeira etapa, integralmente assimilada à cultura ocidental e europeia, é quando o africano letrado produz obras inteiramente voltadas para a metrópole, e de costas para uma categoria social a que ele chama de “povo” (os africanos colonizados não inseridos no processo de assimilação – a quase totalidade da população). Num segundo período, as culturas dos africanos não assimilados são lembradas, e um processo de resgate cultural se inicia, gerando uma forma híbrida entre a cultura europeia e a nativa, em que, segundo Fanon, não deixa de prevalecer um “mal-estar”. O terceiro período parece marcar o momento de que tratamos, em que uma

literatura surge empenhada num nacionalismo que, além de falar ao povo, vem a convocá-lo:

Enfim, num terceiro período, dito de combate, o colonizado depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do povo, ele se transforma em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos. (FANON, 2005, p. 255-256).

O modelo definido por Fanon encontrou inúmeras glosas e ressonâncias em várias tentativas de esquematizar as produções literárias africanas. No célebre **Lutar por Moçambique** (1968), Eduardo Mondlane investe na tentativa de uma história da luta independentista em Moçambique no sentido de buscar conectar essa história em suas dinâmicas internas à história geral da supressão do colonialismo português. Por isso, enxerga com um otimismo afetivo as experiências nacionais obtidas nas regiões dominadas pela FRELIMO, já livres do controle português, aqueles espaços chamados “zonas libertadas ou semilibertadas” [*sic*], objetivando encontrar nessas zonas o surgimento de “formas de governo, de organização sócio-econômica, essencialmente novas” [*sic*] (MONDLANE, 1975, p. 203). Com efeito, o objetivo da luta pela independência não é só a supressão da dominação portuguesa, mas a construção de um “país novo” (MONDLANE, 1975, p. 181). Entre as novas formas surgidas e implementadas no interior das zonas libertadas, está a literatura, que Mondlane considera como componente do “desenvolvimento sociocultural”. A periodização proposta por Fanon aqui subjaz de modo quase sibilino, mas conserva, no entanto, certas ressonâncias perceptíveis em algumas opções lexicais que oferecem ensejo para a aproximação, como se vê em:

Quando Craveirinha e Noémia de Sousa escreviam a sua eloquente denúncia do colonialismo português, não eram lidos pelo povo para quem e acerca de quem escreviam. Agora, o trabalho dum bom poeta na FRELIMO será lido nos acampamentos pelos militantes, por gente vinda das massas exploradas, que no passado eram simplesmente os sujeitos dos poemas escritos por poetas de quem nunca tinham ouvido falar. Agora, os que sabem ler, leem alto para aqueles que não sabem [...]. A distância entre o intelectual e o resto da população está a desaparecer. E isto trouxe uma nova dimensão à poesia política, que perdeu o seu tom de lamento e adquiriu um novo fogo revolucionário,

como nos poemas de Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Armando Guebuza, Sérgio Vieira. (MONDLANE, 1975, p. 205).

Fica implícita na dissertação de Mondlane a ideia de que houve uma geração, aqui representada por Noémia de Sousa e José Craveirinha, a quem caberia uma denúncia ao colonialismo e que conservavam um distanciamento do “povo” a quem escreviam e a quem referiam. Uma vez que não é possível, por hipótese alguma, dizer que o par Craveirinha/Noémia estivessem absolutamente assimilados e de costas para o “povo” (e frontalmente à colônia), não será por acaso esse “momento” representado pelos dois poetas um sintoma do segundo período a que o esquema de Fanon se refere? Pois, com efeito, neste segundo momento, segundo afirma Fanon, o escritor colonizado se propõe a um “mergulho” em direção ao povo colonizado, “mas como o colonizado não está inserido no seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, ele se limita a lembrar-se” (FANON, 2005, p. 256). Ora, esse segundo momento da literatura moçambicana irá se identificar justamente por contraste com aquele terceiro momento (no esquema de Mondlane, o segundo), em que uma verdadeira poesia combativa surge, com o objetivo de “sacudir o povo” (como diria Fanon), em que se notaria uma supressão da distância entre o escritor e o “povo”. Cumpre ressaltar que essa provável “distância do povo” conservada por Noémia de Sousa e José Craveirinha é uma afirmação com efeitos retóricos contrastantes no interior de sua definição de uma “nova cultura moçambicana” e careceria de maior discussão, uma vez que apela quase para uma polêmica de fundo sociológico,³ fácil de receber argumentos contrários.

O estudioso angolano Mário Pinto de Andrade constrói, por sua vez, uma investigação acurada sobre poesia africana com uma nova proposta crítica para o que chama de “poesia de combate africana”, no prefácio de sua **Antologia**

3 Ora, Noémia de Sousa e Craveirinha estavam inseridos num campo social composto por assimilados que escapavam ao controle do Estado colonial. Trata-se das populações periurbanas da colônia, em contato franco com o modo de vida ocidental, uma vez que sua força de trabalho era solicitada para a manutenção de empregos braçais e serviços no interior da sociedade urbana em uma Lourenço Marques crescente. Esses “novos assimilados” eram muitíssimo distintos dos chamados “antigos assimilados” que se encontravam sob a manutenção colonial e em direção a uma provável adesão plena à cultura portuguesa. A relação que esse grupo alimenta com a cultura ocidental parece seguir uma chave mais subversiva, por assim dizer, como explana Cabaço (2009, p. 142): “as populações periurbanas da colônia, juridicamente indígenas, são a evidência de que, a par da política de assimilação decorria um processo espontâneo de mudança cultural, no qual os subsídios de ‘modernidade’ da sociedade colonizadora eram menos imitados e mais apropriados”. Sendo assim, a que “povo” precisamente Mondlane faria referência e de quem Noémia e Craveirinha, enquanto “intelectuais”, estariam distantes?

temática de poesia africana 2: o canto armado (1980). Ao acaso, a divisão entre dois momentos distintos, um, em que prevaleceria um colonialismo na imagem de “noite grávida de punhais” (subtítulo da primeira antologia da série) e outro, em que prevalece um canto armado, não significará certa periodicidade com alguma semelhança com o esquema de Fanon? É preciso notar, entretanto, que Mário Pinto de Andrade introduz um diferencial relevante em sua análise, que é precisamente considerar como “poesia de combate” africana toda a produção cultural que surge nas sociedades africanas em oposição às forças coloniais, desde El Hadj Umar Tall (no atual Senegal) até Shaka Zulu (na atual África do Sul). Segundo Andrade, é com Aimé Césaire e seu **Cahier d’un retour au pays natal** (1939) que surge aquilo que considera como a “fonte moderna da poesia africana de combate” (ANDRADE, 1980, p. 4). Este conceito de “poesia de combate moderna” é uma laçada comparativista pan-africana que engloba Mali, Costa do Marfim, República Democrática do Congo, Camarões, e demais países africanos em que uma produção poética tenha se relacionado, de forma direta, à temática independentista. Com efeito, não deixam de prevalecer as etapas que classificam essa produção poética de acordo com sua mobilização em relação a um projeto político em curso:

Constituindo a luta armada um *facto cultural por excelência*, ela introduz, acima de tudo, as condições físicas, materiais e intelectuais da liberdade de criação. Como vimos anteriormente, no decurso da noite colonial, a expressão poética da resistência dos povos revestia-se muitas vezes de um carácter alusivo e mergulhava num clima de clandestinidade. Nas regiões libertadas, ao contrário, a característica essencial da poesia advém da sua linguagem *clara e directa*. (ANDRADE, 1980, p. 8 - grifos autorais).

O que se pode perceber em todos os esforços de periodização que até aqui comparamos é justamente a oposição entre dois tipos de poesia reivindicatória. Todos os três esforços empenham-se em unísono em diferenciar uma poesia do presente de outra poesia própria de um tempo anterior. Essa poesia anterior seria, portanto, caracterizada por: a) um tom de lamento, capaz de constatar a opressão colonial e lastimá-la, retratá-la em suas diversas manifestações de violência simbólica e de limites impostos; b) pela distância maior ou menor que esses poetas (e a ênfase recai inevitavelmente sobre a figura autoral) conservam do povo enquanto objeto poético (temáticas, *topoi* etc.) e interlocutor – este, “o povo”, é o termo mais volátil e mais complexo da equação, que sempre padece de maior

dissertação; e c) a distância maior ou menor da temática explícita do combate, ou ao menos da proposição de alternativas que busquem superar o estado de opressão.

Diferentemente desse tempo anterior, a poesia do tempo presente assumiria então seu caráter definitivamente combativo, explícito, suprimindo os espaços de distâncias que os antigos intelectuais alimentavam entre si e o povo, e, portanto, fundindo-se ao povo (como queria Fanon), superando o lamento e assumindo um tom consistentemente vocativo – esse momento reservaria para si uma espécie de devir histórico teleológico. Todas as abordagens, no entanto, correspondem a um esforço de cunho crítico, quase teórico, de perceber as dinâmicas possíveis das literaturas africanas diante dos processos de emancipação política das forças coloniais, que no contexto moçambicano assumirá as feições de um nacionalismo nascente, expresso na forma de um projeto de Estado gestado nas chamadas zonas libertadas – e o mais importante, um nacionalismo revolucionário. Revolucionário justamente porque procura perceber um final histórico numa luta começada num agora: o processo de emancipação política anticolonial é também um processo de construção de uma nova sociedade.

Esse tipo de periodização, segundo analisa Maria-Benedita Basto (2006, p. 68), tem relação com processos de canonização e periodização que ativam mecanismos de exclusão e inclusão de elementos afinados às constantes de um *corpus* unívoco, que tende a constituir um “espaço imaginado, coeso e uniformizado (...) no âmbito da produção literária”, o que criará uma legitimação a partir de objetivos identitários, ou, como prefere, uma “nação literária”.⁴ Segundo afirma Basto, esse tipo de abordagem que considera um caminho evolutivo da poesia desde um lamento até o combate teria íntimas relações com as teorias soviéticas; relações estas que remontam à itinerância das ideias socialistas:

Acrescente-se que premissas do realismo socialista vêm claramente misturar-se ao esquema utilizado por Fanon (conduzindo de uma certa maneira a leitura deste último). Um realismo socialista já conhecido através do neo-realismo português e brasileiro (pese no entanto a complexidade das suas práticas), reforçado nos tempos da CEI (Casa dos Estudantes do Império) e pela relação próxima com o MUD Juvenil (Movimento para a Unidade Democrática

4 Vale a pena lembrar que a periodização a que se refere Maria-Benedita Basto e que é determinante para sua análise é a proposta pelo ensaio crítico “The role of poetry in the mozambican revolution”, publicado em **Mozambique Revolution**, em 1969 (segundo seus levantamentos, o primeiro ensaio sobre a literatura moçambicana no interior da FRELIMO), muito embora a pesquisadora considere igualmente a proposta de Mondlane de **Lutar por Moçambique** a partir de Fanon (ela não analisa a proposta de Mário Pinto de Andrade).

da Juventude), organização próxima do Partido Comunista, em Lisboa, continuado pela inserção nos movimentos afro-asiático e tri-continental (mesmo se nenhuma destas correntes se possa definir em exclusivo por ele). (BASTO, 2006, p. 73).

O realismo socialista soviético consistia precisamente numa dinâmica cultural específica que era, a um tempo, uma diagnose teórica, uma metodologia prática e uma prescrição. As origens desse fenômeno encontram-se em debates do início do século XX acerca das funções e feições que a literatura deveria assumir no interior da revolução, bem como a postura que uma literatura revolucionária deveria avocar em relação ao repertório literário anterior à revolução e exterior à Rússia, agora chamado de “literatura burguesa” (cf. ANDRADE, 2010, p. 153-157; NAPOLITANO, 1997, p. 7-9; 2011, p. 32-33). De todo modo, o realismo socialista conhecerá um princípio de formalização e oficialização junto ao Estado soviético em 1932 (sob Stálin), quando as demais organizações artístico-literárias são desfeitas; muitas delas representavam propostas teóricas específicas no interior do debate, e a partir da sua supressão emerge um projeto para a União dos Escritores Soviéticos da RSFSR, que só se constituirá dois anos mais tarde (STRADA, 1987, p. 190). Os efeitos da fundação desse organismo foi a centralização institucional da literatura – todos os escritores deveriam se alinhar a uma só instituição, contrariamente ao período anterior em que diversas instituições representariam diversas perspectivas – e disso resultava maior controle do partido sobre a produção literária soviética, justamente porque esta nova instituição defenderia o realismo socialista como única possibilidade teórico-metodológico-prescritiva (ANDRADE, 2010, p. 159). Este ponto de vista era estatutário, e o realismo socialista era definido como doutrina, um método pontual a ser seguido pelos seus escritores, como prescrevia o “Estatuto da União dos Escritores Soviéticos da URSS”, parte III, § 1º. (ANDRADE, 2010, p. 160; NAPOLITANO, 1997, p. 15, STRADA, 1987, p. 192).

As prescrições do realismo socialista sublimadas no Estatuto estão repletas de construções adjetivas como “descrição verdadeira”, “realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário”, “veracidade”, “correção histórica” e mesmo o recorrente termo “realidade”. Essas expressões só podem ser entendidas à luz de dois conceitos importantíssimo: o *partiinost* – “partidarismo”, ou “espírito de partido” – que era a compreensão de que o Partido tem o direito e o dever histórico de condução dos destinos da revolução em todos os âmbitos, desde a

definição de uma correção ideológica, o *ideinost*, até a direção e controle de toda a vida cultural do país (STRADA, 1987, p. 151). Na verdade, o que subjaz a essa noção do *partiinost* é a ideia de que a literatura precisa tomar parte no processo revolucionário, que não é só político, econômico ou social, mas sim, de um modo expandido, um ato cultural, como já teria sido definido por Lênin no início do século (em seu artigo de 1905, “Organização de partido, literatura de partido”, cf. STRADA, 1987, p. 129). Com efeito, as reflexões de Lênin a respeito da “revolução cultural” levavam em consideração o atraso cultural da Rússia em relação ao capitalismo ocidental, e os períodos maiores que uma mudança cultural demanda, contrariamente à fulminante tomada de poder.

Em África, o conceito de “revolução cultural” terá ecos nos pensadores das revoluções africanas que levavam em conta a dificuldade imensa de se estabelecer um Estado revolucionário num ambiente social composto por inúmeras pertenças culturais distintas (muitas vezes conflitantes) e por um tipo peculiar de capitalismo colonial exploratório, em que uma cultura colonizadora está posta numa supremacia hegemônica opressora e brutal. Portanto, a construção de uma revolução africana não poderia prescindir de dois fatores: primeiro, a construção de um Estado no interior de um aparato institucional até então colonial; e, em segundo lugar, o que torna a revolução africana mais complexa ainda, sua absoluta dependência da construção, ênfase e apelo a um “nacionalismo revolucionário”, que funcione aqui como a invocação de unidade num campo social onde prevalecia a desagregação identitária e a desconfiança em relação a regimes de poder anteriores. Nesse sentido, o apelo à unidade de um só povo surgia como um imperativo contrário ao “tribalismo”, que percebia, nas diversas formas de organização política e social, diferentes da organização num Estado-nação, um dos muitos desafios da revolução. O pensador guineense Amilcar Cabral já o teria prognosticado:

Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome os caminhos ascendentes da sua própria cultura, que se alimenta da realidade viva do meio e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um *ato de cultura*. (CABRAL, 1976, p. 225)

Já as práticas do realismo socialista soviético, com efeito, mobilizaram, para além da ideia da revolução cultural, um complexo corpo teórico, muitas vezes composto por diversas correntes antagonistas, que foram devidamente controladas e planificadas pela intervenção do partido a partir de 1932. Da intervenção do partido para o estabelecimento de uma *partiinnost* literária completamente aliada à revolução que, a um tempo, era artística e política, e, portanto cultural, um complexo corpo de textos teóricos se desenvolveu sob a nomenclatura já prática e funcional do “realismo socialista”, sobretudo a partir de 1934, aquando da fundação definitiva da União dos Escritores Soviéticos e de seu primeiro congresso. A partir da fundação da União dos Escritores Soviéticos, sobretudo, é que o realismo socialista assumirá sua feição mais ostensiva de prescrição normativa, comandada, sobretudo, por um nome que, além de um teórico da prescrição, posteriormente teria seu nome inscrito na história soviética como um dos maiores censores culturais que o mundo já teria visto: Andrei Zhdanov (NAPOLITANO, 1997, p. 15; STRADA, 1987, p. 217). Com efeito, a partir de certa altura, a prescrição será norma, e o descumprimento e desvio dela acarretaria mortes de um sem número de escritores, artistas e intelectuais – não sem razão, talvez, esse período obscuro da história cultural soviética seja conhecido como “jdanovismo”. A partir dessa norma, algumas características literárias básicas se tornariam recorrentes por força da “ocasião”, como a prevalência de temas recorrentes, como a industrialização, a coletivização do campo, e, sobretudo, o tema por excelência, a história revolucionária, que acarretou, fundamentalmente, um tom épico, monumental e exultante, calcado sobretudo num herói positivo, modelo de civilidade revolucionária por conta de sua exemplar consciência política e espírito de sacrifício.

Como ficará evidente, na prática da poesia de combate moçambicana, as ressonâncias que ecoam a partir do modelo internacional clássico representado pelo realismo socialista soviético estarão presentes em maior ou menor escala. Não consta, no entanto, que a FRELIMO, enquanto movimento de combate, ou depois, enquanto partido único no poder de Moçambique, tenha contado com mecanismos muito ostensivos de censura que fossem explícitos e públicos como era o caso do realismo socialista soviético, a certa altura convertido em doutrina oficial irrecusável.⁵ O que não significa que não houvesse inúmeros espaços

⁵ Cf. a esse respeito, entrevista realizada com os cineastas moçambicanos Isabel de Noronha e Camilo de Sousa. A certa altura, Isabel de Noronha, rememorando a geração que se formou tendo como núcleo social a Associação dos Escritores Moçambicanos, relata como a censura em relação ao que “podia ou

para a prescrição e normatização da literatura, da qual a eleição de um cânone que funcione como modelo a ser emulado é o maior exemplo – e as coletâneas **Poesia de combate I e II** são os principais nortes. A primeira coletânea, **Poesia de combate**, veio à luz antes da independência, em 1971, editada pelo Departamento de Educação e Cultura da FRELIMO. Em 1977, veio à lume a **Poesia de combate II**, esta editada já pelo Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO. Em seguida, em 1979, uma segunda edição do primeiro volume, bastante modificada, foi apresentada, desta feita chamada **Poesia de combate I**. Posteriormente, já em 1980, vem a lume a **Poesia de combate III** e outras antologias posteriores (como **Palavra é lume aceso**, composta de poemas publicados na revista **Tempo**) não tão paradigmáticas, em que o modelo proposto desde a primeira antologia da **Poesia de combate** era seguido.

Maria-Benedita Basto identifica em seu denso trabalho sobre o tema documentação relativa ao 1º Seminário Cultural Nacional da FRELIMO, ocorrido entre 30 de dezembro de 1971 a 21 de janeiro de 1972, em Tunduru, na Tanzânia. Segundo a documentação, o objetivo do Seminário era “estudar e analisar profundamente vários aspectos da nossa vida para o desenvolvimento da nossa sociedade em especial o aspecto cultural do nosso país” [sic] (Relatório de Actividades Naschingwea, 1971, apud BASTO, 2006, p. 126). O Seminário era composto por três comissões, que se distribuíam da seguinte forma: “Comissão de trabalho sobre danças e canções”, “Comissão de trabalho sobre drama e poesia”, “Comissão de trabalho sobre diversos campos da cultura”, e cada comissão, por sua vez, poderia se dividir em subcomissões, de modo que ficassem contemplados aspectos teóricos e aspectos práticos das séries artísticas. Basto procede a uma análise dos relatórios conclusivos a respeito dessas comissões e transcreve um conjunto de orientações acerca da poesia, do qual transcrevemos alguns trechos relevantes para nossa análise aqui:

Portanto, é necessário que os nossos poemas tenham realmente uma forma poética, além de serem portadores dum fundo político.

Na poesia moçambicana, devemos realçar os seguintes pontos: [...]

não dizer” era realizada mais subjetivamente do que através de algum tipo de coerção interpessoal, ou, como diz: “Ali na [...] as pessoas diziam e escreviam aquilo que achavam, nas suas consciências, que podiam e queriam dizer e fazer. Se havia alguma censura talvez fosse mais uma autocensura que uma censura instituída” (SOUZA; VECCHIA, 2015, p. 435 -454). Não desconsideramos aqui, no entanto, a experiência dos “campos de reeducação”, e a quantidade de artistas e intelectuais que lá estiveram. A condenação dessas pessoas à reeducação, no entanto, não acontecia por conta da adesão ou recusa à estética da “poesia de combate”.

Fonte de inspiração – os nossos poetas devem inspirar-se nas nossas actividades da luta de libertação nacional do nosso povo, assim como nas várias situações de vida do nosso país, o sentimento de solidariedade internacional, etc. [...]

São condenáveis os poemas amorosos sem conteúdo revolucionário.

Na época actual – para o poeta ser autêntico ele deve estar engajado na luta de libertação nacional e assumir a linha ideológica da FRELIMO.

([Relatório da] Comissão de Dramas e Poesias, s/d, p. 8 – 9, *apud* BASTO, 2006, p. 129, grifos próprios)

Ora, o tom didático e prescritivo das resoluções estava explícito, além do que salta aos olhos que a prescrição acerca da “fonte de inspiração” do novo poeta moçambicano tenha lá algumas ressonâncias da orientação de Zhdanov por ocasião do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos: para os poetas moçambicanos, as atividades da luta de libertação nacional, várias situações da vida do país, solidariedade internacional, eram a “inspiração”; para o poeta soviético, a epopeia heroica dos homens soviéticos era o “material” para o escritor. Além disso, a última frase que ora transcrevemos é um exemplo excelente, a um tempo, de *partiinost* e *ideinost*: mais do que ligado ao “espírito de partido”, era necessário que o poeta estivesse definitivamente engajado na luta de libertação e estar de acordo com a correição ideológica proposta pelo partido. Curiosamente, essas duas exigências eram os únicos caminhos para que o poeta fosse considerado “autêntico”.

Uma das reverberações mais fortes do realismo socialista talvez seja justamente a recuperação da figura do herói positivo, modelo de civilidade revolucionária. Em Moçambique, essa tópica assumirá caracteres específicos e valiosos, que transcendem o âmbito da poesia e da literatura. Estes “heróis” seriam os participantes da guerrilha anticolonial, soldados que, eventualmente, tombaram ou não em combate, mas homens e mulheres que, segundo diz a tópica, ofereceram seu sacrifício para que o país passasse a existir. Esta heroicidade, portanto, não passa somente pela perspectiva revolucionária, mas, aqui, ganha traços anticoloniais, independentistas e, sobretudo, nacionalistas. A configuração estética dessa figura heroica consolida-se sobremaneira no âmbito das temáticas, tópicos poéticos das quais parte significativa dos poemas lança mão. Mas, e isso é muito importante, assume contornos originais no âmbito da autoria dos poemas: trata-se agora de uma instância autoral janiforme, com uma identidade política estritamente definida, o guerrilheiro da FRELIMO (o que acarreta toda a carga de *partiinost* e

de *ideinost* necessária para sua composição), e outra identidade estética, o poeta. Ou, como nos afirma a introdução ao **Poesia de combate I**, ambiente privilegiado de reflexão teórico-prescritiva acerca da poesia moçambicana (FRELIMO, PC1⁶, 1979, p. 6):

São poemas de militantes da FRELIMO, todos eles diretamente engajados na luta armada de libertação nacional. Porque é esta a característica essencial da poesia moçambicana de hoje: há identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta. [...] É por isso que a poesia é também uma palavra de ordem. Como a palavra de ordem, ela nasce da necessidade, da realidade. Enquanto no colonialismo e no capitalismo, a cultura, a poesia, eram divertimentos para as horas de ociosidade dos ricos, a nossa poesia de hoje é uma necessidade.

Além do fato de haver “identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta”, o que propõe a união entre as duas identidades, a estética e a política, há também a metamorfose da poesia em palavra de ordem. Subjaz à ideia de uma poesia que se transforma em palavra de ordem por causa da união entre a identidade política e estética, na instância autoral, uma crítica ao que supostamente é o significado social da arte numa sociedade capitalista e colonialista: evoca-se o velho tema da “arte pela arte”, uma prática diletante para horas de ócio. O que se passa a propor é justamente um “agora” da arte, um corte temporal operado pelo acontecimento revolucionário que tem condições de alterar uma dinâmica cultural. A partir desse momento presente, desse hoje, é que essa poesia deve surgir como “uma necessidade” urgente, uma revolução estética que precisa ser feita contra esse ambiente mefítico que é o “capitalismo”, que, nessa dissertação, plasma-se a “colonialismo”. Para além da diretriz “teórica” solicitada pela introdução, vejamos como essa instância autoral se define a partir da enunciação dos poemas:

“O guerrilheiro em marcha”

Eu bem contente estou
Pois sou militante

6 A edição da **Poesia de Combate I** que consultamos é a que mencionamos, publicada pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO em 1979. A edição da **Poesia de Combate II** é publicada pelo mesmo órgão em 1977. Doravante, referir-nos-emos a essas duas edições como PC1 e PC2. A propósito, a PC1 recebe um prefácio à segunda edição e reproduz na íntegra a “Introdução” publicada na primeira edição de 1971. A PC2 só consta de uma “Introdução”.

Cheio de alegria estou
Porque sei o que via e mal sabia

Sou guerrilheiro
Vim do Povo
Não pelo estrangeiro
Sim, sempre pelo Povo

Missão gloriosa tenho
Longa história escrevo
Angústia durante a marcha não tenho
Porque um acto sagrado levo

Cinco séculos passaram
Muitos camaradas tombaram
Resistiram até que as forças
Se lhes esgotaram
Pela fadiga não se renderam
“Antes morrer que viver na escravidão”
(Damião Cosme, PC1, 1979, p. 35)

“O Guerrilheiro”

Aí vem ele todo armado e feroz
Aí vem o homem que Liberdade traz.
Todo roto e sujo, mas com coração de ferro
O Guerrilheiro sorri e canta.

Ele não tem casa,
Sente a falta de comida e roupa
Ele sujeita-se a todas as circunstâncias
O frio ameaça-o violentamente.
[...]
(Damião Cosme PC1, 1979, p. 25)

“Creio em ti Herói”

Creio em ti Herói.
O que disseste
E o que fizeste
Pela Pátria e pelo Povo.

“Vamos fazer a Revolução”

Com os teus olhos vivos
De um homem decidido
Sentados na cama tosca

Me dizias sorridente.
[...]

Creio em ti Herói
Pelo sangue que derramaste
Pela vida que deste
Pela Revolução e pela Pátria
[...]

Creio em ti Herói
Homem de coração de ferro
O teu exemplo seguirei
[...]

(Omar Juma, PC1, 1979, p. 12)

O poema “O guerrilheiro em marcha” é especialmente significativa porque existe a enunciação em primeira pessoa desse “eu-guerrilheiro”. Esse “eu-guerrilheiro” trata de anunciar, num tom absolutamente positivo, oferecido por descrições de estados emocionais (“contente estou” e “cheio de alegria estou”), a visão teleológica que alimenta em relação àquilo que considera como uma “missão gloriosa”: sua origem repousa num ente personificado, o “Povo”, encontra-se agora “em marcha” em leva de um “acto sagrado” – o final desse processo é a subtração de uma metáfora contida em “cinco séculos se passaram” e a escrita de uma “longa história”. Ora, essa metáfora se refere precisamente ao fato de que o colonialismo a ser combatido, na visão da FRELIMO, data desde as primeiras incursões portuguesas no século XV, e não necessariamente à noção de “situação colonial”, como consagrada pela sociologia histórica acerca da África subsaariana depois de G. Balandier (1993, p. 128). É de se notar também que essa visão teleológica da “missão” do guerrilheiro comunga de um vocabulário cuja origem repousa em traços religiosos: “a missão é gloriosa” e o ato que ele “leva” é “sagrado”. Há ainda, na última estrofe, a introdução de uma noção comunitária fraternal, “muitos camaradas” – um lamento por aqueles que houvessem morrido por conta do combate, o que também soará como um processo de martirização que encontrará ecos nos poemas seguintes.

Esse processo de martirização é muito patente ao poema “O Guerrilheiro”. O que ora chamamos de processo de martirização refere-se a uma descrição construtiva da imagem do guerrilheiro em terceira pessoa, portanto, objetificadora, deste ente em torno do qual uma aura de bravura lhe atribui um caráter de heroicidade. Esta bravura, descrita em traços como “armado e feroz” e portador

da “Liberdade”, contrasta justamente com a imagem de precariedade que se segue no terceiro verso da primeira estrofe: “Todo roto e sujo”; apesar da precariedade, seu coração é “de ferro”, e o guerrilheiro “sorri e canta”. Na segunda estrofe, o desenho da precariedade avança para traços mais fortes: não tem casa, não tem comida, não tem roupa, passa frio e, portanto, “sujeita-se a todas as situações”. Esta era a imagem abnegada de um indivíduo extremamente alinhado ao serviço do bem comum, que, justamente por fazer esta opção, abre mão das condições mais básicas de sobrevivência para carregar a Liberdade. No poema “Creio em ti Herói” [*sic*], a relação de martirização e do desenho do Herói exemplar é unida: o guerrilheiro recebe o literal nome de “Herói”, o que já faz referência à carga semântica que se depositava sobre essa figura, e um tom duplamente votivo é estabelecido no poema: confiar nas palavras do Herói e seguir o seu exemplo de abnegação e magnanimidade. A construção da imagem do poeta-guerrilheiro, herói da libertação, representante do povo, abnegado e exemplo a ser seguido é construída em todo o livro praticamente como uma constante, através dos poemas em que essa temática se enuncia ou é performatizada através de um eu-enunciador, o poeta-guerrilheiro, portanto.

A questão da autoria fica evidente mais uma vez quando, sobretudo a partir da **Poesia de combate II**, introduz-se quantidade relevante de poemas cuja autoria é creditada somente a “FRELIMO”. Com efeito, já se podia observar, na **Poesia de combate I**, pouca atenção dada aos autores desses poemas, somente indicados em letras itálicas no final do poema, com nenhuma informação a respeito de quem seja. A maioria desses nomes é composta de uma só palavra, que, salvo engano, dificilmente seria efetivamente o nome civil das próprias pessoas que escreveram, o que pode fazer referência aos “nomes de guerra” que assumiram durante o combate da guerrilha: Xicalavito, Luchwacha, Katumbyanga, Comodoro, Mahasule, Jackson, Atumbwidaio, Maguni, Malido, Djakama, Kumwanga e Ngwembe. As exceções ficam por conta de Alfredo Manuel, Omar Juma, Domingos Savio, Damião Cosme, Manuel Gondola, Polvo Cheirinho, Rafael Bobo, A. Rufino Tembe, cujos nomes compostos parecem fazer alguma referência mais concreta.

Já em **Poesia de combate II**, as circunstâncias da escrita parecem estar mais claras com a inserção da data de escrita do poema ao lado do autor, além da inserção de nove poemas sob a autoria do partido. Além disso, há a inserção de poemas de dirigentes clássicos da FRELIMO, como Fernando Ganhão, Armando Guebuza (que viria a se tornar presidente do país entre 2005 e 2015),

João Américo Mpfumo, Sérgio Vieira e Jorge Rebelo. Há também a introdução de nomes clássicos da literatura, que já seriam conhecidos mesmo antes da luta armada, como Marcelino dos Santos (histórico membro fundador da FRELIMO, sob o pseudônimo Kalungano teria sido o primeiro poeta moçambicano a publicar obra pela Casa dos Estudantes do Império), e os bem conhecidos José Craveirinha, Jorge Rebelo e Rui Nogar. Há ainda o detalhe de um poema, “Dez anos de luta passaram”, datado de 1974, cuja autoria é definida por “Anônimo”.

Nestes poemas de **Poesia de combate II** há a presença de certas constantes que estarão mais afinadas com certas políticas culturais do Estado independente, gestadas durante a luta armada. Referimo-nos especificamente à questão do homem novo moçambicano. Como se vê na “Introdução” da segunda antologia: “nesta poesia de combate cada poema é, acima de tudo, participação. E essa participação só surge quando o combatente se torna o Homem Novo, o Povo, a Classe” (PC2, 1977, p. 5-6). Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações rurais. Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique.

Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e a segunda seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso. Esse processo demonstra que o empreendimento da FRELIMO de construir a nação esbarrava, portanto, nas diferenças culturais (o “tribalismo”), que englobava diferenças cosmológicas (consideradas então “superstições”), ou, como diria o presidente Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação” (FRY, 2001, p. 14; MACAGNO, 2009, p. 21). Vejamos em alguns poemas abaixo como essas questões se apresentam:

“Nós somos o Povo”

[...]

Os capitalistas dizem que o Povo
é gente de baixo extracto desprezível
a parte da humanidade
que não sabe o que quer
[...]

Hoje o nosso Povo descobre a arma do combate novo
define a meta a estratégia e o caminho
assume o Socialismo Científico
E combatendo alarga
a zona libertada da humanidade
[...]

Nós somos os construtores conscientes
da História e do Progresso
Somos os destruidores do imperialismo
Somos o Povo

(FRELIMO, PC2, 1977, p. 19)

“Obscurantismo”

Encontrei a turba
ajoelhada a rezar
a lançar suas preces sofridas
ao Deus invisível
[...]

“Xikwembu Nkulukumba hi yingele”

Mas Deus não ouvia
porque cada vez mais pobres ficavam
porque mais insultos recebiam
porque mais torturas sofriam
[...]

Encontrei aquela turba a rezar
e, eu também
sem saber porquê
sentei-me e rezei
e bradei alta voz
p’ra ver o invisível
p’ra apalpar o invisível

E senti com tristeza
a escravatura que espera
aquele que n’“Ele” confia.

(Armando Guebuza, PC2, 1977, p. 25)

No poema “Nós somos o Povo”, salta aos olhos uma enunciação na primeira pessoa do plural, “nós”, o que elabora um eu-enunciativo expandido e ampliado. Colocado num polo diametralmente oposto ao esse eu-enunciativo expandido, está outra categoria, “os capitalistas”, a quem recai a responsabilidade de uma detração, a deturpação da imagem do povo, ou o Povo. A arma para esse “novo combate” contra o polo oposto é, a propósito, o “Socialismo Científico”, que definirá “a meta, a estratégia e o caminho”. Este combate “alarga a zona libertada da humanidade”. Este apelo a uma unicidade total, de uma população que agora é alçada à posição de Povo, representado em absoluto pela FRELIMO, e que agora fala em uníssono pelos canais comunicativos do partido, é uma materialização do ideal do homem novo. Da mesma forma, a evocação por poemas anônimos ou assinados pela FRELIMO estabelece a construção de autorias, se não coletivas, ao menos pouco individuais. O pouco relevo dado à autoria enquanto instância individual de produção parece ser um tabu, um espaço negligenciado a propósito, que coaduna com o espírito de um conceito de “homem” que só passará a construir seu significado a partir do coletivo, em nome de quem vive e empenha a vida, e encabeçado pela FRELIMO, o “guia do povo” (como se lê em muitos poemas).⁷

O segundo poema, “Obscurantismo”, já consagra no título a forma como as práticas culturais endógenas, sobretudo aquelas relacionadas à espiritualidade e às ritualísticas sagradas, passaram a ser consideradas então, no interior da política do homem novo moçambicano. O poema todo constrói uma narrativa que carrega um fundo argumentativo que busca provar o quanto as preces e práticas mágico-religiosas não têm poder de livrar a “turba” da opressão. A referência em língua xironga ou xichangana (a expressão significa em ambas as línguas), “Xikwembu Nkulukumba hi yingele”, que significa algo como “o senhor antepassado nos ouça”, mostra justamente que esse campo espiritual esvaziado e inoperante aqui invocado não é só o provável cristão, invocado pela imagem de um “Deus”, mas também aquele que se encontra depositado nas religiosidades endógenas (vale lembrar que a palavra “xikwembu” foi eventualmente traduzida por “Deus” no interior das missões, talvez numa tentativa de diálogo intercultural, mas seu sentido original é precisamente de “antepassado” ou “ancestral” divinizado).

7 Os efeitos desse “coletivismo poético” se fez sentir de modo geral à altura. Albino Magaia, por ocasião de lançamento de uma coletânea de seus poemas chamada **Assim no tempo derrubado**, em 1982, introduz uma nota ao volume principiando da seguinte forma: “Esta coletânea de poemas não é nem poderia ser uma obra revolucionária. Para o Moçambique de hoje, em que se trava um cerrado combate ideológico para liquidar o individualismo e construir uma consciência colectiva proletária, há uma coisa que em alguns destoa. Trata-se da introversão egocêntrica que se manifesta no uso da primeira pessoa do singular”. (MAGAIA, 1982).

Considerações finais

A comparação entre algumas tópicas e conceitos implicados na curta análise que fizemos de alguns poemas das coletâneas **Poesia de combate I e II** serve-nos para mostrar que essa prática literária construiu seu significado estético a partir de um conjunto de ideias que era formulado desde o momento da luta armada para a emancipação política e subtração do domínio colonial em Moçambique, compreendido então como uma revolução socialista no interior das zonas libertadas. As relações inelutáveis com o realismo socialista soviético são úteis para pensar o modelo clássico de arte atrelada a um *partiinost* e um *ideinost*, que teve suas reverberações em Moçambique, mas, como pretendemos deixar claro, o modelo clássico soviético não resume, nem tampouco define *per se*, a prática moçambicana, cuja operacionalidade atendeu muito mais a linhas de forças determinadas a partir do interior daquela revolução. É possível, claro, falar de um “espírito de partido” em Moçambique, mas isso implicava uma leitura específica de toda uma história daquele território e daquelas populações, leitura esta da qual a própria prática poética era uma das maiores forças construtivas. Carece, pois, considerar como o corpo literário dessas coletâneas passará a ser recebido como modelo máximo de literatura que deveria ser seguido por todos aqueles que quisessem estar integrados ao campo literário em Moçambique no período pós-independência ulterior, precisamente durante a década de 1980. A permanência do modelo não será tão indelével, e já nos primeiros anos dessa década se poderá assistir a subversões e debates acalorados acerca do que poderá ser ou não considerado “poesia” ou “literatura” então. Para compreender essas outras etapas da literatura subsequentes, no entanto, é preciso compreender exatamente quais as linhas de força exerceram pressão e estabeleceram limites para a prática estética em Moçambique durante a luta pela independência.

A reflexão acerca desse período da história literária moçambicana é útil, sobretudo, para se refletir o quão vária pode ser a carga semântica atribuída ao termo “realidade”, tão perseguido por ideais estéticos em tantos momentos da história literária da humanidade, em outros momentos tão negado. Quanto mais o tempo passa, no entanto, mais compreendemos a relatividade dessas diversas realidades. No caso da poesia de combate, e agora talvez seja possível utilizar essa expressão de modo conceitual definindo aquela prática, de acordo com a visada histórica que se pretendeu construir, as coletâneas **Poesia de Combate I e II** são

vistas como produto máximo de uma prática literária absolutamente alinhada a um projeto político e cultural de construção de um país, sublimada naquela prática poética definida, em suma, pela expressão “poesia revolucionária”. O tal projeto revolucionário de construção do país há de ser historicamente tangível e expressivamente explícito – a literatura, então, toma parte nesta proposta constituindo-se como uma das vozes que enunciam o país na lógica revolucionária enquanto tornam a revolução (enquanto projeto político) ela própria presente e factível.

The mozambican combat poetry: some topical of a bellicose realism

Abstract

The purpose of this article is a mapping of the revolutionary artistic practices that took place in Mozambique during the armed struggle for independence (1964 - 1974) and immediately thereafter. This mapping is to take us toward a privileged corpus of this production: the collections **Poesia de combate I** (1979) and **Poesia de combate II** (1977), from which proceed analysis of specific poems that may provide us with a small repertoire of current topical that allow us to trace an aesthetic than profile, from the literary debate about the role of literature in the revolutionary atmosphere of Mozambique, would be considered by the way, of “revolutionary poetry.”

Keywords: Mozambican revolution. Resistance Poetry. Revolutionary poetry.

Referências

- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 13, 2010.
- ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia temática de poesia africana 2: o canto armado**. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1980.
- BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 3, 1993.
- BASTO, Maria-Benedita. **A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique**. Lisboa: Vendaval, 2006.

BOAHEN, Albert Adu. Colonialismo na África: impacto e significação. In: BOAHEN, Albert Adu (Ed.). **História Geral da África v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: UNESP, 2009.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, 1939-1960.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria: unidade e luta I**. Lisboa: Seara Nova, 1976.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FRELIMO. **Poesia de Combate I**. Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico, 1979.

FRELIMO. **Poesia de Combate II**. Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico, 1977.

FRY, Peter. Introdução. In: FRY, Peter. (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 70, jun. 2009.

MACAGNO, Lorenzo. Multiculturalism in Mozambique? **Revista Vibrant**, Brasília, v. 2, n. 5, jul./dez. 2008.

MAGAIA, Albino. **Assim no tempo derrubado**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917 – 1968). **Revista de sociologia e política**, Curitiba, n. 8, 1997.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 52, jul./dez. 2013.

SOUZA, Ubiratã; VECCHIA, Rejane. Entrevista com Isabel de Noronha: dossiê quatro décadas de Independência. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 27, 2015. p. 435-454.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista” / Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBBSAWM, Eric (Org.). **História do Marxismo V. IX** - O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Recebido em 25/04/2016

Aceito em 20/09/2016