

## Rui Knopfli, nómada entre Sião e Babilónia

### Rui Knopfli, Nomad between Zion and Babylon

SILVIE ŠPÁNKOVÁ [8346@muni.cz]

Masarykova univerzita, República Checa

#### RESUMO

O artigo analisa a problemática do nomadismo como metáfora discursiva, identitária e cultural na poesia de Rui Knopfli, um dos maiores poetas moçambicanos, cuja produção literária foi em parte desenvolvida no estrangeiro. Dentro deste âmbito, serão focadas, em especial, oscilações entre “centro” e “periferia” a nível do dinamismo espacial, identitário e literário, bem como cruzamentos literários e processos discursivos de afirmação/subversão das vozes canónicas. A análise baseia-se, essencialmente, nas conceções do nomadismo desenvolvidas no âmbito dos estudos culturais (Maffesoli, Fenoulhet etc.) e centra-se na coletânea *O corpo de Atena* (1984), escrita na Grã-Bretanha. Por fim, a inserção da personalidade/obra de Knopfli dentro do contexto da novíssima poesia moçambicana permite observar como este autor se torna, por sua vez, um centro de referência para as novas gerações literárias.

#### PALAVRAS-CHAVE

Nomadismo; poesia moçambicana; Rui Knopfli; centro/periferia

#### ABSTRACT

The article analyses the problem of nomadism as a discursive, identity and cultural metaphor in the poetry of Rui Knopfli, one of the greatest Mozambican poets, whose literary production was partly developed abroad. Within this scope, oscillations between “centre” and “periphery” at the level of spatial, identity and literary dynamism, as well as literary intersections and discursive processes of affirmation/subversion of canonical voices are focused on in particular. The analysis is essentially based on the conceptions of nomadism developed within cultural studies (Maffesoli, Fenoulhet etc.) and focuses on the collection *O corpo de Atena* (The Body of Athena, 1984), written in Britain. Finally, the insertion of Knopfli’s personality/work within the context of the very new Mozambican poetry allows us to observe how this author becomes, in turn, a centre of reference for new literary generations.

#### KEYWORDS

Nomadismo; Mozambican poetry; Rui Knopfli; centre/periphery

RECEBIDO 2021-11-30; ACEITE 2022-07-26

*Sóbolos rios que vão  
Por Babilónia, me achei,  
Onde sentado chorei  
As lembranças de Sião,  
E quanto nella passei.*

Luís Vaz de Camões: *Sóbolos rios que vão*

## 1.

Rui Knopfli (1932–1997) pertence ao grupo de poetas moçambicanos de “híbrida” identidade, desses que nasceram num país e, por circunstâncias políticas e/ou pessoais, resolveram migrar para outros espaços, ainda que a essência do seu sentir tenha ficado relacionada com o centro da sua origem. Entre tais poetas podem ser inseridos os que nasceram em Portugal e foram levados muito cedo para Moçambique, país com o qual se identificaram e onde desenvolveram a sua atividade criativa, e os que nasceram em Moçambique, mas têm ascendência portuguesa na família, e por motivos de índole pessoal ou política decidiram partir para outros lugares (Inglaterra, França, Portugal). Independentemente do rumo, estes poetas de “dupla” identidade deixaram marcas significativas na literatura moçambicana e portuguesa.

Dos que partiram de Portugal para Moçambique, convém recordar Fonseca Amaral (1928–1992), nascido em Viseu, que viveu 23 anos em Moçambique, onde colaborou com diversos jornais e revistas. Embora de obra esporádica e dispersa por vários periódicos, tornou-se um dos mestres de Knopfli. De Viseu veio também António Quadros (1933–1994), poeta e pintor, que usou pseudónimos João Pedro Grabato Dias, Mutimati Barnabé e Frei Ioannes Garabatus, e que se tornou amigo e colaborador de Knopfli na revista *Caliban*. Aos grandes poetas nascidos em Portugal que perfilharam Moçambique como a sua pátria de coração pertence também Sebastião Alba (1940–2000), autor de várias coletâneas poéticas, entre as quais *Ritmo do presságio* (1974), um dos auges da poesia moçambicana. Por outro lado, aos poetas-nómadas nascidos em Moçambique, que partiram para outros países, pertencem, ao lado de Knopfli, Virgílio de Lemos (1929–2013, pseudónimos Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis),<sup>1</sup> Alberto de Lacerda (1928–2007)<sup>2</sup> ou Luís Carlos Patraquim (1953)<sup>3</sup>.

Convém lembrar, a este propósito, que os temas moçambicanos penetraram na poesia escrita em língua portuguesa já muito antes. Recordem-se, entre outros, as coletâneas *Poemas d’África* (1941) e *Águia doída: poemas d’África* (1961) de António de Navarro (1902–1980), poeta português, mas inserido também no *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa* (1997, ed. Caminho), de Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas. Com efeito, Martim de Gouveia e Sousa, especialista em obra de Navarro, recorda que *Poemas d’África* foram avaliados por João Gaspar Simões, prefaciador da coletânea, como os primeiros poemas “verdadeiramente africanos da poesia portuguesa” (Simões *apud* Sousa 2007: 20–21).<sup>4</sup> Esta de-

1 Passou a viver e escrever em Paris, sendo apelidado, por Michel Leiris, o poeta português mais francês e o poeta francês mais português.

2 Viveu, sucessivamente, em Portugal, na Grã-Bretanha e nos EUA.

3 Partiu para Suécia e depois para Portugal.

4 Martim de Gouveia e Sousa refere-se também aos nomes de Luna de Oliveira e António de Cértima como outros casos similares, mas posteriores (Sousa 2007: 20). É preciso, no entanto, sublinhar que Gouveia e Sousa avalia a obra

nominação causou, no entanto, certa perplexidade entre os autores que nasceram em Moçambique e que sentiram o olhar dos poetas vindos de Portugal como exógeno. Assim, Orlando de Albuquerque, no seu ensaio “António de Navarro e a poesia africana” (1946), afirma serem *Poemas d’África* “dum bom poeta que olha para África e que, como bom poeta, conseguiu apreender algo dessa África, mas ai dele! Esse algo fragmentado e incompleto, coado através da sua alma de poeta 100% europeu” (Albuquerque *apud* Oliveira 1997: 350). De modo semelhante foi também vista e revista a obra dos poetas-nómadas nascidos em Portugal que encontraram em Moçambique o espaço de adesão e que devem ser considerados, simultaneamente, poetas moçambicanos e portugueses. A este respeito, Knopfli opina:

Como expressão de um meio moçambicano colonial, a poesia do Craveirinha é a mais esplendorosa, não há dúvida nenhuma. Depois disto, gente como Sebastião Alba [...] O Alba tem coisas fabulosas [...] mas tu olhas para o recorte da poesia dele e é totalmente português, quer ele queira quer não. Como eu disse, por toda a boa vontade que um António Quadros tenha quando escreve um livro com o nome de Mutimati Barnabé João, ele é um tipo da meseta ibérica. Nenhum africano escreveria as expressões que ele escreve. Porque nem eu, branco e europeu, mas tendo nascido em Moçambique, era capaz de usar aquela linguagem. (Chabal 1994: 197)

Verifica-se, nesta citação, a existência de uma “identidade” poética híbrida, que pode consistir no facto de os poetas portugueses vindos a Moçambique terem desejado escrever como africanos, simulando estilos apropriados (nomeadamente no caso de Mutimati Barnabé João), não podendo ou não querendo, contudo, livrar-se de uma certa tradição discursiva que vigora na poesia portuguesa. Por isso, Knopfli recusa as máscaras identitárias, veiculadas pelo uso de heterónimos como no caso de António Quadros, optando por reconciliar as duas vertentes culturais e identitárias, moçambicana e portuguesa, que o formaram como poeta e homem:

E o pouco que me sobra tenciono aplicá-lo  
em tarefas humildes como o cultivo  
destes versos, algum súbito amor inadiável  
e a lenta e minuciosa descoberta da rosa.  
(versos finais do poema “A descoberta da rosa”, Knopfli 2003: 273)<sup>5</sup>

Com estes versos o poeta faz “elogio da rosa, flor europeia por excelência”, num “poema escrito em África” (Chabal 1994)<sup>6</sup>. Levando em consideração esta polaridade espacial e cultural, pretende-se refletir aqui sobre os trajetos imaginários entre o simbólico “centro” cultural, representado pela cultura europeia, e a “periferia”, expressa pelo espaço e imaginário africano. A reflexão

de Navarro na sua completude, não – obviamente – como um autor ‘africanista’ ou ‘africano’, mas como um poeta português ligado no início da sua atividade literária à revista *Presença*.

5 Todas as citações da poesia de Knopfli neste texto são da edição de 2003.

6 Esta “descoberta da rosa”, conforme António Manuel Ferreira, pode ser vista como “o encontro radical com a poesia, entendendo por poesia não apenas o texto verbal especificamente codificado, mas, mais do que isso, a visão do mundo que subjaz a qualquer acto criador, incluindo as propostas científicas e filosóficas.” (Ferreira 2012: 475). Com base nesta hipótese, A. M. Ferreira também desenvolve uma interessante reflexão sobre a tradição horaciana na poesia knopfliana.



será centrada nos poemas de *O corpo de Atena* (1984), coletânea escrita na Grã-Bretanha, que assim demonstra uma dicotomia de trajetos espacoculturais inversa às coletâneas escritas em Moçambique.

## 2.

A problemática de trajetos transcontinentais é um dos pontos cardeais da crítica knopfliana. Analisada detalhadamente por Fátima Monteiro no ensaio “O país dos outros. A poesia de Rui Knopfli” (2003), a mesma questão constituiu objeto de análise e interpretação de vários outros estudos, entre os quais, sem diminuir a importância de outros, de Ana Mafalda Leite (2020)<sup>7</sup>, Maria de Santa Cruz (1998)<sup>8</sup>, Vivian Mendes de Moraes (2015)<sup>9</sup> ou Paula Terra Nassr (2015: 2017)<sup>10</sup>. Estes trabalhos confirmam o perfil identitário híbrido do poeta moçambicano. Para demonstrar este facto, Vivian Mendes de Moraes apoia-se na teoria do hibridismo intelectual de Jahan Ramazani que, no seu livro *The hybrid muse: postcolonial poetry in English* (2001), define o hibridismo intelectual como uma “tensão de ideias e culturas”, de “sujeitos que estão em um entre-lugar – pois são ‘superiores’ em seus territórios de origem, mas ‘inferiores’ nas metrópoles” (Moraes 2015: 72). Dentro do mesmo objetivo, Moraes parafraseia Ramazani ao afirmar que “hibridismo poético acontece quando, ao beber de múltiplas fontes, o poeta transfere para os versos essa pluralidade de sentidos e formas, criando uma poesia nova, porém completamente implicada com as relações interculturais que a moldaram” (Ramazani 2001 *apud* Moraes 2015: 76).

Este “hibridismo poético” ou “intelectual” apresenta certos pontos de contacto com o conceito de “nomadismo” no que se refere ao processo libertário, à tentativa de justapor e mesclar discursos provenientes de diferentes áreas culturais.<sup>11</sup> Além disso, o “nomadismo” exprime uma livre movimentação no espaço físico, imaginário e cultural, tentando abolir fronteiras políticas em vista de um mundo – pelas palavras de Deleuze e Guattari – sem *polis*, política e polícia (cf. Westphal 2011: 39). Neste sentido, o nomadismo refere-se à identidade de sujeito, e não à identidade de “passaporte”. A noção do nomadismo tem sido utilizada, também, na crítica literária e pragmática interpretativa, correspondendo a um desejo de liberdade, movimento rizomático não restringido por regras e limites de um método analítico. Trata-se de um “vaguear” por um mundo aberto (*smooth space* conforme Deleuze e Guattari), de um “perder-se” num cruzamento

7 Com Vanessa Riambau Pinheiro. O papel de Rui Knopfli na revista Caliban e no sistema literário moçambicano. *Revista Ecos*, 29, 2, 2020.

8 Knopfli’s melody: uma pátria, muitas línguas. *Scripta*, 1, 2, 1998.

9 *Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2015. <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2015/20-MoraesVM.pdf>

10 A poética knopfliana: A África o Ocidente como espaço de devaneio e memória. *Práxis – Revista do ICHLA*, 2015. <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/800~>. *Rui Knopfli um poeta à margem: entre o Tejo e o Zambeze*. Tese de Doutorado na área de Estudos Literários, com ênfase em Literatura Luso-africana, apresentada ao PPG-LET da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172901>.

11 Deleuze e Guattari afirmam que a história, mesmo aquela referente aos nómadas, tem sido escrita sempre do ponto de vista dos sedentários, faltando nesta abordagem uma “nomadologia”, ou seja, o reverso da história, assente na variabilidade e descentração (Deleuze, Guattari 2019: 33).

de trajetos alienatórios, em contraste com os rumos traçados num espaço fechado, de clausura, rigorosamente observado (*striated space* conforme Deleuze e Guattari) (cf. Westphal 2011: 39).

Um dos pioneiros do “nomadismo”, Michel Maffesoli, reflete sobre este conceito com base na necessidade antropológica da livre movimentação, de uma deambulação que exprime a pluralidade identitária e/ou a dualidade existencial (cf. Maffesoli 2002: 17), além de apontar para a instabilidade de todas as coisas, para a ânsia de ir descobrindo o “lá”, esse “algures” que incita à viagem (cf. Maffesoli 2002: 19–20). Este desejo, todavia, não se reduz somente a uma pulsação de um espírito inquieto, porque a própria essência de um movimento incessante tem implicações sócio-políticas. O sedentarismo, como é recordado por Maffesoli, é uma forma de vida que pode ser facilmente controlada e regulada, enquanto a movimentação subtrai-se ao controle: aquilo que se move, escapa à “câmara sofisticada dum panóptico” (Maffesoli 2002: 29).

Conforme Jane Fenoulhet, a figura de nómada pode ser percebida ainda de um outro ponto de vista, de acordo com as seguintes conceções: 1) “life as a process of which change and mobility are fundamental”, 2) “a movement away from stable identities”, 3) “‘becoming’ as the fundamental mode of being of a subject who is therefore multiple”, 4) “language as deterritorialised so that it becomes possible for a subject to carry a linguistic dwelling-place with them” (Fenoulhet 2017: 4). A estas asserções, Fenoulhet aduz:

The figure of the nomad is thus not necessarily someone who travels, but rather someone who is open to ‘becomings’. The concept of ‘becoming’ is quite specific in Deleuze’s thought. It means that the subject is in the process of leaving behind ‘molar’ or ‘majoritarian’ society and moving towards the margins – what Deleuze and Guattari call ‘a becoming-minor’. They describe Kafka’s use of the major language of German as minor because he writes from his position as a Czech Jew. (Fenoulhet 2017: 5)

Parafraseando Bernardo Soares pessoano, a verdadeira pátria de Knopfli é a língua portuguesa, ou, nas palavras de Jorge de Sena que servem de epígrafe à coletânea *A Ilha de Próspero* (1972), “a pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci” (Sena *apud* Knopfli 2003: 343). A língua, em que Knopfli escreve, é “desterritorializada”; o imaginário criado por esta língua tem vários referentes e várias fontes de inspiração. Assim, tendo em conta o caso não coincidente, mas semelhante, de Kafka, podemos dizer que Knopfli é poeta de língua portuguesa, moçambicano, cuja genealogia é portuguesa (e suíça), que viveu em Moçambique até 1975, que teve passaporte português e que desde 1975 viveu exilado em Londres. É precisamente nesta fase, do “exílio dourado”<sup>12</sup> inglês, em que se insere a escrita de *O corpo de Atena*.

12 Assim caracteriza o próprio Knopfli o seu exílio inglês (Saúte 1998: 294).



## 3.

A coletânea *O corpo de Atena* tem uma estrutura invulgar. É introduzida pelos paratextos<sup>13</sup> e contém três partes: *Notas para a regulamentação do discurso próprio* (1 poema), *Teoria* (5 poemas) e *As estações* (23 poemas). Só o primeiro poema é datado (1971). As duas primeiras partes constituem um discurso metapoético que concebe o ofício poético, na tradição de ritos órficos, como um culto sagrado, celebrado à noite, na solidão e no silêncio.

O carácter incomum e surpreendente assenta no facto de uma matéria poética de intenso intimismo ser introduzida pelos poemas, cujos títulos simulam um processo intelectual, ou mesmo um trabalho académico: a seguir a *Notas para a regulamentação* [...], a parte de *Teoria* inclui poemas “Ideia do poema”, “Metodologia”, “Tradição”, “Persistência” e “O corpo de Atena”. Este processo intelectual, de óbvio enraizamento na arte de argumentação erudita, é uma referência à cultura ocidental, que está também presente como uma linha de imaginário na coletânea e que inclui motivos clássicos, bíblicos e medievais. É de crer que na própria ideia desta parte da coletânea houve algumas fontes de inspiração mais pontuais. Recorde-se, aliás, que o próprio poeta reconheceu, na entrevista com Patrick Chabal, o facto de o poema “O corpo de Atena” ter sido “totalmente roubado a um ensaio de Georges Steiner” (Chabal 1994: 197). Além disso, tratando-se de poemas, e não de metatexto crítico, tal procedimento recorda a tradição épica, nomeadamente as partes de proposição, dedicatória, invocação e narração. Haja inspiração ensaística ou épica, é evidente que este projeto literário deve ser contemplado como um conjunto. Por este motivo, também, parece ser mais adequada a leitura dos poemas como pertencentes a uma determinada ideia condutora.

Não obstante esta específica ‘intelectualização’ do ato poético, relevem-se referências subtis à tradição órfica, presentes em todos os poemas de “Teoria”, as quais inserem a poesia knopfliana tanto nos ritos da Antiguidade, como na linha da poesia visionária, em que Rilke, entre outros, ocupa um dos lugares cimeiros. Há vários motivos ou leves insinuações, nos poemas desta parte, que se religam ao mito órfico: as referências à *loucura* como estado de arrebatamento; à penetração amorosa das palavras como um ato de comungar com a *inspiração*; ao *desmembramento* do corpo que se relaciona, num dos seus significados múltiplos, ao desmembramento de Orfeu; à *noite* como espaço sagrado de criação poética; e sobretudo, ao *ato de fitar/contemplar* que incide sobre a nefasta condição imposta a Orfeu durante o regresso do reino de Hades, seguido pela sombra da mulher morta, Eurídice, a *Inspiração*.

Há, contudo, mais significados que se relacionam com o motivo de *contemplação*. Explícitamente, este motivo aparece em dois lugares estratégicos, no poema “Metodologia” (“Quietas estátuas de cristal, / intensamente nos fitamos, enquanto / trémula, lenta e comburente, / a luz mais pura nos atravessa”, Knopfli 2003: 436) e no poema “O corpo de Atena” (“Todo aquele que contemplou o corpo / de Atena vê mais além. Escuramente.”, Knopfli 2003: 439). Deste modo, o mito de Orfeu partilha o espaço sagrado com o mito de Atena. Na tradição iconográfica, esta deusa de sabedoria e de arte de estratégia costuma ter um escudo com a cabeça de Medusa. Ora, fitar a Medusa resulta na morte de quem fita. Medusa é um monstro comparável de cer-

13 Dedicatórias: “Aos Amigos/ que as ocasiões incertas / deram como certos” e “Para a Susana e o João Abel, na passagem do testemunho”, e uma epígrafe de Camões: “[...] e sabe que, segundo Amor tiverdes, tereis o entendimento de meus versos.”

ta forma com o Minotauro, porque nos dois casos, o ato de fitar constitui uma transgressão, um conhecimento obscuro, inacessível aos mortais. Recorde-se, a propósito, que um poema de *O poema, a viagem, o sonho* (2009), do poeta caboverdiano Arménio Vieira (1941), termina com as palavras: “Teseu, no labirinto, esse viu o Minotauro” (Vieira 2009: 28). Como reza o mito, Teseu esqueceu-se de Ariadne, mulher que o amava, e causou involuntariamente a morte do seu pai. A lição, que o mito ensina, pode ser esta: o contemplador torna-se, de certo modo, o duplo do contemplado. Fitar o rosto/corpo do monstro traz, portanto, algum ensinamento profundo, secreto. Além disso, o próprio ato de fitar o corpo interdito, neste caso o corpo de Atena, é também fatal. Pode tratar-se de uma alusão à figura de Tirésias que, numa versão do mito, fitou por engano o corpo nu da deusa da sabedoria. Atena castigou-o, retirando-lhe a visão mas, para compensar este dano, deu-lhe o dom de compreender a fala de pássaros. Por isso, “[t]odo aquele que contemplou o corpo / de Atena vê mais além. Escuramente” (Knopfli 2003: 439). É este o propósito da coletânea: ver mais além, de olhos vazados, ou seja, ver por dentro aquilo que não se pode ver, fitar paisagens interiores.

Neste sentido, Knopfli, provavelmente sem intenção, desenvolve os tópicos trabalhados pelo seu conterrâneo, Alberto de Lacerda, também poeta exilado. Repare-se que nos versos do poema “D” (que pode significar “Deusa”) há alusão ao mesmo mito, mas inserido no espaço banal, quotidiano: “O outro viu Palas Ateneia numa estação de comboio. / Eu vi a deusa das deusas numa casa em Lisboa / E depois morri, como as aves emigram” (Lacerda 2018: 39). O vínculo entre o conhecimento secreto (mediado pelo fitar do corpo de Atena), viagem (com o motivo de comboio) e a emigração, explicitamente referida, resulta num estado da morte temporária, necessária para que o ser se transmute noutro ser, nesse ser essencialmente nómada que cruza vários sítios com uma bagagem de lembranças nas costas. Nesta perspetiva, também a coletânea knopfliana deve ser entendida como um projeto que, à luz do exposto, consiste num trabalho com a memória.

#### 4.

A presença das referências camonianas, na poesia de Knopfli, é indiscutível, tendo sido já abordada em vários estudos, mais detalhadamente no trabalho de Fátima Monteiro. Em princípio, porém, a intertextualidade com Camões, aprovada também pelo próprio poeta, cinge-se aos ecos encontrados em *A Ilha de Próspero* que representa um evidente diálogo com a épica de Camões. Ao contrário, *O corpo de Atena* exhibe só meras alusões, mais sombras do que transparências camonianas, obedecendo também esta circunstância ao projeto do livro, a esse “ver escuramente”. Neste sentido, o primeiro poema da terceira (e mais extensa) parte da coletânea (*As estações*), essa que representa o verdadeiro corpo do livro, tem o título “Derrota” e liga-se simbolicamente à mesma problemática de *A Ilha de Próspero*. Trata-se de uma reflexão sobre o destino dos Lusíadas, expelidos das terras que para si descobriram e ocuparam. Este “cantar” é, por isso, um reverso da epopeia camoniana. É um cantar que já não canta, mas chora (“não canta, chora meu canto”, Knopfli 2003: 444).<sup>14</sup>

14 Recorde-se que semelhante problemática é também desenvolvida em *Quybyrycas* (1972) de Frei Ioannes Garabatus (A. Quadros). Além do ano de publicação que coincide com *A Ilha de Próspero*, é preciso recordar que os dois poetas eram amigos e colaboradores na revista *Caliban* (1971–72).



A reflexão sobre a saudade sentida perante a consciência de perda liga-se com motivos que configuram um imaginário do espaço índico (“corpos de morena canela de areia”, “travo a terebintina, / doirado”, sumarento mel / de dulcíssimos frutos”, “fermento / de orientes perdidos”, Knopfli 2003: 443), o qual, por conseguinte, marca a presença de uma determinada linha temático-cultural na cartografia nómada do livro knopfliano. Esta “rota inversa / dos argonautas privados de deuses e mitos” (Knopfli 2003: 443) corresponde ao mover de “longas tribulações” (Knopfli 2003: 443), ao trajeto de regresso de um novo êxodo. Curiosamente, este mesmo tema foi abordado, quatro anos depois, no romance *As naus* (1988) de António Lobo Antunes, em que os heróis da expansão marítima retornam para casa. O poema “Derrota” pode ser assim também percebido como alusão à saga inversa dos colonos portugueses, retornados a Portugal após a independência dos países africanos.

O próprio título “Derrota” relaciona-se implicitamente com todo o processo de descolonização, fazendo ecoar – como sinal nefasto – a derrota da jornada de Alcácer Quibir em 1578 com o simbolismo que, em 1989, Manuel Alegre desenvolveu no romance *A jornada de África*. O significado do poema knopfliano abre-se, nesta perspetiva, a uma linha temática que não observa somente o espaço moçambicano, mas eleva-se ao simbolismo sebástico, aprofundado pelo motivo inicial de *loucura*, que assim transgride o primeiro significado órfico, abrangendo também a intertextualidade com o poema “D. Sebastião” (*Mensagem*, 1934), de Fernando Pessoa. Este simbolismo é, com efeito, seguido noutros poemas de *O corpo de Atena*, tais como “O areal” e “Cinco meditações junto ao Luco”. A própria figura sebástica é anunciada por um peregrino que faz lembrar a famosa personagem garrettiana em *Frei Luís de Sousa* (“Dedos / estendidos, palma contra palma / na saudação do peregrino”, Knopfli 2003: 455), revelando-se plenamente no poema “Encontro marcado”: “[...]e pergunto-me, adiando a resposta, que teremos / nós a ver com D. Sebastião / e o rei Artur, além do nevoeiro” (Knopfli 2003: 455). Como se trata de um simbolismo assente nos prenúncios e avisos de origem oculta, pouco racional, é compreensível que, sempre de acordo com a “metodologia” poética da visão no escuro, o livro apresenta uma elevada quantidade de motivos de mistério que podem ter a sua ‘verdade’ poética.

É dentro deste universo de sinais misteriosos que se incluem também referências às figuras míticas pertencentes à cultura e literatura inglesa. Não podemos esquecer que o mundo anglófono, mediado pela vizinhança da África do Sul, prestou várias fontes de inspiração ao poeta moçambicano desde a altura em que aprendeu a ler. A este respeito, o próprio poeta refere: “Nós conseguimos muito cedo libertar-nos da influência da França. Portugal foi e será, durante muitos anos, uma colónia da França. [...] Mas com a vizinhança da África do Sul [...] comecei a descobrir outros autores.” (Chabal 1994: 190).<sup>15</sup> Este traço, além de aproximar Knopfli de Pessoa, sulca mais um profundo rasto no imaginário nómada knopfliano. Como criança, Knopfli era leitor assíduo de histórias de aventuras, facto que também ficou confirmado na sua entrevista com Chabal:

15 Recorde-se que Knopfli reflete sobre este assunto também na sua poesia, p. ex. no poema “À Paris”: “O meu Paris é Johannesburg, um Paris certamente menos luz, mais barato e provinciano[...].” (Knopfli 2003: 201).

Por exemplo, o Júlio Verne é uma paixão já tardia [...] A gente lia, fundamentalmente, livros do Emílio Salgari [...] eram romances de 90, 100 páginas, reescritos e só inspirados; fossem de cowboys, fossem de corsários, fossem da América do Sul. Isto são as fontes, são as fontes mais importantes. (Chabal 1994: 196)

Não surpreende, portanto, que no primeiro poema da coletânea e o único da parte de *Notas* [...], o discurso poético é sancionado como uma “aventura da linguagem”, veiculada por um “barco embandeirado de signos, sons, / rútilas conotações e uma carta de prego” (Knopfli 2003: 430), possuindo este barco um “porão de surpresas, a rota misteriosa, / e, por certo... por certo um tesouro com ilha / em redor” (Knopfli 2003: 430). O motivo da ilha do tesouro, tornado famoso especialmente por via do romance de R. L. Stevenson, funciona aqui como a imagem do segredo, que só uma grande poesia pode abrigar, mas é também um motivo que traz a presença espectral de “Ode marítima” de Fernando Pessoa e, dentro desta, da “canção do Grande Pirata” (“*Fifteen men on the Dead Man’s Chest. / Yo-ho-ho and a bottle of rum!*”, Pessoa s/d: 164). A confluência de vários mundos lendários (Sebastião de “Encontro marcado”, Artur de “Encontro marcado” e de “Morte de Artur”, Percival de “O sono de Percival”, Hamlet de “As luzes de Elsinore”) funciona como um bloco imaginário de vários *strata* culturais sobrepostos.

## 5.

As duas linhas temático-simbólicas acima expostas conduzem a uma reflexão sobre a pertinência da existência de centros de poder político e cultural. Nos poemas de Knopfli, D. Sebastião pode regressar da sua jornada africana, mas regressa velho e cansado, tal como Rei Artur já não celebra uma morte gloriosa num campo de batalha, ficando, no seu último trajeto vital, “só, / em sua nudez indigna, povoada apenas / dos demónios que, até ao fim, o irão / atormentando” (Knopfli 2003: 465). Apesar desta insinuação irónica que desnuda a condição humana, revelando que cada glória, por maior que seja, tem o seu fim, desprovido de fama e brilho, a poesia knopfliana possui sempre uma grande profundidade e um lancinante humanismo. Não se trata só de um fim de impérios, dos Lusíadas e da Albion, mas de um fim da vida humana, de *memento mori* e do tópico de *vanitas*. Deste modo, abre-se mais uma linha temático-simbólica em *O corpo de Atena*, muito mais intimista, que metaforicamente devora as linhas precedentes, dependentes dela, e faz com que a atmosfera sombria da coletânea seja ainda mais melancólica e perturbantemente emocional. É a linha do Cronos, imagem do tempo que impiedosamente devora os seus filhos, todas as marcas da presença de uma vida humana no mundo.

Comece-se a partir do poema “Memorial de Kish”, um dos cumes de todo o livro, que aborda o tópico das cidades agonizadas e mortas, dentre as quais a cidade de Kish, a primeira construída depois das Grandes Cheias, simboliza uma tentativa de reconstrução, de reinício de um ciclo vital. Julgo pertinente relacionar este tópico com a biografia de Knopfli. Recordando, mais uma vez, que o poeta escreveu o livro na Inglaterra, no exílio, o simbolismo da cidade de Kish poderia representar esta tentativa de fazer uma nova vida, de reconstruí-la. Simultaneamente, o poema religa-se ao legado camoniano pelos traços do discurso, em que os ecos de versos de Camões, glosando os tópicos da *mudança e desconcerto do mundo*, ressoam como melodia de

fundo (“Mudando-se os tempos e as vontades, / se mudam nomes, gestos e feições”, Knopfli 2003: 445). O imaginário camoniano é também atualizado pelo tema central da passagem do tempo, da morte e do exílio. Tal diálogo é fundamentado pela referência pontual à dicotomia de Babilónia e Sião que se encontra no fim deste poema knopfliano e que constitui um elo de ligação com as redondilhas “Sóbolos rios que vão” de Camões e, através deste, com o Salmo 137, com a obra de Bernardim Ribeiro, com a poesia de Jorge de Sena (em especial do poema “Sobre esta praia”) e, recentemente, do ponto de vista atual, com o romance *Sóbolos rios que vão* (2010) de António Lobo Antunes. Tanto na tradição bíblica, como na poesia camoniana, Sião representa o cronótopo da felicidade passada e perdida, enquanto Babilónia, lugar de exílio, simboliza os males do presente. Camões, Sena e Knopfli têm, com efeito, a coincidência biográfica de exilados. Sob esta perspetiva, é fácil perceber as notas da saudade nos poemas de *O corpo de Atena*, as quais não pertencem – vê-se agora – ao discurso pretensamente pós-colonial de Próspero que abandona as terras de Caliban, mas abrem uma ferida na pele do poeta, mágoa que não se mostra ainda plenamente cicatrizada. Na seção 3 do poema “Cinco meditações junto ao Luco” lemos, efetivamente, os seguintes versos: “desprevenidos, sangramos pela noite / fora de um sangue aceso que mana / de antigas e insanáveis feridas” (Knopfli 2003: 472). Nesta dor, feridas e sangue repercutem-se também os mais famosos versos do *Inferno* de Dante (“nessun maggior dolore que ricordarsi del tempo felice nella miseria”, Dante 2004: 64), revelando-se assim, nos poemas knopflianos, uma forte carga simbólica, em que o discurso cultural-identitário veicula, no fundo, o discurso amoroso.

O peso da tradição com que nos deparamos em cada poema de *O corpo de Atena* não deve ofuscar o facto de este livro, junto com a coletânea *O escriba acororado* (1978), ser nas palavras do próprio autor “livro[s] do isolamento do homem que foi, senão banido, pelo menos afastado da pátria, caiu na diáspora e cujas evocações poéticas retornam sempre à pátria” (Saúte 1998: 294). A pátria, portanto, lugar da felicidade passada, ficou longe, mas pode ser ressuscitada pelo ato criativo. Por esta razão, a coletânea contém vários poemas que, aparentemente, não se coadunam com as linhas temáticas aqui discernidas como fundamentais, mas que traduzem precisamente esse desejo de criar e recriar pela saudade e pelo amor. O poeta é representado por um anónimo “escriba acororado”, capaz de, numa repetição do tópico introdutório, fitar “sempre mais além” (Knopfli 2003: 448)<sup>16</sup>. Por meio deste tópico, o poema de Knopfli entra ainda em diálogo com a poesia “nómada” de Sebastião Alba, em concreto com o seu poema “Os escribas”, no qual a alusão a um segredo, só confessado ao papel, intensifica a temática emocional, a insinuação de um amor que pode ter várias trajetórias, objetos e fins.<sup>17</sup> O “escriba”, tanto knopfliano, como

16 O poema tem o título “O escriba acororado”.

17 Que augúrio se lhes venda no cabelo?  
Que vento neles, venoso, seca a mais arbórea  
esperança de agasalho?  
O que, luminescente, acode  
à superfície do papel, não revelam:  
de cócoras, foram  
por demais jovens para as solenes advertências,  
e invisíveis como sombras sem orla.  
Dum golpe, a noite  
invade as ruínas da luz.  
(Alba 2020: 21)

albiano, recria a imagem do Poeta, sendo óbvio que várias referências, em Knopfli, a um “poeta” (“As luzes de Elsinore”), a uma “biblioteca deserta” (“Villa dei misteri”) e a um “livro fechado” (“O livro fechado”) criam a isotopia metapoética dentro de *O corpo de Atena*, logicamente relacionada, por via doutrinária, com as regras de escrita (*Teoria*) e, por via criativa, com o trabalho das mãos, também realçado pela arte de esculpir (poemas “O escultor” e “A mão de Gian Lorenzo”).

Um dos trajetos deste amor perdido evoca o universo de infância, sendo quase certo que este Sião passado corresponde a Moçambique, espaço de “[o]bjectos familiares, ténues, difusas / lembranças de longe” (Knopfli 2003: 452).<sup>18</sup> Assim, o espaço da infância (“panoramas da infância, dolorosos, esbatidos fantasmas / de outro tempo”, Knopfli 2003: 452) é metonimicamente representado por “um crânio de ébano”, pela “ilha ao sol” e pelo “cajueiro e a mafurra, micaias / agrestes” (Knopfli 2003: 452). Nesta evocação do paraíso perdido prevalecem, de facto, motivos da natureza africana; da natureza como um indício de pureza e como a expressão da bússola emocional do sujeito lírico: “sussuro brando do vento / no zinco ondulado, na fronde umbrosa / dos eucaliptos de perfil no horizonte, / com o mar ao fundo”<sup>19</sup> (Knopfli 2003: 474).

A força da evocação do lugar ausente intensifica-se no penúltimo poema do livro, intitulado “Um rio votivo”. O sujeito encontra-se, conscientemente, na simbólica Babilónia, correspondente já explicitamente ao espaço da Inglaterra. O rio que o sujeito pode ver no espaço do presente, do exílio, é representado pelo rio Avon, imagem pitoresca de “um postal bucólico, cisnes, gôndolas oscilantes no rumor / brando dos salgueiros” (Knopfli 2003: 476), que traz à memória “os acerados punhais de Shakespeare” (Knopfli 2003: 476), evidentemente por via de ligação com Stratford upon Avon, mas evoca também a “rosa negra / de Marlowe”, “paisagens de tranquilo pascigo”, “arcos”, “absides”, “casario rústico” ou “[t]emplos de gótico perpendicular”, em suma tudo o que caracteriza a serenidade do campo inglês. Tal espaço é sobreposto por um outro estrato paisagístico, numa técnica que faz recordar o interseccionismo do poema “Chuva oblíqua” de Fernando Pessoa, com “outro rio, que não este”, esse de “espessas / águas barrentas derramadas, lenta / hemorragia no deserto da memória” (Knopfli 2003: 476). Neste momento convém recordar a segunda coletânea de Knopfli, *Reino submarino* (1962), que contém o famoso e largamente citado poema “Hidrografia”. Neste texto, a perspectiva é inversa, encontrando-se o sujeito no espaço africano e falando de rios europeus: “Belos como os rios são / os nomes dos rios na velha Europa” (Knopfli 2003: 121), sendo, porém, a beleza destes rios simultaneamente apagada pelas referências a “sangue” (Genil), “histórias de terror” (Reno) ou “detritos” (Sena). O ato de nomear os rios europeus servia para realçar a força do afeto sentido em relação aos rios africanos, os quais são a seguir invocados, num gesto de louvação semelhante ao do poema “Hino à minha terra” de Craveirinha. O poema “Um rio votivo” é, todavia, mais simbólico e mais maduro, visto que o sujeito não precisa de explicitar os seus sentimentos, guardando-os à sombra que é quase sempre mais verdadeira do que as luzes de qualquer palco discursivo. Por isso, esse “rio votivo”, esse Sião de vozes interditas, não tem nome aqui, nem precisa, até porque é anunciado pelo poema “Inominado nome”: “Ouço-o dentro de mim, mau grado / o queira ou não, que em mim / só está sofrê-lo porque em mim / vive e dura, / enquanto eu dure e viva.” (Knopfli 2003: 461). Obscuramente simbólico, este nome não pode ser pronunciado, é um segredo guardado num

18 Poema “Inventário” (Knopfli 2003: 452).

19 “Memória consentida”.



silêncio, mesmo que até este silêncio não possa eliminar o rasto desse inominado deus. Somente o silêncio da morte pode dar um fim ao rito e à poesia: “Nenhum silêncio / lhe dará cobro, nem fim que / não sejam meu fim e meu silêncio” (Knopfli 2003: 462). Assim, com o Sião no coração, é na Babilónia que se vive, cidade distópica com o seu “rio / de operária ganga triste”, “torres de betão no recorte ferrugento” e “grisalho vazadouro urbano” (Knopfli 2003: 477). O livro da encantação e da memória pode ser fechado então, porque não vale a pena sofrer, nem conviver com os fantasmas. São disso testemunha os últimos versos do último poema “O livro fechado”: “Fechei o livro, calei todas as vozes, / contas de longe cobradas em nada. / Fale, somente, o silêncio que lhes sucede” (Knopfli 2003: 478).

## 6.

De acordo com o acima exposto, *O corpo de Atena* apresenta a ponte entre dois cronótopos: o presente resignado da Babilónia e o passado dolorosamente cantado do Sião. Nesta dicotomia, com efeito, podem ser lidos dois tempos e espaços na vida do poeta. O livro também claramente demonstra a junção das três vertentes espaciais, culturais e literárias que orientam a obra knopfliana desde o seu início, ou seja, as vertentes moçambicana, portuguesa e inglesa. É esta “naturalidade”, poética, que parece ser mais importante do que qualquer tentativa de (auto)definição identitária, como é glosado com ironia no poema “Naturalidade” em *O país dos outros*. Por isso, Ana Mafalda Leite, no poema “Naturalidade (uma carta a Rui Knopfli)”, da coletânea *Livro das encantações* (2005), invoca os motivos – centros de afirmação identitária na poesia de 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” (Leite 2020: 141). Pela síntese dos elementos simbólicos africanos e europeus, a voz poética de Ana Mafalda Leite sugere que não é necessário escolher um mundo em desfavor do outro, mas que os dois mundos podem co-existir numa harmonia poética que é, afinal, só uma: “lento voo em sombra acesa, pátria minha, passaporte, naturalidade, só uma, a poesia” (Leite 2020: 142). A poesia como a única marca identitária num universo de “fronteira líquida” que pode ser percebida mais do que a fronteira de “dois mares/ a ocidente a oriente” (Leite 2020: 143), como se diz no poema homónimo, podendo ser apreendida, por inspiração da “liquidez” moderna de Zygmunt Bauman, como um mundo de fronteiras dispersas, ou mesmo sem fronteiras.

Além disso, a partir da intertextualidade com a poesia knopfliana, Ana Mafalda Leite faz mais do que reagir à questão identitária, com a qual ela, poetisa moçambicana a viver em Portugal, deve também lidar. Trata-se, na verdade, de uma grande homenagem a Knopfli como um dos Mestres da moderna poesia moçambicana, transferindo definitivamente o poeta para o centro do cânone moçambicano. Ainda outro poeta contemporâneo que passou pelas mesmas vicissitudes existenciais, Luís Carlos Patraquim, homenageia Knopfli como poeta da sua linha “genealógica”, especialmente nos poemas sobre a “Ilha de Próspero” knopfliana, ou seja, sobre a Ilha de Moçambique.<sup>20</sup> Trata-se, em especial, de poemas “Muhípiti” (dedicado a Knopfli), “[Ilha, corpo,

20 Acerca da importância da Ilha de Moçambique na poesia moçambicana, Ana Mafalda Leite afirma: “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 enraçada, em que a História e a Origem se dão a conhecer, a lembrar e a estruturar” (Leite 2003: 138).

mulher. Ilha encantamento. Primeiro tema para cantar.]” (com a epígrafe de Knopfli), “Celacanto” (que apresenta um diálogo poético com “Rui”), “Rui Knopfli”<sup>21</sup> ou “Lidemburgo blues” (dedicado a Craveirinha, Knopfli e Sebastião Alba). Neste último poema inscreve-se, implicitamente, mas com toda a força, a palavra poética knopfliana através do tópico da Ilha, pelo motivo de “manga verde” a evocar “Mangas verdes com sal”, pela Rosa (“assim eu trinqueei as sete pétalas da Rosa”, Patraquim 2020: 101) que simboliza a cicatriz knopfliana, o ressentimento e aceitação do fardo cultural europeu, e, sobretudo, pelo lançamento de uma “morada nómada” que abriga os poetas da diáspora, Patraquim, Knopfli, e também Alberto de Lacerda<sup>22</sup>, Fonseca Amaral<sup>23</sup>, Sebastião Alba<sup>24</sup> ou António Quadros<sup>25</sup>. Esta “morada nómada” justapõe os dois universos, africano e europeu, num hermético simbolismo de sugestões e numa língua, sólida e saborosa, tatuada por ecos de diversa proveniência (expressões em inglês e em alemão) que aludem à possibilidade de construir uma Casa a partir de vários materiais. Além disso, a sugestão de uma via de tormentos, de um caminho a que muitos moçambicanos na procura de uma vida melhor entraram, ressona no topónimo de Lidemburgo que, além de se referir à icónica Rua de Lidemburgo de Maputo, exprime o símbolo maior da morada nómada. O topónimo corresponde à versão portuguesa de *Lydenburgh*, cidade na África do Sul, cujo nome é derivado de Lijdenburg, significando em holandês “sofrimento”. É, enfim, na simbólica cidade de sofrimento, banhada pelo rio de sangue (“bloody river!”, Patraquim 2020: 99), que se recordam “as rodas do grande trek”, passos muitas vezes incertos e dolorosos de uma caminhada trans-fronteiras.

Seja um contratado que passa pela fronteira para sobreviver, seja um exilado que, “na ancorada nau das canções de Babel e Sião”<sup>26</sup> (Patraquim 2020: 41), encontra uma nova existência noutra país, trata-se sempre da mesma figura de alguém absorvido pelo deserto: “Tal o camelo que se alimenta de espinhos / e vagueia e bebe e é ele o deserto / pela areia de suas patas”<sup>27</sup> (Patraquim 2020: 101). Ora, o deserto, como diz Rachel Bovet a propósito do romance *Les marches de sable* (1981) de Andrée Chedid, “apparaît d’abord comme un lieu d’exil, un espace permettant d’oublier le passé, avant de devenir un endroit propice à la transformation des personnages” (Bouvet 2003 : 9). O deserto, portanto, cujas areias “sont en effet le théâtre d’une véritable métamorphose” (Bouvet 2003: 9), corresponde a um espaço de movimento constante, em que os caminhos podem seguir em qualquer direção. A sua vastidão e a aparente vacuidade, homogeneidade da paisagem, evocam a *tabula rasa*, um novo início. Pode dizer-se, em unísono com Ana Mafalda Leite, que “[a]qui no deserto a geografia do amor é um estranho desenho / que as areias e o vento

21 O poema começa com o verso “Assim falou Atena, persuadindo o tino àquele desatinado”, citação do Canto IV de *Iliada*, aprofundando reversamente a dimensão épica de *O corpo de Atena* de Knopfli, bem como a problemática da viagem. Numa sucessão acelerada, seguem alusões pontuais aos tópicos knopflianos de manga, rosa, Próspero, Caliban, “regulamentação / *Do discurso poético*”, escriba acocorado, savana, rios, Inhambane, Pasárgada, Vila Viçosa, Londres, Joeburg.

22 “Alberto de Lacerda”

23 “João Fonseca Amaral”

24 “Sebastião Alba”

25 “Frei Mutimáti Barnabé João”

26 “Lendo Jorge de Sena”.

27 “Lidemburgo blues”.

as nuvens e a espuma / recomeçam sem cessar”<sup>28</sup> (Leite 2020: 275). É também dentro das coordenadas da topografia emocional que os poetas-nómadas moçambicanos escrevem a poesia, sendo certo que o deserto da diáspora – mesmo que constitua o espaço de epifania – não apaga o rasto na areia da memória afetiva, signo de autoafirmação e pertença. Rui Knopfli, nómada entre Sião e Babilónia, passado e presente, centro e periferia, Europa e África, é considerado, hoje em dia, o autor canónico da poesia moçambicana.

## Referências bibliográficas

- Alba, S. (2020). *Todas as noites me despeço*. Guimarães: Opera Omnia.
- Bouvet, R. (2003). Désert, exil et métamorphose dans “Les marches de sable” d’Andrée Chedid. In R. Bouvet, V. Turcotte, & J.-F. Gaudreau (2003). *Désert, nomadisme, altérité*. UQÀM. Département d’études littéraires.
- Chabal, P. (1994). *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega.
- Dante (2004). *La divine comédie. L’Enfer/Inferno*. Texte original et version française par Jacqueline Risset. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G.; & Guattari, F. (2019). *Tisic plošin*. Trad. M. Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové.
- Fenoulhet, J. (2017). Signs of Life. Vitalising Literary Studies. *Journal of Dutch Literature*, 8, 2, 1–13. <http://www.bntl.nl/files/296933/Fenoulhet%202017.pdf>
- Ferreira, A. M. (2012). Ao contrário de Ulisses: Rui Knopfli. In *Sinais de Cinza. Estudos de Literatura*. Braga: Opera Omnia.
- Gomes, A.; & Cavacas, F. (ed.) (1997). *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Knopfli, R. (2003). *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Leite, M. A. (2003). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.
- . (2020). *Janela para o Índico. Poesia incompleta (1984–2019)*. Rosa de porcelana.
- Maffesoli, M. (1997). *O nomádství. Iniciační toulky*. Trad. Josef Fulka. Praha: Prostor.
- Monteiro, F. (2003). *O país dos outros. A poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Moraes, V. M. de. (2015). *Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2015/20-MoraesVM.pdf>
- Oliveira, M. A. Fernandes de. (1997). *A formação da literatura angolana (1851–1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Patraquim, L. C. (2020). *Morada nómada. Poesia 1980–2020*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Língua morta.
- Pessoa, F. (s/d). *Antologia poética*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

28 “Os caminhos do deserto”

- Saute, N. (1998). *Os habitantes da memória. Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal. Centro Cultural Português.
- Sousa, M. de Gouveia e (2007). *O essencial sobre António de Navarro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vieira, A. (2009). *O poema, a viagem, o sonho*. Lisboa: Caminho.
- Westphal, B. (2015). *Geocriticism. Real and fictional spaces*. Trad. R. T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

