

## RUI KNOPFLI: ATRITO, DELITO E CONFLITO

### RUI KNOPFLI: FRICTION, MISDEED AND CONFLICT

Viviane M. de Moraes\*

**RESUMO:** O poeta moçambicano Rui Knopfli possui uma poesia cosmopolita multifacetada e liberta de amarras territoriais. Percebe-se, portanto, junto a Michel Collot, que Knopfli tem uma escrita que atrita, comete delitos literários e entra em conflito com o cânone vigente. Considerado, atualmente, pertencente ao tripé literário fundador da poesia de Moçambique, manteve-se, devido às suas estripulias poéticas, à parte do cânone moçambicano por não coadunar com as temáticas literárias vigentes no período de descolonização.

**Palavras-Chave:** Rui Knopfli, poesia moçambicana, geopoética

**ABSTRACT:** The poetry written by the mozambican poet Rui Knopfli is varied, cosmopolitane and free from territorial bonds. One may say, thus, with the aid of Michel Collot, that Knopfli's writing produces frictions, commits literary misdeeds and comes into conflict with the elected canon. Presently considered to be one of the three founders of mozambican poetry, Knopfli was nevertheless kept apart from his country's canon due to his poetic mischiefs and for not aligning himself with the themes considered proper to the decolonization period.

*Keywords: Rui Knopfli, mozambican poetry, geopoetics*

*Na época moderna (...) as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas; a fala é, então, o tempo espesso de uma gestação mais espiritual, durante a qual o 'pensamento' é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Esse caso verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe portanto um tempo poético que não é mais o de uma 'fabricação', mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo com uma intenção (BARTHES, 1996, p.141).*

---

\* Faculdade de Letras/UFRJ – Centro Universitário Geraldo Di Biase. Rio de Janeiro / Brasil. Doutora em Literaturas Africanas /UFRJ. Professora Substituta – UFRJ / Professora Titular – UGB. vivimpessoal@gmail.com

Rui Knopfli busca essa aventura possível do signo, subvertendo os valores das palavras e também os seus sentidos, expressando em seus versos a densidade necessária para uma poesia genuína, mas, sobretudo, permeada por diversos afetos, que se atritam.

Sua literatura aqui se torna mais afetiva, pois "gera" um fruto maduro que enfrenta a crítica e o modelo social literário vigente, demonstrando que há mais de um espaço poético a ser habitado, ainda desconhecido pelos colegas e pelos críticos. Nesse espaço, a poesia, voz primeira, ganha contornos geográficos, tecendo um cenário atrelado a uma poética que não se isenta de influenciar e de ser influenciada pelo olhar do poeta.

A geopoética do atrito, do delito e do conflito instaurada por Rui Knopfli vai acompanhá-lo durante a sua caminhada literária. Ele apresenta um lugar novo na poesia para dedicar-se a essas questões afetivas relevantes, pois, ao subverter o cânone vigente da literatura moçambicana, abre-se um espaço, um vácuo sem luz, em que o poeta é arremessado junto a sua literatura, sem definir-se como poeta daqui ou de lá.

Assim, atrita-se com a crítica e com o modelo sócio-literário do momento, uma vez ter cometido o delito de criar um paradigma novo de poesia em Moçambique que não se inseria no espaço da "heroicidade e da conquista" (SAID, R., 2010, p.191), o que, conseqüentemente, gerou conflitos no âmbito literário, social e pessoal que foram cruciais para a construção da obra poética de Rui Knopfli.

(...) a trajetória do poeta, desdobrada no curso de quatro décadas, apesar de correr paralela à transformação histórica de seu país, presenciando a luta de libertação, bem como a guerra civil e a restauração democrática jamais se alinharam à hermenêutica ou ao *ethos* revolucionários, os quais, pautados pelo binarismo ideológico, conformaram o horizonte de expectativas culturais em sua nação (SAID, R., 2010, p.191).

Essa ambivalência de espaços literários e de sua dimensão pessoal irá marcá-lo profundamente, já que se considerava um poeta do mundo: "Mas 'A pátria somos nós' quer dizer que a única pátria que resta é a cabeça, tronco, membros e língua em que somos. Mais nada. A pátria que sonhamos foi usurpada, não é? A pátria no fundo somos nós." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p.527). Essas palavras de Knopfli evidenciam a geografia da língua, que é extensa e democrática, permitindo que todos esses apátridas ganhem um lugar, um relevo, um espaço pulsante e questionador no papel. E o poeta completa:

E a língua já não é a língua de empréstimo – não vamos dizer que é a língua do colonizador –, qualquer língua serve. (...) Esta coisa que quiseram contestar – "vamos ficar com a língua do colonizador"... – isto é perfeitamente ridículo. Vamos ficar com a língua em que a gente se possa exprimir com cada vez mais larga audiência (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p.451).

Aos 16 anos, Knopfli publicou, em 1948, no nº 13 do *Jornal da Mocidade Portuguesa*, o conto "A seca". Junto com José Craveirinha e Noémia de Sousa, agiu como ativista durante um tempo (MONTEIRO, 2003, p.22). No mesmo ano em que começou a ter contatos mais estreitos com os ideais políticos ideológicos, publicou outro conto, agora dedicado à Noémia de Sousa, chamado "Lumina", na revista *Itinerário* – mensário de Letras, Artes e Ciências. Ao ver seu grupo preso pela Polícia

Internacional de Defesa do Estado Português (PIDE), Knopfli testemunha o racismo colonial, denunciando o fato de Ricardo Rangel e Noémia de Sousa terem sofrido agressões físicas e ele não, por ser branco (MONTEIRO, 2003, p.22). Isso irá afetar conflituosamente a sua trajetória poética, que, diversas vezes, refere-se à pluralidade étnico-racial de Moçambique, como se pôde verificar no poema "Terraço da Misericórdia" (KNOPFLI, 2003, p.353).

Geopoética ou geografia literária, segundo Michel Collot (2013), é o modo como o efeito literário se inscreve no espaço, ressignificando-o. Este passa a ser visto e entendido como prolongamento da visão poética, sendo necessário ao seu entendimento. As linhas que contornam uma paisagem, o que o olhar abrange e o que está para além dele abrem um leque de possibilidades imagináveis, de acordo com a influência cultural e pessoal de quem mira.

Knopfli é, sem dúvida, um poeta da geopoética multifacetada<sup>1</sup>. Ele conseguiu ressignificar paisagens com seu olhar, perceber o "céu de chumbo" (KNOPFLI, 2003, p.37), delinear o território moçambicano, literariamente, tanto no aspecto geofísico, quanto histórico-cultural, independentemente de seu ponto de apreensão partir deste cenário ou já em exílio.

A paisagem para a geopoética funciona como um operador que possibilita a leitura por meio da memória, da identidade, da cultura, do corpo e, neste caso, da escrita: "A paisagem aparece como a própria memória do mundo vivido" (COLLOT, 2013, p.22), ou seja:

O horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença, fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável (...) (COLLOT, 2013, p. 24).

Ao pensar na geografia literária, as palavras de Collot<sup>2</sup> ganham outro sentido: com a escrita, principalmente a da poesia, os horizontes a serem compreendidos são mais amplos e os cenários a serem mirados também. O mundo inteiro, ou melhor, a literatura mundial pode estar presente no olhar do poeta.

Rui Knopfli, que acessou diversos materiais e bebeu em variadas fontes, teve o seu horizonte alargado para além das fronteiras locais, podendo, assim, transgredir e transfigurar na sua escrita um horizonte além do horizonte habitual.

Desde cedo, soube olhar para as múltiplas geografias que o cercavam: percebeu a presença dos negros e as diferenças de tratamento dados aos portugueses por seus diferentes graus de importância dentro da colônia e aos indianos e muçulmanos, cuja presença naquelas terras – sobretudo na Ilha de Moçambique – datava de séculos (CABAÇO, 2009).

Assim, um primeiro olhar focado na geografia humana e religiosa que se apresentava na Ilha de Moçambique pode ser exemplificado com o poema "Terraço da

<sup>1</sup> Salienta-se, mais uma vez, que não se está trabalhando com o conceito de geopoética defendido por Kenneth White e, sim, com as questões propostas por Michel Collot, que apreende a paisagem como uma operadora para uma nova construção literária.

<sup>2</sup> Salienta-se, mais uma vez, que não se está trabalhando com o conceito de geopoética defendido por Kenneth White e, sim, com as questões propostas por Michel Collot, que apreende a paisagem como uma operadora para uma nova construção literária.

Misericórdia" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Nele há uma amplitude no olhar de Rui ao perceber uma geopoética que se configura; em cinco estrofes, apreende o cenário, em que elementos étnico-culturais diferentes revelam-se dentro de uma normalidade cotidiana formadora de um mosaico religioso: são os "versículos do Corão (...)", o "Pai-Nosso, Ave-Maria, do rosário (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 353) e os mantras mediúnicos. São as diferentes etnias formadoras da geografia humana de Moçambique que o poeta vê, absorve e amplia com seu olhar poético.

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

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

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

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

Gafar, Govinde, ou Gonzaga?  
(KNOPFLI, 2003, p. 353).

Com a consciência de que "Cada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos" (PAZ, 2012, p.29), o poeta faz do signo um aliado de vários significados, mistura os elementos católicos a outras religiões, como o uso do verbo "salmodiam" junto ao substantivo "versículos", atrelado ao "Corão" – "As sombras salmodiam tristemente/ versículos do Corão" (KNOPFLI, 2003, p.353). O advérbio "tristemente" reforça a condição do mulçumano em um território, cuja colonização foi prioritariamente católica, valorizadora da cultura europeia.

(...) "a ideia Europa", uma noção coletiva que identifica a "nós" europeus contra todos "aqueles" não europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus (SAID, E., 2007, p.34).

Edward Said explica esse esmagamento cultural que a colonização e o imperialismo europeu criaram no mundo. A superioridade civil, intelectual e social é massivamente imputada ao outro, o oriental, que não se identifica com a identidade europeia, mas por ela é moldado superficialmente.

Outro elemento interessante para o conjunto do poema é o título "Terraço da Misericórdia"; referindo-se à Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, de 1556, situada na Ilha de Moçambique. O título marca a presença, na escrita, de um espaço existente, cujo nome "misericórdia" denota "compaixão suscitada pela miséria alheia; indulgência; graça; perdão" (FERREIRA, 1995, p. 935), bem diferente dos adjetivos utilizados no poema, que denotam desprezo e indiferença por parte dos frequentadores da igreja com relação à tristeza islâmica ou à timidez hindu.

À exceção do Islã, até o século XIX o Oriente era para a Europa uma área com uma história contínua de domínio ocidental inquestionável. Isso é verdadeiro de forma evidente para a experiência britânica na Índia, a experiência portuguesa nas Índias Orientais, na China e no Japão, e as experiências francesa e italiana em várias regiões do Oriente (SAID, E., 2008, p.115).

A imagem de tristeza dos que "salmodiam" o Corão é acentuada pela das túnicas brancas, ao balançar da brisa, propondo uma tensão entre os seguidores de Cristo que fingidamente ignoram "o verde moço / da Mesquita" (KNOPFLI, 2003, p. 353) e os adoradores dos deuses indianos, que devem cantar seus mantras, "ciciando" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Trata-se da evidência da falta de liberdade religiosa e da submissão desses grupos à religião dos colonizadores portugueses. Mas também aqui, encontra-se uma das características que fazem esse poema uma obra poética: o poder de transformar signos/significados em imagens literárias.

A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas (PAZ, 2012, p.30-31).

Knopfli denuncia a submissão dos orientais aos portugueses, por meio do verso final, como quem diz que nesta terra há de tudo e de todos, são tantas misturas que não se pode saber quem és tu: "Gafar, Govinde ou Gonzaga?" (KNOPFLI, 2003, p. 353). Como se o questionamento fosse mais profundo: muçulmano, indiano ou português? Tal pergunta é pronunciada por alguém de "Coração perplexo, amassado na argila / do tempo" (KNOPFLI, 2003, p. 353), mas também por alguém que se sente pertencente a essas misturas, a ponto de subverter um poema em língua portuguesa, incluindo o mantra Gayatri, que é muito venerado pelos praticantes do hinduísmo: "Tat Savitur vareniam bhargo devasya / dhimahi dhiyo yo nah pracodayat" (KNOPFLI, 2003, p. 353).

O poeta quer, efetivamente, mostrar que nesta terra há muito mais do que negros e brancos, europeus e africanos, há também os seguidores de Alá, cantores de mantras que não têm voz, mas fazem parte deste país multiculturalizado. Houve até um Gonzaga luso-brasileiro, poeta, e que sabia cantar as palmeiras e os sabiás de sua terra além-mar.

Essas questões raciais vividas pelos negros e mulatos africanos afetavam Knopfli que se questionava: como ele, filho de portugueses, rodeado pela proteção da colonização, poderia escrever poemas como os de José Craveirinha? Como iria cantar o negro que ele não era? Falar das dores que nunca sentira? Esse conflito foi um dos muitos motivos que levaram o poeta a construir uma poesia preocupada com o labor estético, não se alinhando a discussões explícitas das causas sociais.

E, ao produzir sua obra, esmerando-se na artesanaria do fazer poético, Knopfli alcançou o que Octavio Paz (2012) define como poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes (PAZ, 2012, p. 21).

Knopfli entendeu o fundamento da poesia em sua essência e aplicou-o em seus versos, usando o poder "revolucionário" intrínseco a ela – já que tem o dom de mudar mentalidades e o mundo, segundo Octavio Paz –, para olhar mais adiante; sofreu a solidão e o isolamento físico e literário que o acometeram durante longa parte de sua vida; viajou e mirou outras paragens, ouvindo desde a ladainha até o Corão. Sublimou e atingiu o prazer literário que provoca no leitor um estado poético:

Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação. Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história (PAZ, 2012, p. 33).

"A quinta década" (KNOPFLI, 2003, p.86-87) é um poema que traz outras impressões significativas: primeiramente, o título do poema remete à década de 1950 que foi marcada pela conscientização e pelo medo em Moçambique. Os portugueses estavam aumentando sua brutalidade em relação às colônias e os colonizados passaram a ouvir ecos da revolta e a pensar na "inescrutável mudança" (KNOPFLI, 2003, p. 86).

Embora não se filie à poesia de combate, sua obra não se aliena dos problemas culturais e políticos suscitados pela emancipação. A esse respeito, interessa assinalar que seu movimento não se dá apenas em função de uma identidade literária e discursiva, pautada por uma ordem de posicionamentos estéticos, mas também em função de uma perspectiva intelectual, isto é, da busca de um lugar de enunciação dentro do cenário da modernidade cultural moçambicana – cenário contra o qual se insurgia (SAID, R., 2010, p. 197).

O poema anteriormente referido, apesar de falar em primeira pessoa, reflete a coletividade, porque o temor e a angústia eram compartilhados por todos os conterrâneos que se encontravam em mesma situação; é, assim, um poema de voz coletiva.

As feridas da colonização conservam-se abertas – ideia reforçada pelo uso do verbo "ser" no lugar do "estar", enfatizando a permanência delas: "Infectas as feridas

são vivas" (KNOPFLI, 2003, p.86-87). Elas querem fechar, mas não cicatrizam, principalmente, porque não se pode esquecer o que se viveu no período colonial.

Faz muitos anos que me oculto,  
quedo, estendido ao longo desta muralha.  
Infectas as feridas são vivas  
e secam em falso oblongas crostas  
Estendido em silêncio e torpor:  
Vinte e tantos anos de idade  
e outros tantos de medo

O medo da palavra e do gesto,  
medo na aba do chapéu e na gabardina,  
medo de ti que me olhas na avenida,  
medo escorrido ao longo da fachada,  
mergulhado nas poças brilhantes do asfalto.  
Não tenho culpa de ter medo,  
nasci no tempo impreciso do medo.

Não temo o rosto diverso da morte,  
não temo a ameaça da nuvem atômica,  
não temo o susceptível de ser temido  
há dois mil e tantos anos.  
Temo a disfarçada ameaça indisfarçada,  
temo o honor da angústia a todo a hora,  
temo o temor do tempo do medo.

O medo infla, cresce e aboluma-se.  
Impregna-se na carne, no cerne das unhas,  
veste a tepidez da epiderme e o frio dos ossos.  
Total, domina, obstrui, materializa-se em suor.  
Pela calada sombria vireis na hora próxima.  
Prevenido de medo, farto de medo,  
tremo, e este modo é uma ameaça

que se oblitera e volta contra vós.  
(KNOPFLI, 2003, p. 86-87).

O medo é permanente no poema e associa-se à angústia de estar vivo em um momento como este, mas não há culpa: "Não tenho culpa de ter medo, / nasci no tempo impreciso do medo" (KNOPFLI, 2003, p. 87). O medo tem um tempo impreciso, assim como seu espaço. Não se sabe o que espereita na curva adiante, não é a morte ou a bomba que atemoriza, mas, sim, "disfarçada ameaça indisfarçada" (KNOPFLI, 2003, p.87). Quer dizer, a ameaça que a colonização impõe pelo medo, mas que se disfarça em uma falsa ideia de benfeitoria e evolução do local colonizado.

Outra face do medo é apresentada, a mais perigosa: aquela que remexe, que revolta, que move o ser humano para a mudança, para uma vida sem repressão; este é o medo que se "volta contra vós" (KNOPFLI, 2003, p. 87). Este vós pode-se entender como o colonizador.

O conflito pessoal dá-se no âmbito do não reconhecimento, das escolhas, dos arrependimentos e da memória. "Ler Knopfli é, portanto, adentrar-se em continente, nação e sujeito fraturados." (SAID, R., 2010, p. 195).

No posfácio do livro *A Ilha de Próspero* (1972), o poeta menciona as multiplicidades étnico-culturais presentes em Moçambique e a sua ascendência europeia, evidenciando, assim, a consciência de que era um sujeito multifacetado desde seu nascimento:

Filho de pai alentejano e de mãe serrana, nascido na cidadezinha de Inhambane, o autor não ignora, nem esconde, a sua origem "pied noir", tal como o cristão não nega o pecado original, embora, um e outro, e de outra coisa, procurem redimir-se por vias diferenciadas e – crê-se – com total sinceridade.

E eis que o autor, "pied noir" de origem, olha em redor verificando que a expressão Moçambique, no seu cariz abstrato de desinência geopolítica, engloba várias nações ou etnias – ronga, chope, chona, maravi, angunim macua, iomué, ajáua, maconde, etc – e que ele não tem lugar em nenhuma delas (KNOPFLI, 1972, p. 131-132).

Durante o período entre 1949 e início da década de 1950, Rui Knopfli adotou um foco mais político, vindo a tornar-se mais lírico a partir dos meados dos anos de 1950. Em 1960, a Associação dos Naturais de Moçambique criou *A voz de Moçambique*, órgão da imprensa em que diversos poetas, de diferentes estratos sociais e grupos étnicos, puderam expor suas obras literárias.

Outro periódico de grande importância para o escritor foi *O itinerário*<sup>3</sup>, revista mensal que versava sobre literatura, ciências e artes, publicada entre 1941 e 1955. Segundo Francisco Noa (1997, p. 43), Rui Knopfli foi, "até determinada altura, um dos mais proeminentes colaboradores" dessa revista. E conclui:

*O Itinerário* pode mesmo ser visto como o primeiro órgão congregador de uma geração literária em Moçambique, se tivermos atenção que nele se cruzam contribuições de Fonseca do Amaral, Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Aníbal Aleluia, Kalungano e o próprio Knopfli (NOA, 1997, p. 44).

Nas décadas de 1950 e de 1960, havia uma tendência à padronização do que seria a "poesia moçambicana", que, de início, engajada, fora atrelada aos ideais negritudinistas e, depois, tornou-se, por vezes, panfletária, pois a literatura foi utilizada como meio de expressão e expansão de ideias combativas. Knopfli não se alinhava a esses tipos de escrita, ficando à parte, neste primeiro momento, sem um reconhecimento literário em sua terra natal.

Mais tarde, as antologias passaram a ser os modelos canônicos da literatura moçambicana; elas se organizaram a partir de assimilações, de afastamentos e de exclusões de nomes dessa literatura, apenas dando visibilidade aos poetas que possuíam características comuns. Por isso, a poesia de Rui Knopfli, complexa para se deixar delimitar por critérios tão rígidos, ficou de fora, sem o devido reconhecimento literário:

---

<sup>3</sup> Importante observar que um dos nomes mais importantes da revista *Itinerário* foi o do poeta Fernando Couto, que esteve à frente desse periódico durante bom tempo, impulsionando-o bastante.



Na acesa polêmica que por essa altura se trava em torno do que era, e deveria ser, a chamada 'Poesia de Moçambique', a crítica manifesta-se perplexa e incapaz de situar a poesia de Rui Knopfli (REBELLO, 2003, p. 08).

Isso, porque sua poesia convoca o que Francisco Noa, Eugénio Lisboa e Ana Mafalda Leite chamaram de uma dimensão dramática influenciada pelos múltiplos textos que vieram em sua bagagem cultural multifacetada, misturados a um "telurismo local" (LEITE, 2006, p. 141), que o conduz ao topo dos grandes nomes líricos de Moçambique:

As obras de Craveirinha e de Knopfli são responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição fundadora da modernidade na literatura moçambicana, enquanto garantem o referencial de continuidade e sistematicidade. Nas suas múltiplas vertentes, os autores africanizaram e reequacionaram essa modernidade, (...) (LEITE, 2006, p. 141).

Eduardo Lourenço, em seu ensaio "Cultura e lusofonia ou os três anéis" (1998, p. 1772), afirma que Rui Knopfli, Craveirinha e Virgílio de Lemos, na poesia moçambicana, são autores-referência para esta cultura, formadora de um tripé literário, cujos frutos ecoam até a atualidade.

Fica evidente, desse modo, que o lirismo de Virgílio de Lemos, o de José Craveirinha e o de Rui Knopfli nunca deixaram de estar presentes na poesia das gerações que o sucederam.

Com longa trajetória, iniciada nos anos 50 e vinda até 2003, no caso de Craveirinha, e até 1997, no de Knopfli, a poesia desses "Mestres" integra também, a nosso ver, o painel atual da lírica moçambicana (SECCO, 2003, p. 291).

Esse não lugar que ocupou na poesia moçambicana, porém, fez com que Knopfli se fechasse ainda mais em sua obra, esperando um dia ser reconhecido; e ele defendia-se:

A palavra de ordem, uma só: quem são os escritores africanos de língua portuguesa? Os que saíram ou os que ficaram, antes e depois da independência? Os mais clarinhos ou os mais escuros? Noémia de Sousa está ausente de Moçambique o dobro dos anos que somam os do meu afastamento e ninguém questionaria o seu moçambicanismo, por certo muito mais representativo que o meu. Pessoalmente devo confessar que nunca terei escrito um verso, ainda quando o roubo a Camões, ou colho a Shakespeare, em que Moçambique não esteja presente. Se digo Tamisa ou escrevo Avon, penso em Incomati e Limpopo, rios que emolduraram e glorificaram a minha infância, a minha formação, inicial e definitiva (KNOPFLI. *Apud*: MONTEIRO, 2003, p.15).

Mais tarde, já na década de 1990, a crítica moçambicana reposicionou-se em relação à sua poesia; Nelson Saúte (1996), por exemplo, irá reivindicar um lugar para Knopfli no sistema literário moçambicano:

Uma certa crítica anquilosa ignorou ou quis rasurar uma obra como aquela que o poeta Rui Knopfli terá produzido, não só em Moçambique, mas tendo Moçambique como referência – nada pudemos contra estes factos –, aqui concebida ou já na diáspora. Não será descabido rejeitar uma ideia que, ao longo do tempo, se me tem imposto até no plano da quezília: o discurso literário de Rui Knopfli é tão crucial à literatura moçambicana como é o do poeta José Craveirinha (SAÚTE, 1996, p. IV).

Felizmente fora percebida a consciência que Knopfli tinha de seu fazer poético; ele sabia que seu dever era o de "expressar o ser: um ser, cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude, um ser que, ao encontrar o público que o espera, tem seu fim em si próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige." (DUFRENNE, 1969, p. 10).

Pode-se chegar, por conseguinte, à constatação de que Knopfli é um dos pioneiros a trazer para o espaço da poesia os debates e as polémicas que envolviam muitas das sociedades africanas de língua portuguesa de sua época.

Roberto Said (2010), em seu texto "O delito da palavra: notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acorçado", afirma: "Ler a poesia de Knopfli é, portanto, enredar-se nas polémicas literárias e identitárias que fomentam os debates acerca da cultura moderna na África portuguesa e, mais especificamente, em Moçambique." (SAID, R., 2010, p. 193).

O conflito de ser ou não africano foi acentuado pela ascendência portuguesa de Knopfli – "eu sou um escritor português, sou, mas não posso recusar que Moçambique, da minha obra, se aproprie daquilo que entenda pertencer-lhe." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p. 454) –, pois o poeta foi considerado português, por alguns, porém, sem grande reconhecimento, manteve-se à margem também em Portugal. Tornou-se um poeta sem pátria, ou melhor, um poeta, cuja pátria literária era a própria língua portuguesa, a quem amava até nas palavras difíceis do dicionário.

Em *A Ilha de Próspero* (1972), há uma dedicatória a Jorge de Sena: – "A Jorge de Sena – Português das Sete Partidas", que comprova esse seu amor à língua:

(...) pondo o autor o enfoque, desde a primeira página, na diversidade cultural ou de identidade que se propôs conferir ao sujeito poético da obra. Esta declaração de intenção plural a que chamamos de híbrida, vê-se ainda reforçada pela epígrafe do livro, da autoria do mesmo Jorge de Sena, e a qual revisita a célebre frase de Pessoa / Bernardo Soares "A minha pátria é a língua portuguesa". Tomando Pessoa como ponto de partida, para Sena a relação pátria-língua adquire uma maior personalização e exclusividade: "Eu sou eu mesma a minha pátria. A pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci". Porventura, Knopfli traz uma nova dimensão a esta relação seniana e pessoana pátria-língua, afirmando metaforicamente na obra, como o fará em linguagem não poética mais tarde, sentir-se ele simplesmente "um poeta de língua portuguesa" (MONTEIRO, 2003, p. 115).

O poema "Naturalidade" (KNOPFLI, 2003, p. 59) ilustra os sentimentos conflituosos desse sujeito lírico partido entre a identidade europeia e a africana, mas que também afirma: "Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, que ainda hoje reivindico, de ser africano". (KNOPFLI. *Apud*: MONTEIRO, 2003, p. 26).

"Naturalidade" (KNOPFLI, 2003, p. 59) evidencia o drama do poeta em ser ou não ser africano. Mais uma vez ele não se reconhece como cidadão de Moçambique, contudo, sim, como um representante da aridez das terras de África. Ele é filho da terra,

conforme tantos outros; a partir da construção dual europeu x africano, reafirma sua condição, ao mesmo tempo em que não se exclui da experiência europeia muito presente em sua formação.

O poema é dividido em três estrofes; cada uma delas tem papel crucial para defesa/afirmação da identidade do sujeito poético. A começar pelo título, "Naturalidade", que remete a "ser natural de um lugar", ao "local de nascença" – África, portanto –, e a "natural" como sinônimo de comum, normal. Assim, já no título, sua naturalidade aponta para o fato de ele ser também mais um cidadão comum africano. Entretanto, saber-se-á pelos versos seguintes que a situação é um pouco diferente.

O poema se inicia com versos que definem, de fora para dentro, a naturalidade do poeta. São os outros que o dizem europeu, que o contaminam com a literatura e a doutrina europeia. A anáfora dos vocábulos europeu/europeia no começo dos versos na primeira estrofe reforça essa ideia no poema, além da assonância /e/ que principia todos os versos do seguinte segmento do poema.

Europeu me dizem.  
Eivam-me de literatura e doutrina  
europeias  
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum  
pensamento europeu.  
É provável... Não. É certo,  
mas africano sou.  
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente  
desta luz e deste quebranto.  
Trago no sangue uma amplidão  
de coordenadas geográficas e mar Índico.  
Rosas não me dizem nada,  
caso-me mais à agrura das micaias  
e ao silêncio longo e roxo das tardes  
com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.  
Mas dentro de mim há savanas de aridez  
e planuras sem fim  
com longos rios langues e sinuosos,  
uma fita de fumo vertical,  
um negro e uma viola estalando.  
(KNOPFLI, 2003, p. 59).

Tornou-se "natural" para ele, branco, filho de portugueses, ser eivado por essa cultura e doutrina que eram dogmas da colonização que ele vivenciou muito mais do lado dos brancos europeus, colonizadores, que do lado dos negros africanos. A segunda estrofe, contudo, quebra e corrobora essa ideia de natural conflito entre africano x europeu, demonstrando como esse sujeito lírico inconformado questionava os padrões opressores da sociedade.

O poeta, ciente de sua múltipla bagagem cultural e intelectual, ironiza: "Não sei se o que escrevo tem raiz de algum / pensamento europeu./ É provável... Não. É certo." (KNOPFLI, 2003, p. 59). A ironia acontece, porque todo indivíduo é formado pelas suas heranças culturais e vivências, e, ao negá-las, primeiramente, Knopfli faz o que Linda

Hutcheon (2000) define como ironia, já que esta é uma forma de discurso, em que "você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude em relação a isso." (HUTCHEON, 2000, p. 16).

Voltando ao poema, ao negar sua bagagem cultural, o sujeito poético está reafirmando-a. Ainda ironicamente, traz a dúvida com o sintagma "É provável", seguido de reticências, para finalizar com a certeza de que, sim, há uma herança que ele atualiza ao intervir nas obras do passado, imputando um novo sentido a elas. Ocorre a dualidade entre ser ou não ser africano x europeu. Ironiza-se esse fato, porque, na verdade, acima de qualquer dúvida, o sujeito poético se define como um cidadão do mundo.

Em seguida, o eu lírico, através da ironia que nega afirmando, suspende esta ideia com a adversativa no verso "mas africano sou" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

Neste momento, ocorre uma suspensão em relação à(s) naturalidade(s) do poeta, a favor de uma única defendida por ele neste poema: a de ser africano. Porque este sujeito é mais do que dual, é múltiplo, tem muitas naturezas, porque bebeu de muitas fontes. Mas, agora, ele sente-se africano, em seus pulsos corre o "ritmo dolente / desta luz e deste quebranto" e ele traz "no sangue uma amplidão / de coordenadas geográficas e mar Índico" (KNOPFLI, 2003, p. 59). Percebe-se, nestes versos, a presença da assonância nasal em /eñ/ e /ã/ e da aliteração em /d/ como reforço sonoro à ideia de dor e quebranto dos ritmos africanos.

Sua suspensão em relação às demais naturalidades é tamanha, que o eu lírico chega à negação dos símbolos ocidentais, sobretudo da delicada rosa, em prol das ásperas micaias africanas. Tal efeito se constitui por meio das aliterações em /r/, /z/ e /d/, que corroboram a sensação de aspereza também no espaço dos versos: "Rosas não me dizem nada / caso-me mais à agrura das micaias" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

O sujeito poético nega também a agitação das grandes cidades ocidentais, pois busca a tranquilidade, o silêncio e a beleza que, segundo ele, só se encontram em terras de África, onde há o "(...) silêncio longo e roxo das tardes (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 59).

O último verso dessa estrofe, contudo, traz estranheza e conflito a esse espaço desejado pelo poeta: "(...) com gritos de aves estranhas." (KNOPFLI, 2003, p. 59), há pássaros que são surpreendentes para ele que traz em si o componente europeu. Por mais africano que seja e que corra o Índico em seu sangue, ele não conhece os gritos dessas aves, porque ele não gritou com elas, não compartilhou seus sofrimentos, não aguentou o preconceito do lado negro colonizado da sociedade moçambicana. A sílaba fônica /gri/ da palavra "gritos" expressa o som estridente dessa ave que corta o céu.

A metáfora do silêncio roxo das tardes, sinalizando um tom crepuscular, remete à finalização de um ciclo e início de outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 300). O ciclo do poeta que, findo esse dia e iniciado o outro, deverá continuar, apesar de melancólico, reafirmando-se africano e reafirmando sua poesia. É o ciclo de Moçambique que começa a se movimentar em direção a rumos diferentes.

A melancolia em Knopfli é entendida como a descrita a partir de textos de Walter Benjamin, segundo os quais a liberação da bÍlis negra produz uma intensa cólera. Assim, o sujeito poético assume uma atitude de indignação e revolta que implica, também, ideias de atrito e conflito. Knopfli é, portanto, um poeta que mistura à sua melancolia uma cólera conflituosa, que vai aumentando ao longo de sua jornada, mas que, neste poema, ainda não está apresentada em sua força "melancólica"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Este termo foi usado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Tindó Secco, docente em Literaturas Africanas na Faculdade de Letras da UFRJ, a partir da teoria de Walter Benjamin. Ela emprega "melancólico" em relação a quem possui a "cólera dos justos", "a indignação". Este trabalho usa o vocábulo nesse mesmo

A última estrofe é mais agressiva, como se o sujeito poético tivesse percebido a sua incompletude africana ao ouvir os gritos das aves da estrofe anterior.

Mais uma vez, usando do recurso da ironia, o poeta indigna-se, cala-se e, por intermédio, novamente, da adversativa, continua seu posicionamento em defesa de seu eu africano, puxando o interlocutor para uma viagem interna que começa nas planuras áridas das savanas, voa pelos langues rios, chegando a um negro que fuma e a uma viola que estala. É como se dissesse, nas entrelinhas: "vejam, lá está o negro africano que habita naturalmente dentro de mim". Destarte, ironicamente, vai-se revelando um sujeito poético que blefa o tempo todo, mostrando e ocultando suas inúmeras e irreverentes faces.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.  
Mas dentro de mim há savanas de aridez  
e planuras sem fim  
com longos rios langues e sinuosos,  
uma fita de fumo vertical,  
um negro e uma viola estalando.  
(KNOPFLI, 2003, p.59).

Essa estrofe possui *enjambement* entre os versos 2, 3 e 4 – uma das marcas características da poesia de Knopfli – e a imagem de languidez do rio é reforçada pela aliteração e assonância no verso "com longos rios langues e sinuosos" (KNOPFLI, 2003, p. 59) por meio das nasais /on/ e /na/ e das consoantes /l/ e /g/ que exprimem a ideia de fluidez dos rios da África.

Portanto, o poeta declara e assume esse lado africano, mas, também, há um lado europeu que transparece em suas características físicas e em certos costumes e posturas. Não o nega, tanto que intitula o poema "Autorretrato" (KNOPFLI, 2003, p. 259), em que ele afirma a sua ascendência portuguesa e faz uma descrição de sua construção como pessoa culturalmente europeizada.

De português, além da língua que ele subverte para criar metáforas dissonantes que vão "do riso claro à angústia mais amarga" (KNOPFLI, 2003, p. 259), o sujeito poético sente-se sensibilizado e incorporado à "nostalgia lírica" (KNOPFLI, 2003, p. 259) pelas coisas do passado. Talvez, por isso, seus poemas tenham um apelo grande à memória. Sabe que herdou dos portugueses o choro interminável do fado que resiste às "ablações de ordem cultural" (KNOPFLI, 2003, p. 259). O fado, elemento simbólico da cultura portuguesa, é sua "costela macabra" (KNOPFLI, 2003, p. 259), que ele sabe que fará parte de seu autorretrato e da sua composição como cidadão do mundo.

Herdou também dos lusitanos a malandragem diante das mulheres, com um olhinho trapaceador de quem se diverte "no tépido e moreno recolhimento que se acha / entre as pernas de uma rapariga" (KNOPFLI, 2003, p. 248-249); assim, mira os seios aqui, observa a "nesga da perna" ali, tudo sob um olhar "concupiscente / e plurirracial" (KNOPFLI, 2003, p. 259).

Essa plurirracialidade não é esquecida pelo poeta que em seu autorretrato já menciona a "ardência árabe dos olhos" (KNOPFLI, 2003, p. 259) vinda por herança portuguesa, lembrando-se das misturas que ocorreram entre portugueses e árabes ainda na Península Ibérica, antes da unificação da Coroa Portuguesa.

---

sentido; assim, a melancolia de Rui Knopfli nada tem a ver com o conceito de melancolia freudiano, sendo empregado como sentimento de indignação.

De português tenho a nostalgia lírica  
de coisas passadistas, de uma infância  
amortalhada entre loucos girassóis e folguedos;  
a ardência árabe dos olhos, o pendor  
para os extremos: da lágrima pronta  
à incandescência súbita das palavras contundentes,  
do riso claro à angústia mais amarga.

De português, a costela macabra, a alma  
enquistada de fado, resistente a todas  
as ablações de ordem cultural e o saber  
que tinto, melhor que o branco,  
há-de atestar a taça na ortodoxia  
de certas virtualhas de consistência e paladar telúrico.

De português, o olhinho malandro, concupiscente  
e plurirracial, lesto na mirada ao seio  
entrevisto, à nesga da perna, à fimbria de nádega;  
a resposta certa e lépida a dardejar nos lábios,  
o prazer saboroso e enternecido da má-língua.

De suíço tenho, herdados de meu bisavô,  
Um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome.  
(KNOPFLI, 2003, p. 259).

Do bisavô suíço, ficaram-lhe apenas o relógio e o "vago, estranho nome" (KNOPFLI, 2003, p. 259). Interessante observar que o nome, elemento importante para a construção da identidade do indivíduo, é desvalorizado pelo poeta através dos adjetivos "vago" e "estranho", já que, além das características físicas de português, o sobrenome, para ser mais exato, contribuiu para o processo de sua exclusão literária, tanto em África, quanto em Portugal.

Exposta a conflituosa dimensão dramática de ser africano x europeu, faz-se necessário pensar no terceiro lado tenso da naturalidade do poeta: considerava-se um cidadão natural do mundo. Knopfli declara-se herdeiro de grandes poetas que lhe foram eivados pela educação colonizadora europeia. Entretanto, os antecessores que escolheu foram "anjos caídos", poetas que se assumiram malditos, como é expresso em "Hereditariedade" (KNOPFLI, 2003, p. 248-249).

Nesse poema, o sujeito poético também se descreve como "anjo caído", mas, paradoxalmente, por trazer um ar de normalidade / naturalidade, esse anjo, em Knopfli, é dissimulado, diferentemente dos grandes nomes que cita em seus versos. Observa-se que o poema inicia e finaliza, reafirmando a dissimulação do poeta-anjo caído, por uma necessidade deste em reafirmar-se, constantemente, como herdeiro dos poetas malditos sempre negativamente adjetivados em sua poesia.

Por trazer nos olhos, a risca do cabelo e a gravata,  
onde os demais os usam habitualmente,  
não se descortina logo em mim o anjo caído,  
quase imperceptível do olhar, o anjo  
que, em mim, perigosamente se dissimula.

(...) sermos o tal anjo caído e maldito

Que em mim se dissimula no trazer,  
onde o trazem os demais, os olhos,  
a risca do cabelo e a gravata.  
(KNOPFLI, 2003, p. 248).

O perigo espreita o sujeito poético, ao revelar sua afinidade com os poetas malditos mencionados, cujo parentesco lhe chega pelos versos sinuosos da poesia. As imagens curvilíneas das linhas poemáticas apresentam-se por meio de muitos *enjambements*, como se esses evidenciassem a permanência dos poetas pela continuidade dos versos, até chegar ao anjo knopfliano.

Esse que faz de mim descendente  
em linha sinuosa de François Villon  
poeta maldito, ladrão e assassino,  
nosso santo padroeiro; do Bocage  
de olhar parado a face lombrosiana,  
do divino marquês, de todas as taras suserano,  
do Shakespeare, pederasta e agiota  
de Charles Baudelaire, corruptor e perverso  
e pulha, do Verlaine etilizado,  
do Pessoa idem e do Laranjeira  
suicidado. Parente, primo e colateral  
do Genet ratoneiro, desleal, corrécio  
e paneleiro, de Ferlinghetti,  
de Ginsberg e de Burroughs,  
flores aberrantes de um braço de maricas,  
canteiros onde só por acaso não floresci.  
(KNOPFLI, 2003, p. 248-249).

O padroeiro do eu lírico é um "poeta maldito, ladrão e assassino" (KNOPFLI, 2003, p. 248). A periculosidade em ser um anjo caído como este é que ele poderia, para afogar "esta mágoa estrangulada" (KNOPFLI, 2003, p. 248), entregar-se ao "álcool, à coca e certas taras" (KNOPFLI, 2003, p. 248) ou ainda tornar-se uma das "flores aberrantes de um braçado de maricas" (KNOPFLI, 2003, p. 248); mas, dissimulado como é, tem como lenitivo o lazer

no tépido e moreno recolhimento que se acha  
entre as pernas de uma rapariga,  
lá onde o tempo pára e recomeça,  
onde a metafísica realmente se anula (...)  
(KNOPFLI, 2003, p. 248).

É também em relação ao prazer sexual que o sujeito poético se revela um anjo maldito, herança esta aprendida com seus antecessores literários; a diferença está na normalidade dissimulada que este anjo de Knopfli assume, e que os poetas das gerações anteriores não ostentam, pois não escondem suas opções pela sexualidade considerada perversa.

E, para finalizar este ponto em que o poeta rende versos aos seus antecessores, no contexto de suas amarguras e dualidades, encontra-se o poema "Contrição" (KNOPFLI, 2003, p. 210-211), em que o "velho legionário" (KNOPFLI, 2003, p. 246) vai arrepender-se do delito de conhecer o mundo, de ser um poeta de todo o mundo.

O vocábulo "contrição" significa o "ato de vontade pelo qual o cristão se arrepende do pecado, motivado pelo amor de Deus" (LAROUSSE, 2009, p. 203); entretanto, o que se vê no poema "Contrição" (KNOPFLI, 2003, p. 210-211) não é o ato de arrependimento, mas somente a confissão de fazê-lo descaradamente, sem pensar na ideia de pecado; e o que o motiva não é o amor a Deus, mas sim à Musa.

O poeta acaba por beber em fontes anteriores à sua, que vão desde a mitologia grega, passando pela literatura oriental, clássica europeia, modernista brasileira, realista portuguesa, formalista russa etc. Ele leu, aprendeu, absorveu, deglutiou e respingou todos esses e muitos mais em sua obra.

O referido poema, por sua vez, inicia-se com a afirmação de haver um difamador da poesia de Knopfli:

Meus versos já têm o seu detractor sistemático:  
 uma misoginia desocupada entretém os ócios  
 compridos, meticulosamente debruçada sobre  
 a letra indecisa de meus versos.  
 Em vigília atenta cruza o périplo das noites  
 de olhos perdidos na brancura manchada do papel,  
 progredindo com infalível pontaria  
 na pista das palavras e seus modelos  
 (KNOPFLI, 2003, p. 210-211).

Esse "detrator" é descrito como alguém que passa seus dias a difamar o poeta, e, este, por sua vez, adjetiva-o como misógino de "ócios compridos" (KNOPFLI, 2003, p. 210), mais preocupado com a escrita do que com uma figura feminina.

Ao mesmo tempo, pode-se estender este jogo de palavras ao próprio Rui Knopfli, já que a poesia para ele, muitas vezes, tornou-se seu entretenimento. Portanto, pode-se entender, neste momento, que o detrator é o outro, mas também o próprio poeta, que, com seu rigor e formalidade ao escrever, acaba boicotando-se, como afirma a estudiosa Carmen Secco no artigo intitulado "E agora, Rui?!... um passeio pelo irreverente e insubmisso lirismo de Knopfli" (SECCO, 2015)<sup>5</sup>.

No poema, ocorre uma dualidade de vozes: a do detrator e a do poeta. Inicia-se com a voz do detrator que detecta os pecados do poeta e, com pena pesada, "relata circunstanciadamente e com detalhes perversos / a feia história de meus feios actos" (KNOPFLI, 2003, p. 211). Em seguida, entra a voz do poeta que, defendendo-se, afirma seu grande pecado: ter-se inspirado nos grandes poetas que escreveram antes dele.

A sua contrição é reafirmada por versos como: "\_ E agora, José?, isto é, \_ E agora, Rui?" (KNOPFLI, 2003, p. 210). Knopfli brinca com os versos alheios, subverte-os como fez com este de Carlos Drummond de Andrade, salientando que o sujeito agora é o próprio poeta "Rui". Como se questionasse: e agora que descobriram os meus "crimes"? E agora? Mas, versos adiante, justifica-se por meio de uma metáfora literária em que abusa da licença poética e do beber em outras fontes para autoproclamar-se: "sou o Robin Hood dos Parnasos e das Pasárgadas" (KNOPFLI, 2003, p. 210). Quer dizer que ele pode, porque dá aos pobres o que é dos ricos, ou seja, tira da literatura

<sup>5</sup> Não há referência à página, pois o livro, no qual o artigo será publicado, encontra-se no prelo.



ocidental o que há de melhor e distribui em seus poemas para dedicá-los à África. O poeta afirma: "Eu, voluntariamente, roubo nos outros, nos grandes, no Camões, no Borges etc." (KNOPFLI. *In*: LABAN, 1998, p. 511). Declara, dessa forma, a intertextualidade como um de seus processos líricos.

Há outra relação de conflito que se põe entre o poeta e o detrator: a de necessidade da existência de ambos para si mesmos. A vida do detrator é dedicada à vigilância dos delitos presentes nos versos de Knopfli, e o poeta depende dele por isso, pois são também as detrações que contribuirão para que o poeta venha colher os louros da vitória literária, assim como os grandes nomes por ele citados: "(Na sombra envenenada se entretece / o primeiro braçado dos louros que hão-de / cingir-me a frente) (...)" (KNOPFLI, 2003, p. 211).

Em *O país dos outros* (1959), Knopfli está ciente de que os ventos estão mudando, de que as folhas estão caindo, de que os silêncios estão falando entre si e por isso grita versos como:

(...)  
Para lá  
da noite angustiada  
monótono acalanto ergue  
a voz.  
No inescrutável, nas sombras,  
nos recantos recônditos de agônica noite  
África desperta...  
(KNOPFLI, 2003, p. 88-89).

A África angustiada está despertando, porque seus filhos estão cansados de sofrerem e suas mentalidades estão mudando. O poeta podia sentir e prever essa transformação dentro do espaço moçambicano.

Entende-se que Knopfli, no entanto, cansado de habitar o espaço marginal literário português e o moçambicano, busca a permanência de sua obra; ele quer os louros em sua frente.

Procura, dessa forma, afirmar sua poesia no espaço moçambicano, por meio de uma geografia poética conflituosa, que se atrita com a não aceitação, com o não lugar, com o conflito de querer escrever sobre seu povo, sobre a paisagem que seus olhos abarcavam em África, de uma maneira diferente, criando novos cenários poéticos que permitissem um olhar **para/sobre** Moçambique e **para o/sobre o** sujeito, de modo mais profundo.

Assim, por meio de um olhar avaliador e questionador, o poeta insere-se no campo das discussões "(...) acerca dos processos de subjetivação do sujeito na modernidade, mas desenrolados do lado de lá, no Oriente-Occidente da 'Terra índica'" (SAID, R., 2010, p. 196), pois assume uma posição transgressora ao afirmar e defender esses espaços que o afetaram, aprofundando seu delito na arte de fingir, de colher nos outros, de subverter, de ser um fingidor na esteira de Fernando Pessoa, declarando-se um poeta dissimulado.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio: José Olympio, 1988.
- COLLOT, Michel. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. In: ALVES, Ida F.; FEITOSA, Márcia M. (Org). *Literatura e paisagem - perspectivas e diálogos*. Niterói: EDUFF, 2010, p. 205- 217.
- \_\_\_\_\_. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio do século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KNOPFLI, Rui. *Antologia poética*; LISBOA, Eugênio (Org.). In: *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A ilha de Próspero*. Lourenço Marques: Minerva Central, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Caliban: edição fac-similada*. Textos Introdutórios de Néelson Saúte, Eugénio Lisboa e António Sopa. Maputo: Instituto Camões. Centro cultural Português, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética por Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- LABAN, Micheal. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, 1998, v.2.
- LAROUSSE. *Minidicionário da língua portuguesa*. Co-autora: Laiz Barbosa de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Larrousse do Brasil, 2009.
- LEITE, Ana Mafalda. “Poesia moçambicana, ecletismo e tendências”. In: *Poesia sempre – Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, nº 23, ano 13, p. 139-142, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. “Cultura e lusofonia ou os três anéis”. Atas do 5º congresso da AIL – Associação Internacional de Lusitanistas. Oxford; Coimbra, 1998, v. 3, p. 1769 - 1775.
- MONTEIRO, Fátima. *O país dos outros. A poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.
- NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Moçambicana: memória e conflito*. Maputo: Livraria Universitária, 1997.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira. O poema. A revelação poética. Poesia e História*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watcht. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- REBELLO, Luis de Sousa. “Memória consentida de Rui Knopfli”. In: KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Roberto. “O delito da palavra – notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acocorado.”. In: LISBOA, Eugênio (Org.). *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SAÚTE, Nélon. *Caliban: edição fac-similada*. Maputo: Instituto Camões. Centro cultural Português, 1996.

SECCO, Carmen, L. Tindó Ribeiro;. "E agora Rui?!... um passeio pelo irreverente e insubmisso lirismo de Knopfli". In: RODRIGUES, Isabel Cristina. *A razão e o rumo – volume em homenagem a Rui Knopfli*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa. Livro no prelo.

\_\_\_\_\_. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.