

**Mediações interartísticas no campo literário moçambicano: o caso de
Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias),
de Tânia Tomé¹**

Nazir Ahmed CAN*

RESUMO

A partir de *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*, livro de estreia de Tânia Tomé, propomos uma reflexão sobre o diálogo interartístico moçambicano que ligue as dimensões estética e ideológica aos funcionamentos socioeconômico e institucional de sua produção.

PALAVRAS-CHAVE: Tânia Tomé; Literatura moçambicana; Campo literário

ABSTRACT

Based on Tânia Tomé's first book, *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*, we offer a reflection on the Mozambican interartistic dialogue that connects the aesthetic and ideological dimensions with the socioeconomics and institutional mechanisms of its production.

KEYWORDS: Tânia Tomé; Mozambican literature; Literary field.

¹ O presente texto é apoiado pela FAPESP, no âmbito de nosso projeto de Pós-Doutorado *Imediações, mediações, consagrações: o campo literário moçambicano (1975-2010)*, que é orientado pela Prof^a Dra. Rita Chaves e realizado na Universidade de São Paulo.

* Doutor, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP / Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP, Brasil, nazircann@gmail.com

Realizada de maneira literal ou simbólica, através da performance vocal e corporal ou da busca de rítmica e harmonia, a relação entre a música e a poesia tem inspirado nas últimas décadas diversas reflexões acerca do caráter de tradução ou de transposição de uma linguagem à outra. No caso específico das literaturas africanas de língua portuguesa, essa imbricação tem sido pensada, sobretudo, pelo viés da oralidade. Provenientes dos estudos literários e musicológicos, culturais e pós-coloniais, a maioria das análises privilegia as estratégias estéticas ou ideológicas resultantes desse encontro. A partir de *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)* (Escrituras, 2010), livro de estreia da moçambicana Tânia Tomé, propomos uma reflexão que ligue as dimensões estética (estratégias formais e temáticas) e ideológica (escola literária) aos funcionamentos socioeconômico (edição) e institucional (redes, projetos) de sua produção.² Para tal, recorreremos à teoria do campo literário (BOURDIEU, 1992), que realça a orientação e o condicionamento das instituições sobre o escritor, à teoria das redes literárias (MARNEFFE et al., 2006; ARON et al., 2006), que viabiliza o estudo de campos vulneráveis e menos autônomos, e ainda à noção *cité par projets* (BOLTANSKI et al., 1999, p. 157-168), que valoriza as condições materiais e as formas de argumentação dos agentes envolvidos. Naturalmente, não negligenciaremos o texto e o paratexto do livro de Tânia Tomé, que, ao fornecerem alguns indicadores qualitativos e quantitativos, nos permitirão integrar e indagar todos esses dados num único quadro.

Analisando as relações entre campo e instituição, Jacques Dubois define esta última como um conjunto de normas que se aplica num âmbito particular de atividades e que determina legitimidade a quem se exprime num código ou noutra. A literatura constitui, neste sentido, instituição, e seu funcionamento interno é regido pelas relações que seus agentes estabelecem ou pretendem estabelecer a partir de uma determinada lei: no campo literário, não há existência fora da legitimidade (2005, p. 31). Por outro lado, aspectos como a estrutura e a integração de novos elementos no campo literário são trabalhados por Bernard Mouralis, que as explica da seguinte maneira: a estruturação do campo visa, em primeiro lugar, transformar o fruto do acaso em necessidade lógica; o segundo objetivo passa pela integração de novas obras, sem que estas alterem a

² No que se refere às literaturas e outras artes africanas inscritas em outras línguas, remetemos o aprofundamento dessas questões aos trabalhos do grupo LITPOST (*Literatures i altres Arts Emergents i Postcolonials*), grupo de pesquisa da Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Mar Garcia e do qual formamos parte. O mais recente deles, por exemplo, analisa as violências simbólicas e institucionais nas literaturas do Oceano Índico (GARCIA, MAGDELEINE, no prelo).

homogeneidade do conjunto. E isso porque o funcionamento do sistema não se caracteriza por um movimento de abertura ou de extensão, mas sim por um processo de diferenciação ou de homologação. O africanista francês estabelece ainda uma distinção entre os dois eixos que caracterizam o campo, o espacial e o temporal: o primeiro recorda que a literatura se encontra dividida em setores, apoiando-se em critérios que variam de uma cultura à outra; já o eixo temporal permite a integração de obras mais antigas e mais recentes, conduzindo a perceber aquelas como “herança” (MOURALIS, 1975, 20-22), como também sustenta Antonio Candido (1981) e, mais tarde, Rosier, Dupont e Reuter (2000).

Apesar de inclinado a certas dinâmicas (linguísticas, temáticas ou institucionais), o espaço literário moçambicano encontra-se longe de ser autônomo e homogêneo. Pautando-se por múltiplas fragilidades estruturais, apresenta-se, sobretudo, como um cenário de complexas e, por vezes, intrincadas lógicas internas, não favorecendo, portanto, descrições instantâneas e definitivas. Para aumentar a complexidade reinante, o clima de instabilidade que caracterizou as últimas décadas no país (por variadas razões, que vão da guerra civil à atual dependência face ao FMI/Banco Mundial), aliado à abertura de Moçambique ao mercado exterior, acelerou, entre outros movimentos, a criação de redes nacionais e transnacionais que participam direta ou indiretamente na vida artística do país. Desde a irrupção da teoria do campo literário e das redes literárias, especialmente a partir da referida publicação do volume coletivo de Marneffe e Denis (2006), tem sido sublinhado que do surgimento do livro – após uma série de mediações que o fazem sair das mãos do editor para as mãos do leitor –, passando pelas entrevistas públicas, colaborações em revistas, em associações, feiras do livro, festivais, etc., e culminando nos projetos acadêmicos e (inter)artísticos, as redes criam o roteiro da carreira dos escritores e constituem um elemento fundamental para aferir a formação de valor no campo literário. O contato entre a literatura e as outras artes participa plenamente nessa lógica de sociabilidade.

A concentração da produção e da publicação das ideias não é exclusivamente literária, “depende muito do encontro entre escritores, músicos e pintores, ou seja, da conjunção de muitos tipos de capitais artísticos que contribuem para um ‘enriquecimento’ mútuo.” (CASANOVA, 2001, p. 31).

Devido a um longo e castrador processo de colonização, à segregação social e a carências específicas do país (entre elas, as políticas culturais, de edição e de ensino),

assim como às lógicas de clientelismo e mecenato que se aceleram na era global (comumente mascaradas sob o manto/mito linguístico-unificador), o campo literário moçambicano tende à falta de autonomia e à heteronímia, possuindo mais de um rosto: um circuito tendencialmente nacional (vinculado aos inúmeros concursos literários existentes no país, às associações de jovens escritores, às edições de autor, aos textos espalhados na imprensa de reduzida tiragem ou mesmo na blogosfera, etc.) e outro inclinado à internacionalização (com escritores que, além de publicados em Moçambique, também o são em Portugal e no Brasil, com alguns deles sendo ainda traduzidos para outras línguas). Entre um lado e outro da barricada, encontram-se alguns autores emergentes como Tânia Tomé. Pertencendo à nova geração, não tendo sido ainda alvo de muitos estudos, e estando atentos ao fosso visível das obras invisíveis para onde não querem ser relegados, estes escritores dialogam com as *imediações nacionais* e com o *topo internacionalizado*, bem como – e de maneira mais vincada que o primeiro grupo –, com os restantes atores que participam na vida literária do país (escritores legitimados, editores, artistas, jornalistas, críticos, associações, etc.). São, por este motivo, fulcrais para um aprofundamento das relações estruturais do campo literário.³

Em seu primeiro livro, *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*, publicado no Brasil em 2010 pela Escrituras Editora, Tânia Tomé apresenta uma

³ Vale ressaltar que, apesar desta divisão prévia e necessariamente provisória – elaborada a partir de alguns indicadores quantitativos e qualitativos (número e tipo de textos publicados; traduções, publicidade e estudos que dos mesmos derivaram; prêmios recebidos; opções textuais e elementos paratextuais dos livros, etc.) –, as concorrências e as variadas formas de dominação existentes num mercado literário fragmentado, porque multilocalizado, dependente de agentes externos e, internamente, pouco dotado de recursos, inviabilizam o desenho de uma estrutura hierárquica rígida. Até porque, mesmo quando situados num mesmo espaço horizontal (como o topo, o centro ou a base), espaço que nunca é fixo, mas relacional e apto a revisões, os escritores não se encontram em situação similar, raramente participam nas mesmas redes e projetos e nem sempre produzem textos que vão na mesma direção. Não pretendemos, pois, impor uma divisão determinista, mas, pelo contrário, compreender a dinâmica histórica e literária que a vai instituindo como imposição. Tendo tudo isso em consideração, parece-nos que o campo literário moçambicano organiza-se a partir de uma primeira oposição entre os escritores “nacionais” e os escritores “internacionais” – atualmente com João Paulo Borges Coelho e Mia Couto, apesar da diferença de projetos, encabeçando esse último pelotão, e com vários autores emergentes, como Tânia Tomé (ou Mbate Pedro, Amin Nordine, Adelino Timóteo, Sónia Sultuane, Rinkel, Eusébio Sanjane, Chagas Levene, Awita Malunga, Lucílio Manjate, Rogério Manjate, Florindo Mudender, Clemente Bata, Alex Dau, etc.), fazendo a ponte entre os dois extremos. Convém, finalmente, não desconsiderar que os autores “internacionais”, que clamam por uma autonomia da literatura (como João Paulo Borges Coelho e Luís Carlos Patraquim), acabam por experimentar no mercado exterior uma sensação similar a dos escritores menos visíveis do campo literário nacional, visto serem situados, segundo a mesma lógica de oposição entre um lado mais “literário” e outro mais heteronômico e nacional e político, neste segundo bloco. Para constatar este fato, basta vermos, por exemplo, o lugar que ocupam (quando ocupam) seus livros nas estantes das livrarias portuguesas ou nos currículos universitários. Daí concordarmos com Casanova quando afirma que “existe homologia de estrutura entre cada campo nacional e o campo literário internacional.” (2002, p. 140).

proposta duplamente mediada. Em primeiro lugar, em nível textual, procurando promover cruzamentos entre a poesia e a música, como o título e o subtítulo da obra deixam antever. Em segundo, em nível institucional, visível na comunicação mobilizada entre o texto e o paratexto. Neste último, destacam-se o prefácio (extremamente laudatório) e a entrevista, ambos assinados por Floriano Martins, um texto crítico de António Cabrita (elogioso, mas alertando também para algumas arestas a limar), uma extensa biografia e um depoimento da escritora. Em praticamente todos estes espaços são apresentadas as influências de Tânia Tomé, seu processo de formação, seu desejo de afirmação como artista (escritora e cantora), as redes a que pertence e, finalmente, a proposta de união entre a poesia e música, desta feita nos palcos, através daquilo que a própria designa “showesia”. Esses textos paralelos, que servem de apresentação, publicidade (com fotos, cartazes e contatos para espetáculos de “showesia”), análise e autoanálise da produção de Tânia Tomé são, assim, incluídos na mesma edição de *Agarra-me o sol por trás*, numa rara sobreposição informacional para uma obra de estreia. Parece-nos mesmo que essa profusão de dados é inversamente proporcional ao capital literário da autora, que aqui encontra um espaço idôneo para acumulá-lo.

No que se refere aos aspectos textuais propriamente ditos, Tânia Tomé exalta uma visão interartística que, possuindo ainda poucos rasgos sociais⁴ (como bem identificou o texto de António Cabrita) e manifestando uma clara tendência à tematização do universo amoroso, em alguns casos de modo *erotizante*, se fundamenta no entrelaçamento de três elementos: a poesia, o corpo e a música. Vários versos são disso prova: “Tu és o meu cisne/no urgir das asas. / (...) Poesia, / de pétala em pétala de silêncio, / canto-te.” (2010, p. 49); “E um mundo inteiro descobre-me nestes verbos:/ o saxofone, o baixo, o piano, a bateria/ e a pentatónica/ erguendo versos, ousados, dispersos/ figuras de estilo, metáforas, âncoras.” (2010, p. 11-12); “Oh meu amor engoli-te um piano/e nasceu-me uma aurora/bem na rosácea deste poema/ Exactlymente aqui, nesta sílaba, agorinha mesmo, onde suo enluarada, um saxofone prende-se à minha garganta” (2010, p. 13-14); “A intempérie de uma nota/ é acordar/ na epiderme/ de um verso/ onde se abre/ uma/ onda/ na entrega/ das mãos” (2010, p. 57). Ao longo de todo o livro, ademais, surgem referências a nomes de compositores reconhecidos mundialmente (Baden Powell, Coltrane, Billie Holiday, Armstrong), a instrumentos

⁴ Ao contrário do que se passa em sua segunda obra, *Conversas com a sombra* (Associação Cultural de Showesia, 2011), na qual essa dimensão ganha um relevo notório. Algumas considerações sobre essa obra podem ser vistas no blog de António Cabrita (2011).

locais e internacionais (saxofone, baixo, tambor, piano, bateria, viola, violino, timbila), a estilos mesclados (swing, jazz, afrojazz), a danças nacionais (marrabenta, xigubo), para além de uma terminologia relacionada com o mundo dos sons, acionada de maneira direta (“canto”, “cântico”, “dedilhando”, “sopro”, “harmonia”, “melódico”, “concerto”, “nota”), pelo aproveitamento polissêmico dos termos (“sol”, “dó”, “acordar”) ou, finalmente, através de neologismos (“showesia”, “marrabentando-me”), confirmando o desejo da autora em convocar para a poesia o universo da música, fazendo de ambas as linguagens espaços performáticos e interdependentes de criação. O mundo da criação artística, aliás, adquire especial importância nos poemas de Tânia Tomé, constituindo-se mesmo uma espécie de objeto de desejo.⁵ Neles, uma determinada concepção da poesia torna-se também celebrada, por favorecer o encontro transformador com as regiões mais recônditas do ser. Trata-se de uma poesia que se alicerça na já referida irmandade com o canto, relação que se apresenta, além disso, como “urgente”: “o poema que ainda irei escrever/ marrabentando-me/ urgente” (2010, p. 63); “Toda a carne/ na estreita cortina/ dos verbos/ acorda um sorriso violento/ Timbilas frenéticas/ urgem em minhas mãos/ em flecha.” (2010, p. 38); “Eu existo-me/ dentro deste ruído sonoro/ atravessando

⁵ O fascínio pelo universo da escrita (e da música) é, de resto, comum à nova geração de autores moçambicanos, sobretudo daqueles autores saídos dos concursos literários e que, de acordo com a nossa primeira divisão, encontram-se na base da estrutura literária do país. Sem capital literário acumulado no interior do campo, com pouca margem de internacionalização, tendo recebido ainda menos visitas por parte da crítica, em parte devido ao caráter desigual e irregular de seus textos, procuram pôr em cena em suas obras não apenas novas histórias e formas, como também o próprio itinerário explicativo das mesmas. Não caberá aqui uma exposição mais detalhada sobre este fenômeno social de “amor pela arte” nem mesmo sobre o fenômeno “concursos literários” em Moçambique, trabalho que tem vindo a ser desenvolvido no quadro de nosso atual projeto de pesquisa. Importa, no entanto, sublinhar que estes escritores reclamam uma pertença ao prestigiado campo intelectual quando procuram provar, por vezes de maneira algo ansiosa, uma intimidade com o mundo das artes. É o caso de Domi Chirongo, vencedor do Prêmio 10 de Novembro (2010), que, além de citar (e identificar o autor) em dois poemas versos de canções de Chico Buarque (p. 45) e Milton Nascimento (p. 49), ajuíza negativamente aquelas pessoas que não “consomem” arte: “Temos/ de ter tempo/ pra acompanhar/ o lançamento/ dum livro/ visitar/ uma exposição/ fotográfica/ ou de pintura/ (...) Às vezes/ me pergunto/ se é vida/ essa maneira/ de estar/ dos meus próximos/ que não visitam/ uma exposição fotográfica/ ou de artes plásticas/ nem sequer espreitam/ uma sala de cinema/ será realmente vida/ não assistir a uma palestra intelectual/ ou ao lançamento de um livro?” (2012, p. 23-24). Já Manecas Cândido, Prêmio FUNDAC Revelação (2005), celebra um recurso literário *per sí*: “As metáforas/ têm música/ maravilhosa/ que nunca terá fim/ Quando as escutares/ dá o sentido/ próprio/ do poema.” (2007, p. 42). Nizete Monteiro, por sua vez, vencedora do Prêmio Revelação da Poesia AEMO/Instituto Camões (2008), homenageia abertamente Jorge Rebelo: “Recitei o ‘Elegia’ de Jorge Rebelo/ e as palavras ressoaram em mim/ mil vezes, mil dias/ infinitas noites.../ ‘Lá fora chove/ lá fora na minha alma’/ Inventei um ritmo para este som.” (2010, p. 30). O amor pela cultura, pelas formas artísticas e por seus fazedores, que se subentende nessas tentativas de diferenciação dos autores, põe uma barreira invisível “entre os que foram tocados pela graça artística dos que não a possuem.” (BOURDIEU, 2011, p. 281). Todos estes excertos, além de mostrarem que a tematização do mundo musical é recorrente, identificam a procura consciente ou inconsciente da distinção artística (e, por vezes, ideológica), procura que é formulada precisamente pelo grupo menos legitimado, e relembram que no universo literário a ideia de “valor está diretamente ligada à crença.” (CASANOVA, 2002, p. 31).

urgente/ todo meu pensamento.” (2010, p. 78). Reinventa-se, deste modo, uma especificidade da arte e, como consequência dessa ilusão de espontaneidade posta em cena em tantas outras latitudes literárias, constrói-se o *ethos* da artista, também ele intransferível e em plena simbiose com o lugar de enunciação: “E não há poesia igual/ o continente todo dentro de mim” (2010, p. 24); “Pois há uma verdade,/ é a verdade do poema.” (2010, p. 50); “Mas a poesia ainda reside aqui/ pelos belos frutos/ que sobe” (2010, p. 54); “no parto de um poema/ sob este rosto em mar vermelho/ onde redonda/ diviso nas raízes as estrelas/ - ah, bendita a hora da posse!” (2010, p. 42). Trata-se, finalmente, de uma poesia que assume a responsabilidade pela continuidade de uma tradição e que, de passagem, explica como o poema nasce e se desenvolve: “e os poetas que teimam existir/ na poliédrica (geo)me(s)tria/ da herança que ainda me cabe na fala/ e da ilha que me embeleza/ com tufo no rastejo dos meus dígitos” (2010, p. 64); “Saber emprestar a alma a esse pedaço de magia, é o próprio caminho de trilha da poesia, e nos tornamos ainda que inconscientemente no próprio poema de carne e osso.” (2010, p. 78); “O amor e a tristeza são canto para a flor da inspiração” (2010, p. 79); “E onde o som nasce/ cresce uma palavra devorando lentamente/ as metáforas num gesto iniciado de luz e vida” (2010, p. 15). O encantamento pela poesia – tida como arte maior pela “verdade” que impõe, criada por “sopros” que vêm da “alma”, que nasce de um “parto” feito de “carne e osso” e que, como tal, “urge” em se manifestar pela voz de “poetas que teimam em existir”, poesia portadora ainda de uma “magia”, reverenciada pela própria tendência à explicação de seus recursos (“metáforas”, “flor da inspiração”) – ajuda a alimentar o *ethos* do gênio criador, cujo “destino” é não deixar cair uma “herança” específica, e, ao mesmo tempo, alçar seu próprio “canto”. Isto é, se por um lado a poesia é exaltada como ato singular, porque solitário e mesmo descontrolado, por outro, a tradição (literária) nunca é perdida de vista. De resto, a maioria dos títulos dos poemas revela a admiração por Mia Couto, de quem Tânia Tomé empresta a fórmula neologística que o consagrou: “Sonhamando”, “Showesia”, “Selvame”, “Amortradoxo”, “Trocanto”, “Sermente”, “Cantoema”, “Solidade”, “Poemim”, “Reflesou”, “Nascimento”, “Encantoema”, “Encantamente”, “Marrabentando-me”, “Sonhalto”, “Pensameus”. Ao mesmo tempo, Tânia Tomé procura um diálogo com poetas de outros espaços linguísticos, como acontece quando evoca a figura de Paul Celan: “E se Paul Celan/ me entrasse/ aqui, no futuro verso” (2010, p. 29); de modo mais sutil, António Cabrita e seu *Os Abysmos da mão* (Íman Edições, 2001) também parece ser

homenageado no poema *Abismo sol adentro*, de onde nascem os versos que dão título ao livro: “Agarra-me/ o sol/ por trás./ Escuta no vento/ a tua mão/ secreta.” (2010, p. 19); ou, finalmente, Luis Carlos Patraquim e Eduardo White, que são convocados intertextualmente como fonte de inspiração, sobretudo pelo recurso a determinados termos que rapidamente nos remetem a poemas incluídos em *O Osso Côncavo e Outros Poemas* (Caminho, 2005) e *Os materiais do amor* (Ndjira, 1996), respectivamente: “no osso das palavras” (2010, p. 13); “no convexo côncavo” (2010, p. 81); “E uma ilha dentro de mim” (2010, p. 54). O processo de comunhão entre artes (no qual se juntam as ilustrações de Eduardo Eloy, na capa e no miolo do livro) acompanha, portanto, o panegírico à poesia e a homenagem a alguns autores consagrados da literatura moçambicana e de outros espaços.

Para além de exercitadas nos poemas (p. 8 a 81) e na prosa de teor infantil (p. 83 a 100), essas e outras influências são reiteradas nos diversos espaços de discussão crítica incluídos no livro, como ocorre no depoimento da autora:

Na poesia moçambicana, depois de Craveirinha e Noémia, nomes que me ensinaram a ser mais Moçambique, o meu amigo Eduardo White, sem dúvida, uma poesia encantatória, as palavras que amam e que fazem sonhar. E Rui Knopfly e Luis Carlos Patraquim, com uma descoberta de outras ligações amorosas. Mia Couto, das pessoas mais simples e mais genuínas que conheço, estimulou-me a criar neologismos, palavras novas, diferentes, e encantamentos, a influência foi mais dos seus romances e contos. (2010, p. 107-108).

Para além dessas referências literárias, Tânia Tomé, na entrevista que concede a Floriano Martins, sublinha ainda que suas influências não se restringem ao mundo da escrita: “E essas influências ou afinidades não são apenas de escritores, mas de músicos, pintores, artistas, segundo concluo, e até de pessoas comuns.” (2010, p. 105). Cabe também frisar que, se o lado intransferível e solitário da escrita é anunciado na maioria dos poemas de Tânia Tomé (um deles, inclusive, intitula-se *Ilhéu*),⁶ a dimensão coletiva do gesto artístico (para lá do intertextual) é sugerida nas já referidas incursões em prosa deste mesmo livro:

⁶ E também no prefácio de Floriano Martins: “Tânia Tomé permite que o mundo escorra por suas pernas como uma semente líquida *fundando a sede de um novo tempo*, sua escalada à procura de um pouco mais de si mesma, *absolutamente livre*, expondo os sentidos aos *acordes do acaso*, até que se ilumine a beleza de estar viva. (...) Em seus esplêndidos 28 anos, um valioso prenúncio, já em forma bem desvelada e consistente, de quanto à poesia pode encarnar todos os tempos em um único verso. Desde, claro está, que viva intensamente a imagem anunciada, *o anjo que se ocupa da mão do poeta*.” (2010, p. 8). Os grifos são nossos.

- Oh, meu amiguinho, de que vale a tua história se não tiveres um menino que te leia, que faça a história contigo, que sonhe contigo e que risque no céu contigo todas as cores do mundo? De que vale a tua história, se não a puderes compartilhar com o mundo, se não a puderes contar aos teus pais, aos teus amigos? (...) para tu escreveres a história também não podes e nem consegues fazê-lo sozinho, tens de cantar com o papel, cantar e ler muitos livros e tinhas de ter muitos amigos que sonham muito e que gostam de brincar e de escrever as histórias a sorrirem no papel. (2010, p. 98).

Consciente do trabalho com que se depara um escritor não só durante o processo de formação (“tens de cantar com o papel, cantar e ler muitos livros”), mas também para ser lido e publicado (“se não tiveres um menino que te leia, que faça a história contigo”), consciente ainda do processo coletivo de que está por trás de toda a criação individual (“para tu escreveres a história também não podes e nem consegues fazê-lo sozinho”), Tânia Tomé descreve alguns passos específicos desse duplo jogo, o individual e o coletivo, destino comum a todos os escritores que procuram conquistar um espaço (ou prosseguir acumulando capital literário) no disputado mercado das letras ou das artes. De resto, este curto excerto vai ao encontro daquilo que preconiza Antoine Hennion, que prefere o termo “mediação” em detrimento do conceito “negociação” para descrever o processo de intercâmbio que se dá no universo artístico. A noção de mediação é mais apta, segundo o autor, por dar conta da infinidade de interações que se estabelecem no mundo musical: entre músicos, entre estes e seu público e entre um músico e seu instrumento (HENNION, 1993).⁷ Estes primeiros dados não apenas confirmam um movimento comum na formação ou consolidação do autor (partilha estética e ideológica fomentada pela homenagem intertextual e extratextual), como ainda relembram que o preconceito da “insularidade constitutiva do texto” (CASANOVA, 2002, p. 17) desconsidera que as obras só se manifestam em sua originalidade real a partir da totalidade da estrutura que viabilizou seu surgimento. Ou seja, aquilo que “poderia parecer o mais alheio à obra, à sua construção, à sua forma e à sua singularidade estética é, na realidade, o que gera o próprio texto, o que lhe permite a emergência.” (CASANOVA, 2002, p. 17).

Nos espaços paratextuais de *Agarra-me o sol por trás*, como já assinalado, reafirma-se a consciência desse duplo jogo (individual e coletivo) ou dessa tripla

⁷ Dinâmicas que, naturalmente, não afetam apenas o mundo artístico. Qualquer forma acadêmica realiza uma travessia semelhante. Sobre essa questão, veja-se, por exemplo, Bourdieu (1984). Sobre a noção de mediação trabalhada por Hennion, veja-se ainda Claisse (2006).

mediação (com outros artistas, com o público e com o instrumento). Em seu depoimento, Tânia Tomé faz referência a um aspecto crucial na formação do escritor, a leitura e as dificuldades que encontra para aceder a livros de autores estrangeiros. “António Cabrita mais recentemente tem sido uma grande fonte de fornecimento de livros para mim, pois em Moçambique (...) circulam apenas autores nacionais e esses livros particularmente já os comprei todos.” (2010, p. 108). Problema crucial no espaço literário moçambicano, a escassez de livros (sem contar o elevado preço daqueles que estão disponíveis, desproporcionado se tivermos em conta a renda média da população) afeta a produção e a recepção da matéria artística. Além disso, a raridade tem a ver não apenas com os bens, mas também com os instrumentos de apropriação desses bens, constatação que nos leva a outro questionamento, interdependente. Uma sociologia das instituições de ensino poderia contribuir de maneira decisiva para o entendimento do *habitus*, isto é, a “mediação entre as estruturas e a prática” (BOURDIEU, 2011, p. 296) tanto do receptor como do produtor artístico. A diversidade de propostas e posturas institucionais nos diversos níveis de ensino, a crescente internacionalização do sistema escolar no país, bem como as condições sociopolíticas que abrigam tais dinâmicas, poderiam ter uma palavra a dizer na explicação da disparidade de propostas estéticas e de recepção que se dá em Moçambique, já que forneceriam mais dados sobre as leis segundo as quais as estruturas (desiguais) tendem a se perpetuar.⁸ Situação comum, em maior ou menor medida, em todas as sociedades, as formas e funções escolares e universitárias têm muitas vezes o condão de alimentar um “sistema capaz de engendrar práticas adaptadas às estruturas e, portanto, em condições de reproduzir estruturas”, a começar pelas de classe, orientando a transmissão de poderes e privilégios e, portanto, “dissimulando, sob a aparência da neutralidade, o cumprimento desta função” (BOURDIEU, 2011, p. 296).

⁸ Alguns dados sobre as características atuais do ensino escolar e universitário em Moçambique são fornecidos por Fátima Mendonça, que salienta as precárias condições salariais dos professores e a consequente atração pelo duplo emprego no ensino privado, os condicionamentos econômicos ou políticos que enfrentam as universidades públicas e ainda o duplo discurso burguês que sustenta o ensino privado das elites em Maputo: se por um lado este último investimento se quer, supostamente, acompanhado de um desejo de formular a nação (comprovado pela frequência com que se utilizam *lexemas* como “identidade”, “moçambicanidade”, “pátria amada”), por outro, tais discursos vão de mãos dadas com algumas práticas chauvinistas e xenófobas, fazendo com que verbo e ação se contradigam. Finalmente, a escola, “cuja falta de orientação pedagógica, decorrente de uma consistente política nacional de ensino e de cultura, encontra as soluções mais variadas, que, contudo, parecem convergir num aspecto: o *corpus* literário moçambicano passou a ter um reflexo descontínuo no ensino” (2008, p. 24).

Outro aspecto crucial na formação do artista passa pelo contato com outros artistas, especialistas e/ou editores. Em seu texto crítico, António Cabrita revela alguns aspectos técnicos relacionados com a emergência de Tânia Tomé:

A primeira vez que se me tornou evidente o talento poético em Tânia Tomé foi quando li estes dois versos: ‘o voo vai completamente fora da asa’ e ‘mas em que lugar da asa a palavra podia ser mais bela?’. Havia outros versos, noutros poemas que ela me apresentava, mas numa enxurrada de imagens, em que os versos se anulavam reciprocamente, num jardim cheio de matagal. Desatámos a conversar sobre a arquitectura de jardins, a arte da poda e a floração que também existe no silêncio. E a inteligência de Tânia empenhou-se a fundo em leituras de grandes poetas universais – basta ver que num dos poemas evoca Paul Celan – pois só contacto com um cosmopolitismo profundo se produz o diálogo tão necessário à poesia. E nesse confronto com o diferente, com a amplidão e os abismos dos outros, foi reescrevendo o seu livro. (2010, p. 110).

Esta cadeia de mediações, que começa no texto e culmina no paratexto, não sendo uma prática exclusiva entre jovens autores, e nem sequer do campo literário moçambicano, adquire aqui especial relevância pela já referida fartura informacional posta em cena num mesmo livro. Por um lado, o fato de se tratar de uma edição brasileira nos leva a considerar o ensejo da editora em facilitar o entendimento do universo interartístico de Tânia Tomé, promovendo-a de permeio. Por outro, não podemos descurar o fato de esta mesma autora – que também é cantora, estreada no mundo das letras, com escasso capital literário acumulado e pertencente a um campo literário institucionalmente frágil – socorrer-se desse espaço para agenciar estratégias de adesão para com o leitor e para com a instituição. Daí as inúmeras referências aos projetos e redes em que participa na entrevista conduzida por Floriano Martins:

[...] algumas iniciativas têm vindo a decorrer, tenho o privilégio de poder dizer que participo como agente activo para essa colaboração. O meu livro de poesia é uma iniciativa do projecto ‘showesia’ denominado ‘Moçambique e Brasil Tão longe e Tão perto’. Esse projecto vai também actuar na primeira celebração do aniversário da língua e cultura portuguesa do CPLP no Instituto Camões. Para além disso ainda vem um programa de televisão que tem como questão fundamental o resgate cultural e a preservação da língua portuguesa no mundo. Ainda há igualmente o projecto de Floriano Banda lusófona, e mesmo este em que nos cabemos a responder estas perguntas tem o seu papel de agente de mudança e difusor dos escritores de língua portuguesa. (2010, p. 104-105).

Recordamos que, para Viala, a emergência do autor no campo literário está subordinada a algumas estratégias, sejam elas “textuais” (que atraem o leitor), sejam elas do “escritor” (que põem em jogo seu estatuto social). Para o escritor fazer carreira, o campo exige-lhe que realize uma das várias e possíveis formas de “múltipla aliança” (1985, p. 184), termo diferente, mas que se enquadra na mesma lógica da noção *rede*. Sabendo-se, por outro lado, que a pertença a uma rede nem sempre é passível de objetividade, não sendo sempre indicada de modo transparente pelos autores, sobretudo quando já consagrados, e que qualquer estrutura social se forma a partir de interações entre indivíduos (SAPIRO, 2006, 49), a noção de *projeto* poderá minimizar a indeterminação das relações de intercâmbio. Como demonstra Frédéric Claisse, a rede tornou-se um elemento essencial de nosso mundo, mas também de sua representação. Contudo, a rede, por si só, não permite que se confirme ou se fabrique uma imagem. Para tal, deve ser assessorada por justificações, que normalmente se escudam em projetos (2006, p. 21-43). O conceito *cité par projets*, concebido por Luc Boltanski e Ève Chiapello (1999) parece-nos também o mais adequado para dialogar com a teoria do campo literário e das redes literárias, apesar de o mesmo ter sido apresentado primeiramente como contraponto e crítica à metodologia proposta por Bourdieu (CLAISSE, 2006, p. 22). E isto porque a *cité par projets*, privilegiando as condições materiais e as formas de argumentação dos atores envolvidos no processo de produção, fornece certos indicadores sobre o campo.

Para além das influências que reconhece ter absorvido de alguns autores reconhecidos e das redes em que participa, Tânia Tomé não se esquece dos escritores emergentes, embora não chegue a mencionar nenhum nome. Quando confrontada por Floriano Martins acerca das perspectivas literárias em Moçambique dentro de um panorama histórico que assinala os 35 anos de independência do país, Tânia Tomé defende que “permanecemos ainda hoje com as mesmas referências passadas” e que, apesar de serem “grandes nomes que apresentam e representam-nos além-fronteira com grande qualidade e originalidade”, há também novos “autores valiosos, que da mesma forma que aparecem, desaparecem, não conseguindo deixar a sua mancha no universo”. Por um lado, a autora afirma que alguns desses jovens escritores “ainda deixam a desejar em termos de maturidade literária”, mas, por outro, alega que o principal problema passa “pela ausência de crítica literária que não permite uma identificação clara da qualidade que vai ou não surgindo, criando muito pouco estímulo ao

crescimento literário” (2010, p. 104). Ou seja, sem retirar o mérito de alguns escritores reconhecidos internacionalmente, Tânia Tomé reclama um espaço maior para os novos autores, justificando a reduzida visibilidade dos mesmos com a ausência de especialistas locais. Neste ponto, contudo, a autora não tem em conta a quantidade significativa de críticos moçambicanos. Alguns deles, recentemente, além de terem analisado a crise de valores no mercado das letras local (NOA, 2007), apontaram várias razões estruturais que podem estar no gênese dessa mesma crise (NOA, 2007, MENDONÇA, 2008), questionando o lugar da crítica em certas dinâmicas relacionadas com a produção e recepção do texto literário (ROSÁRIO, 2010). Na sequência, Tânia Tomé aponta para a necessidade de “relações mais estreitas entre os países de língua e expressão portuguesa”, intercâmbios que permitiriam “criar meios econômicos, e uma plataforma cultural, para criar fóruns, *workshops*, eventos culturais, onde cada país fale pela voz (palavras) de seus poetas” (2010, p. 104). Nos dados sobre a autora, volta-se a confirmar o desejo (ou a necessidade) de “múltipla aliança”, sendo enumerados diversos espaços de atuação de Tânia Tomé.⁹ Um destaque maior é dado ao espetáculo “Poesia em Moçambique”, realizado em tributo a José Craveirinha. Nessa performance, introduz o já referido conceito “showesia”, “onde diversas artes interagem para tornar vivo o poema”.¹⁰ Nela, Tânia Tomé, acompanhada de uma banda, “recita poemas, havendo teatro e dança com poesia, entre outros”. O objetivo da “showesia” é “resgatar o patrimônio cultural através de uma plataforma de interação entre o tradicional, o tecnológico/ocidental e de uma *network* cultural mundial”. O mesmo texto volta a lembrar, finalmente, a participação da autora “no primeiro ano de comemoração de Celebração da Língua e Cultura Portuguesa da CPLP em Moçambique, ao lado de Mia Couto e Calane da Silva.” (TOMÉ, 2010, p. 125-126). Todas as redes e projetos em que participa, para além de algumas pontes temáticas (com alguns autores saídos dos concursos literários) e intertextuais (no diálogo que estabelece com a herança de alguns

⁹ Segundo as informações contidas no livro e no site da autora (www.showesia.com), Tânia Tomé aderiu ao Movimento Humanista (2002), foi coautora da antologia *Um Abraço Quente da Lusofonia* (2004), fez parte do CD *Encontro* (Iniciativa dos Leitores de Boa Nova) e contribuiu em diversos movimentos artísticos e culturais (Movimento 100 Crítica, Claves de Soul, Amigos do Livro, Associação dos Escritores Moçambicanos, Associação dos Músicos Moçambicanos, Poetas del Mundo) (2010, p. 125-126).

¹⁰ Por um lado, a formulação “tornar vivo” desmistifica, por si só, a autonomia da poesia. Por outro, e não menos importante, pode revelar a atenção que a escritora tem para com um setor da sociedade moçambicana (o mais carenciado de recursos) que, se não fosse pelo canto ou pela interpretação teatral, dificilmente coincidiriam em tempo e espaço com os textos publicados. A questão que se impõe passará novamente pelo público-alvo destes shows, dado não totalmente explicitado pela autora.

escritores legitimados), colocam a autora num espaço pleno de mediação, onde questões ligadas ao “resgate cultural e preservação da língua portuguesa no mundo” e às “formas tradicionais” moçambicanas são reiteradamente trazidas como argumentos. Porém, é sabido que essas duas dimensões (a língua e as tradições) nem sempre dialogam harmonicamente. A língua portuguesa (enquanto instrumento de escrita, mas também como ferramenta política) exerceu e continua a exercer fortes pressões institucionais em espaços de menor poder econômico. Se pensarmos, por exemplo, nas obras veiculadas em línguas locais, observamos que sua existência é ínfima e cada vez mais reduzida. Alguns fatores ligados ao campo literário, derivados de lógicas internas e concorrenciais, participam decisivamente neste progressivo desaparecimento. Entre eles, poderíamos mencionar o mercado editorial e as políticas linguísticas e universitárias no estrangeiro (enquanto macroespaço privilegiado de recepção e legitimação), o ensino de línguas e literaturas nas escolas em Moçambique, a centralização da atividade literária e artística em Maputo, etc. A título de exemplo, e não saindo das relações interartísticas, a tradição da poesia cantada ainda continua presente em Moçambique, mas em espaços de menor visibilidade. Em sua recompilação bilíngue de poesia moçambicana, Frederick Williams destaca uma dessas formas, o *m'saho*, estilo híbrido, escrito e cantado em língua chope, envolvendo bailarinos e cantores, acompanhados por suas orquestras de timbila (2005, p. 40). Trata-se de uma produção musical composta por oito partes, cujo ponto alto é o *m'zeno*, canto solene de um texto poético que aborda questões sociais, históricas e até mesmo ligadas à instituição artística.¹¹ Apesar de ter dado nome a um conhecido suplemento cultural moçambicano, datado de 1952, e de ser rememorado em alguns poemas de autores nacionais, o *m'saho* corrompe a homogeneidade linguística do campo literário moçambicano, motivo pelo qual, cremos, permanece ainda num *não-lugar* crítico. É certo que pelo capital institucional que possui, a língua portuguesa possibilita (relativa) visibilidade num mercado transnacional a autores que, saídos de campos artísticos menos dotados de recursos, produziram e produzem *com, a partir da* ou *contra* a língua

¹¹ Como dá conta este poema de Felisberto Mulecuane Kambane, recompilado e traduzido por Valdemiro Jopela.: “Va Zavaleni vasika timbila./ Vo pwata inxayis hotsimila./ Hicimahwa vanyantsanzale vo rukva wusakato/ Ngu vava vo mana vaxayisi/ Hi humiside apoio va Zavaleni/ Ya ku vhuna vakwathu Partido khayi hinigi xamulo./ Ina hinga tsaka toneto?/ Timbilu to zumba ticipanda”. “Os de Zavalene são bons compositores./ Só não têm patrocinador, nem apoios./ Convidados a actuarem, apresentam-se andrajosos./ E são gozados pelos que têm apoios e patrocinadores./ Nós apoiámos os outros/ Mas o Partido nada diz./ Será que isso nos pode alegrar?/ Nossos corações doem.” (WILLIAMS, 2005, p. 52). Os grifos são nossos.

inegáveis transformações estéticas. Sem embargo, convém não perdermos de vista, como às vezes ocorre em alguns discursos eufóricos sobre “a língua de Camões”, que tais inovações partem de autores que pluralizam a língua, e não o contrário. Por outro lado, a participação no tal mundo lusófono não é isenta de uma orientação prévia, geradora de específicos condicionamentos em função de interesses linguísticos (logo, políticos), editoriais e também universitários. Num recente estudo sobre os exotismos pós-coloniais, Mar Garcia põe ênfase na mútua dependência entre o escritor local e os agentes que o legitimam. Para Garcia, a explosão das literaturas pós-coloniais e de seu estudo tem lugar num contexto marcado pela sofisticação de estratégias editoriais, no qual a identidade local do autor, rodeada de imagens midiáticas e de discursos publicitários, numa lógica comercial acompanhada de agentes literários, designers e editores transnacionais, se torna um traço distintivo que permite singularizá-lo neste contexto de globalização, de tal maneira que o melhor passaporte literário do escritor é sua origem geográfica (2010, p. 155). Assim, se os textos os consagram, o lugar de enunciação (dependente, distante do centro decisório) e o tropismo do mecenato (com as manipulações que acarreta) podem, se não torcer o conteúdo dos mesmos, pelo menos frustrar sua autonomia simbólica. Trata-se, quando ocorre, de uma “consagração confiscada” (VIALA, 1985, p. 293), que constitui um efeito emergente da fragilidade do campo. Daí que a integração de determinados produtos artísticos num corpo linguístico comum, por muito que celebrada a partir de fórmulas politicamente corretas tais como “interculturalidade” ou “hibridez”,¹² deva articular-se com fatores sociopolíticos, de modo a que o afã de preservação da língua não potencie, por um lado, formas diretas de minoração de outras línguas e visões artísticas e, por outro, formas subterrâneas de violência simbólica das quais nenhum artista pode-se ver absolutamente livre.

Por todas estas considerações, surgidas do livro de estreia de Tânia Tomé – mas que não o esgotam nem se esgotam nele –, cremos que o questionamento sobre o laço existente entre o texto e o contexto socioeconômico, ideológico e institucional de sua produção possibilitará o total rechaço de um positivismo que, segundo Alain Viala, se limita a estabelecer ligações diretas entre a origem social dos autores e a significação de

¹² Manuela Ribeiro Sanches ilustra assim a dupla face desse discurso em Portugal: “Em Portugal, a popularidade de alguns conceitos usados a-histórica e acriticamente – como os de criouldade, hibridez ou miscigenação – em pouco ou nada colide com um lusotropicalismo de senso comum que se vê reiterado num pós-colonial cosmopolita, tal pós-freyrianismo a confirmar o excepcionalismo (...) lusófono, promotor de ‘encontros de cultura’, celebrando a ‘presença portuguesa’ do Oriente a África” (2012, p. 28).

suas obras, ocultando os efeitos específicos de sua difração (1985, p. 10-11). Irá ainda ao encontro de certos desafios teórico-críticos, por possibilitar desvendar os “sentidos do texto e das reificações que ele sofre quando tornado produto” (BORGES COELHO, 2012, p. 201) e integrar no campo moçambicano textos que este “oculta e mesmo exclui do cânone literário fundado na nação imaginada, ainda que muitas vezes reintegrado[s] e repronunciado[s] em língua portuguesa” (RIBEIRO et al., 2008, p. 14), lembrando, conseqüentemente, a fórmula certa segundo a qual “dizer que a tradição é a contradição significa ir muito além do jogo de palavras.” (CHAVES, 2005, p. 31). Embora se trate de uma tarefa nem sempre fácil, pelo caráter menos encantado com que se descreve o objeto artístico e pela necessidade de se convocar para a discussão textos, temas e línguas que corrompem a homogeneidade de um campo já de si heterogêneo, consideramos, com Rosier, Dupont e Reuter, que passar da topografia dos lugares culturais ao questionamento político, por via de uma interrogação sobre o papel dos poderes públicos e sobre a natureza do campo artístico, constitui uma estratégia lógica onde o saber encontra sua dimensão ética (ROSIER et al., 2000, p. 6).

Não só pelo entrelaçamento entre poesia e música que propõe e pelo diálogo aberto entre texto e instituição que executa, mas também pelo fato de trazer à cena artística moçambicana uma nova voz, voz esta que interage tanto com os autores menos visíveis como com alguns escritores legitimados, *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)* constitui um objeto a ter-se em conta nas análises sobre as *movimentações estruturais* do meio literário do país. Sem pretender reduzir a prática artística a uma cínica mecânica previamente concebida ou a gestos de inspiração mais ou menos desfocados (isto é, enquanto signos de uma subjetividade isolada), convocamos para a análise as noções de campo literário, redes literárias e *cités par projets*. Por indagarem a situação e as características dos textos, bem como os diversos prismas que (os) abrigam, cremos que a incorporação dessas três ferramentas poderá contribuir para o alargamento da discussão sobre esse lugar de permanente interrogação – de novidades fundadas na história – que é o espaço da literatura moçambicana.

REFERÊNCIAS

ARON, Paul, DENIS, Benoît. Réseaux et institution faible. In: MARNEFFE, D., DENIS, B. (dir.). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: CIEL-Le Cri, 2006, p. 7-18.

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.

BORGES COELHO, João Paulo. Lugares da escrita, lugares da crítica. In: BRUGIONI, E.; PASSOS, J.; SARABANDO, A.; SILVA, M-M. *Itinerâncias*. Percursos e Representações da Pós-colonialidade. Braga: Húmus, 2012, p. 193-201.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CABRITA, António. Nova poesia moçambicana1 / Tânia Tomé. Raposasasul, Maputo, 2011. Disponível em: [<http://raposasasul.blogspot.com.br/2011/12/nova-poesia-mocambicana-1tania-tom.html>] Acesso em: 2 fev. 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1981.

CÂNDIDO, Manecas. *O Sentido das Metáforas*. Maputo: FUNDAC, 2007

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*. Experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê, 2005.

CHIRONGO, Domi. *Nau Nyau e Outras Sinas*. Maputo: AEMO, 2012.

CHIVANGUE, Andrés. *A Febre dos Deuses*. Maputo: FUNDAC, 2005.

CLAISSE, Frédéric. De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie. In: MARNEFFE, D., DENIS, B. (dir.). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: CIEL-Le Cri, 2006, p. 21-43.

DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*. Paris: Labor, 2005.

GARCIA, Mar. Exotismes et postexotismes. Sortir des impostures postcoloniales. In: *Colloque L'imposture*, 2010, Lille. *Actes du colloque L'imposture*. Disponível em: [<http://www.latorueverte.com/1-ACTES%20IMPOSTURE.pdf>] Acesso em: 10 out. 2011.

GARCIA, Mar, MAGDELEINE, Valérie. *Violences symboliques dans les littératures de l'océan Indien*. Ille-sur-Têt: Éditions K'A, no prelo.

HENNION, Antoine. *La Passion musicale*. Une sociologie de la médiation. Paris: Métailié, 1993.

MARNEFFE, Daphné de, DENIS, Benoît (dir.). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: CIEL-Le Cri, 2006.

MENDONÇA, Fátima. Literaturas emergentes, identidades e cânone. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (org.). *Moçambique - Das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 19-33.

MONTEIRO, Nizete. *50 poemas da Nizete*. Maputo: AEMO, 2010.

MOURALIS, Bernard. *Les contre-littératures*. Paris: P.U.F., 1975.

NOA, Francisco. A riqueza das nações. Notícias, Suplemento Cultural, p. 6, Maputo, 18 de abril de 2007.

RIBEIRO, Margarida Calafate, MENESES, Maria Paula. Cartografias literárias incertas. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. *Moçambique - Das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 9-17.

ROSÁRIO, Lourenço do. Literatura escrita e oral: aproximação e distanciamento, uma revisitação ao aparato teórico. In: SECCO, C. L. T.; SALGADO, M. T.; JORGE, S. R. (org.). *Pensando África*. Literatura, Arte, Cultura e Ensino. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

ROSIER, Jean-Maurice; DUPONT, Didier; REUTER, Yves. *S'appropriier du champ littéraire*. Propositions pour travailler l'institution littéraire en classe de français. Bruxelles: De Boeck Duculot, 2000.

SANCHEZ, Margarida Ribeiro. Teorias itinerantes antes do pós-colonial. Lugares, tempos, afiliações. In: BRUGIONI, E.; PASSOS, J.; SARABANDO, A.; SILVA, M-M. *Itinerâncias*. Percursos e Representações da Pós-colonialidade. Braga: Húmus, 2012, p. 19-37.

SAPIRO, Gisèle. Réseaux, institution(s) et champs. In: MARNEFFE, D., DENIS, B. (dir.). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: CIEL-Le Cri, 2006, p. 44-59.

TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)*, São Paulo: Escrituras, 2010.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit, 1985.

WILLIAMS, Frederick G. (2005). *Poets of Mozambique*. A bilingual selection. Provo: Brigham University Studies / Editora da Universidade Eduardo Mondlane / Instituto Camões / Luso-Brazilian Books, 2005.

Data de submissão: 07/04/2013

Data de aprovação: 14/05/2013