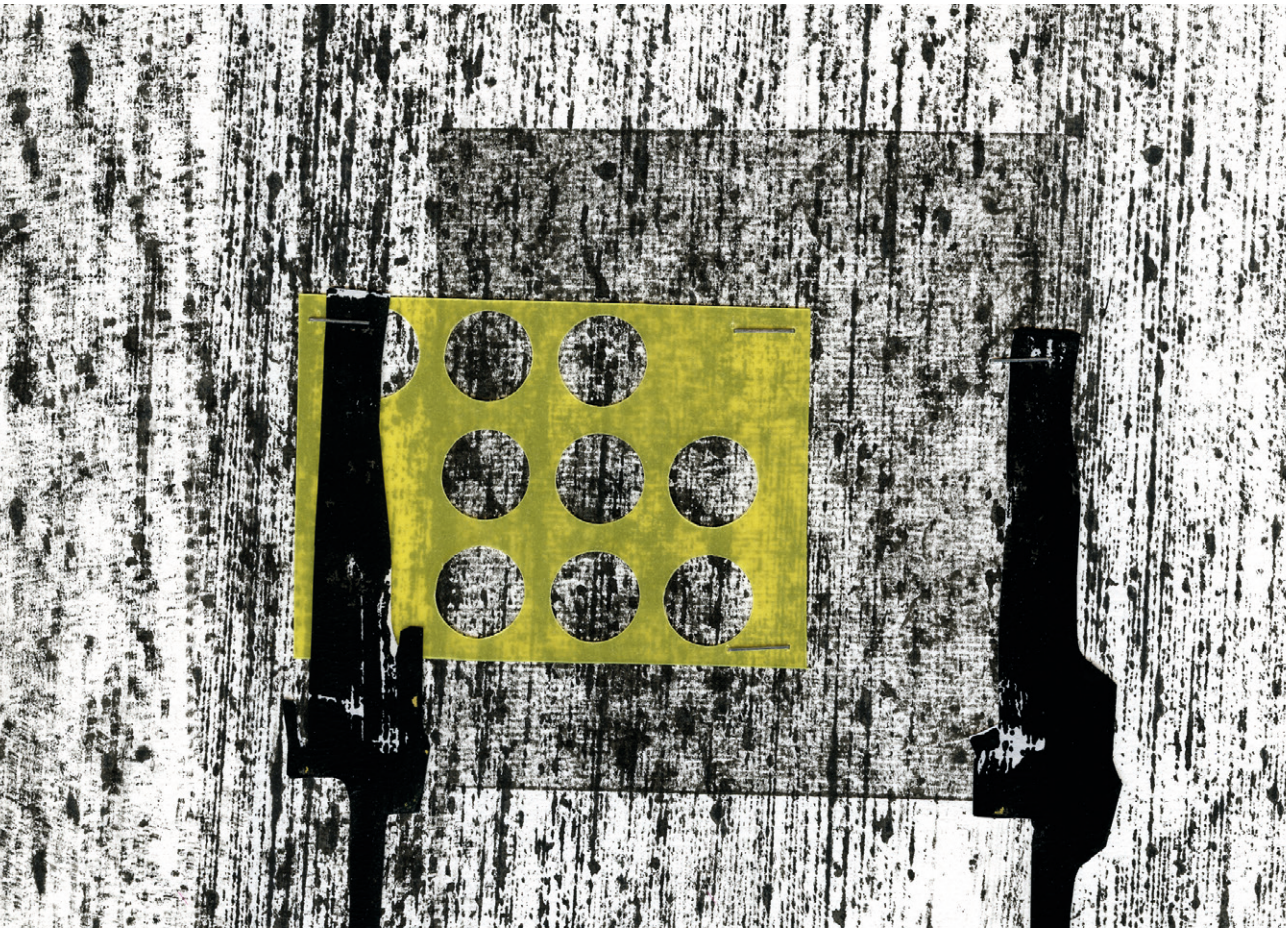


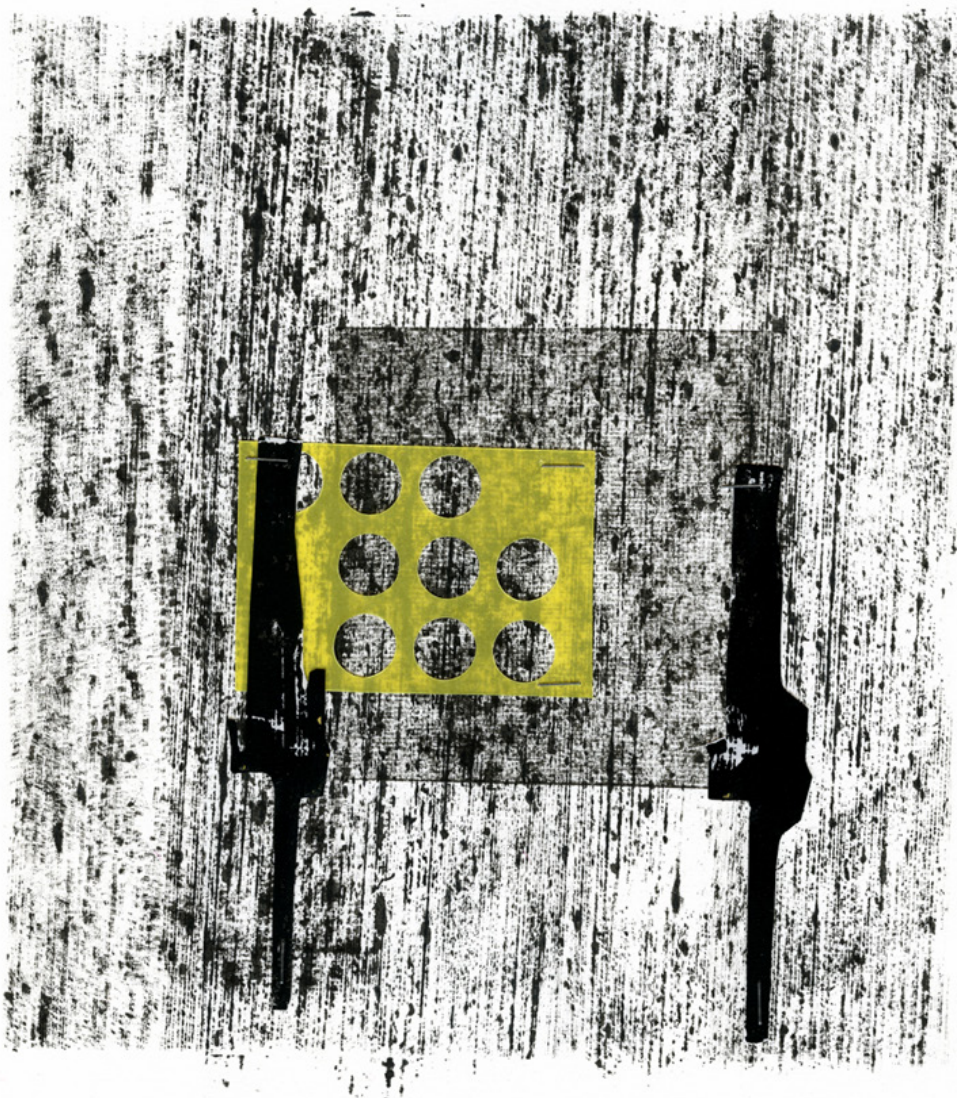
Lola Geraldine Xavier

# ECOS DE MOÇAMBIQUE

Um século de José Craveirinha



EcOs de Moçambique:  
um século de José Craveirinha



*CONSELHO EDITORIAL*

André Costa e Silva

Cecilia Consolo

Dijon de Moraes

Jarbas Vargas Nascimento

Luis Barbosa Cortez

Marco Aurélio Cremasco

Rogério Lerner

ECOS DE MOÇAMBIQUE:  
UM SÉCULO DE JOSÉ CRAVEIRINHA

*Ecoss de Moçambique : um século de José Craveirinha*

© 2022 Lola Gerales Xavier.

Editora Edgard Blücher Ltda.

*Publisher* Edgard Blücher

*Editor* Eduardo Blücher

*Coordenação editorial* Jonas Eliakim

*Produção editorial* Aline Fernandes

*Diagramação* Joyce Rosa

*Revisão de texto* Samira Panini

*Capa* Laércio Flenic e Dilar Pereira

*Imagem da capa* iStockphoto

# Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

[contato@blucher.com.br](mailto:contato@blucher.com.br)

[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)  
Angélica ilacqua CRB-8/7057

Ecoss de Moçambique : um século de José Craveirinha / Organizado por Lola Gerales Xavier. - São Paulo: Blucher, 2022.

268 p.

## Bibliografia

ISBN 978-65-5550-246-6 (impresso)

ISBN 978-65-5550-243-5 (eletrônico)

1. Craveirinha, José, 1922-1991 2. Poesia moçombicana 3. Literatura africana I. Xavier, Lola Gerales

22-1987

CDD 896

Índices para catálogo sistemático:

1. Craveirinha, José, 1922-1991

# COMISSÃO CIENTÍFICA

- Bárbara dos Santos – Universidade Bordeaux–Montaigne (França)
- Fátima Mendonça – Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique)/CLEPUL – Universidade de Lisboa (Portugal)
- Francisco Topa – Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal)
- Lola Geraldés Xavier – Universidade Politécnica de Macau (UPM–China)/Instituto Politécnico de Coimbra (Portugal)
- Maria Teresa Salgado – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ–Brasil)
- Nataniel Ngomane – Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (Moçambique)
- Nazir Can – Universidade Autónoma de Barcelona (Espanha)
- Pedro d’Alte – Centro de investigação em estudos da criança – Universidade do Minho (Portugal)/EPM/UPM (China)
- Pires Laranjeira – Universidade de Coimbra (Portugal)
- Rita Chaves – Universidade de São Paulo (Brasil)
- Sara Augusto – Universidade Politécnica de Macau (China)
- Silvie Špánková – Universidade de Brno (República Checa)
- Solange Luís – Instituto Superior de Ciências da Educação da Huíla, ISCED – Huíla (Angola)
- Tânia Macedo – Universidade de São Paulo (Brasil)

**Ilustração:** Dilar Pereira – Universidade de Lisboa (Doutoranda, Portugal)

**Editora Blucher, 2022**

**<https://www.blucher.com.br>**

# CONTEÚDO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>PREFÁCIO. NOVOS ECOS DA VIDA E OBRA DE CRAVEIRINHA</b>  | <b>15</b> |
| <b>INTRODUÇÃO. JOSÉ CRAVEIRINHA: ECOS DE UM SÉCULO</b>   | <b>19</b> |
| <b>I. UM SÉCULO DE JOSÉ CRAVEIRINHA: ENSAIOS</b>   | <b>25</b> |
| <b>1. JOSÉ CRAVEIRINHA: CONTRIBUTOS PARA UMA REVISÃO DA LITERATURA JOSÉ CRAVEIRINHA: <i>CONTRIBUTIONS OF A LITERATURE REVIEW</i></b> | <b>27</b> |
| Resumo   | 27        |
| Abstract   | 28        |
| José Craveirinha: Alguns dados   | 28        |
| Revisão da literatura: Metodologia   | 29        |
| Apresentação dos resultados  | 30        |
| Análise dos resultados   | 32        |
| Considerações Finais   | 34        |
| Referências bibliográficas   | 35        |
| <b>2. PELOS TRILHOS BIOGRÁFICOS E POÉTICOS DE JOSÉ</b>   |           |



|  |           |
|--|-----------|
| <b>CRAVEIRINHA ALONG THE BIOGRAPHICAL AND POETIC TRAILS OF JOSÉ CRAVEIRINHA</b>  | <b>39</b> |
| Resumo   | 39        |
| Abstract   | 40        |
| Introdução   | 40        |
| José Craveirinha: Do futebol à escrita de intervenção  | 43        |
| A obra poética: De Chigubo a Babalaze  | 47        |
| José Craveirinha póstumo – Leituras em aberto  | 51        |
| Referências bibliográficas   | 56        |
| <br>   |           |
| <b>3. A RAÇA E A NAÇÃO NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA<br/>RACE AND NATION IN JOSÉ CRAVEIRINHA'S POETRY</b>  | <b>59</b> |
| Resumo   | 59        |
| Abstract   | 60        |
| Introdução: As minhas primeiras leituras de poemas de Craveirinha  | 60        |
| A raça e a nação na poesia de José Craveirinha   | 64        |
| Considerações finais   | 69        |
| Referências bibliográficas   | 69        |
| <br>   |           |
| <b>4. JOSÉ CRAVEIRINHA: NO TEU POEMA NASCE O BARRO<br/>DA REPARAÇÃO HISTÓRICA JOSÉ CRAVEIRINHA: IN YOUR<br/>POEM THE CLAY OF HISTORICAL REPARATION IS BORN</b> | <b>71</b> |
| Resumo   | 71        |
| Abstract   | 72        |
| Introdução: A quem pertence esta memória?  | 72        |
| Craveirinha: Poeta da reparação histórica  | 78        |
| Considerações finais   | 80        |
| Referências bibliográficas   | 81        |
| <br>   |           |
| <b>5. JOSÉ CRAVEIRINHA: AFRO-PURO-CORAÇÃO JOSÉ<br/>CRAVEIRINHA: PURE-HEART-AFRO</b>  | <b>83</b> |
| Resumo   | 83        |
| Abstract   | 84        |

|   |     |
|---|-----|
| Introdução                                    | 84  |
| O contexto de vida do Poeta                   | 87  |
| O Poeta “número UM moçambicano”               | 90  |
| A mãe África e o orgulho negro                | 92  |
| A poesia ideológica                           | 96  |
| A poesia na poesia: <i>Praxis</i> e subversão | 99  |
| Considerações Finais                          | 102 |
| Referências bibliográficas                    | 103 |

## **6. A VERTICAL POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA THE VERTICAL POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA 105**

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Resumo                     | 105 |
| Abstract                   | 106 |
| Referências bibliográficas | 118 |

## **7. O “JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”: A PRESENÇA DA ALEGORIA NAS PRIMEIRAS OBRAS POÉTICAS DE JOSÉ CRAVEIRINHA THE “JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”: ALLEGORY IN JOSÉ CRAVEIRINHA’S FIRST POETIC WORKS 121**

|  |     |
|--|-----|
| Resumo   | 121 |
| Abstract   | 122 |
| Alegoria e literaturas africanas de língua portuguesa    | 122 |
| Consciência da forma alegórica em Karingana ua karingana | 125 |
| O recurso implícito à alegoria em Xigubo                 | 132 |
| Considerações finais                                     | 136 |
| Referências bibliográficas                               | 137 |

## **8. UM POETA ATIRADO AOS BICHOS – E SEU CONTRÁRIO A POET THROWN TO ANIMALS – AND HIS OPPOSITE 139**

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| Resumo                      | 139 |
| Abstract                    | 140 |
| Introdução                  | 140 |
| Um poeta atirado aos bichos | 141 |

|  |     |
|--|-----|
| Uma cantiga em três tempos, um alfinete mágico | 144 |
| O amor e as amadas                             | 148 |
| Considerações finais                           | 151 |
| Referências bibliográficas                     | 152 |

**9. XIGUBO E KARINGANA UA KARINGANA: OS SOTAQUES MUSICAIS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA XIGUBO AND KARINGANA UA KARINGANA: MUSICAL ACCENTS IN THE POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA** **153**

|   |     |
|---|-----|
| Resumo  | 153 |
| Abstract:   | 154 |
| Introdução  | 154 |
| Xigubo: Ritmos de afirmação e denúncia                  | 156 |
| Karingana ua karingana: Na cadência da poesia narrativa | 167 |
| Considerações finais                                    | 178 |
| Referências bibliográficas                              | 179 |

**10. JOSÉ CRAVEIRINHA E “POESIA DE COMBATE”: A CONSTRUÇÃO DA MOÇAMBICANIDADE ENTRE O PASSADO E O FUTURO JOSÉ CRAVEIRINHA AND “COMBAT POETRY”: THE CONSTRUCTION OF MOZAMBICANITY BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE** **181**

|  |     |
|--|-----|
| Resumo   | 181 |
| Abstract   | 182 |
| Introdução: A dificuldade de construir uma moçambicanidade | 183 |
| José Craveirinha   | 184 |
| A poesia de combate  | 189 |
| Considerações Finais                                       | 193 |
| Referências bibliográficas                                 | 194 |

**11. OS POEMAS ERÓTICOS DE JOSÉ CRAVEIRINHA JOSÉ CRAVEIRINHA’S EROTIC POEMS** **197**

|          |     |
|----------|-----|
| Resumo   | 197 |
| Abstract | 198 |

|  |            |
|--|------------|
| Referências bibliográficas   | 203        |
| <b>12. UM DIÁLOGO INTERARTÍSTICO ENTRE CRAVEIRINHA E MALANGATANA AN INTERARTISTIC DIALOGUE BETWEEN CRAVEIRINHA AND MALANGATANA</b> | <b>205</b> |
| Resumo   | 205        |
| Abstract   | 206        |
| Referências bibliográficas   | 220        |
| <b>II. ESTUDOS SOBRE JOSÉ CRAVEIRINHA</b>  | <b>225</b> |
| <b>13. ESTUDOS SOBRE JOSÉ CRAVEIRINHA</b>  | <b>227</b> |
| Obras de José Craveirinha  | 227        |
| Estudos académicos   | 228        |
| <b>III. JOSÉ CRAVEIRINHA: EM HOMENAGEM</b>   | <b>243</b> |
| <b>O VATICINADOR</b>   | <b>247</b> |
| <b>XIKUANA NA CABEÇA DO POETA</b>  | <b>249</b> |
| <b>JOSÉ CRAVEIRINHA</b>  | <b>251</b> |
| <b>IV. BIODADOS (POR ORDEM ALFABÉTICA)</b>   | <b>255</b> |
| <b>AUTORES E AUTORAS</b>   | <b>257</b> |







PREFÁCIO

# NOVOS ECOS DA VIDA E OBRA DE CRAVEIRINHA

Pires Laranjeira

Para as literaturas africanas de língua portuguesa, o ano de 2022 é importante porque se celebram os centenários do nascimento dos escritores moçambicano José Craveirinha e angolano Agostinho Neto, ambos poetas maiores dos seus países. Em 2021, passou algo despercebido, o centenário do escritor são-tomense Francisco José Tenreiro. As celebrações, os rituais têm um significado de valor utilitário, ou seja, memorialístico e atualizador, mantendo a comunidade mais atenta quanto à cultura que importa, como reforço dos laços de identificação e uma apologética de virtudes que enobrecem as figuras gradas da história, nas quais as novas gerações se podem reconhecer. Para além da estética, a literatura, como bem sabemos, celebra, ensina, combate e diverte.

Ora, num tempo em que o ensino dessas literaturas africanas no Brasil tem uma certa garantia de prosperidade – que, note-se, pode ser frágil ou provisória, face aos perigos de políticas de ensino conservadoras, retrógradas e negacionistas –, este trabalho coletivo de emulação merece o apreço dos leitores, em geral, e de certos deles em especial, atente-se nisso mais uma vez, pela sua organicidade na promoção destes autores e destas literaturas, e refiro-me, é claro, aos professores de todos os níveis de ensino, investigadores, críticos, divulgadores e estudantes. De qualquer modo, cada leitor é um divulgador potencial, por poder passar a palavra – não se deve esquecer tal facto.

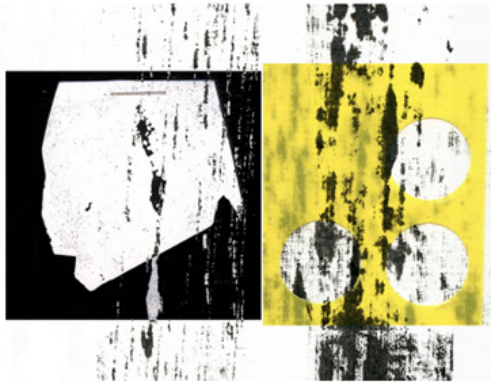


O conjunto de ensaios sobre Craveirinha e o respetivo contexto aborda o seu percurso biográfico e literário, o problema da construção de uma certa “moçambicanidade de luta”, a relação intertextual da poesia com a pintura de Malangatana (uma aproximação lógica entre dois autores gémeos e gigantes de moçambicanidade), os Poemas eróticos reunidos em livro autónomo (nas literaturas dos Cinco não há abundância de temática erótica), a alegoria como sentido transcendente (ou seja, para além do local e do nacional), enfim, uma paleta diversificada, que ultrapassa o preto e o branco, abrangendo o rosa, o vermelho ou o azul.

Nesta recolha de ensaios sobre a literatura moçambicana e, em especial, sobre Craveirinha, há professoras e investigadoras que se destacaram pelos seus contributos ao longo dos tempos, tanto no ensino quanto na escrita, e que surgem acompanhadas por outras, de novas gerações e com formações diferentes. A organizadora, a nossa colega Lola G. Xavier, com os préstimos de um elemento doutorando, assina um ensaio e uma bibliografia, buscando dotar os leitores, em conjunto com todas as outras, de um ponto de partida para a avaliação do estado da arte. Trata-se, afinal, de um conjunto de trabalhos sobre um autor icónico e mestre da literatura moçambicana, seu poeta galardoado com o apetecível Prémio Camões, que o ajudou a tornar-se ainda mais visível.

Que o livro tenha ótima circulação e efeitos auspiciosos, como sinal de motivações, de aprendizagens e de pensamento produtivo, para poder desencadear novos resultados (uma nova *carga de trabalhos*), assim o seu percurso tornando-se coadjuvante de uma longa vida para a obra de Craveirinha.

Coimbra, março de 2022





## INTRODUÇÃO

# JOSÉ CRAVEIRINHA: ECOS DE UM SÉCULO

Lola Geraldés Xavier

Comemora-se em 2022 o centenário do nascimento do moçambicano José Craveirinha (1922-2003). Mas quem foi José Craveirinha? Mia Couto define-o como um poeta que: “já mostrou um País a quem não o via, trouxe para o papel voadoras e velozes vozes” (2019, p. 238). É um homem que “mantém intacto o potencial subversivo de quem nunca aceitou a migalha da má consciência. Em seus versos se continua a descortinar a matéria do futuro, a fadiga do viver constante. Ele entende as coisas mas com a antecedência dos que não dormem. Ele sempre soube esperar sem nunca ter ficado à espera”.<sup>1</sup>

Este é, pois, unanimemente considerado um dos melhores poetas de língua portuguesa, tendo sido o primeiro autor africano a receber o Prémio Camões (em 1991), atribuído aos autores que contribuíram para o engrandecimento do património literário e cultural da língua portuguesa, desde 1988.

Esta publicação, pretende, portanto, evocar e homenagear José Craveirinha, as artes e as culturas africanas de língua portuguesa, em especial a moçambicana. O nosso objetivo principal é que este seja um livro que contribua para lembrar a importância de José Craveirinha, iluminando várias das suas facetas e abrindo novos estudos sobre o poeta. Para isso, convidaram-se vários especialistas e artistas do Brasil, Moçambique e Portugal, sobretudo.

---

1 COUTO, Mia. “Camões na Mafalala”, **O universo num grão de areia**. Lisboa: Caminho, 2019, p. 238. Texto escrito em 1991, aquando da atribuição do Prémio Camões a José Craveirinha.

Pretendeu-se uma publicação *on-line* e/ou em papel, permitindo uma maior divulgação dos trabalhos publicados e, sobretudo, de Craveirinha, que é aqui abordado, maioritariamente, na sua vertente poética.

Os textos estão organizados do geral para o particular. O livro inicia-se com um texto, de Lola Geraldine Xavier e Siqing Mu, que pretende contribuir para uma revisão da literatura relativamente aos estudos sobre José Craveirinha. Este capítulo interliga-se com o elenco das referências bibliográficas que encerra esta publicação.

Segue-se um texto de Fátima Mendonça, uma das estudiosas pioneiras nos estudos craveirínhicos, conhecedora privilegiada de José Craveirinha, de Moçambique e da sua literatura, que nos apresenta um percurso biográfico e literário fundamental para quem quer iniciar ou aprofundar estudos sobre o poeta.

Jane Tutikian posiciona José Craveirinha na história da literatura moçambicana, pela ética e a estética. A professora e escritora parte do contexto de vida do poeta, destacando a poesia-*praxis*, numa vertente ideológica e de resistência, em que o poeta transforma vivências sócio-históricas através de criações estéticas.

Carla Maciel traz-nos uma leitura da poesia de Craveirinha, em particular de **Xigubo**, a partir da sua experiência pessoal enquanto estudante moçambicana, e da dualidade raça e nação nessa obra, destacando a influência de movimentos como o pan-africanismo e a negritude. Conclui a autora que a glorificação de Moçambique na poesia de Craveirinha advém do confronto com o mundo global.

A partir da interrogação sobre a pertença da memória da poesia de José Craveirinha, Sheila Khan enfatiza o legado ético e cívico do autor para as futuras gerações. Evocando a voz do autor numa entrevista a Michel Laban, lembra-nos que “o poeta vai sempre mais longe, vai para além do que as palavras dizem” (LABAN, 1998).

Rita Chaves destaca a “verticalidade estética” da poesia de Craveirinha, associando este poeta ao angolano António Jacinto, quer por temáticas que desnudam um compromisso político, quer, por exemplo, pelas matizes da oralidade que perpassa a escrita de ambos.

Por sua vez, Sara Augusto enriquece o estudo de Craveirinha à luz de uma análise alegórica da sua poesia, em particular dos primeiros livros, **Xigubo** e de **Karingana ua karingana**. Chama a atenção para o sarcasmo e para a utilização de conceitos como “fabulário”, “fábula” e “aforismo” enquanto mecanismos que fazem convergir tradições literárias e metaforizar empenhamento ideológico e social.

Michelle Morsch e Maria Teresa Salgado centram-se igualmente nestas duas obras **Xigubo** e **Karingana ua karingana**, destacando a musicalidade da poesia através do ritmo e da contaminação oral. Para além da denúncia do sistema colonial, estas obras exaltam o telurismo, as tradições e identidades moçambicanas e africanas, em que a ironia se torna característica da linguagem poética, segundo as autoras.

Vima Lia Martin e Maria Nilda Mota debruçam-se sobre **Cela 1**, destacando o contexto colonial vivenciado pelo poeta e, em particular, a experiência extrema da privação da liberdade, através da prisão vivenciada por José Craveirinha. Para além

deste contexto, resta o amor, romântico, mas também à pátria, enquanto sentimento capaz de garantir a resistência à desumanização.

Doris Wieser parte de **Xigubo** e do primeiro volume de **Poesia de combate** para discutir a representação do passado, presente e futuro a partir das associações entre a poesia de Craveirinha e a poesia de combate, destacando a convivência das heranças étnica e colonial, bem como o valor estético daquela.

Não poderia faltar a voz de Ana Mafalda Leite, uma das pioneiras nos estudos craveirínhicos, e a temática do erotismo neste autor. O texto centra-se em **Poemas eróticos**, destacando-se as múltiplas significações da poesia de Craveirinha que se constrói, muitas vezes, de forma oximórica, do erotismo à opressão ou à guerra.

O texto de Carmen Lúcia Tindó Secco fecha esta parte dos ensaios com chave de ouro, colocando em diálogo a palavra de Craveirinha com a pintura de Malangatana. Não era apenas a amizade que unia esses dois autores moçambicanos. A partilha de um imaginário cultural, histórico e social através de uma linguagem disfórica, alegórica e irónica perpassa as obras de ambos, fundando uma arte moçambicana.

No final dos ensaios, apresenta-se uma lista de estudos sobre José Craveirinha, de Lola Geraldine Xavier e Siqing Mu. A recolha contempla textos (livros, capítulos de livros, artigos em atas de congressos, artigos em revistas científicas, teses e dissertações) que se debruçam diretamente sobre a obra do poeta, mas também obras mais genéricas sobre as literaturas africanas em Português ou, especificamente, literatura moçambicana, em que se podem ler textos sobre Craveirinha. A compreensão desses estudos poderá ser facilitada com a leitura do capítulo que abre este livro.

Apesar de os ensaios aqui publicados resultarem de convites a académicos que se têm debruçado sobre José Craveirinha, instituiu-se uma comissão científica composta por especialistas, que apreciaram os textos submetidos. O número de convidados, quer para a comissão científica, quer para a publicação, ultrapassou o número de participações visível neste volume, mas nem todos tiveram disponibilidade para responder ao chamado.

Pretendeu-se uma publicação que ultrapassasse o âmbito ensaístico. Nesse sentido, convidaram-se alguns poetas moçambicanos a participar com um poema de homenagem ao vate. É, assim, possível contar com a voz dos poetas moçambicanos Armando Artur, Hirondina Joshua e Nelson Saúte e a arte visual da ilustradora portuguesa, Dilar Pereira.

O livro está, pois, dividido em quatro partes: (i) ensaios sobre José Craveirinha; (ii) estudos sobre o autor; (iii) poemas de homenagem ao poeta; e (iv) biodados dos coautores desta publicação. Respeitou-se a variedade usada por cada autor, uniformizada para o Acordo Ortográfico da língua portuguesa de 1990, em consequência alguns capítulos apresentam-se segundo a norma do Português europeu, outros segundo a norma do Português do Brasil.

Este volume interessará, pois, a estudantes e estudiosos da cultura e literatura moçambicanas e a todos os interessados no geral pelo universo de língua portuguesa,

permitindo desenvolver uma relação não só de cariz intelectual, mas também de afetos.

Termino com os agradecimentos àqueles que permitiram que este volume fosse possível: aos colegas do grupo de estudos ECOAdOR,<sup>2</sup> onde esta ideia de homenagem a José Craveirinha nasceu, em particular a Pedro d'Alte e a Hui Wu, que acompanharam mais de perto este projeto; a todos os que participaram na publicação, coautores, membros da comissão científica, poetas, ilustradora; a Zeca Craveirinha, filho de José Craveirinha, pela confiança; a Fátima Mendonça, pela partilha de fotografias do poeta; à editora Blucher, por acreditar na qualidade deste trabalho.

Macau, março de 2022

---

2 ECOAdOR: Grupo de Estudos de Culturas Ocidentais, Africanas e do Oriente: <https://ecoador.wixsite.com/ecoador-1>.







# **I. UM SÉCULO DE JOSÉ CRAVEIRINHA: ENSAIOS**



## CAPÍTULO 1

# **José Craveirinha: contributos para uma revisão da literatura** **José Craveirinha: *contributions of a literature review***

Lola Geraldés Xavier

Universidade Politécnica de Macau/Instituto Politécnico de Coimbra

Siqing Mu (Filomena)

Universidade Politécnica de Macau (estudante de Doutoramento em Português)

### **RESUMO**

O presente estudo apresenta uma revisão sistemática de literatura com carácter descritivo sobre José Craveirinha. Pretende-se mapear os estudos realizados sobre esse autor moçambicano e destacar a atenção que a sua obra continua a despertar. Para se chegar às conclusões, realizou-se uma pesquisa em bases de dados e leu-se a generalidade dos textos disponíveis sobre o poeta.

A partir dos estudos analisados, pode-se concluir que a maior parte das publicações sobre José Craveirinha é dedicada à sua poesia, sobretudo numa perspectiva de literatura enquanto forma de resistência.

**Palavras-chave:** José Craveirinha; revisão da literatura; poesia; narrativa; literatura moçambicana.

## ABSTRACT

This study presents a systematic literature review from a descriptive perspective about José Craveirinha. It intends to map the studies carried out on this Mozambican author and highlight the attention that his work continues to attract. In order to reach the conclusions, a research was carried out in databases and most of the texts available on the poet were read.

From the analyzed studies, it can be concluded that most of the publications by José Craveirinha are dedicated to his poetry, especially from the perspective of literature as a form of resistance.

**Keywords:** José Craveirinha; literature review; poetry; narrative; mozambican literature.

*“(…) faria tudo igual se se repetisse. Uma pessoa não tem juízo”  
(José Craveirinha em entrevista a Thomaz e Chaves, 2003, p. 422).*

## JOSÉ CRAVEIRINHA: ALGUNS BIODADOS

Mia Couto referiu sobre José Craveirinha, aquando da atribuição do Prémio Camões, em 1991: “A poesia é a sua nacionalidade, a língua a sua morada e Moçambique o seu estado civil” (COUTO, 2019, p. 239). Mas quem é José Craveirinha?

O autor mostrou-se avesso a autocaraterizações, um dos exemplos é o caso da entrevista levada a cabo por Omar Thomaz e Rita Chaves (2003), um dos testemunhos disponíveis do poeta, publicada no ano da sua morte.<sup>1</sup> Ainda assim, temos um conjunto de informações significativas que nos permitem traçar a sua biografia.

José João Craveirinha nasceu em Moçambique, na atual Maputo, a 28 de maio de 1922 e faleceu em Joanesburgo, África do Sul, num hospital, a 6 de fevereiro de 2003. Filho de pai algarvio e mãe africana, foi jornalista e cronista em vários jornais moçambicanos, mas é sobretudo pela sua poesia que é conhecido. A sua intervenção cívica, ideológica e cultural é bem conhecida: defensor ativo pela libertação de Moçambique, esteve preso pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direção-Geral de Segurança (PIDE/DGS) entre 1965 e 1969. Exerceu várias funções diretivas: presidente da Direção da Associação Africana, vice-administrador da Imprensa Nacional, presidente da Assembleia Geral da Associação dos Escritores Moçambicanos (o pri-

1 Remete-se para as seguintes entrevistas ao poeta: Chabal, 1994; Laban, 1998; Saúte, 1998; Moreau et al., 2001; Thomaz e Chaves, 2003.

meiro, de 1982 a 1987) e vice-presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa (Maputo), entre outros.

A sua escrita, jornalística e poética, estende-se dos anos 1940 até ao início deste século. O poeta concebia a criação lírica como uma “fraternidade das palavras” (título de poema de **Karingana ua karingana**), sendo um dos maiores expoentes, não apenas pela qualidade literária da sua obra, mas também pelo significado desta na formação da literatura de Moçambique (OLIVEIRA, 2003, p. 407). No início, a escrita do José Craveirinha exprime a ruptura com a literatura moçambicana sua contemporânea, marcada pela imaginação e pelo trabalho estético.

A sua carreira ficou marcada por dezenas de prémios e galardões nacionais e internacionais, destacando-se a atribuição do Prémio Camões. É um nome incontornável da poesia em língua portuguesa, obrigatório em antologias dedicadas à poesia africana em língua portuguesa.

O ano de 2022 coincide, pois, com o aniversário do centenário do grande poeta moçambicano. No decorrer das últimas décadas, publicou-se uma quantidade de textos concernentes à crítica sobre a obra de José Craveirinha, que permite construir uma linha de compreensão sobre a sua escrita, passando pela importância de um passado primordial, não só moçambicano, mas de parte de culturas africanas. No entanto, há poucos estudos que reúnem textos críticos de vários autores sobre a produção literária do poeta e que realizam uma análise sistemática com base neles.

Sendo um vulto das literaturas em português, que estudos sobre a sua obra foram desenvolvidos até ao momento? Essa foi a questão que norteou a nossa pesquisa. Nesse sentido, fez-se o levantamento do estado da arte e consequente revisão da literatura sobre o autor e a sua obra.

## REVISÃO DA LITERATURA: METODOLOGIA

Para responder à questão de partida sobre os estudos disponíveis até ao momento sobre José Craveirinha, realizou-se uma pesquisa abrangente de publicações sobre o poeta. Visou-se focar a atenção sobre os estudos críticos acerca da escrita deste autor, no sentido de apresentar a atualidade da sua obra. No que se refere ao estado da arte, a pesquisa é realizada em seis etapas: (i) pesquisa de publicações relacionadas com José Craveirinha em base de dados nacionais e internacionais; (ii) filtragem dessa recolha de modo a identificar repetições de referências bibliográficas; (iii) leitura sumária das publicações recolhidas; (iv) apresentação quantitativa desses resultados divididos em tipos de publicações; (v) análise dos resultados e (vi) apresentação das conclusões.

Assim, num primeiro momento, fez-se uma busca em bases de dados portuguesas e internacionais. A recolha de textos foi realizada por meio de um levantamento da bibliografia nas 16 bases de dados, nomeadamente: Biblioteca Nacional de Portugal, Bibliotecas de Universidades em Portugal (de Lisboa, Coimbra, Porto, Aveiro), CAPES, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), RCAAP, SciELO,

Scopus, Mendeley, ProQuest, Google Académico, 1 Library, Dianet e ISI WEB. Foram critérios de inclusão: artigos originais publicados em revistas nacionais e internacionais, teses e dissertações completas disponíveis para *download*, livros e capítulos de livros, com amostras que incluíssem as palavras-chave “José Craveirinha”, “poesia africana de língua portuguesa”, “poesia moçambicana”, “literatura moçambicana” e os seus respetivos termos em inglês. Tomou-se como referência os últimos 30 anos, de 1992 a 2022, por termos considerado ser uma cronologia suficientemente abrangente para este autor, no que diz respeito à percentagem total dos textos publicados e por compreender um período em que já estão disponíveis textos *on-line*. Encontraram-se 754 publicações. Depois de retiradas as repetições, o elenco restringiu-se a 137 referências. Não foram consideradas comunicações ou artigos em jornais periódicos.

Procedeu-se, depois, à leitura sumária das publicações recolhidas, com os objetivos de: (i) identificar eventuais publicações que não sejam suficientemente representativas por não desenvolverem aspetos da escrita do autor; (ii) recolher outras publicações que possam ser significativas, mesmo que para além dos últimos 30 anos, referidas nos estudos compilados e que não tenham sido identificadas nas bases de dados pesquisadas; e (iii) coligir temáticas estudadas na obra de José Craveirinha.

Das 137 publicações, retiraram-se doze (textos de uma a duas páginas em jornais ou resultantes de comunicações não publicadas), por não desenvolverem suficientemente aspetos da obra de José Craveirinha, e juntaram-se mais seis, identificadas na primeira bibliografia recolhida. Após a exclusão de publicações consideradas pouco representativas da lista inicial e o acrescento de outras novas, chegou-se ao número final de 131 referências. Seguiu-se a análise quantitativa dos resultados divididos em tipos de publicações.

Após este trabalho de pesquisa, dividiram-se as referências bibliográficas em (i) livros exclusivamente dedicados ao autor; (ii) capítulos de livros e referências em livros genéricos sobre as literaturas africanas/moçambicana; (iii) artigos em revistas científicas; (iv) artigos em atas de congressos; (v) teses de doutoramento; e (vi) dissertações de mestrado.

Dessa divisão, obtiveram-se 4 livros dedicados exclusivamente a José Craveirinha; 31 textos em livros sobre as literaturas/culturas africanas (12 dos quais capítulos autónomos sobre a obra do poeta), 61 artigos em revistas científicas, 14 artigos em atas de congressos, 14 dissertações de mestrado e 7 teses de doutoramento. No total foram identificadas, pois, 131 publicações.<sup>2</sup>

## APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Em relação aos livros de autor totalmente dedicados a José Craveirinha (GAMEIRO, 2005; LEITE, 1991; BALTAZAR, 1972), alguns resultando de dissertações de mestrado, estes centram-se sobretudo na poética de José Craveirinha. Acrescenta-se um outro livro de ensaios de alguns especialistas, organizado por Moreau *et al.* (2001).

2 Ver a lista total, no final deste livro: “Estudos sobre José Craveirinha”.

Em relação aos livros sobre as literaturas/culturas africanas, interessou-nos, sobretudo, os capítulos de livros. A quase totalidade de capítulos debruça-se sobre questões genéricas relacionadas com as literaturas africanas de língua portuguesa em geral ou sobre a literatura moçambicana. Apenas três dos capítulos se integram na perspetiva comparatista, confrontando José Craveirinha com Manoel de Barros (um capítulo), Luandino Vieira (um capítulo), Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa (um capítulo). Cinco capítulos debruçam-se especificamente sobre aspetos da poética de José Craveirinha. 42% dessas publicações fizeram-se no século passado, dessas, o ano em que se publicou mais foi 1998. 2012 foi o ano em que mais capítulos de livros se publicaram sobre José Craveirinha.

O maior número de publicações sobre José Craveirinha recai em artigos de revistas científicas. Encontrámos apenas quatro publicações na década de 1990. O ano de maior número de publicações de artigos (quase uma dezena) foi o da morte do poeta, 2003, logo seguido de 2002. Em 2012, 2014 e 2018, publicam-se também vários artigos (rondando a meia dezena em cada um desses anos).

A maioria destes textos foca-se em estudos sobre a poesia do autor. Há um número razoável de estudos comparativos. José Craveirinha é comparado com autores como: Agostinho Neto, Ana Paula Tavares, António Jacinto, Henri Michaux, Jorge de Sena, José María Arguedas, Mia Couto, Nicolás Guillén, Noémia de Sousa, Paulina Chiziane, Rui Knopfli, Sérgio Vieira, Solano Trindade, Virgílio de Lemos, e Malangatana. Um dos textos centra-se na análise comparatista entre contos de autores moçambicanos, confrontando “História de Sonto: o menino dos jacarés de pau” e “Ziche pescador”, de Craveirinha, com contos de Ungulani Ba Ka Khosa, Clemente Bata e João Paulo Borges Coelho (BRAUN e ALVES, 2018). Alguns dos temas genéricos abordados destacam questões de pós-colonialismo, identidade, nacionalismo, espaço, classe social e tradução de poesia.

Contabilizámos pouco mais de uma dezena de artigos em atas de congressos, metade deles sobre a poesia de Craveirinha. Os restantes repartem-se por questões genéricas sobre géneros literários, negritude, moçambicanidade e liberdade. Um dos artigos faz uma análise comparativa entre José Craveirinha, Glória de Sant’Anna, David Mestre e Ana de Santana (PEREIRA, 2007). Identificámos dois artigos sobre a prosa craveirínica: um sobre o conto “História de Sonto: o menino dos jacarés de pau” (CANTARIN, 2003) e outro, mais genérico, sobre **Hamina e outros contos** (SILVA, 2011). Apenas um desses textos é publicado ainda na década de 1990, todos os restantes datam de 2003 a 2020.

A academia também tem prestado atenção à obra de José Craveirinha, sobretudo a nível de trabalhos de mestrado, mais comuns entre 2010 e 2019, sendo no ano de 2014 em que mais destas dissertações foram defendidas. O primeiro trabalho, e único do século XX, neste âmbito, foi o de Ana Mafalda Leite (1981) sobre a linguagem poética de Craveirinha. Neste século, só em 2007 se começou a dar atenção ao estudo de Craveirinha em dissertações de mestrado. A generalidade desses trabalhos foram defendidos em universidades brasileiras. Apenas 35% foram realizados em universidades portuguesas (Lisboa e Porto). Mais de metade dessas dissertações centram-se na poe-



sia de José Craveirinha. A análise comparatista está também presente em algumas delas, comparando-se o nosso autor com Abdias do Nascimento, António Jacinto, Jorge de Souza Araújo, Oliveira Silveira e Rui Knopfli. Uma das dissertações foca-se nas crónicas de José Craveirinha publicadas no jornal *A tribuna*, apresentando, em anexo, a transcrição de 43 textos publicados pelo autor nesse jornal (poemas, cartas, contos e crónicas) (VIEIRA, 2019).

Finalmente, em relação às teses de doutoramento, o cenário não é muito abundante. Identificámos um total de sete trabalhos, todos deste século, 71% realizados em universidades brasileiras. Um dos trabalhos compara a poética de José Craveirinha, Luís Carlos Patraquim, Mía Couto e Rui Knopfli (MELONI, 2013). Outros dois estudos comparam o nosso poeta com João Cabral (MOTA, 2017) e outro com Eduardo White (CEZERILO, 2005). As restantes teses enfocam questões de antropologia e linguística. Uma das teses defendida na Universidade de Manchester faz um estudo comparatista sobre género e sexualidade em seis autores moçambicanos: José Craveirinha, Lília Momplé, Noémia de Sousa, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani Ba Ka Khosa (JONES, 2016).

## ANÁLISE DOS RESULTADOS

Dos textos recolhidos, constata-se que mais de 80% das publicações sobre José Craveirinha são já deste século, em particular após a sua morte, encontrando-se o maior volume de publicação em 2014, o que nos pode levar a concluir que o poeta continua “vivo” e a despertar o interesse dos estudiosos, em particular brasileiros. A esse facto não é alheio o contexto académico das literaturas africanas em Portugal e do Brasil: enquanto no Brasil o interesse por estas literaturas tem aumentado neste século, para o que contribuiu, por exemplo, a Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003, ao tornar obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira no ensino fundamental e médio, em Portugal tem-se verificado a tendência contrária.

São poucos os livros direcionados ao estudo específico da obra de José Craveirinha. O número de dissertações e teses é (apenas) razoável. Nos estudos sobre Craveirinha, Ana Mafalda Leite é a autora com maior frequência de citação.

Nos estudos analisados, verifica-se que é dada pouca atenção ao estudo da prosa de José Craveirinha (contos e crónicas, sobretudo). Apenas cerca de 3% das publicações sobre o autor se concentram no estudo da sua narrativa, não tendo sido encontrado nenhum estudo sobre **O folclore moçambicano e as suas tendências** (2009), nem sobre **Contacto e outras crónicas** (1999). Apesar de haver escassez de estudos sobre a narrativa craveirínica, Ana Mafalda Leite destaca a vertente poética dos seus contos e crónicas. Como defende a estudiosa (LEITE, 2006, p. 229): “alguns poemas de José Craveirinha são uma outra versão dos contos, recriam temas de algumas crónicas; muitos dos poemas de **Xigubo** (1964) e de **Karingana ua karingana** (1974) teriam sido feitos em simultâneo aos contos, à escrita das crónicas, partilhando de temas similares, preocupações sociais, e do universo de ideias que povoava a mente do escri-

tor-jornalista”. A passagem da poeticidade à narrática e a influência da poesia oral em Craveirinha são *topoi* desenvolvidos por essa autora.

A generalidade dos estudos concentra-se na sua poesia e em aspetos temáticos associados à mesma. Ainda assim, se as suas primeiras obras são significativamente estudadas, nomeadamente, **Chigubo** (1964)/**Xigubo** (1980), **Karingana ua karingana** (1974), **Cela 1** (1980) e **Maria** (1988, menos estudada), o mesmo já não acontece, por exemplo, com **Poemas da prisão** (2003), **Poesia erótica** (2004) e outras obras póstumas, aparentemente menos conhecidas. O poema “Grito negro” é um dos mais estudados.

Quanto aos temas principais, os tópicos mais discutidos tratam da crítica literária, poesia como forma de resistência colonial e contra o racismo. Os estudos analisados centram-se numa investigação descritiva e narrativa, como formas de realizar uma interpretação em torno de temas como liberdade, humanidade racial, representação étnica e identidade, moçambicanidade, africanidade e implicações pós-colonialistas da sua obra.

A obra de José Craveirinha apresenta um projeto ético e estético. A expressão do eu coletivo e o traçado de uma identidade moçambicana são temas explorados pelos estudiosos. A expressão da dor na poesia de Craveirinha (JORGE, 2003) ganha alguma expressividade nos estudos publicados, ainda que, como o próprio defendeu numa entrevista: “uma pessoa deve exaltar a sua dor para ser igual, não para ser superior” (THOMAZ; CHAVES, 2003, p. 422).

Dos estudos com vertente comparatista, salienta-se a relação estabelecida em alguns textos com Mia Couto, Rui Knopfli e Ungulani Ba Ka Khosa. Autores como Sérgio Vieira, António Jacinto, Solano Trindade, Noémia de Sousa e Paulina Chiziane aparecem também em, pelo menos, dois estudos comparatistas. Nas artes em geral, destacam-se os estudos de Carmen Tindó Secco (2005, 2003) e Vanessa Ribeiro (2004), que comparam a poesia de Craveirinha à pintura de Malangatana, numa relação que faz lembrar a *ut pictura poesis* de Horácio.

Das leituras realizadas, concluímos que há consenso em relação a alguns aspetos da escrita do autor. Um deles é o recurso à ironia como procedimento estético para criticar a desumanização provocada pelo colonialismo e pelo racismo, e como meio de resistência contra a condição mortal do ser humano. Craveirinha representa o que Walter Mignolo (1991) chama de “semiose colonial”, ou seja, cruzamento de várias tradições provenientes de diferentes civilizações, quem o lembra é Gilberto Matusse (1997). Esse cruzamento verifica-se, igualmente, na forma como Craveirinha trabalha com a língua portuguesa e a subverte, na tentativa de romper com uma cultura imposta (OLIVEIRA, 2003).

A linguagem poética em Craveirinha tem também atraído a atenção dos estudiosos. No que diz respeito, ao seu trabalho com a linguagem, este “realiza um bem-sucedido processo de reenunciação da língua portuguesa, que passa pela corrosão sintática e lexical para entrar em diálogo com o ronga, em uma trilha que vai da subversão à reestruturação em novos parâmetros” (JORGE, 2003, p. 401-402). Trata-se de uma

poesia associada às poéticas orais do sul de Moçambique (LEITE, 2006), carregada de metáforas e sonoridade.

Vários autores pronunciam-se sobre as matizadas fases da sua escrita. Para Helio Baragatti Neto (2009), podemos dividir a obra de José Craveirinha em quatro fases: a fase neorrealista, destacando o uso de vocábulos autóctones; a fase da negritude (e do pan-africanismo) em que sobressai a exacerbação dos valores socioculturais; a fase da moçambicanidade, semelhante à fase neorrealista, em que o nacionalismo e a identidade nacional são valorizadas; e, finalmente, a fase da libertação, caracterizada pelo lirismo de Maria, mas também pelo sarcasmo devido à desilusão após a independência.

Por sua vez, Carmen Tindó Secco defende seis fases em Craveirinha: neorrealista, de negritude, de “moçambicanidade”, anticolonial, de lirismo amoroso e de tempos distópicos, destacando o “barroquismo estético e revolucionário” do autor (SECCO, 2002, p. 45).

Gabriel Vieira (2019), na sua dissertação de mestrado, apresenta uma proposta de apenas três fases: a da poética engajada, a do amadurecimento e transição e a fase do lirismo elegíaco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa considerou os estudos publicados sobre a obra de José Craveirinha. Diante do que foi exposto, é possível concluirmos que a maior parte dos estudos é elaborada em português e publicada no século XXI. As publicações dedicam-se, sobretudo, aos temas seguintes: a análise das implicações colonialistas sobre a linguagem poética, caracterizando algumas particularidades relativas ao estilo da sua poética; a interpretação alusiva à resistência nacional, à identidade moçambicana e a crítica sobre as relações entre a linguagem de produção poética e a luta contra a opressão.

Esta pesquisa tem duas limitações maiores, por um lado, considerou, sobretudo, publicações disponíveis em Português e Inglês, por outro, centrou-se, maioritariamente, na leitura de textos acessíveis *on-line*, dada a dificuldade de aceder a alguns textos impressos, sobretudo publicados antes de 1997, muitos deles sem registo nas bases de dados selecionadas.

Ainda assim, entendemos que através deste mapeamento se abre a possibilidade de alertar para a necessidade de futuros estudos, nomeadamente, no âmbito da prosa craveirinhica e de outros estudos comparatistas que possam vir a realizar-se. Parece-nos, também, haver ainda espaço para desenvolver estudos relacionados com as últimas obras do autor, do lirismo amoroso, mas, sobretudo, do erotismo. O espólio do poeta poderá ainda conter um manancial de textos a publicar e explorar.

Desta pesquisa, conclui-se ainda que José Craveirinha continua “vivo” e atual, tendo o número de estudos aumentado após 2003, ano do seu falecimento. No geral, os estudos sobre Craveirinha associam a sua biografia à história do país, definindo-o

como “poeta de vanguarda” (OLIVEIRA, 2003, p. 407), de poeta “contra a corrente” (ABDALA JÚNIOR, 2002). Do poeta permanece a universalidade da sua obra, mas fica também a sua humanidade.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>3</sup>

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O sonho (diurno) de uma poética popular. **Via Atlântica**, n. 5, p. 30, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49719>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- BALTAZAR, Rui. **A poesia de José Craveirinha**. Lourenço Marques: Associação dos Naturais de Moçambique, 1972.
- BRAUN, Ana Beatriz; ALVES, Ricardo Luiz Pedrosa. À margem do Índico: os pobres e o mar em contos moçambicanos. **Remate de Males**, v. 38, n. 1, p. 116-146, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v38i1.8651256>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- CANTARIN, Márcio Matiassi. O quadro cotidiano da colônia: uma leitura de “História de Sonto: o menino dos jacarés de pau”, de José Craveirinha. **XVI Seminário do CELLIP**. Londrina: CELLIP, 2003.
- CEZERILO, Luis Abel. **Obra poética de José Craveirinha e Eduardo White**: utopia e liberdade no horizonte do possível. Tese (Doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.
- COUTO, Mia. Camões na Mafalala. *In*: COUTO, Mia. **O Universo num grão de areia**. Lisboa: Caminho, 2019, p. 237-239.
- GAMEIRO, Armindo. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- JONES, Eleanor. **Out of the iron house**: deconstructing gender and sexuality in Mozambican literature. Tese (Doutoramento em Literatura) – School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester, Manchester, 2016. Disponível em: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/out-of-the-iron-house-deconstructing-gender-and-sexuality-in-mozambican-literature\(-3c2de69d-c356-4fb5-bd2f-a0432ba38174\).html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/out-of-the-iron-house-deconstructing-gender-and-sexuality-in-mozambican-literature(-3c2de69d-c356-4fb5-bd2f-a0432ba38174).html). Acesso em: 7 mar. 2022.
- JORGE, Sílvio Renato. Palavras de dor: expressões da perda na poesia de José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 401-406, 2003.

---

3 Indica-se apenas a bibliografia citada ao longo deste texto. No final deste volume apresenta-se a lista de referências bibliográficas que foram tidas em consideração para as conclusões que aqui se apresentam, em “Estudos sobre José Craveirinha”.

- LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. A oficina narrativa da poesia na escrita de José Craveirinha. **Via Atlântica**, n. 9, p. 225, 17 jun. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50053>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- LEITE, Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. **Para uma caracterização de linguagem poética de José Craveirinha**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Africana em Português) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1981.
- MATUSSE, Gilberto. A representação literária da identidade na literatura moçambicana: Craveirinha. **Scripta**, v. 1, n. 1, p. 185-195, 1997. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10155>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- MELONI, Otávio Henrique Rodrigues. **Cosmopolitas da mesma aldeia: um estudo sobre a formação e consolidação do sistema literário moçambicano a partir da obra de quatro poetas**. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.
- MIGNOLO, Walter. Canon and corpus: an alternative view of comparative literary studies in colonial situations, **Dedalus**, n.º1, Dez. 1991.
- MOREAU, Annick; MENDONÇA, Fátima; LABAN, Michel (org.). José Craveirinha: poeta de Moçambique. Poitiers: OAVUP – Université de Poitiers, 2001.
- MOTA, Maria Nilda de Carvalho. João Cabral e José Craveirinha: literatura contra a desumanização. Tese (Doutoramento em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10052018-105858/>. Acesso em: 7 mar. 2022.
- NETO, Helio Baragatti. As influências jornalísticas em *Karingana ua karingana*, de José Craveirinha. **Revista de Educação, Linguagem e Literatura**, v. 1, n. 2, p. 132-146, 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2844>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Vicente Geraldo Amâncio Diniz. O devir como expressão do eu coletivo na poética de José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, 2003.
- PEREIRA, Érica Antunes. A (re)criação da vida na metapoesia de José Craveirinha, Glória de Sant'Anna, David Mestre e Ana de Santana. **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2007.
- RIBEIRO, Vanessa Relvas de Oliveira. A reinvenção de sonhos e memórias em poemas de José Craveirinha e telas de Malangatana Valente. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 2, n. 9, p. 1-5, 2004. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/448/439>. Aces-

so em: 8 mar. 2022.

SAÚTE, Nelson. **Os habitantes da memória**: entrevistas com escritores moçambicanos. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português, 1998.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. A apoteose da palavra e do canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha. **Via Atlântica**, n. 5, p. 40, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49720>. Acesso em: 7 mar. 2022.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 350-367, 20 mar. 2003.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente. **Revista Terceira Margem**, v. 9, n. 13, p. 7-26, 2005.

SILVA, Avani Souza. *Hamina e outros contos*: a poética de denúncia social em Craveirinha. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. São José: Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1160-1.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2022.

SILVA, Manoel de Souza e. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

THOMAZ, Omar; CHAVES, Rita. Entrevista com José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 415-425, 20 mar. 2003.

VIEIRA, Gabriel Pereira. **José Craveirinha**: Percursos de uma poética inquieta. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, p. 79. 2019. Disponível em: [https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11158/1/DISSER-TAÇÃO\\_JoséCraveirinhaPercursos.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11158/1/DISSER-TAÇÃO_JoséCraveirinhaPercursos.pdf). Acesso em: 7 mar. 2022.



## CAPÍTULO 2

# **Pelos trilhos biográficos e poéticos de José Craveirinha** *Along the biographical and poetic trails of José Craveirinha*

Fátima Mendonça

Universidade Eduardo Mondlane – Maputo/CLEPUL – Universidade de Lisboa

### **RESUMO**

Este texto aborda o percurso biográfico e literário de José Craveirinha, procurando mostrar a forma como aspetos biográficos cruciais foram determinantes para a génese de grande parte da sua poesia. Apresentam-se algumas características temáticas e discursivas, desde **Chigubo** até **Babalaze das hienas**, último livro publicado em vida. São ainda explicadas as circunstâncias que envolveram a publicação dos livros póstumos **Poemas da prisão** e **Poemas eróticos**. Destaca-se na análise o facto de os poemas não formarem uma unidade fixa, dependendo do modo de produção da escrita, o que pode explicar, o estilo declamatório de **Chigubo**, o predomínio da escrita/emoção, a exuberância vocabular, processos adequados à necessidade emotiva de expressão do Amor pela Terra. Pode igualmente explicar a escrita densa, de alguns po-



emas de **Karingana ua karingana** e de **Cela 1**, assim como o lirismo de **Maria** e de grande parte da última fase da sua poesia, em que se instala o distanciamento entre o Sujeito e o Objeto, seja ele a Solidão, a Morte ou a Guerra.

**Palavras-chave:** José Craveirinha; poesia moçambicana; história literária; biografia.

## ABSTRACT

This text aims to approach José Craveirinha's biographical and literary trajectory, seeking to show how crucial biographical aspects were decisive for the genesis of a large part of his poetry. Some thematic and discursive characteristics are presented, from **Chigubo** to **Babalaze das hienas**, last book published in his lifetime. The circumstances surrounding the publication of the posthumous books **Poemas da prisão** and **Poemas eróticos** will also be explained. The analysis highlights the fact that the poems do not form a fixed unit, depending on the mode of writing production, which may explain **Chigubo's** declamatory style, the predominance of emotion, vocabulary exuberance, processes suited to emotive expression of Love for the Land. It can also explain the dense writing of some poems in **Karingana ua karingana** and **Cela 1**, the lyricism of **Maria** and much of the last phase of his poetry, in which the distance between the Subject and the Object, Solitude, Death or War, is installed.

**Keywords:** José Craveirinha; Mozambican poetry; literary history; biography.

## INTRODUÇÃO

Figura tutelar da poesia moçambicana, reconhecida pela crítica como um dos grandes poetas da África, é de ressaltar igualmente o papel de José Craveirinha enquanto cidadão portador de uma elevada consciência cívica, manifestada antes e depois da independência de Moçambique. A passagem do centenário do seu nascimento justifica, por isso, uma abordagem global do seu compósito percurso de vida, o que tentarei fazer neste texto, privilegiada pelo convívio profissional e pessoal que com ele mantive durante anos. Nascido em 28 de maio de 1922 num bairro periférico da então cidade colonial de Lourenço Marques (hoje Maputo), capital de Moçambique, José João Craveirinha, sempre que a ocasião se lhe deparava, em entrevistas (CHABAL, 1994, p. 85-91; LABAN, 1998, p. 43-53; MOREAU *et al.*, 2001, p. 55; SAÚTE, 1998, p. 111-113), gostava de salientar alguns aspetos da sua infância e adolescência, nomeadamente, a herança biológica (mãe ronga e pai algarvio), a educação dada pela madrastra, enfermeira portuguesa e, após o falecimento desta e do pai, pelo tio paterno. Outro aspeto que salientava amiúde era o facto de, devido às dificuldades económicas da família, ter sido apenas o seu irmão mais velho, João Craveirinha, quem beneficiou da frequência do ensino secundário. Contudo, foram as explicações, que o irmão lhe dava em casa, que lhe permitiram suprir a falta de instrução formal. Não é de surpreender, portanto, que tenha sido no desporto que encontrou forma de ultrapassar as

barreiras que a sociedade colonial impunha a quem, como ele, estava confinado a uma dupla condição subalterna. Desse percurso inicial deu conta o amigo João Reis (2003) na emotiva crónica publicada em Macau, aquando do seu falecimento:

*(...) começou a sua vida como auxiliar de escritório numa sociedade Cooperativa, não por capacidades comerciais específicas, mas por ser um potencial marcador de golos de cabeça, da equipa de futebol do Grupo Desportivo de Lourenço Marques. Foi assim, e por essa habilidade, que o conheci, e o descrevi numa desataviada crónica desportiva que então publicava no jornal Lourenço Marques Guardian. Fiz-lhe algumas prognósticas referências nesse sentido, e ele veio agradecer-mas. Deste modo começaria uma longa convivência, (...).<sup>1</sup>*

Para além da sua atividade, desde os anos 1950, como jornalista e poeta, José Craveirinha desempenhou um papel de relevo na vida desportiva e associativa de Moçambique. No período que antecedeu à sua prisão pela PIDE em 1965, era Presidente da Direção da Associação Africana, sucessora do GALM (Grémio Africano de Lourenço Marques), agremiação que constituiu um foco importante das ideias nacionalistas, tendo o Dr. Domingos Arouca como diretor do órgão da Associação, o jornal **O Brado Africano**.<sup>2</sup>

Embora a Associação Africana tenha tentado recuperar o controlo do jornal, as condições políticas prevaletentes, na altura, conduziram ao fechamento da circulação de ideias contrárias ao projeto colonial salazarista e à prisão dos que se lhe opunham, nomeadamente, as dezenas de militantes clandestinos envolvidos na organização da 4.<sup>a</sup> Região Regional da Frelimo ao Sul do Save (MBOA, 2009; MUSSANHANE, 2012; REIS; MUIUANE, 1975) entre os quais José Craveirinha e Domingos Arouca.<sup>3</sup>

- 1 O datiloscrito do texto foi-me cedido pelo familiar de João Reis, José Paulo Pinto Lobo com indicação de ter sido publicado em Macau.
- 2 **O Brado Africano**, órgão do Grémio Africano de Lourenço Marques (GALM), sucedeu em 1918 ao jornal **O Africano**, fundado em 1908 pelos irmãos João e José Albasini. A partir dos finais dos anos 1930, sofreu uma mudança de orientação. O quadro político, em que se fazia a consolidação progressiva da ideologia do Estado Novo, extinguiu progressivamente o confronto de opiniões e relativa liberdade de expressão próprios dos governos republicanos e de predominância maçónica, sindicalista e nativista das décadas anteriores. O espaço de 'abertura' política ocorrida durante o ano de 1948, que antecedeu as eleições de 1949, a que Norton de Matos se candidatou, pela oposição, à presidência da República em Portugal, criou condições favoráveis para novo dinamismo de **O Brado Africano**, prosseguido ao longo da década de 1950 – ainda que com algumas oscilações, devido às prisões que ocorreram após as eleições de 1949. Depois das prisões ocorridas em 1965, o jornal ficou praticamente nas mãos do governo colonial, o que ditou o seu encerramento em 1974, no período de transição para a independência.
- 3 Domingos Arouca, nascido em 1928, em Inhambane, era originário de uma família mestiçada, com alguma capacidade económica. Concluiu a Licenciatura em Direito na Universidade de Lisboa. Regressado a Moçambique, montou escritório de advogado em Lourenço Marques onde, em 28 de maio

Demitido, aquando da prisão, das funções que ocupava desde 1958, de revisor assalariado da Imprensa Nacional, José Craveirinha fez a sua travessia do deserto, depois de ter obtido liberdade condicional em 1969. Dessa fase, destaca-se a colaboração, com uma dezena de poemas, em **Caliban**, revista de duração efémera, criada por Rui Knopfli e Grabato Dias.<sup>4</sup> Publicou também nesses anos alguns poemas em **Ophir** e **Izwi**, jornais sul-africanos da época, estando ainda representado em *Modern poetry from Africa* editado por Gerald Moor e Ulli Beyer com o poema “*The seed is in me*” (1970, p. 237).<sup>5</sup>

Após a independência de Moçambique, pairaram, por vezes, silêncios incómodos sobre a participação de José Craveirinha na luta clandestina da Frelimo a que, com a força da sua rebeldia, reagiu como melhor sabia, isto é, com a palavra.<sup>6</sup> Foi Samora Machel quem, intuitivo e voluntarista como Craveirinha, pôs termo a esse mal-estar, reconhecendo-lhe de várias formas e reiteradamente o estatuto que só a morte, em 6 de fevereiro de 2003, veio oficializar, com o repouso definitivo na cripta da Praça dos Heróis como prova do definitivo reconhecimento público nacional.<sup>7</sup>

---

de 1965, foi detido pela PIDE. Era, na altura, Presidente da Direção do Centro Associativo dos Negros de Moçambique (Agremiação fundada nos anos 1930 com o nome de Instituto Negrófilo, como resultado de divergências no GALM – Grémio Africano de Lourenço Marques, designação anterior da Associação Africana) e tomara recentemente posse como diretor de **O Brado Africano**. Em 1967, foi julgado e condenado, pelo Tribunal Militar Territorial de Moçambique, a 4 anos de prisão maior e 3 anos de medidas de segurança. No total, cumpriu 8 anos de cadeia, sendo 4 em Moçambique, na Penitenciária da Machava, e 4 nas cadeias políticas portuguesas, 1 ano no Hospital-prisão de Caxias e 3 anos no Forte de Peniche. Em 1973 foi transferido para Moçambique, com residência fixa em Inhambane, até ao 25 de abril de 1974. No período da transição para a independência, por discordância da orientação ideológica da Frelimo, autoexilou-se em Portugal, onde exerceu advocacia. Regressou a Moçambique nos anos 1990. Nesses anos, fez parte do Conselho Superior de Magistratura Judicial. Faleceu em 3 de Janeiro de 2009. Em 2020 foi publicado, postumamente, o livro de memórias *As cobras* (Autobiografia I Parte) organizado por Luís Loforte.

- 4 A revista *Caliban*, de formato artesanal, coordenada por Rui Knopfli e Grabato Dias, teve apenas 4 números entre 1971 e 1972. Em 1996 foi publicada pelo Instituto Camões, em Maputo, uma edição fac-similada da revista, com coordenação e apresentação de Nelson Saúte.
- 5 Informação verbal prestada pelo escritor sul-fricano Stephen Gray, em correspondência trocada em 1992.
- 6 A par da atividade poética manteve intensa participação em diversos Encontros e Congressos de escritores. Em 1979 a VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, realizada em Luanda, elegeu-o Membro Permanente de Júri do Prémio Lótus. Em 2002 foi eleito sócio correspondente da Academia de Ciências de Lisboa. Foi o 1.º Presidente da Assembleia Geral da Associação dos Escritores Moçambicanos, constituída em 1982, cargo que ocupou até 1987. Foi igualmente Presidente da Assembleia Geral da Associação Moçambicana de Língua Portuguesa (AMOLP). Nos últimos anos de vida exerceu o cargo de Vice-Presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa.
- 7 O reconhecimento de José Craveirinha teve a sua expressão nos importantes prémios internacionais que lhe foram atribuídos e dos quais se destacam pela sua importância: “Prémio Alexandre Dáskalos” da Casa dos Estudantes do Império, em 1962, “Prémio Nacional de Poesia de Itália”, em 1975, “Prémio Lótus” da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos, em 1983, “Prémio Camões”, em 1991, Prémio “Voices of Africa” da Ordfront/Leopard Publishing House – Suécia, em 2002. Em Moçambique foram-lhe atribuídos os Prémios “Cidade de Lourenço Marques”, em 1959, “Prémio Reinaldo Ferreira” e “Prémio de Ensaio” do Centro de Cultura e Arte da Beira, em 1961, “Prémio Vida Literária” da

## JOSÉ CRAVEIRINHA: DO FUTEBOL À ESCRITA DE INTERVENÇÃO

Após um período de estagnação desde a morte de Estácio Dias, em 1937, o jornal **O Brado Africano** conseguiu readquirir alguma da sua capacidade mobilizadora e de ativismo durante a década de 1950. Esse novo dinamismo do jornal, cuja base estava na atividade social da Associação Africana, teve em José Craveirinha um protagonismo que deixava pressentir uma nova fase da sua vida que, até ali, se evidenciara no Clube Desportivo de Lourenço Marques, como futebolista extremamente popular, conhecido como Zézé.<sup>8</sup> João Reis faz remontar, a esse passado, a emergência do jornalista e poeta que viria a ser José Craveirinha:

*(...) Enganei-me nos vaticínios. Embora vizinhos, quási de porta-a-porta, como depois seria, sempre na Mafalala, com o Eusébio, e outros, o Zézé não seria um (primeiro) Matateu, obliquou, na carreira, não sei se bem, se mal – e foi para o campo das letras. Costuma falar-se no dom de palavra de certas pessoas, espontâneas e calhadas para a oratória, mas ninguém diria que o Zé Craveirinha acabasse num verdadeiro e lídimo artífice da palavra, portuguesa, como viria a ser. O destino, ou lá o que tivesse sido, pregou-lhe essa partida, instilou-lhe na inteligência, uma agudíssima apetência por tudo quanto era escrita (tendo não mais do que a quarta classe elementar) (REIS, 2003).*

De facto, foi no jornal **O Brado Africano** que José Craveirinha iniciou abundante colaboração com crónicas e poemas publicados entre o início dos anos 1950 e 1964. A sua atividade de cronista e ensaísta, por vezes sob os pseudónimos de Mário Vieira, J. C., J. Cravo, Jesuíno Cravo, Abílio Cossa, seria alargada a outras publicações periódicas, nomeadamente, ao jornal diário **Notícias e Notícias da Tarde**, onde trabalhou como repórter, e manteve uma regular colaboração desde 1957. No **Notícias** assinou a secção *Caminhos soltos e a coluna Conctato* de 1959 a 1962. No **Notícias da Tarde** manteve, de 1958 a 1961, a secção *Hoje é a minha vez*, sobre desporto. No mesmo período, colaborou em **A Voz de Moçambique, Notícias da Beira, Diário de Moçambique, Paralelo 20 e Voz Africana**. Foi igualmente nesses periódicos que publicou grande parte da sua poesia que ainda se mantém dispersa na imprensa, não tendo sido

---

AEMO, em 1997, e “Prémio Consagração, Fundac-Rui de Noronha”, em 1999. Foi condecorado pelo Presidente da República Federativa do Brasil, em 1990, com o Grau de Oficial Grão-Mestre da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. Em 1997 recebeu do Presidente da República Portuguesa o Grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique e, do Presidente da República de Moçambique, a Ordem de Amizade e Paz. Foram-lhe ainda atribuídas as seguintes medalhas: Medalha Nachingwea, Medalha de Ouro da Comuna de Concesio (Brescia), Medalha de Ouro do Município de Aljezur, Medalha de Ouro 1.º Grau do Município de Sintra e Medalha de Mérito da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Em 2002 a Universidade Eduardo Mondlane outorgou-lhe o Grau de Doutor *Honoris Causa*.

8 O poeta alude a essa fase no poema “Mundial de futebol no México (em direto)” que assina como “Zézé ex-futebolista arrependido” – ver Fátima Mendonça e Nelson Saúte (org.) *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1992, p. 228-230.

incluída nos livros que publicou em vida. Outra parte permanece inédita e faz parte do seu volumoso espólio.<sup>9</sup>

No início da década de 1960 eram visíveis os interesses de grupo em cada órgão de informação, os quais podem ser agrupados em função da adesão total aos interesses políticos e económicos coloniais, como *o Notícias*, ou da crítica ou oposição a estes interesses, caso de **A Voz de Moçambique**, num quadro em que os mecanismos de censura e repressão sobre intelectuais já se fazia sentir.

Deste modo, o aparecimento do jornal diário **A Tribuna**, fundado por João Reis em Outubro de 1962, pode ser interpretado como a tentativa de criação de um espaço jornalístico profissional e moderno, independente dos interesses governamentais. Contou logo com uma participação de qualidade assinalável, de onde se destacava o reputado jornalista Gouvea Lemos, como chefe de redação, ao lado de José Craveirinha, como redator que, para aí, fez transitar a coluna *Contacto*. Tinha ainda a colaboração do fotógrafo Ricardo Rangel, do artista plástico Garizo do Carmo e de outros que se viriam a distinguir, como Fernando Magalhães, Fernando Carneiro, Luís Bernardo Honwana, Mota Lopes, João Bastos ou Teresa Sá Nogueira. Contou ainda com colaboração de Amadeu José de Freitas, Adrião Rodrigues, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli e o arquitecto Pancho Miranda Guedes.

Gouvea Lemos viria a sair, em 1963, com outro dos protagonistas iniciais, Ilídio Rocha, sugerindo este último razões não muito claras para o facto de João Reis ter acabado por ficar sozinho. Ilídio Rocha aponta como razões para uma ruptura com João Reis, por parte de Gouvea Lemos e dele próprio, a circunstância de aquele ter publicado, à revelia de ambos, um editorial elogiando o Dr. Castro Fernandes, membro proeminente da Direção da União Nacional e do Banco Nacional Ultramarino de visita a Moçambique (BARRADAS, 2003, p. 52-63; ROCHA, 2000, p. 193-198). Contudo, parece-me ter havido um conjunto de fatores, nomeadamente económicos, que levaram a que João Reis acabasse por entregar o jornal ao Banco Nacional Ultramarino e perdesse o controlo sobre o mesmo. Terá sido este o motivo determinante para que muitos dos redatores e colaboradores do jornal se vissem compelidos a afastar-se. As cartas enviadas por João Reis ao advogado Eurico Ferreira, intercetadas e copiadas pela PIDE (BARRADAS, 2003) ajudam a perceber a trama que envolveu todos os participantes neste projeto que, desiludidos, o abandonaram, ou não tiveram outra saída senão demitir-se, como aconteceu com Gouvea Lemos e José Craveirinha. Foi provavelmente essa situação que despoletou no poeta a energia que conduziu ao longo poema “Excelentíssimo Sr. Governador” – subentenda-se Sarmento Rodrigues – com data de 1963:

---

9 A partir dos anos 1980, comecei a colaborar com o poeta na organização do seu espólio literário, a que dei continuidade, a pedido da família, depois do seu desaparecimento físico, até finais de 2004. Posteriormente, o tratamento do espólio esteve sob a responsabilidade do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa. Voltou à posse de um dos herdeiros que organizou e fez publicar, em Maputo, alguma da poesia inédita.

(...) *Excelência:*  
*Uma ordem de prisão é simples senhor governador: Prende-se um marido.*  
*Prende-se um pai.*  
*Prende-se um filho.*  
*Prende-se um vizinho.*  
*Prende-se um colega.*  
*Prende-se um amigo*  
*prende-se um irmão.*  
*Mas de facto prender um poeta na sua pátria ninguém prende.*  
*Ninguém prende um cidadão fabricante de vaticínios infalíveis*  
*E muito menos se prende o mais amoroso*  
*Arsenal do povo carregado de poemas*  
*Subversivos de liberdade...*  
*Muito menos senhor governador!*  
 (...).<sup>10</sup>

Esse clima político repressivo, provocado pela reação da PIDE à tentativa da FRELIMO de se organizar no Sul de Moçambique, teve como expressão imediata a prisão dos inúmeros militantes clandestinos, incluindo figuras com reconhecimento no meio artístico e intelectual da capital. Em finais de 1964, ocorreram as prisões do poeta Rui Nogar (Francisco Rui Moniz Barreto), do pintor Malangatana, de Luís Bernardo Honwana e de João Reis. Em 1965, foi detido o advogado Domingos Arouca. José Craveirinha que, na iminência de ser preso, em Dezembro de 1964, se refugiara na Suazilândia e aí permanecera, esperando uma forma de passar para outro país, foi detido no seu regresso a Moçambique, em 1965. Pelas mensagens em papel higiénico trocadas posteriormente na prisão, com Luís Bernardo Honwana,<sup>11</sup> em circunstâncias descritas por Adrião Rodrigues num dos textos incluídos na edição de **Poemas da prisão** de 2003, percebe-se que Honwana terá, numa das suas mensagens, informado Craveirinha sobre a possibilidade de Marcelino dos Santos ter estado preparado para o ir retirar da Suazilândia, num avião Dakota, revelação que parece tê-lo impressionado, pela frequência com que nas cartas a ela se refere. Tendo regressado da Suazilândia e sido imediatamente detido, depois de Homero Branco, diretor de **A Voz de Moçambique**, de que Craveirinha era colaborador, ter acreditado nas garantias da PIDE de que o poeta não seria preso se regressasse, essa notícia tardia surpreendeu-o, pelo

10 Publicado na revista **África-Literatura-Arte e Cultura**, n.º 5, 1979, p. 559-562.

11 As cartas dirigidas a partir da **Cela 1** a Luís Bernardo Honwana, detido numa outra cela, escritas sobre folhas de papel higiénico, encontravam-se em poder do Dr. Adrião Rodrigues, quando este faleceu. Este fizera chegar à família de José Craveirinha uma fotocópia que serve de referência às citações que faço. Trata-se de um documento histórico importante, cuja futura publicação se deve ponderar. Infelizmente, Craveirinha não conseguiu fazer passar para a posteridade as respostas de Luís Bernardo Honwana.

inesperado de uma situação que imaginava rocambolesca, mas que não deixava de o seduzir no plano das hipóteses, porque, como escrevia numa das referidas missivas, “esta paz de cadáver não me satisfaz. Prefiro o movimento. A descida das escadas, a entrada no carro, a reta, a curva, e depois a reta até lá ao portão verde” (CRAVEIRINHA, 2003, p. 12).<sup>12</sup>

Julgo que a PIDE conseguiu perceber até onde poderia ir o potencial de rebeldia de Craveirinha, que faria dele um incómodo para o regime, se se mantivesse fora de Moçambique, razão por que utilizou todos os meios para o fazer regressar. Por coincidência, ainda mais embaraçosa para a polícia política, Rui Knopfli publicara em **A Voz de Moçambique**, de 18 de Janeiro de 1964, a tradução de uma entrevista de Tristan Tzara<sup>13</sup> que, tendo visitado Moçambique em 1962, conhecera José Craveirinha em casa do arquiteto Pancho Miranda Guedes. Nessa entrevista, publicada em **Les Lettres Francaises**, Tzara declarava:

*O grande poeta atualmente em Moçambique, em Lourenço Marques, é José Craveirinha. É um poeta que sofreu a influência dos surrealistas, que tem uma veia muito popular e cuja poesia toda possui um carácter social. Ele radica nas camadas mais profundas do povo negro. É um poeta que se aparenta, se quisermos, com Guillen. (Voz de Moçambique, 1964, p. 7-10)*

Sendo quase duas páginas do jornal dedicadas a Tzara, que havia falecido recentemente, a entrevista, traduzida por Rui Knopfli, acabava por dar assinalável destaque a José Craveirinha, não só pelo título e subtítulo (“Tristan Tzara fala de cultura africana, José Craveirinha o grande poeta actual de Moçambique”), como pela nota de Knopfli e pela fotografia, que acompanhava o texto, em que Tzara aparece com Eugénio Lisboa, José Craveirinha e Knopfli.

Mas o seu regresso não produziu os efeitos de colaboração que a PIDE eventualmente esperava, e a sua consequente detenção no início de 1965, até à data do primeiro julgamento em 15 de Março de 1966, com os desenvolvimentos que se seguiram de anulação deste julgamento e realização de um segundo, de onde saiu condenado, acabaram por constituir o ponto de partida para uma produção poética considerável em torno da temática da prisão.<sup>14</sup>

12 Devo ao Dr. Adrião Rodrigues as informações relacionadas com as circunstâncias que envolveram o regresso de José Craveirinha da Suazilândia.

13 Tristan Tzara, poeta de origem romena, foi o criador do movimento poético conhecido como dadaísmo, a que deu corpo em Zurique, nas primeiras décadas do século XX, e que, mais tarde, viria a incorporar-se no surrealismo. Como aconteceu com os modernistas, o seu interesse pela arte e culturas africana levou-o a contatos com o continente africano, o que explica a sua passagem por Moçambique a convite do arquitecto Pancho Miranda Guedes, aquando da sua vinda ao Congresso de Cultura Africana, realizado na National Gallery de Salisbury, hoje Harare.

14 No processo em que José Craveirinha foi arguido figuravam Abner Sansão Muthemba, Armando

A saga da resistência ao colonialismo português em Moçambique e as suas implicações na História cultural, em geral, e literária *strictu sensu*, as diversas formas que tomou, as repercussões que teve, interna e externamente, estão ainda por completar e, desse passado, não parece existir uma memória coletiva. Muito do que se ficou a saber tem origem no discurso político da Frelimo, de alguns dos seus dirigentes (penso nos autênticos manuais que foram Samora Machel, Aquino de Bragança e Marcelino dos Santos) e das suas publicações, editadas fora do país ou, já em Moçambique, no período imediatamente a seguir à independência, pelos próprios protagonistas ou por sua influência. Esgotada a energia do período “revolucionário”, seria natural que o discurso político cedesse o lugar ao académico sob a forma de trabalhos de investigação histórica, sociológica ou literária, o que efetivamente sucedeu, embora, a meu ver, o seu impacto sobre os setores da sociedade, chamados *opinion makers* seja quase inexistente.<sup>15</sup>

José Craveirinha foi uma exceção à regra do esquecimento e da rasura de um tempo marcado, é certo, por discontinuidades, percepções variadas e até contraditórias da realidade, mas que nenhuma metafísica poderá obliterar. Não fugindo ao confronto de ideias e de opiniões, agreste e agressivo, permaneceu, para além das seduções que uma atitude mais conforme a cada *establishment* poderia exercer, assumindo por completo o que sentenciava em 1981: “traição é saber escrever e não escrever nada” (MENDONÇA e SAÚTE, 1993, p. 209-210).

## A OBRA POÉTICA: DE CHIGUBO A BABALAZE

---

Pedro Muiuane, Daniel Tomé Magaia, J. Rodrigues Chale, Joel Romeu dos Santos Monteiro (conhecido como Manuna Xinana), Júlio Navelane Sigauque, Rogério Daniel Jauana e João Reis, acusados de colaborar com Joel Monteiro na organização da 4.ª Direção Regional da FRELIMO ao sul do Save. Num primeiro julgamento foram todos absolvidos, com exceção de Joel Monteiro que foi condenado a pena maior e veio a falecer na prisão em circunstâncias não esclarecidas. O Tribunal da Relação de Lisboa anulou esse julgamento pelo que voltaram a ser detidos pela PIDE e julgados novamente em 11 de novembro de 1966, por três juízes. Foram advogados de defesa os Drs. Almeida Santos, Pereira Leite, Santa Ritta e Carlos Adrião Rodrigues. Houve duas absolvições, tendo José Craveirinha sido condenado a pena maior e perda de direitos políticos por 15 anos, e os restantes seis condenados a penas diferenciadas como cúmplices. De harmonia com a acusação, José Craveirinha teria colaborado ativamente com a Frelimo, tendo tido reuniões e contactos com diversos dos seus membros ativos e havendo chegado a prontificar-se a organizar fundos para a organização. Ver “O Tribunal Militar condenou sete dos nove réus acusados de atividades subversivas contra a Organização do Estado”, Notícias, Ano XLI-13472, 12 de novembro de 1966, p. 2, Ofício 635/65/GAB—Confidencial de 8 de maio de 1965. Processo 1361-CI (1) ANTT – Fundo Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança PIDE/DGS (SF). Devo ao Dr. Adrião Rodrigues as informações que possibilitaram o preenchimento de algumas lacunas sobre o caso.

- 15 Um dos primeiros trabalhos de investigação histórica sobre as lutas clandestinas nesse período ficou a dever-se a Teresa Cruz e Silva, tendo sido objeto de uma Tese de Licenciatura (Cf. Teresa Maria Cruz e Silva. *A rede clandestina da Frelimo (1960-1974)*. Maputo: Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, 1986 [policopiado: Biblioteca do Centro de Estudos Africanos]).



Não deixa de se revestir de algum significado o facto de Rui Baltazar<sup>16</sup> ter sido o autor das duas intervenções públicas sobre a obra de José Craveirinha que, de alguma forma, balizaram temporalmente a sua vida literária. Trata-se de duas conferências, uma proferida na Associação dos Naturais de Moçambique, em 1961, e a outra, integrada na Bienal do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, ocorrida em dezembro de 2002, dois meses antes do falecimento do poeta. Para além do simbolismo que a coincidência possa suscitar, as leituras passadas e presentes da poesia de Craveirinha, feitas por Rui Baltazar, são a evidência da perenidade de uma obra poética que hoje se constitui como importante monumento da cultura moçambicana.

Captando as ressonâncias da explosão nacionalista que abalava a África, a poesia de José Craveirinha vai, desde o pós-guerra, produzir um universo povoado de imagens geradas pela realidade que, em Moçambique, conduziu à criação de formações nacionalistas que culminaram com a fundação da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), em 1962.

Na maioria dos poemas que compõem **Chigubo** (único livro publicado na época colonial) e em muitos poemas do livro que se lhe seguiu, **Karingana ua karingana** (só publicado em 1974, após a revolução do 25 de abril em Portugal), num período que, grosso modo, podemos situar entre 1948 e 1965, ano da sua prisão, o poeta irá funcionar como porta-voz dessa camada nacionalista, fazendo-se eco de um conjunto de ideias ainda dispersas que proclamou em “Poema do futuro cidadão” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 18): “Vim de qualquer parte/ de uma nação que ainda não existe/ vim e estou aqui (...) Tenho no coração/ gritos que não são meus somente/ porque venho de um país que ainda não existe”.

Utilizando recursos estilísticos que tornam mais evidente a transposição poética da realidade, o poema afirma claramente um espaço de comunidade concreto, a nação, cuja inexistência presente se supera pela afirmação implícita da sua existência, reconhecida e assumida interiormente pelo sujeito da escrita que a projeta no Futuro.

Numa análise global dos poemas que compõem **Xigubo**,<sup>17</sup> poderemos dizer que eles se assumem como condensação violenta de reivindicações ainda dispersas, funcionando com processos discursivos marcados pela espontaneidade e emotividade,

16 Os advogados Rui Baltazar e Adrião Rodrigues desempenharam um papel importante na vida cultural e política de Moçambique, das décadas de sessenta e setenta, fazendo parte de um círculo alargado e heterogéneo em que participavam Almeida Santos, António Quadros, Cansado Gonçalves, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Mário Barradas, entre outros. Foram ambos presidentes da direção do Cine Clube de Lourenço Marques que, durante alguns anos, serviu de veículo de circulação de ideias para a pequena burguesia liberal urbana de Lourenço Marques, tendo alguns dos membros da sua direção, na altura, sido participantes numa tentativa de candidatura pela oposição liderada pelo Dr. Almeida Santos às eleições legislativas de 1969. Rui Baltazar, após a independência de Moçambique, desempenhou os cargos de Ministro das Finanças, Reitor da Universidade Eduardo Mondlane, Embaixador de Moçambique no Reino da Suécia e de Presidente do Conselho Constitucional. Adrião Rodrigues foi Vice-Governador do Banco de Moçambique, no Governo de transição, cargo em que se manteve até 1977, altura em que passou a residir em Lisboa. Faleceu em 2011.

17 Na edição de 1980, a grafia do título foi alterada para **Xigubo**. As citações reportam-se a essa última edição.

em que as alusões à realidade objetiva se transformam em marca obsessiva. Concomitantemente, transparece desses poemas uma força africana que os aproxima do que de mais representativo foi produzido, dentro da estética da Negritude: exaltação dos valores culturais africanos, África tomada como arquétipo de Mãe, oposição aos valores da civilização ocidental, verso longo e declamatório, evocador de uma liturgia primordial. Essas características instituem nos poemas a sua orientação oral, o que, no contexto social em que foram produzidos, nos conduz aos temas e motivos da estética da Negritude, como acontece com o poema “África” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 15): “Em meus lábios grossos fermenta/ a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África/ e meus ouvidos não levam ao coração seco/ misturada com o sal dos pensamentos/ a sintaxe anglo-latina de novas palavras (...)”.

Voz reivindicadora de uma Negritude dinâmica (lembramo-nos de Aimé Césaire, mas também de Nicolas Guillen), torna-se igualmente voz do mundo suburbano, onde “sobre cabeças inclinadas/ subjetivas nódoas de leite condensado/ branqueiam o caqui dos céus”, numa oposição violenta à grande cidade de cimento, representação metonímica do poder e da opressão, “ensaboada de inútil fraternidade/ como um polvo insaciável/ espremendo o sangue das ruas/ a tentáculos de silêncio” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 147).

Com efeito, nos livros posteriores, **Karingana ua karingana** e **Cela 1**, é possível divisar temas que, fazendo-se ainda eco da Africanidade manifestada em **Xigubo**, se entrelaçam com tópicos e motivos oriundos de outras zonas de sentido.

O universo degradado de figuras-tipo, representadas pelo mineiro e pela prostituta, insinua-se recorrentemente em **Karingana ua karingana**, com a eleição de personagens arrancadas ao concreto mundo suburbano. Com Madevo, João Tavasze, Terezinha, Felismina ou Leta Conceição, institui-se uma linha de ficção narrativa, outra das características da sua escrita anunciada no poema que dá o nome a **Karingana ua karingana** (CRAVEIRINHA, 1982, p. 13): “Este jeito/ de contar as coisas/ à maneira simples das profecias/ – Karingana ua karingana/ é que faz a arte sentir/ o pássaro da poesia (...) – Karingana”. Também aqui o discurso se transforma. Da linguagem clara e imprecatória de **Xigubo**, passa-se a um discurso mediatizado, de densidade quase hermética, criptográfico, onírico e mágico.

Embora a parte mais conhecida da poesia de José Craveirinha seja caracterizada pelo seu tom arrebatado e épico, é possível divisar-se já em **Xigubo** e **Karingana ua karingana** a presença de sinais anunciadores do lirismo instituído em **Cela 1**, obra de grande homogeneidade discursiva e estrutural. Esse caráter intimista vai, contudo, afirmar-se definitivamente em **Maria**, livro constituído por poemas suscitados pela morte da esposa do poeta e cujo aspeto autobiográfico é discretamente insinuado por Rui Knopfli, no prefácio escrito em Londres, prefácio emocionado, quicá o mais adequado a este livro, onde convergem as ressonâncias da amizade antiga e a memória de um passado compartilhado.

Ao trazer para a poesia a imagem de Maria morta, Craveirinha procede à invasão do mundo do Eu, à exibição dos aspetos mais recônditos do sujeito. Tal manifestação lírica conduz simultaneamente à construção dos elementos semânticos estruturantes

do tema central do livro, representado poeticamente por um arquétipo de onde emergem não apenas os traços positivos que configuram o herói, tentação a que não resistiram alguns dos mais conhecidos poetas militantes dos anos 1960 e 1970 na África, mas pelos aspetos mais contraditórios da realidade, consubstanciada na pessoa humana.

Essa faceta da sua poesia era já visível em **Cela 1**, quando o sujeito/personagem tipo do preso político reitera, no decurso do processo enunciativo, a sua resistência, sob a forma de reações, sucessivas e recorrentes, perante a polícia e os torturadores: rebeldia, pânico, raiva, medo, sucedem-se alternadamente, como para dizer que **Cela 1** não é mero produto da invenção vocabular ou representação direta de vivência pessoal, mas resultado de uma realidade transmutada em poesia por um rigoroso processo de enunciação poética, veiculador de uma forte carga ideológica de onde ressalta a recusa do herói estereotipado, ‘sem mácula’: “Era não!/ Mas o tabaco é um vício/ E o vício/ fumado nas omoplatas/ põe-nos sobre a língua a nicotina/ e descerra os lábios/ para o sim.” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 9).

Os poemas de José Craveirinha não formam uma unidade fixa, o que exige ao crítico a identificação das diferenças e compreensão do modo de produção da escrita que os institui, o que pode explicar a escrita aberta dos poemas de **Chigubo**, o seu estilo declamatório, as alusões a realidades objetivas, o predomínio da escrita/emocção, a exuberância vocabular, processos adequados à necessidade emotiva de expressão do Amor pela Terra. Mas pode igualmente explicar a escrita densa, refratada e quase opaca de alguns poemas de **Karingana ua karingana** e de **Cela 1**, criando obstáculo ao reconhecimento dos valores semânticos que transporta, pela utilização de jogos metafóricos e metonímicos densos, combinados com uma ironia pouco linear, processos cruzados com a temática realista e a atitude acusatória e rebelde desta poesia. Também explica o lirismo de **Cela 1**, retomado em **Maria** e em grande parte da última fase da sua poesia, em que se instala o distanciamento entre o Sujeito e o Objeto, seja ele a Solidão, a Morte ou a Guerra.

O último livro publicado em vida, **Babalaze das hienas**, à semelhança de **Cela 1**, **Maria** e das obras póstumas **Poemas da prisão** e **Poemas eróticos**, alicerça-se poeticamente sobre uma única situação. Enquanto em **Cela 1**, **Poemas da prisão** e **Maria** se trata de situações biográficas verificáveis (a prisão e a morte da esposa), em **Poemas eróticos**, sendo a questão biográfica secundária, porque não verificável, os poemas organizam-se igualmente em torno de uma mesma temática. Em **Babalaze das hienas**, é a guerra civil ocorrida em Moçambique, de 1976 a 1992, a situação empírica que determina os poemas. Esses organizam-se a partir de processos retóricos, nomeadamente a ironia e a metáfora levados a extremos que, embora já se manifestassem em alguma poesia anterior, atingem nesse livro um grau de condensação quase total. A sua inserção numa estrutura narrativa em que, como nota Fernando Martinho no prefácio da obra, se dá um apagamento do sujeito da enunciação, produz um efeito de objetividade contrariada pela densa carga metafórica que remete esses poemas para um plano quase surrealista: “Na barbearia às escuras/ Júlio Chauque foi barbeado/ Quando voltava da machamba de milho. (...) Os que viram/ Dizem que Júlio foi esca-

nhoado/ Até às carótidas do colarinho/ Em requintes de gilete/ Dos facões do mato (...)" (CRAVEIRINHA, 1997, p. 45).

## JOSÉ CRAVEIRINHA PÓSTUMO – LEITURAS EM ABERTO

### POEMAS DA PRISÃO

Quem privou de perto com o poeta não ignora que a organização da maior parte dos seus livros se ficou a dever a amigos, os quais foram coligindo a sua produção poética à medida que as circunstâncias favoreciam a publicação. Eu própria organizei, a seu pedido, a segunda versão do livro **Maria** e reuni os poemas inseridos em **Babalaze das hienas**, prefaciado por Fernando Martinho.

Não é de estranhar, portanto, que os poemas incluídos em **Poemas da prisão** tivessem permanecido “esquecidos”, sob a forma manuscrita, num diário em que Craveirinha foi registando desabafos pessoais, poemas e citações de textos em prosa, de vários autores, nos penosos anos – provavelmente entre 1965 e 1967 –, que se seguiram à sua detenção pela PIDE, primeiro na chamada Cadeia Civil da capital e, mais tarde, no Hospital Psiquiátrico do Infulene, onde permaneceu até 1969, graças aos pareceres dos médicos-psiquiatras Drs. António de Sousa Sobrinho e Martins Nunes, os quais contribuíram para que grande parte da pena, a que foi condenado pelo Tribunal Militar Territorial de Moçambique, em 11 de novembro de 1966, aí fosse cumprida.<sup>18</sup>

Acontece que esse diário/caderno esteve na posse do poeta Rui Knopfli, a quem, tal como procedia com outros amigos, José Craveirinha o terá confiado e, tendo passado de Knopfli para Nelson Saúte, só foi posto à disposição da família, sob a forma de fotocópia, no período em que a gravidade do estado de saúde do poeta já não lhe permitia ter consciência dos factos, nem tomar decisões editoriais.

Aquando da publicação de **Cela 1**, não se terá lembrado José Craveirinha destes textos ou terá porventura considerado que não valia a pena recuperá-los, tal como (não) fez com outros poemas escritos sob a mesma motivação, perfeitamente acabados e que vim encontrar no seu espólio?

Tendo Rui Knopfli também desaparecido, qualquer resposta terá agora que passar pelo campo das conjecturas, pelo que opto pela segunda explicação, dada a forma como Craveirinha se relacionava com a sua produção poética, a qual funcionava fun-

---

18 José Craveirinha passou os quatro primeiros meses de prisão em isolamento. Posteriormente, teve como companheiros de cela o poeta Rui Nogar e o pintor Malangatana. De acordo com o relato que obtive de Rui Nogar, em 1989, este terá proposto a José Craveirinha a evasão, mas, no último momento, Craveirinha desistiu e Nogar, ao tentar a fuga sozinho, acabou por cair sobre o muro que circundava a cadeia, tendo ficado bastante ferido, o que levou a que fosse de novo capturado e separado dos seus companheiros de cela. José Craveirinha foi então acometido de uma depressão profunda [o próprio a refere sob a designação clínica de lipemania], e tentou suicidar-se o que levou à sua transferência para o Hospital Psiquiátrico do Infulene.

damentalmente como elemento catártico para as suas próprias vivências, fossem elas pessoais ou coletivas, embora tivesse plena consciência dos valores que se acrescentavam a esse exercício e os fizesse funcionar em pleno, através da circulação oral, e quase oficiosa, que fazia da sua poesia.<sup>19</sup>

A publicação tardia de **Poemas da prisão** trouxe a vantagem de estes poemas e os incluídos em **Cela 1** puderem ser devidamente contextualizados, para que novas gerações não percam do seu horizonte a memória do período sombrio da História deste e de outros países (Portugal incluído) que, para além de terem vivido sob o espectro de um império colonial decadente e de um regime político indescritível, viram uma boa parte dos seus cidadãos e cidadãs ser submetidos à perseguição insidiosa e tentacular da PIDE/DGS, a polícia política criada em Portugal por Salazar e prosseguida por Marcelo Caetano até ao Golpe de Estado de 25 de abril de 1974.<sup>20</sup> Nas mensagens escritas sobre papel higiénico e cuja leitura me leva a estabelecer um paralelo com os textos deste livro, José Craveirinha dá conta das capacidades de “negociação” que um prisioneiro político tinha que desenvolver durante os interrogatórios, tentando perceber quais eram os dados já confirmados por outros prisioneiros e, destes, quais os factos sobre os quais a PIDE possuía evidências e, até mesmo, descobrir alguma intenção reservada em depoimentos de companheiros da mesma luta.

Tal como os de **Cela 1**, também os **Poemas da prisão** não escapam à aproximação biográfica. Nesse sentido, eles são o testemunho de um percurso vivencial que nos conduz a um Tempo histórico associado ao espaço preciso da conspiração política associada às tentativas da Frelimo de se expandir para Sul, o que parece ter sido gorado com as prisões ocorridas em finais de 1964.

A sua leitura em série cronológica permite-nos identificar os principais acontecimentos relacionados com essa fase da vida de José Craveirinha. Basta isolar os títulos e sequenciá-los, para se obter esse trajeto: Prisão (“Carta da Cela” e “Ante-julgamento”) os interrogatórios e a tortura (“Interrogatório”, “Interrogatório II”, “Confessionário”, “O cigarro”); a transferência para o Hospital do Infulene (“O Hospital do Infulene é isto?”, “Não quero ver os fios”, “Os olhos friamente azuis do irmão António”); as reflexões sobre o abandono dos amigos (“Onde é que estão os meus grandes amigos?”); a excitação das visitas (“Estou no quarto”, “Veio o meu filho Zeca”); o primeiro julgamento e a absolvição (“Parece-me um delírio”), o segundo julgamento, a condenação e o regresso ao Hospital (“Tudo recomeça”). É como que um ciclo dantesco, no interior do qual se move um discurso circular, obsessivo, movido por uma espécie de instinto de sobrevivência em que a plástica das palavras ultrapassa a emoção e institui

19 O veículo privilegiado por Craveirinha para disseminação da sua poesia durante os anos oitenta, foi a declamação pública iniciada por Gulamo Khan [falecido no acidente que vitimou Samora Machel em 1986] que, em saraus comemorativos e, principalmente, nas sessões de sábado do jardim Tunduru em Maputo, denominadas *mshao*, tornou célebres poemas como “Saborosas tanjarinas d’Inhambane”. Posteriormente, outros declamadores divulgaram, pelo mesmo processo, poemas que, só mais tarde, foram publicados.

20 Embora os Arquivos da Delegação da PIDE/DGS em Moçambique tenham sido destruídos, foi possível encontrar nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (ANTT) em Lisboa, processos em que José Craveirinha aparece referenciado como “comunista”.

uma nova cosmogonia, lá onde, como escreve, “aprendi a noção do caos”. Porque é disso que se trata nesses textos, de dar forma estética a sensações geradas por um universo de terror experimentado, primeiro o da prisão, depois o do manicómio, produzidas por um quotidiano concentracionário, onde se acumulam o medo, a ansiedade, a raiva, “a raiva que se limita/ nunca sobra por fora./ Mas nasce e como nasce/ Renasce quando se chora” (CRAVEIRINHA, 2003, p. 80), mas de onde nunca se ausenta a capacidade de racionalizar, questionar, ironizar e até de configurar liricamente esse universo fechado de onde “Remendos de estrelas passajadas no espaço/ reconstruem todo o céu” (p. 43). Esse processo de sublimação da realidade, em direção a outras dimensões do Ser, tão peculiar na poesia de José Craveirinha, fazem que esses textos amplifiquem o eco de múltiplas e dolorosas outras experiências, transformando o eu autobiográfico numa entidade sem referência que, exprimindo a subjectividade universal do lirismo, permite que qualquer leitor nela se possa integrar. Porque, como nos lembra Philippe Lejeune (1996, p. 245): “O poeta tem à sua disposição todos os recursos da linguagem; pode utilizar no quadro da confiança ou da elegia, tudo o que caracteriza a autobiografia: discurso na primeira pessoa, narrativa retrospectiva e pacto com o leitor (...)” e, assim, instituir o movimento de vaivém entre o real e o fictício e instalar a ambiguidade entre os dois universos.

Essa era já a configuração dos poemas reunidos em **Cela 1**, obra de extrema homogeneidade discursiva. A novidade, em alguns dos textos incluídos em **Poemas da prisão**, é que eles permitem reconhecer parentescos literários explícitos, que a produção poética de Craveirinha conhecida não deixava antever, embora em conversas informais o poeta a elas aludisse. Refiro-me concretamente à prática da rima e da métrica e a uma presença pessoana declarada. É natural que entre a solidão de um hospital psiquiátrico, atravessada pelo pavor dos choques elétricos, e a memória dos incessantes interrogatórios do Chefe Acácio, a poesia de Fernando Pessoa (o livro estava à cabeceira da cama), representasse a via de sobrevivência e que, deste modo, Craveirinha, diferentemente do que até então praticara e posteriormente consolidou, vazasse a emoção quase diretamente em molde alheio. Em “Entrega” (p. 97) é visível essa aproximação: “Pressinto-me/ destino desencarcerado/ no beijo que transcende/ as bocas no ósculo dado (...) mas não se gera o destino/ unindo os lábios num beijo/ sem coração que valha/ um homem dando-se à terra/ como ao sexo que lhe calha”.

Possuindo **Cela 1** uma extrema homogeneidade discursiva e estrutural, com poemas marcados por um maior exercício do labor que conduz à enunciação poética, onde a escrita densa, refratada e quase opaca de alguns poemas, pela utilização de jogos metafóricos e metonímicos densos, combinados com uma ironia pouco linear, cria obstáculo ao reconhecimento dos valores semânticos que transporta, o contraste com alguns dos poemas incluídos em **Poemas da prisão** sugere a possível anterioridade de alguns deles relativamente aos de **Cela 1**.

Mas o estatuto de documento de **Poemas da prisão** servirá certamente a quem os ler, num outro Tempo, como forma de apreender, poeticamente, uma realidade marcada por feridas cujas cicatrizes ficaram poeticamente impressas.

## POEMAS ERÓTICOS

Quando no início da década de 1990, recebi das mãos de José Craveirinha um conjunto de poemas de temática erótica, e com uma disposição gráfica não habitual na sua poesia, intuí que estava a ser fiel depositária de algo que só postumamente deveria ser publicado. Nessa altura, já tinha iniciado a digitação de grande parte da sua poesia, inédita ou publicada na imprensa desde a década de 1950, e trocado com o poeta algumas ideias sobre futuros projetos de edição. Dois desses projetos viriam a concretizar-se, nomeadamente, uma nova versão de **Maria** que, embora estivesse terminada desde 1994, só viria a ser publicada em 1998, e **Babalaze das hienas**, pronto desde 1993, e cuja publicação só foi autorizada pelo autor em 1997.<sup>21</sup>

No trabalho de arrumação do espólio encontrei a cópia de uma carta dirigida a alguém que não consegui identificar e que teria publicado em jornal (creio que em Portugal), poemas antigos, embora o poeta lhe tivesse fornecido poemas recentes. O tom era de zanga por aquilo que considerava ser uma atitude errada da identificação da sua poesia apenas com uma temática e uma certa voz do passado anticolonial, ignorando a sua produção mais recente. Pelo conteúdo dessa carta, percebi melhor o significado desse punhado de poemas, escritos ao longo da década de 1980, para o seu autor, não (apenas) pelos vínculos que pudessem estabelecer com uma intensa vivência pessoal a qual, na minha interpretação, permanece apenas como resíduo, à medida que a construção poética emerge, mas porque irrompia deles algo subitamente novo, embora não completamente inesperado. Sempre intuí o carácter póstumo que o poeta destinava a esses textos. Mas, de facto, pairava uma espécie de interdito da minha parte, pelo que de autobiográfico eu adivinhava, e de alguma forma sabia, estar presente neles. Pressentia nesses textos um dramático monólogo de fim de vida de uma personagem fáustica, buscando, na juventude alheia, o elixir impossível da imortalidade. Pareciam-me evidentes as semelhanças e os contrastes entre os poemas que integram os ciclos designados “Arte Barroca” e “Rezas de Amor” e os poemas de **Maria** (dedicados à esposa morta tragicamente). Em ambas as situações existia uma única destinatária, sendo, em **Poemas eróticos**, a “Boneca de jagre”, a personagem em torno da qual se constrói toda a retórica erótica, completamente ausente de **Maria**, o que por si só fornece índices para análises futuras. Havia uma fixação, com forte motivação autobiográfica, numa personagem feminina, que ia para além da pessoa física que inspirava essa poesia e se transformava em arquétipo da juventude eterna.

Na pesquisa que prossegui a fim de localizar outros poemas no espólio, dentro da mesma temática, encontrei diversas variantes dos que estavam em meu poder, entre as quais se destacava o poema “Culto”, em cujo canto superior direito figurava manuscrita a inscrição “Rezas de amor e dois catecismos”, forma utilizada geralmente por José Craveirinha para indicar uma intenção de publicação de conjunto de poemas subordinados a um tema, com a indicação prévia do título.

21 Ficaram por realizar outros projetos destacando-se a publicação de dois conjuntos de poemas, um com cerca de 15 poemas e variantes, designados genericamente pelo poeta como **Via Venetto**, resultado de uma viagem a Itália, e outro com menor número de poemas, **Tâmaras azedas de Beirute**, escritos na sequência da sua reação aos bombardeamentos do Líbano por parte de Israel na década de 1980.

Na continuação da pesquisa com o objetivo de encontrar os poemas que pudessem corresponder ao conteúdo de “Catecismo” (já que o título “Rezas de amor” estava perfeitamente adequado a muitos dos poemas que tinha em meu poder) verifiquei que não só existiam variantes desses poemas (tendo ficado com as cópias, o poeta reescrevera alguns) como havia muito mais material poético orientado para uma vertente temática erótica que se distanciava do lirismo presente no material que já possuía, apontando para uma atitude que ousou designar como “libertina”, a qual me parece decorrer de uma certa concepção do mundo, cara ao grupo social e geracional de José Craveirinha, e que se exprime através de fortes paradoxos. A busca levou-me até ao poema “Xipendanas” em cujo canto superior direito figurava o título “25 unhas às gatas”, facto que ajudou a dar consistência ao critério de organização dos poemas em quatro núcleos temáticos. Tendo estabelecido os núcleos “Rezas de Amor”, e “Arte Barroca”, concentrei-me na distribuição dos restantes poemas por um terceiro núcleo que me parecia corresponder ao sentido, bastante lato e sujeito a variadas conotações, que o sintagma “Unhas às gatas” sugeria. Contudo, no conjunto de poemas de que dispunha, perfilavam-se alguns que me pareciam não caber nesse sentido mas que reuniam condições temáticas (o amor erótico e a relação macho-fêmea) e retóricas (a ironia) para constituir um quarto núcleo. O poema que dá início a esse quarto ciclo “Adoro/ a respiração/ das multidões/ É/ perdido/ lá no meio/ que as deusas das urbes/ me inculcam o solitário/ frenesi peculiar/ dos zângãos”, inscreve-se sem dúvida numa tradição que, em linguagem feminista, será tida como patriarcal e falocêntrica. Tendo consciência da possibilidade de tal interpretação, preferi correr o risco de o meu critério vir a ser considerado politicamente incorrecto, porquanto a alternativa seria ocultar esta componente da poesia de José Craveirinha. A leitura desses poemas, com base em teorias feministas, será uma abordagem de sinal único que admito, desde que não lhe estejam subjacentes concepções normativas que, quando aplicadas à arte, lhe retiraram seu o próprio fundamento, enquanto apropriação estética do mundo.

Em forma de conclusão diria que consciente das ciladas em que a sua poesia pode fazer cair críticos desprevenidos, José Craveirinha foi deixando aqui e ali avisos poéticos, meias profecias que poderão (des)orientar os que se propuserem ler no seu espólio os sinais deixados pela aparente desordem, repetição, sobreposição, reescrita de textos ou indicações à margem dos mesmos. De alguma maneira me deixo conduzir por esses sinais, na leitura da sua obra. Por isso me escudo no aviso que deixou aos investigadores que “(...) em nome da verdade histórica/ inventarão virtudes que nunca tive./ (...)”, assim como na advertência, para não “(...) misturar minha vocação pelas raparigas/ com a liberdade dos povos oprimidos” (CRAVEIRINHA, 2004, p. 5).

A concentração temática de incidência lírica, clausura, morte, erotismo, característica de **Cela 1**, **Poemas da prisão**, **Maria** e **Poemas eróticos**, poderia ser interpretada como uma alteração do paradigma intervencionista, que de alguma maneira projetou a poesia de José Craveirinha, patente em **Xigubo**, **Karingana ua karingana**, **Babalaze das hienas** e em muitas das poesias dispersas na imprensa. Tal não acontece porquanto a poesia de Craveirinha não apresenta um único discurso poético, mas vários discursos justapostos ou paralelos. Não tem uma sintaxe, mas várias sintaxes.



São diferentes comportamentos de escrita que respondem a vários impulsos, de acordo com o tipo de situação para que remetem, com fortes interseções autobiográficas.

No entanto, há aspetos que se disseminam em toda a sua poesia: dela se desprende um discurso fundado sobre a emanação de sensações variadas, em que cada verso parece assumir a escrita possível de quem os lê. Percorre assim através da palavra os dramas humanos, sejam eles coletivos, como o sentido de Liberdade ou de Justiça, ou individuais, como os fantasmas da Solidão e da Morte, sempre com o profundo sentido do valor da linguagem e da infinidade de diálogos que, com ela e através dela, os seres humanos estabelecem consigo próprios e com os outros. Mas fá-lo de um modo ostensivamente distanciado, irónico e metafórico, princípios ordenadores e categorias maiores da sua poesia.<sup>22</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Corpus*

CRAVEIRINHA, J. **Chigubo**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1964.

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Maputo: INLD, 1980.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Académica, 1974.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Maputo: INLD, 1982.

CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Maputo: INLD, 1980.

CRAVEIRINHA, J. **Maria**. Lisboa: ALAC, 1988.

CRAVEIRINHA, J. **Maria**. [s.l.]: Ndjira, 1998.

CRAVEIRINHA, J. **Babalaze das hienas**. Maputo: AEMO, 1997.

CRAVEIRINHA, J. **Poemas da prisão**. Maputo: Ndjira, 2003.

CRAVEIRINHA, J. **Poemas da prisão**. Lisboa: Texto Editores, 2004.

CRAVEIRINHA, J. **Poemas eróticos**. Lisboa: Texto Editores, 2004.

### Obras gerais

BARRADAS, A. José Craveirinha, o poeta jornalista. **JJ Jornalismo e jornalistas**, v.14, abr./jun. 2003.

CHABAL, P. **Vozes moçambicanas**. Lisboa: Veja, 1994.

<sup>22</sup> Esse texto resulta da versão alterada e desenvolvida de “A escrita e as escritas de José Craveirinha”, publicada em Fátima Mendonça. *Literatura moçambicana as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011, p. 75-91.

- LABAN, M. **Moçambique: encontro com escritores**. Vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.
- MBOA, M. **Memórias da luta clandestina**. Maputo: Marimbique, 2009.
- MOREAU, A.; MENDONÇA, F.; LABAN, M. (org.). **José Craveirinha, poeta de Moçambique**. Poitiers: OUAVUP – Universidade de Poitiers, 2001.
- MOOR, G.; BEYER, U. (org.). **Modern poetry from Africa**. London: Penguin African Library, 1970.
- MUSSANHANE, A. B. **Protagonistas da luta de libertação nacional**. Maputo: Marimbique, 2012.
- REIS, J. C. iòé! iòé! o Craveirinha morreu! [**Revista de Cultura?**], Macau, 2003.
- REIS, J.; MUIUANE, A. P. (org.). **Datas e documentos da história da Frelimo**. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique, 1975.
- ROCHA, I. **A imprensa de Moçambique: história e catálogo. 1854-1975**. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- SAÚTE, N. **Os habitantes da memória**. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- TZARA, T. O grande poeta actual de Moçambique. **A voz de Moçambique**, v. 112, p. 7-10, jan. 1964.



## CAPÍTULO 3

# A RAÇA E A NAÇÃO NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA RACE AND NATION IN JOSÉ CRAVEIRINHA'S POETRY

Carla Maria Ataíde Maciel  
Universidade Pedagógica de Maputo

### RESUMO

Neste texto, baseando-me em relatos da minha experiência escolar, defendo que as leituras feitas no ensino secundário sobre a poesia de Craveirinha, à luz dos movimentos Pan-africano e da Negritude, limitavam o entendimento da riqueza da sua obra. Nesta sequência, e socorrendo-me de afirmações do poeta em diversas entrevistas, partilho as minhas interpretações mais recentes de alguns poemas de **Xigubo**, centrando-me em dois elementos: a raça e a nação. No que se refere à raça, concluí que, mais do que a exploração e a dor dos negros, Craveirinha grita a revolta de todos os homens explorados pelas elites dominantes. Concluí também que, no conjunto da sua obra, Craveirinha glorifica a nação moçambicana, mas a apoteose dessa exaltação resulta do confronto da sua nação com o mundo global.

**Palavras-chave:** Craveirinha; **Xigubo**; raça; nação; mundo.

## ABSTRACT

In this paper, based on accounts of my school experience, I argue that the interpretations made in secondary education about Craveirinha's poetry, in the light of the Pan-African and Negritude movements, limited the understanding of the richness of his work. In this sequence, and drawing on the writer's statements in several interviews, I share my most recent readings of some of **Xigubo**'s poems, focusing on two elements: race and nation. In relation to race, I concluded that, more than the exploitation and pain of blacks, Craveirinha screams the pain of all men exploited by the ruling elites. I also concluded that, in his poetry, Craveirinha glorifies the Mozambican nation, but the apotheosis of this exaltation results from the confrontation of this nation with the global world.

**Keywords:** Craveirinha; **Xigubo**; race; nation; world.

## INTRODUÇÃO: AS MINHAS PRIMEIRAS LEITURAS DE POEMAS DE CRAVEIRINHA

*JL – O que é isso que o encanta na poesia?*

*JC – O jogo. O jogo. O jogo de palavras. Toda aquela busca constante que é precisamente o género “poesia”.*

*(José Craveirinha, em entrevista ao **Jornal de Letras**, 1991)*

Ouvi, pela primeira vez, o nome e um poema de José Craveirinha, quando tinha uns 9 anos, em 1977 e, numa sessão de atividades culturais que juntava todos os alunos da minha escola, assisti A uma menina da 4.<sup>a</sup> classe a declamar, de forma muito emotiva, o poema “Grito negro”. Eu não compreendi bem o poema, mas percebi que havia ali um brado de revolta contra a exploração, um grito que ficou a ressoar dentro de mim, e que eu pensei ser o grito do “Homem Negro”. Com efeito, naqueles tempos de revolução intensa, as crianças ouviam, constantemente, narrativas do passado colonial e, entre estas, eram frequentes as histórias da escravidão, exploração e maus-tratos dos negros no *Chibalo* (trabalho forçado), tanto nas minas como nas plantações das companhias majestáticas que operaram em Moçambique. Porém, lembro-me de ter ficado a pensar muito na palavra “carvão”, e de ter ficado a pensar quem seria esse Homem Negro... Seria apenas o moçambicano negro, trabalhador das minas de carvão? Seria o moçambicano negro das plantações? Como interpretar aquela metáfora?

Naquela altura, os adultos diziam-nos que todos nós, meninos negros, mulatos, indianos e brancos éramos iguais e ensinavam-nos a repetir, em coro, o grito “Abaixo

o racismo!”. Na escola, essa mensagem antirracista era reforçada pelos professores que nos diziam que todos os cidadãos moçambicanos deviam ter os mesmos direitos e deveres. O próprio ambiente escolar era, naquele tempo, muito multirracial, multicultural e inclusivo, pois havia crianças moçambicanas das mais variadas etnias, regiões e estratos sociais, mas também várias crianças estrangeiras, filhas e filhos dos então chamados internacionalistas búlgaros, russos, húngaros, alemães (da antiga República Democrática Alemã), filhos e filhas de refugiados chilenos no país, e também, algumas crianças filhas de cidadãos cabo-verdianos e de cidadãos sul-africanos, militantes do ANC. Todos estudávamos e brincávamos juntos e a cor da pele não representava para nós um problema. Por isso, aquele poema, emotivamente declamado, soava como um grito de revolta na minha memória, mas uma revolta que não me parecia apenas restrita a um grupo de homens moçambicanos de raça negra. Afinal de contas, a minha mãe, que emigrara de Goa para Moçambique, também me contava histórias da expropriação do arroz aos agricultores indianos no período da Grande Guerra. Na escola e no meu prédio, eu brincava com meninos chilenos, filhos de refugiados do regime de *Pinochet*, e já percebia que havia muito sofrimento naquele país, uma opressão que impedia os meus amigos de voltarem a ver as suas avós, primos e tios.

Para mim, aos 9 anos, era muito mais fácil entender o poema “Fábula,” que raramente era declamado ou ouvido na escola, mas que eu lia, quase todos os dias, num cartaz amarelo ilustrado, colado na montra de uma papelaria por onde passava a caminho da escola, e que me transmitia uma mensagem de comunhão que, todos os dias, naquele tempo de grande carência, era praticada quotidianamente por nós, meninos da escola, que partilhávamos os lápis de cor, as borrachas, os tubos de cola, os afiadores, as folhas A4 para o desenho, os livros escolares e até mesmo os gomos de tangerina ou os amendoins que tínhamos para o lanche. Dizia assim:

*Fábula*

*Menino gordo comprou um balão*

*e assoprou*

*assoprou com força o balão amarelo*

*Menino gordo assoprou*

*assoprou*

*assoprou*

*o balão inchou*

*inchou*

*e rebentou!*

*Meninos magros apanharam os restos  
e fizeram balõeszinhos.  
(CRAVEIRINHA, 1982, p. 18)*

Em 1977, nenhum de nós tinha facilmente balões, salvo raras exceções em que estes eram distribuídos na escola pelo Dia 1 de junho, Dia Internacional da Criança, mas eu podia facilmente imaginar-me a fazer balõeszinhos de um grande balão rebentado. Na verdade, alguns meninos estrangeiros traziam algumas vezes balões para a escola e, então, brincávamos todos juntos e, quando o balão rebentava, todos nós apanhávamos os restos da borracha e fazíamos balõeszinhos. O jogo de palavras daquele poema retratava, portanto, a nossa realidade: o poema se fazia vida e a vida ficava poema.

Ao longo da minha escola primária, e mesmo no ensino secundário, ouvi outras dezenas de declamações do poema “Grito negro” e sempre ficava para mim aquela interrogação sobre a identidade do carvão. Quem era, afinal, aquele carvão? Qual era o verdadeiro significado daquela palavra? No final da escola secundária, em meados dos anos 1980, na 11.<sup>a</sup> classe, quando estudámos, nas aulas de língua portuguesa, os movimentos do Pan-africanismo e da Negritude, e o seu impacto no clima de contestação na África e em Moçambique, em particular, pude enquadrar e compreender melhor a poesia de Craveirinha, e o tão declamado poema “Grito Negro,” num contexto sócio-histórico e ideológico específico que, Goenha sistematiza, nas seguintes linhas:

*É assim que nos poemas de Noémia de Sousa surge e se desenvolve a temática da africanidade e do desejo angustiante de emancipação do africano. Noémia vai alimentar uma poesia militante, com tendência nacionalista, entretanto, é em José Craveirinha que a ideia da nação aparece definida de forma clara.  
(Goenha, 2021, p. 44)*

Nessa altura, em 1986, Craveirinha era-nos apresentado como um dos poetas da geração interventiva da revista **Itinerário** e do jornal **O Brado Africano** que, entre outros poetas da sua geração, como Noémia de Sousa (Vera Micaia), Marcelino dos Santos (Kalungano), Rui Knopfli e Rui Nogar usaram a poesia de forma interventiva, como arma ideológica e política contra a opressão colonial e exaltação da africanidade, quer dizer, dos valores da cultura local africana e simultânea oposição aos valores da civilização ocidental, ou melhor, resistência à imposição desses valores aos africanos. A esse propósito, importa citar uma das pioneiras do estudo da literatura moçambicana e, especificamente, da poesia de José Craveirinha, que afirma:

*Conjuntamente com Noémia de Sousa, surge no jornal **O Brado Africano** um poeta cuja escrita, antecipando-se no tempo, captando e prevendo gera*

*um universo próximo da profecia. Poeta/ Profeta da identidade nacional José Craveirinha, talvez o mais divulgado de todos os poetas moçambicanos, torna-se voz do mundo suburbano. (MENDONÇA, 1988, p. 23)*

Essa descrição é reforçada por António Loja Neves, num artigo jornalístico “Prémio Camões 91 Um Poeta do Índico” que observa:

*Craveirinha, Noémia e Filipe de Noronha constituíram os expoentes de uma geração que começa a voltar-se para as coisas de África, para a condição de ser africano, para os valores da terra e dos povos moçambicanos. (NEVES, 1991b, p. 34)*

Também Noa (2020, p. 91) refere que a geração de jovens moçambicanos do **Itinerário**, que se publicava em Lourenço Marques na década de 1940, entre os quais se destaca o nome de Craveirinha, produzia uma poesia que se “debruçava sobre questões ligadas à realidade sociopolítica vivida em Moçambique num tom de revolta contra o colonialismo, de denúncia das arbitrariedades e injustiças geradas pela dominação”. Eram essas as questões enfatizadas na escola. Nesse contexto, liamos alguns poemas selecionados dos livros **Xigubo**, **Cela I** e de **Karingana ua karingana**, sobretudo para compreendermos os gritos de revolta neles expressos, as figuras-tipo representadas pelo mineiro e a prostituta, identificarmos e interpretarmos algumas das figuras de estilo presentes nos textos e, sobretudo, identificarmos marcas da afirmação cultural da moçambicanidade. Fazíamos, portanto, leituras muito orientadas que, muito embora possam ter sido perfeitamente justificadas no contexto de construção da nossa identidade moçambicana, também nos inibiram, penso eu agora, de descobrir outras riquezas possíveis de encontrar, como as “temáticas universais, ou e natureza mais subjetiva e existencial”, presentes nos textos do autor, como bem observa Noa (2020).

Na minha experiência pessoal, essas leituras só vieram a emergir alguns anos tarde mais, entre 1989-1991, quando, no Curso de licenciatura em Ensino de Português no antigo Instituto Superior Pedagógico, em disciplinas de Teoria da Literatura e de Análise Literária, aprendi que um texto literário era passível de múltiplas interpretações e fui estimulada a explorar outros possíveis significados dos poemas do autor, vencedor do Prémio Camões 1991.

Neste texto, tendo por base alguns factos da vida e declarações de José Craveirinha em entrevistas concedidas a vários jornais por ocasião do Prémio Camões, vou partilhar as minhas leituras mais recentes de alguns poemas de **Xigubo**, o primeiro livro publicado pelo autor em 1964, que reúne poemas nos finais dos anos 1950, centrando-me em dois elementos que considero essenciais: a raça e a nação.



## A RAÇA E A NAÇÃO NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA

Iniciando pelo elemento “raça”, começo por citar o artigo “Craveirinha, ponta-de-lança” de Afonso Praça, onde se lê que o Prémio Camões/1991 nasceu em 28 de maio de 1922, no bairro da Mafalala da antiga cidade de Lourenço Marques (atual Maputo), filho de um pai algarvio de Aljezur, e de uma mãe ronga, que morreu quando ele tinha apenas 6 anos. Conforme confessou na entrevista a Afonso Praça, Craveirinha guardava do pai uma recordação: “Meu pai escrevia, falava muito em poesia, recitava”. Foi, portanto, por orientação do pai que Craveirinha, ainda criança de 11 anos, leu textos de Vitor Hugo, Zola, Antero, Junqueiro, Camilo e Eça de Queirós. A escola e o liceu colonial da altura terão reforçado essa influência literária dos cânones do Neorealismo português. Como se pode aprender, no artigo de Afonso Praça, sem meios económicos, José Craveirinha não pode estudar no liceu, mas acompanhou os estudos do seu irmão mais velho, António Craveirinha, estudando as mesmas matérias. No entanto, como já referi anteriormente, Craveirinha foi também influenciado pelos movimentos do Pan-africanismo e da Negritude, que surgiram fora da África, nos anos 1930, nos EUA e França, respetivamente, e que, entre os ideais humanistas de justiça e igualdade de direitos, reivindicavam “a ideia de pertença à raça negra” (GOENHA, 2021, p. 42). O poema “Grito negro”, antes aludido, expressa esse grito de revolta do homem negro explorado, igualado ao carvão, que dá toda a força da sua conflagração ao patrão. Se lermos apenas este poema, podemos compreender que o grito verte a revolta do homem negro. Porém, quando avançamos na leitura de **Xigubo**, encontramos o poema “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save”, onde, no verso a seguir transcrito, encontramos a descrição da carga, assim feita:

*Eram filhos e irmãos  
negros brancos chineses e mulatos  
noivos e jogadores de futebol  
todos quase soldados  
com fotografias tipo passe numeradas  
casacos de caqui e botões amarelos  
olhos sem perguntas metafísicas  
bocas sem dialécticas  
cantores de “rock’n roll”  
todos belos da juventude absurda  
com que juntos partiram quase homens  
para um brusco destino de búzios  
vestidos com a mesma inclemente  
púrpura do cio das munições  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 26).*

Como se pode ler, a carga era constituída por homens, “filhos e irmãos”, quer dizer, homens que tinham ligações consanguíneas e humanas com outros homens e mulheres. A carga incluía homens negros, mas também por homens brancos, homens chineses e homens mulatos. Todos eles eram carga. Nos versos finais do mesmo poema, lemos:

*Mas  
rostos brancos  
escuros e morenos  
cabelos crespos e lisos  
ficaram no mesmo dia terrível do navio encalhado  
da mesma cor mitológica das papoilas  
e da exacta dimensão integral  
da mesma morte saciada  
na carga de soldados irmanizados  
no porão infernal do barco incendiado  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 30).*

Por outras palavras, homens de diferentes raças ou cores ficaram, no momento da morte, de uma única cor, a cor das papoilas, a cor do sangue que corre por debaixo das peles de diferentes cores. Aqui, o sujeito poético enfatiza a irrelevância da cor da pele no fim da vida, porque, o que mais importa, é a dimensão humana. Em suma, mais do que a exploração e a dor dos negros, Craveirinha grita a revolta de todos os homens explorados pelas elites dominantes.

Para explorar o elemento “Nação”, começo por recorrer a Mendonça (1988, p. 73) que afirma que José Craveirinha é o primeiro escritor moçambicano a apresentar o espaço geográfico moçambicano em termos de nação. Ao ilustrar essa afirmação, a estudiosa usa o poema “Chamamento” de **Xigubo**, onde se lê:

*chamei-te  
e como bêbado de futuro  
em plena rua da cidade ocupada  
a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto  
rebentou o ar sofisticado das urbes  
invadiu as plantações de chá  
correu em rajada os campos de sisal  
encheu de lés-a-lés as terras do tabaco  
e com a minha transpiração de sangue  
tingiu de cor nova os algodoads sem fim.  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 58).*

Concordo com a leitura sugerida por Mendonça, mas parece-me que Craveirinha, no referido poema, e em outros constantes em **Xigubo**, não se afirma apenas como cidadão da nação moçambicana, mas sim, e sobretudo, como cidadão do mundo. Note-se que o poema “Chamamento” termina com a estrofe:

*E para lá da minha própria mudez  
a grande voz cobriu a nossa vergonha de homens  
movendo-se à superfície do mundo  
mas chamando:  
-Sekeleka Irmão!  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 58).*

Por outras palavras, há uma grande voz, uma voz de revolta que se move “à superfície do mundo,” chamando os homens irmãos, todos eles, à revolta. A voz não chega apenas aos ouvidos dos moçambicanos; ela transpõe o espaço nacional para o mundo inteiro. Importante também é notar que o eu poético se afirma como “bêbado de futuro,” pelo que a irmandade de todos os homens é colocada num plano de futuro. A mesma visão de futuro e de nação-mundo, pode ser encontrada no “Poema do futuro cidadão,” onde se lê:

*Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!*

*Não nasci apenas eu  
Nem tu nem nenhum outro ...  
mas Irmão.  
(...)  
Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe.  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 18).*

Como é sabido, a cidadania estabelece-se nas relações entre o “eu” e “os outros”; entre o indivíduo e um conjunto de instituições. No entanto, o sujeito poético desse texto quebra qualquer fronteira de diferenciação e separação entre “eu”, “tu” e “ou-

tros”. Ele não nasceu “eu”, não nasceu “tu”, não nasceu “outro”. Ele nasceu “Irmão” de todos os homens, um “homem qualquer” com “amor para dar às mãos-cheias”, amor bastante para dar a todos os homens. O seu amor é que o preenche, humaniza e justifica a sua existência. A sua existência não se confina a uma Nação geográfica e politicamente delimitada, porque tal Nação, é uma Nação do futuro que “ainda não existe”. A sua cidadania é, portanto, global; não está confinada a qualquer local, mas também não pertence ao presente, só poderá existir no futuro. Craveirinha parece, pois, visonar nesse poema a existência de um futuro onde os cidadãos são, antes de tudo, cidadãos do mundo; cidadãos da globalização. Assim, “os outros” surgem na poesia de Craveirinha no contexto de uma relação com a Humanidade. Aliás, em 1991, na entrevista concedida a António Loja Neves do jornal português **Expresso**, Craveirinha exprime um sentimento coerente com esta leitura da sua poesia, sublinhando: “Nós não somos um universo confinado ao próprio umbigo, somos seres humanos, e, se sentimos que o ser humano tem importância, é necessário dar importância aos outros” (NEVES, 1991a, p. 37).

Assim, Craveirinha não se limita a exaltar os valores da pátria moçambicana – ele exalta Moçambique na sua relação de pertença ao mundo. No poema “Manifesto,” por exemplo, encontramos também a ideia de pertença a um mundo globalizado, no verso “e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos”. Portanto, as mãos que fazem, que recebem e que dão, que transformam vêm do cosmos, constituem as raízes, a origem do mundo. No mesmo poema, podemos ainda ler:

*Oh! E o meu peito da tonalidade mais bela do bréu  
e no imbondeiro da nossa inaudita esperança gravado  
o tótem mais invencível tótem do Mundo  
a minha voz estentórea de homem do Tanganhica  
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 34).*

Como se pode perceber, o sujeito poético enaltece a existência de um “tótem do Mundo,” ou seja, um símbolo sagrado representando não apenas a coletividade de uma família, linhagem, clã, ou tribo, mas sim de uma coletividade mundial que, dada a sua grandeza e inclusão, se torna invencível, impossível de derrubar. Essa força invencível é, depois, exaltada e, também, apresentada através da descrição mais pormenorizada de um “Eu” que se identifica com vários símbolos valorizados, respeitados e tidos como protetores em diversos contextos africanos:

*Ah! Outra vez eu chefe zulo  
eu azagaia banto  
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis  
pragas de gafanhotos invasores*

*Eu tambor,  
 Eu suruma  
 Eu negro suaili  
 Eu Tchaca  
 Eu Mahazul e Dingana  
 Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo  
 Eu insubordinada árvore da Munhuana  
 Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopes  
 Eu caçador de leopardos traiçoeiros  
 Eu xiguiilo no batuque  
 E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti  
 Eu-cidadão dos espíritos das luas  
 carregadas de anátemas de Moçambique  
 (CRAVEIRINHA, 1980, p. 35).*

De outro modo, as várias plantas, objetos, pessoas cultuadas como símbolos de força e proteção em diversos contextos africanos só ganham força invencível se, todos juntos, simbolizarem um totem do mundo, mais geral, mais inclusivo e, portanto, muito mais poderoso. Há aqui uma exaltação de crenças moçambicanas e africanas, mas esse enaltecimento é feito no contexto de um engrandecimento de uma crença global. Essa associação parte-todo, ou melhor, pátria-mundo, é também expressa por Craveirinha, na entrevista a António Loja Neves (1991a), onde declara:

*(...) é bonito ser coerente. Coerente consigo próprio, com as suas convicções, com tudo aquilo em que se acredita seriamente. Não só em relação à sua terra, à sua pátria, pois esta não é uma coisa dissociada do resto do mundo; para sentirmos alguma coisa em relação à nossa pátria temos inexoravelmente de sentir alguma coisa em relação à pátria dos outros – o que é melhor, o que é pior, o que é bom. Senão não poderemos dar valor às coisas.*

E é com essa noção do Mundo que Craveirinha enaltece a pátria moçambicana, no poema “Hino à minha terra,” do qual transcrevo apenas alguns versos da segunda estrofe:

*E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!  
 E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!  
 E outros nomes da minha terra  
 Afluem doces e altivos na memória filial*

*e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.  
Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!  
Morrumbala, Namaponda e Namarroi  
E o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros  
eu grito Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè  
e apanho as sementes de cutlho e a raíz da txumbula  
e mergulho as mãos na terra fresca de Zitundo.  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 21-22).*

Como observa Noa (2020, p. 197-98), esse poema, “expressão superior da nomeação como pronunciamento identitário, cultural e coletivo” oferece uma sequência de nomes da toponímia local (Inhamússua, Mutamba, Massangulo, Chulamáti, Manhoca, Chinhambanine, Morrumbala etc.), da antroponímia (por exemplo, Mahazul, Santaca, Nengué-ua-Suna), a nomeação de diferentes línguas bantu faladas no território moçambicano (ronga, macua, changana, bitonga, entre outras), nomes da fauna (chango, impala, xipene, egocero, inhacoso) e ainda nomes de frutos (nhantsuma, mampsincha, mavúngua, manguavavas). Ao fazer uso desses nomes, o sujeito poético ressalta a singularidade de Moçambique no contexto global.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, comecei por recordar o meu primeiro contato com a poesia de Craveirinha e as leituras interpretativas feitas no meu ensino secundário. Argumentei que essas leituras eram muito orientadas e, de certa forma, limitavam o nosso entendimento da riqueza da obra, no seu conjunto. Nesta sequência, e socorrendo-me de afirmações do escritor em diversas entrevistas, partilhei as minhas interpretações mais recentes de alguns poemas de **Xigubo**, escritos nos finais dos anos 1950, centrando-me em dois elementos: a raça e a nação. No que se refere à raça, concluí que, mais do que a exploração e a dor dos negros, Craveirinha grita a revolta de todos os homens explorados pelas elites dominantes. No que diz respeito à nação, concluí que, no conjunto da sua obra, glorifica a nação moçambicana, mas a apoteose de tal exaltação advém do confronto desta nação com o mundo global.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. 2.<sup>a</sup> ed. Maputo: INLD, 1980.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Maputo: INLD, 1982.

GOENHA, A. Definição de uma moçambicanidade literária. In: GOENHA, A. (org.). **Literatura moçambicana no ensino: aprendizagem do Português em Moçambique**. Maputo: Editora Educar, p. 33-54, 2021.

- NEVES, A. L. Entrevista a José Craveirinha: a minha pátria e a língua portuguesa. *In: Casa Velha revista cultural*. Maputo: Associação Cultural da Casa Velha, 1991a. p. 36-40.
- NEVES, A. L. Prémio Camões 91 – Um poeta do Índico. *In: Casa Velha revista cultural*. Maputo: Associação Cultural da Casa Velha, p. 33-34, 1991b.
- NOA, F. **Além do túnel**: ensaios e travessias. Maputo: Kapicua, 2020.
- MENDONÇA, F. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: UEM, 1988.
- PRAÇA, A. Craveirinha, ponta de lança. *In: Casa Velha revista cultural*. Maputo: Associação Cultural da Casa Velha, p. 22-23, 1991.

## CAPÍTULO 4

# **JOSÉ CRAVEIRINHA: NO TEU POEMA NAS- CE O BARRO DA REPARAÇÃO HISTÓRICA JOSÉ CRAVEIRINHA: IN YOUR POEM THE CLAY OF HISTORICAL REPARATION IS BORN**

Sheila Khan

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho/  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

### **RESUMO**

No contexto da pós-memória, especificamente para aqueles que só indiretamente contactaram pela via da transmissão da memória familiar com o passado colonial, a poesia de José Craveirinha enuncia-se como um legado ético e cívico de estudar e de olhar para dentro do corpo do património de uma nação a partir das suas várias dimensões quer temporais, quer socioculturais e históricas.

Por conseguinte, este texto pretende ser uma forma de diálogo com a sua obra como uma poética da dignidade e da justiça histórica para futuras gerações.



**Palavras-chave:** história; memória; reparação histórica; dever de memória; identidade.

## ABSTRACT

In the context of post-memory, specifically for those who only indirectly contacted through the transmission of family memory with the colonial past, José Craveirinha's poetry is enunciated as an ethical and civic legacy of studying and looking inside the body of the heritage of a nation from its various temporal, socio-cultural and historical dimensions.

Therefore, this text intends to be a form of dialogue with his work as a poetics of dignity and historical justice for future generations.

**Keywords:** history; memory; historical reparation; duty of memory; identity.

*Nasci para cumprir uma vocação: dar testemunho  
dos grandes mistérios.  
Agora que já vi  
o nascimento e a morte, sei:  
na ordem das trevas estas coisas são provas, não  
mistérios  
(Louise Gluck, Ararate, 2021).*

## INTRODUÇÃO: A QUEM PERTENCE ESTA MEMÓRIA?

José Craveirinha, poeta de uma terra encerrada na ambição e ganância dos impérios coloniais, testemunha da luta de libertação nacional e da independência de Moçambique, viveu como cidadão e homem atento aos vários estádios evolutivos de natureza social, económica, histórica e cultural à sua volta. Filho de pai algarvio e de mãe ronga, Craveirinha é uma voz estudiosa, analítica do universo abissal que a experiência, o poder e a violência colonialista portuguesa deixou como legado, assim como dos momentos de entusiasmo, euforia, desalento que caracterizaram a aproximação da independência e as novas lógicas de organização política, económica e social que sustentaram o período do pós-independência em Moçambique. Dotado de uma clarividência histórica e sociológica, Craveirinha cedo alcançou o dom da escrita para mergulhar no seu tempo tão pejado de desigualdades, cisões e espartilhos de toda a ordem. Cresceu num ambiente híbrido no contato intenso entre o caniço, no qual a carência económica era maioritária, amplamente vivida por homens e mulheres que lutavam diariamente por um pequeno punhado de dignidade humana e a cidade co-

lonial do cimento. Sopesou, como uma balança sábia, a magnitude e o peso desigual das contradições inerentes a todos aqueles que o império viu nascer, crescer e sobreviver sem que lhes fossem reconhecidos a cidadania e o respeito por aqueles que por direito natural eram os verdadeiros ‘senhores’ da terra espoliada (KHAN, 2013).<sup>1</sup> Na verdade, é esta ambivalência social, cultural e identitária que está ancorada no seu livro **Karingana ua karingana** (1974), no meu entender o livro umbilical de todo o seu caminho e que anuncia com fulgor e tranquilidade a capacidade de um autor cuja maturidade vai ultrapassar o seu tempo de vida, deixando pistas, reflexões e a constância de um conhecimento sobre o amor, a dor, a perda, a luta humana, o desassossego, a crença e a lealdade à sua terra natal:

*E na minha rude e grata  
sinceridade não esqueço  
meu antigo português puro  
que me geraste no ventre de uma tombasana  
eu mais um novo moçambicano  
semiclaro para não ser igual a um branco qualquer  
e seminegro para jamais renegar  
um glóbulo que seja dos Zambeze do meu sangue.*

*Oh pai:  
juro que em mim ficaram laivos  
do luso-arábico Aljezur da tua infância  
mas amar por amor só amo  
e somente posso e devo amar  
esta minha bela e única nação do Mundo  
onde minha Mãe nasceu e me gerou  
e contigo comungou a terra, meu Pai.  
E onde ibéricas heranças de fadas e broas  
se africanizaram para a eternidade nas minhas veias  
E teu sangue se moçambicanizou nos torrões  
da sepultura do velho emigrante numa cama de hospital  
colono tão pobre como desembarcaste em África  
meu belo Pai ex-português  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 90-91).*

1 Ver sobre essa mesma reflexão, Khan, Sheila. Pedir Licença na terra que é nossa. A miséria da colonialidade em **O alegre canto da perdiz**. In **Paulina Chiziane: vozes e rostos de Moçambique**, editado por MIRANDA, Maria Geralda; SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro, Curitiba: Editora Appis, 2013, p. 159-169.

A sua biografia está na pele de cada poema, no tecido de cada palavra que a sua poesia com inteligência e rigor foi trabalhando com minúcia sobre os mecanismos de exploração, da pobreza tatuada em cada corpo colonizado, dos despojos que cada homem, mulher, criança carrega num contraste infame com 'esplendor' obscuro e esmagador no interior da vivência da colonialidade portuguesa. Claramente, a sua poesia é um exercício de uma poética aplicada ao serviço de um dever, de uma ética, de uma dimensão que ultrapassa o lugar do estético, espraiando-se para além de uma simples cadeia de conteúdos e semânticas. Craveirinha é o poeta da reflexão do humano e da relação densa, complexa, dura que o mundo à sua volta deixa como cicatriz visível nos corpos, nas vozes, nos silêncios e amarguras do povo que ele canta, acarinha e reconhece:

*Escuro e frio*

*fizeram juras nos corpos em serapilheira  
e na manhã dos caminhos de cacimba  
Magondo abriu os olhos enormes  
ao mágico sinal das palmas tatuadas de calos  
e ao sal das vozes do cais na garganta estrangulada.*

*E alma de Magondo escureceu*

*de medo e de frio  
e Magondo saiu de casa de caniço  
e finalmente desceu  
à cidade incandescente de lâmpadas elétricas  
e assaltou as cabinas dos cinemas.*

*E Magondo levou nos braços*

*os belos tanques floridos dos canhões  
e a última experiência dos átomos libertados  
para o transido coração dos subúrbios.*

*Nas palhotas de caniço*

*Magondo acendeu um fósforo  
viu o lume crescer crescer  
e chamou toda a gente.  
E toda a gente fugiu*

*do escuro e do frio  
e à luz quente dos filme de guerra da Paramount  
os homens e as mulheres  
os velhos e os mufanas  
despiram as serapilheiras de pesadelo (...)  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 67-68).*

Acompanhando com o olhar acutilante a investigação da sua realidade, é inicialmente como jornalista<sup>2</sup> que vai abrindo caminho para a denúncia dos processos violentos de racismo e de discriminação racial nessa “nação que ainda não existe”.<sup>3</sup> Não será de todo estranho pensar que a sua presença é já a de uma voz sem medo de desconstruir e iluminar os cantos ideológicos da falácia, dos maniqueísmos e paradoxos que o colonialismo escondia por detrás de uma retórica de progresso, desenvolvimento e civilização. Cada poema seu é um texto explicativo, consciente e revelador da relação histórica que entrelaçou Moçambique e Portugal por caminhos e meandros sombrios e problemáticos, detalhando em cada estrofe uma antropologia por um lado do mundo colonial, e, por outro lado, da almejada emancipação e bem-estar social que Moçambique independente alcançaria, trazendo consigo a eliminação da escassez, da desigualdade e o reconhecimento das gentes que o poeta sempre quis acarinhar e proteger da dor com o seu manto poético. Um grito de liberdade escondido e, contudo, pulsante o que o seu labor poético tornou como testemunho não somente do seu tempo subjetivo, mas das várias dimensões por que passou a sua nação moçambicana. É por esse património histórico e por essas sementes que a sua obra foi partilhando, que a memória da sua poesia merece ser estimada, reivindicada e guardada. Muito mais do que o centenário do seu nascimento que entre pares de tantas latitudes será celebrado em 2022, importa fazer a pergunta: a quem pertence a memória da poesia de José Craveirinha?

Um dos ensaios mais marcantes sobre o legado da memória foi deixado por Imre Kertész, sobrevivente do Holocausto e escritor (RIBEIRO, 2020), no qual o autor eleva num tom coletivo e empático a importância de se saber a quem pertence a memória do Holocausto. Essa sua questão transcende o lugar de pensamento do Holocausto, implicando em cada um de nós herdeiros de narrativas de vida e de identidade de outras experiências (KHAN, 2009) o exercício de um dever de memória (LEVI, 2011), de um compromisso, o desejo e a coragem cívica de olhar de frente as lições e os ensinamentos da sobrevivência, perante o remanescente humano de um tempo fraturante, magoado e dorido que foi o das lutas de libertação nacional dos vários territórios africanos colonizados e a nova caminhada das sociedades africanas pós-independentes. A durabilidade dessa memória ou de todas as memórias testemunhas de um determinado período da história pertence às gerações que encontram na empatia, na compaixão e na fraternidade o entendimento de que estes legados são parte da nossa

2 De entre os vários, trabalhou como jornalista no **Notícias e Notícias da Tarde** e como redator em **O Brado africano e Tribuna**.

3 “Poema do futuro cidadão”, Craveirinha, 2002.

biografia, extravasam o percurso subjetivo para se tornar condição singular e essencial para a sua sustentabilidade no presente e no futuro. Inspirados por essa caminhada que não foi de todo pacífica e tranquila, para os sujeitos da pós-memória, isto é, para aqueles que recusam no presente a persistência de uma narrativa hegemónica pejada de subalternidade e de silêncios, a poesia de José Craveirinha representa um farol, abrindo espaço para a construção de uma

*pós-memória (...) que permite arrancar essas experiências ao silêncio e indiferença do esquecimento e proporcionar às gerações seguintes um papel ativo na produção da sua própria identidade, através do estabelecimento de uma relação com experiências não vividas, mas que, de modo mais ou menos difuso, são sentidas como elemento estruturante dessa identidade (RIBEIRO, 2021, p. 23).*

A cumplicidade cívica com o futuro de uma cidadania que compete defender e prolongar no tempo, inscreve-se nas palavras do poeta:

*Minha guerra  
será contra os pára-quedistas  
suspensos entre céu e terra.*

*Morrerei na minha guerra  
ou levarei nos braços de guerrilheiro  
para as crianças da minha terra  
as sedas lançadas  
do bojo do bombardeiro.  
E será minha glória  
as mães cantando aos filhos  
a verdadeira história  
do primeiro vestido de seda  
dádiva do céu  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 7).*

Craveirinha foi um homem sensatamente arguto na percepção de como a poesia seria uma maneira de poder mapear, analisar, compreender e decifrar as várias dimensões da sua vida e da daqueles que compunham o todo da sociedade moçambicana colonial:

*A poesia para mim é uma coisa que nunca se confundiu com versos. Era para mim uma ferramenta de reivindicação, uma ferramenta em que eu me ocultava para me projectar depois, já como outra coisa, através da poesia. Os meus poemas têm sempre alcance social, sócio-político. Mesmo quando agarro uma flor, é para dar a essa flor uma outra imagem. Os malmequeres da esperança...*

*Claro, isso criou-me problemas com os censores – bastava ter o meu nome, eles cortavam (...)*

*A poesia para mim é um instrumento e, muito, um refúgio para uma série de dramas interiores. É por isso que, quando me disseram uma vez em Lisboa: «Essa coisa da poesia não se vende! Hoje, queres ganhar dinheiro, tem de ser na prosa», eu disse: «É verdade, se puseres dessa maneira, é verdade que os poetas vendem-se menos que os prosadores. Porque eles, mesmo quando transfiguram a realidade, estão a ser mais fiéis que os prosadores. E é por isso que se vendem menos.» Porque as pessoas não querem ter o trabalho de ir ao encontro do poeta – porque o poeta vai sempre mais longe, vai para além do que as palavras dizem. Os poetas vendem-se menos porque hoje cada vez menos as pessoas têm tempo para se debruçar sobre o poeta. Mas os que são bons poetas são respeitados – quando não no seu tempo, um tempo depois são respeitados, embora se vendam menos (LABAN, 1998, p. 85-86).*

Foi constante o seu trabalho de escrever pela poesia a diversidade e a complexidade humanas. Com rigor, Craveirinha foi, antes de tudo o mais, a consciência viva de que a memória só seria possível e sustentável se se libertasse da vaidade estética, do elitismo cultural e pudesse decifrar e espelhar o linguajar natural e intrínseco do seu povo (CHAVES; THOMAZ, 2003). As gerações que hoje procuram a poesia de José Craveirinha unem-se à sua intuição, à forma como o poeta foi deixando sementes para a realização de um processo de interação e de comunhão entre gerações. Nesse sentido, são certas e transparentes as palavras de António Sousa Ribeiro, que sobre os legados de transmissão da memória escreve:

*Trata-se, sim, de criar condições para que seja possível proporcionar o máximo de ressonância e as melhores condições de projecção no nosso tempo a memórias que, pelo seu significado, transcendem qualquer forma de apropriação*

*particular. Criar e assegurar as condições de permanência de mais memória, como ato de justiça e de reconhecimento, não se compadece com lógicas de exclusividade – em nome de uma utopia de humanidade que, justamente na capacidade de não deixar que se apague o sofrimento das vítimas, se torna concreta (RIBEIRO, 2020, p. 3).*

É no resultado dessa consciência poética aplicada ao estudo e saber do mundo humano, que a obra de José Craveirinha vai página a página, poema a poema, estrofe a estrofe ecoando, criando raízes entre o tempo original da escrita e a sobrevivência temporal da sua poesia. Mesmo no poema mais singelo, Craveirinha cuidadosamente aprofunda os problemas sociais e micro-históricos, e é para dar voz e visibilidade sobre estes contextos que a sua poesia é chamada como uma força criadora de uma certa reparação social e humana:

*Menino gordo comprou um balão  
e assoprou  
assoprou com força o balão amarelo.*

*Menino gordo assoprou  
assoprou  
assoprou  
o balão inchou  
e rebentou!*

*Meninos magros acompanharam os restos  
e fizeram balõezinhos.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 11).*

## **CRAVEIRINHA: POETA DA REPARAÇÃO HISTÓRICA**

Falar de um poeta como José Craveirinha implica entrelaçar tempos, contextos e memórias em diálogo com a sua ação poética de reparação histórica. A poesia de Craveirinha é, acima de tudo, uma história de nações e de identidades que se cruzaram no tempo do desejo de liberdade, de autonomia, e de um compromisso histórico e cívico que a sua escrita foi narrando, explicando e servindo como testemunho. No contexto da pós-memória, urge-me, como continuidade cívica e geracional do que o

poeta me e nos legou, pensar criticamente na sua obra não só como criação, mas também, como uma reivindicação de uma memória que nos ensina a refletir o presente, o passado e a refutar o esquecimento da memória, pelo exercício de uma responsabilidade ética, histórica e cultural, e que Craveirinha verbalizou de um forma tão clarividente: “o poeta é consequência das vivências do homem (...)” (CHAVES e THOMAZ, 2003, p. 418).

A poesia de Craveirinha não pode somente ser lida e enaltecida à luz dos prémios que sobre ela repousam como elogio, aplauso e deleite. A sua obra é, acima de tudo, fruto de um tempo social, político e histórico que ela procura pensar e reparar. Poderemos intuir que a poesia para José Craveirinha foi a sua arma, a sua verve e o seu fino e ativo compromisso para recusar o jugo colonial e a prisão humana imposta por um colonialismo alegadamente brando e de missão humanista. É com essa argúcia e ironia tão soberanas e constantes que a sua voz poética terá de ser lida e apreciada, porque mais do que uma disposição estética, ela foi a urgência de um grito de liberdade e de respeito humano:

*Suam no trabalho bestas  
e não são bestas  
são homens, Maria!*

*Corre-se a pontapés os cães na fome dos ossos  
e não são cães  
são seres humanos, Maria!*

*Feras matam velhos, mulheres e crianças  
e não são feras, são homens  
e os velhos, as mulheres e as crianças  
são os nossos pais  
nossas irmãs e nossos filhos, Maria!*

*Crias morrem à míngua de pão  
vermes nas ruas estendem a mão à caridade  
e nem crias nem vermes são  
mas aleijados meninos sem casa, Maria!*



*Bichos espreitam nas cercas de arame farpado  
curvam cansados dorsos ao peso das cangas  
e também não são bichos  
mas gente humilhada, Maria!*

*Do ódio e da guerra dos homens  
das mães e das filhas violadas  
das crianças mortas de anemia  
e de todos aqueles que apodrecem nos calabouços  
cresce no mundo o girassol da esperança.*

*Ah, Maria  
põe as mãos e reza.  
Pelos homens todos  
e negros de toda a parte  
põe as mãos  
e reza, Maria!  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 136-37)*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever estas reflexões, recordo um homem que ultrapassou com o seu pensamento o seu tempo social e humano e que, pela sua inconformidade, pela sua brilhante rebeldia e inquietude alcançou desafios que muitos não conseguiram, e que as marcas do seu corpo e as roupas de sangue manchadas foram denunciando como testemunhos de um tempo atroz e cruel. Não deixemos que o presente romantize o passado, muito menos que o silêncio obstrua a nossa capacidade de reagir com gratidão ao esforço de uma geração sacrificada por um ideal de emancipação e de autonomia coletivas. Recordemos Craveirinha como herdeiros da sua luta que este homem ergueu para criticamente olhar e pensar o Homem Novo que Moçambique gerou no seu tempo de independência como nação libertada. Perante os novos ventos de euforia política, de ordem e de vigilância, José Craveirinha, o poeta de uma nação que acabava de nascer, não permitiu que a sua voz se diluísse perante as transformações que aconteciam na sua nação. Inconformado com a retórica colonialista portuguesa, sentiu também a estação invernal que o seu pensamento e postura desobedientes provocaram perante a nova nação que muitas vezes o ignorou, o ostracizou e o desmereceu. Não sucumbiu aos tempos das ‘hienas’ que a sua poesia tão bem retrata. Subiu a sua

montanha e nela voltou a espriar o seu olhar crítico, sábio e tranquilo, como se cada machamba fosse a palma da mão dos moçambicanos e nela o poeta lesse o destino de Moçambique. Não seria um destino fácil com o tempo da guerra civil, da pobreza, e de tantos outros males que Moçambique viveu e que o seu povo recolheu como memória.

Craveirinha testemunhou a solidão humana e enfrentou como ninguém as pedras aguçadas dos tempos, por isso e por tanto mais é um ensinamento lúcido e magistral estas suas palavras: “(...) cada um anda pelos caminhos da história que o destino lhe reservou e cá estou eu e faria tudo igual se se repetisse. Uma pessoa não tem juízo” (CHAVES e THOMAZ, 2003, p. 424-425).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Edição da Académica, 1974.
- CRAVEIRINHA, José. **Obra poética**. Maputo: Imprensa Universitária da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- KHAN, Sheila. **Imigrantes africanos moçambicanos**: narrativa de imigração e de identidade e estratégias de aculturação em Portugal e na Inglaterra. Lisboa: Colibri, 2009.
- LEVI, Primo. **O dever de memória**. Lisboa. Cotovia, 2011.
- RIBEIRO, António Sousa. Pós-memória: um conceito (ainda) emergente. *In*: RIBEIRO, António Sousa (ed.). **A cena da pós-memória**: o presente do passado na Europa pós-colonial. Porto: Afrontamento, p. 15-28, 2021.
- RIBEIRO, António Sousa. A quem pertence...? **Newsletter Memoirs**, 1-3, 2020. Disponível em: [https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4\\_RESULTS\\_AND\\_IMPACT/4.3\\_NEWSLETTER/MEMOIRS\\_newsletter\\_119\\_ASR\\_pt.pdf](https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_119_ASR_pt.pdf).
- THOMAZ, Omar; CHAVES, Rita. Entrevista com José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 415-425, 2003. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12498>.



## CAPÍTULO 5

# JOSÉ CRAVEIRINHA: AFRO-PURO-CORAÇÃO JOSÉ CRAVEIRINHA: PURE-HEART-AFRO

Jane Tutikian

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### RESUMO

Neste texto estudam-se as diferentes faces da escrita de José Craveirinha e sua ligação com a terra, atividade política e metapoética, poesia como reflexão, *praxis* e subversão. Nesse sentido, faz da criação poética portadora de sua percepção de mundo, de sua experiência e de seu sentimento sócio-histórico, por meio de suas próprias soluções estéticas. É assim que se opõe à política assimilacionista portuguesa, através de temas de alienação e resistência, com os olhos voltados para a terra, a Negritude, o sentimento de moçambicanidade e a valorização da tradição cultural do povo. A parte teórica lança mão da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais e é baseada principalmente em Bosi, Chabal, Said e Laranjeira. Alfredo Bosi já disse que a resistência tem muitas faces. É o que este trabalho procura demonstrar, demarcando o lugar de José Craveirinha na história da literatura.

**Palavras-chave:** Craveirinha; poesia; colonialismo; resistência; moçambicanidade.

## ABSTRACT

This text aims to study the different faces of José Craveirinha's writing and his connection with the land, political activity and metapoetry, poetry as reflection, praxis and subversion. In this sense, he makes poetic creation the bearer of his perception of the world, his experience and his socio-historical feeling, through his own aesthetic solutions. This is how he opposes the Portuguese assimilationist politics, through themes of alienation and resistance, with his eyes turned to the land, blackness, the feeling of Mozambicanity and the appreciation of the cultural tradition of the people. The theoretical part is based mainly on Bosi, Chabal, Said and Laranjeira. Alfredo Bosi has already said that resistance has many faces. This is what this work seeks to demonstrate, demarcating José Craveirinha's place in the history of literature.

**Keywords:** Craveirinha; poetry; colonialism; resistance; mozambicanity.

## INTRODUÇÃO

É a partir de 1951, com a criação da Casa dos Estudantes do Império (CEI), cuja origem está na Casa dos Estudantes de Angola, em Lisboa, que se organiza a consciência libertadora. Funda-se, nesse mesmo ano, o Centro de Estudos Africanos e, seis anos depois, o Movimento Anticolonial, onde surgem os primeiros líderes dos movimentos de libertação.

Na clandestinidade, são formadas, nas colônias africanas de língua portuguesa, as primeiras organizações políticas. Em Moçambique, em 1961, foram criadas a União Nacional de Moçambique, a União Democrática Nacional de Moçambique, a União Nacional Africana de Moçambique e a União Nacional Africana de Moçambique Independente, que passam a formar a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Foram esses agrupamentos que constituíram o grande movimento de conscientização nacional e que empreenderam a luta pela libertação. Assim, não é demais afirmar-se que o nacionalismo está presente e, tanto mais nítido pela condição histórica nas literaturas emergentes, a partir de suas premissas sócio-históricas. Tais literaturas buscam soluções particulares, seja nas abordagens estéticas, seja nas abordagens históricas, posicionando-se contra a política assimilacionista da metrópole e desenvolvendo, simultaneamente, um movimento de desalienação, através de seus temas de resistência. Temas esses que, além de serem de reação ao imperialismo, voltam-se com muita força para a terra, deslocando-se para a busca, preservação e valorização das fontes da cultura popular e raízes nacionais autênticas.

Se a expectativa do colonialismo era, por parte dos países colonizadores, a de levar o progresso às colônias – conforme observa Homi Bhabha (1998), quando fala em levar a civilização aos povos bárbaros ou primitivos, uma vez que “a retórica do poder gera, com muita facilidade, quando exercida num cenário imperial, uma ilusão de benevolência” (SAID, 2011, p. 18) – e, se o resultado é contrário a essa premissa, então, se coloca em dúvida a noção de identidade a partir da falha exposta, assim vista da perspectiva do colonizado:

*Não se tratava para o colonialismo – como a propaganda garantia – de levar a “civilização” (entenda-se a cultura portuguesa) aos povos que dominava. Sendo este embora, o pretexto, a questão central era a destruição das culturas dessas comunidades, ou seja, da sua capacidade de se identificarem como povo. [...] Assim se pode compreender que, enquanto reprimia brutalmente as expressões culturais do povo, a máquina de imposição dos modelos culturais da burguesia colonial era mediocrementemente eficiente fora das cidades e no exterior dos extratos sujeitos ao processo de assimilação. Para a maioria esmagadora do povo, a cultura imposta pelo colonizador identificava-se, por um lado, com a negação violenta da sua própria e, por outro, com o chicote e a palmatória, com o imposto e o trabalho forçado. (HONWANA; CRAVEIRINHA; NOGAR, 1979, p. 70)*

Ora, a história da África reconhece o passado colonial e um presente pós-colonial e, nesse sentido, embasada nos conceitos de identidade e de comunidade e embasada, também, nos relatos ditados pela tradição, ela se olha criticamente e se mostra através de sua literatura, de seus escritores e poetas. Eles se colocam contra a noção fundamentalmente estática e forjada de identidade, que segundo Edward Said (2011) constituiu o núcleo do pensamento cultural do imperialismo, para lançar suas bases através do olhar para a sua própria cultura. Esse é o significado da retraditionalização que, de um lado, tenta romper com a fixidez e, de outro, colide de frente com a permanência do imperialismo em determinada esfera cultural e em determinadas práticas políticas, sociais, econômicas e ideológicas, comandadas, sobretudo, pela burguesia nacionalista, para usar a expressão de Fanon (1968). E, se a literatura possui o poder de transformar, e se a cultura é uma fonte de identidade combativa, trata-se, aqui, da colocação de:

*um debate ideológico muito importante no cerne do esforço cultural pela descolonização, um esforço pela restauração da comunidade e pela retomada da cultura que continua por muito tempo após o estabelecimento dos Estados-Nações independentes. (SAID, 2011, p. 270)*

Assim, o nacionalismo está presente e de forma pulsante, pela própria condição histórica, nas literaturas emergentes, com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a conscientização da necessidade de manutenção de valores culturais, em que um dos mais caros é justamente a literatura oral:

*Como parte integrante e fundamental da cultura moçambicana, a literatura oral, feita de contos, fábulas, sagas e simples narrativas, vai-se desenvolvendo e alterando consoante a evolução das condições sociais e das circunstâncias locais que influenciam a interpretação da realidade. Outra forma que devemos incluir na literatura oral, são os provérbios, tão numerosos e de uma tal força crítica que, para qualquer falha de comportamento se encontra um provérbio corretamente aplicável, segundo o código ético estabelecido. A nossa preocupação é que, num país em que o colonialismo deixou mais de 90% de analfabetos, a tradição da literatura oral, para além do seu valor intrínseco como forma oral se mantenha, acompanhando a transformação política e social em curso e as histórias continuem a serem contadas, lá onde antigamente se contavam e ainda se contam, e sejam narradas também nas aldeias comunais, nas fábricas, nas escolas. (HONWANA et al., 1979, p. 72)*

Das fases destacadas pela obra de Pires Laranjeira (2000), retomo duas: a fase colonial e a fase pós-colonial. A primeira é caracterizada por textos esparsos, anteriores à publicação do primeiro livro, em 1849, **Espontaneidades da minha alma**, poemas de Maia Ferreira. A fase pós-colonial, por sua vez, caracteriza-se por mudanças histórico-culturais bastante fortes, o que leva à transformação social com reflexos profundos na literatura. Depressa se passa da euforia da independência e do chamado orgulho pátrio para a constatação das dificuldades impostas pela história colonial e nacional.

As independências política e econômica, historicamente, precedem a independência cultural. As nações se reconstróem lentamente, num percurso marcado pela opressão do colonialismo, e pela primeira e segunda guerras de libertação, onde os valores tribais afloram e têm um peso grande, aí, o mito surge, sempre, como uma espécie de justificativa ideológica. Trata-se da procura da identidade através da reunião dos elementos dispersos na memória coletiva.

Assim, ao mesmo tempo que tais literaturas acabam realizando um inventário dos ideais perseguidos – igualdade, justiça e solidariedade – ao longo da luta independentista, fazem a história ideologicamente exposta dos acontecimentos das últimas décadas do século XX.

José Craveirinha, amalgamando vida e arte, trabalhando admiravelmente com a linguagem e estrutura poéticas, na medida mesmo em que recorre à oralidade, como bem mostrou Nazareth Fonseca (2003), desenvolve o seu projeto de moçambicanida-

de, dentro da negação crítica ao colonialismo, da exaltação da Mãe África e da valorização e reafirmação da cultura tradicional. É o que será tratado a seguir.

## O CONTEXTO DE VIDA DO POETA

Uma matéria publicada no **Jornal Domingo**, no dia 29 de agosto de 2004, em Maputo, analisa com muita clareza a revisão, que vem sendo realizada, da história moçambicana, voltada para a construção do seu avesso, corroborando, portanto, de alguma maneira, a história oficial. Trata-se da velha e desgastada assertiva de que toda a colonização tem por fim levar a civilização à barbárie, o que, para os adeptos dessa ideia, não é mau:

*Parece estarem a registar-se, nos últimos tempos, múltiplas tentativas de rever e de branquear a história recente de Moçambique. Recente, de umas poucas décadas. De há três/quatro décadas, que o conhecimento e a memória de muitos conserva vivos factos e acontecimentos. Ora, se esse rever é, sem si próprio, um exercício positivo por poder trazer a público factos novos ou uma interpretação diferentes de factos antigos, o mesmo não é possível dizer do branquear. E, o que estamos a assistir, hoje, é a sucessivas tentativas de branquear a história recente. As tentativas para tentar demonstrar que o colonialismo não foi tão mau como alguns pretendem dizer que tenha sido. Ou, e parece ser essa questão de fundo, que o colonialismo português não foi tão mau como outros colonialismos. Ora, muito claramente, não existiram sistemas de colonização bons e maus. Na sua essência, e pelos objectivos que perseguiram, todos os sistemas de colonização foram maus em si próprios. Isto, obviamente, do ponto de vista do colonizado. A quem pouco importava se a bandeira que tinha de respeitar era inglesa ou francesa, espanhola ou portuguesa, italiana ou alemã. O trabalho forçado, a palmatória, a escravatura foram, durante décadas, processos comuns. Digamos, então e para que fique claro em certas cabeças, que o colonialismo em momento algum foi melhor do que outros. Pelo contrário. Poderá ter sido bem pior, a partir do momento em que passou a reprimir, através da PIDE e da PIDE/DGS, toda e qualquer tentativa de independência. Em que começou a matar, a massacrar e a assassinar. Em Moçambique, como em Angola, como na Guiné-Bissau. E, contra factos não existem argumentos. (DAVID, 2004)*

Voltando aos antecedentes das lutas de libertação, em Moçambique, eles remontam à greve dos estivadores do porto de Lourenço Marques, em 1956, identificável



como reivindicação social e, em 1960, a grande e violenta movimentação dos Macondes em Mueda, de que restariam centenas de mortos e feridos (os dados históricos apontam para 500 mortos).

Em 1960, mais de 800 mil pessoas eram submetidas ao regime de trabalho forçado nas obras públicas e nas plantações de algodão. A situação de inferioridade dos moçambicanos deu início a manifestações que, não raras vezes, foram reprimidas, e a movimentos nacionalistas que se desenvolveram com o apoio dos países vizinhos, sobretudo a Tanzânia. A pequena burguesia assimilada e os camponeses das cooperativas agrícolas foram os primeiros a se mobilizar. Em 1964, diante do insustentável da situação, quatro anos após Angola, desencadeia a Luta Armada de Libertação Nacional a partir do distrito de Chai, região makonde, província de Cabo Delgado, no extremo norte do país. A reação portuguesa foi severa, mas já em 1965, a Frente de Libertação de Moçambique controlava um quinto do país.

Comentam Honwana, Craveirinha e Nogar a respeito:

*Uma luta que assume um profundo conteúdo popular e que assenta na mobilização das largas massas não poderia desenvolver-se sem que nascesse e se fortalecesse constantemente a confiança do Povo nas suas próprias forças, na capacidade de vencer o inimigo. As massas populares adquirem consciência de si próprias como força imensa e, nesse processo, redescobrem e catalisam poderosamente a sua personalidade, a sua identidade própria, a sua cultura. A forma única de superar a contradição antagônica que opunha o Povo Moçambicano ao colonialismo português, a luta armada, iniciara o processo de destruição do colonialismo. Com o seu desenvolvimento, também as concepções burguesas e o sistema capitalista aparecem cada vez mais claramente como obstáculos que é necessário eliminar. (HONWANA et al., 1979, p. 72)*

Após a Revolução Portuguesa de abril de 1974, os rebeldes moçambicanos se recusaram a depor armas. Nesse momento, verifica-se forte agitação social e uma situação de impasse: de expectativa pelas negociações em curso e de contestação e ameaças por parte da minoria branca. A partir daí, desencadeiam-se incidentes entre negros e brancos e, em 7 de setembro de 1974, é assinado o acordo de Lusaka que estabelece um governo de transição rumo à independência de Moçambique.

O país finalmente chega à independência total em 1975, sob o governo marxista da FRELIMO, com a reunião de três movimentos de libertação já existentes: UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique; MANU – *Mozambique African National Union* (organizado à maneira da KANU do Quênia) e UNAMI – União Nacional Africana para Moçambique Independente. O primeiro governante da terra livre do jugo português é Samora Machel.

Proclamada a independência e a construção da República Popular, todo aquele caudal reprimido da cultura do povo parece irromper. Entretanto, como previra Amílcar Cabral, a etapa mais difícil viria depois da vitória sobre o colonialismo. Se, por um lado, a política colonial não preparara a formação de quadros locais para os aparelhos administrativos, por outro, o aparato branco recusava a transferência gradual e pacífica do poder.

Os novos dirigentes, por sua vez, vinham da clandestinidade e de longos exílios, desconhecendo, portanto, a realidade da ex-colônia. Encontraram uma sociedade complexa, com grandes áreas rurais num estágio primitivo, com uma economia de subsistência, e com zonas urbanas inchadas, com indústrias e um setor de serviços de média tecnologia.

Nesse momento, devido à violência, meio milhão de brancos deixam o país, que se ressentem do êxodo populacional e da evasão de mão de obra qualificada. A estrutura de mercado desmorona sem que o governo da FRELIMO consiga implantar o modelo econômico socialista. Para agravar, ainda mais, a situação, entra em cena, nos anos 1970, a guerrilha da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), grupo anticomunista apoiado pelo governo branco da África do Sul, e baseado na Rodésia (atual Zimbabwe), então sob dominação branca, que passa a combater a Frente pela Libertação de Moçambique.

Apesar da maciça campanha político-ideológica e militar protagonizada pela FRELIMO, a guerrilha se alastrou pelo país. Era a guerra civil, também chamada de Segunda guerra colonial. Na década de 1980, a seca e a continuidade da guerra civil provocam a fome em grande escala. Em 1984, o país assina com a África do Sul um tratado de não agressão, logo violado pelo governo sul-africano, que mantém a ajuda à RENAMO. Na verdade, Moçambique sofreu também por sua posição geográfica.

Fiel à solidariedade revolucionária com os povos vizinhos, com quem também havia contado em sua luta de libertação, os seus dirigentes não hesitaram em acolher bases do ANC, em luta contra o *apartheid* na África do Sul e da ZAPU e ZANU, ligados na Frente Patriótica em luta pela independência na Rodésia.

Isso fez com que o país fosse fácil alvo de sistemáticas agressões dos dois poderosos vizinhos. O impasse militar entre o governo e a RENAMO gerava muito sofrimento a uma população já depauperada. O processo de pacificação, adiado seguidamente, em função dos desentendimentos entre as partes beligerantes, vai se iniciar apenas na década de 1990. É o momento de instauração de um governo moçambicano com Joaquim Chissano à frente, abrindo espaço para o multipartidarismo e para longas e penosas negociações com a RENAMO. As duas partes assinam um acordo em 1992. A estabilização é difícil. A miséria é generalizada e a incidência de tifo e cólera é alta. Há minas terrestres em grande parte do território, dificultando o cultivo da terra.

A partir de 1996, Chissano estabelece a aproximação com o governo do recém-eleito Nelson Mandela, da África do Sul, tendo os dois países assinado vários tratados de cooperação.

É bem verdade que, embora as minas terrestres, as secas, os ciclones e as enchentes continuassem seu flagelo, Moçambique fez muito para reconstruir-se desde o fim da guerra.

Esse é o contexto de vida de Craveirinha, cujas consequências alimentam sua criação poética.

## O POETA “NÚMERO UM MOÇAMBICANO”

José Craveirinha é considerado um dos maiores poetas africanos de língua portuguesa. O próprio poeta fornece uma visão sobre seu nascimento e sobre a sua vida:

*Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto (que significa domingo em ronga, língua da capital). Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres. Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra. Nasci ainda mais uma vez no jornal O Brado Africano. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa. Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito, esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso. Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação. Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta. Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis. Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite. (MENDONÇA e SAÛTE, 1989, p. vii-x)*

Craveirinha foi jornalista e funcionário da Imprensa Nacional. Tem colaboração dispersa por vários jornais e revistas como **O Brado Africano**, que inaugura a fase da imprensa nativista, os diários **Notícias** e **Tribuna**, ao mesmo tempo que colabora com

crônicas e ensaios nos jornais **Notícias da Tarde**, **Voz de Moçambique**, **Notícias da Beira**, **Diário de Moçambique** e **Voz Africana**.

É a partir dos anos 1950 que passa a desempenhar um papel de relevo na vida da Associação Africana, agremiação democrática de carácter nativista inicialmente chamada Grêmio Africano, tendo chegado a ser seu presidente. Nos anos 1960, participa do *Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos de Notícias e da Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império, e de várias antologias.

Pertence, também, ao Centro Associativo dos Negros da Colônia, organismo onde se reúnem os jovens nacionalistas que mais tarde se tornam importantes no processo que leva à independência de Moçambique. Craveirinha inicia a sua atividade política na Associação Africana de Lourenço Marques nos anos 1950, uma organização tolerada pelo governo colonial português. Nesse mesmo ano, se envolve na política clandestina, tornando-se membro de uma célula da FRELIMO, que, afinal, foi o movimento líder para a libertação de Moçambique do domínio português.

Por sua ligação com atividades políticas clandestinas e, particularmente, por fazer parte da célula da 4.<sup>a</sup> Região Político-Militar da FRELIMO, José Craveirinha é preso pela polícia política portuguesa, a PIDE/DGS. Fica encarcerado em solitária pelo regime fascista em 1965, um ano após a publicação de sua primeira coletânea de poesia, **Chigubo**. Sua liberdade só acontece em 1969. O poeta expressa essa situação de forma muito contundente em uma das faces de sua poesia.

É o primeiro presidente da Associação dos Escritores Moçambicanos e vice-presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa. Entre os tantos prêmios, José Craveirinha é agraciado, em 1997, com a “Ordem Amizade e Paz” pelo Presidente da República de Moçambique, Joaquim Chissano. No decreto presidencial fica assinalada sua significativa contribuição para a libertação dos povos, o reconhecimento dos Direitos do Homem, o respeito às liberdades democráticas e a eliminação de todas as formas de opressão e humilhação.

Publicou os livros: **Chigubo** (1964); **Cantico a un dio di catrane** (1966); **Karingana ua karingana** (1974); **Cela 1** (1980); **Izbrannoe** (1984); **Maria** (1988); **Babalaze das hienas** (1996); **Hamina e outros contos** (1997) e **Maria, vol. 2** (1998). Importa observar aqui que, não raras vezes, utilizou-se, em seus escritos, de pseudônimos, como Mário Vieira, José Cravo, J. Cravo, JC, Abílio Cossa Jesuíno Cravo e José G. Vetrinha.

No que diz respeito à obra poética, como veremos a seguir, a poesia de Craveirinha, embora se afirme o contrário, não faz concessões ao processo de colonização e traz consigo o fato de ser absolutamente ligada à África, ao homem africano, aos humilhados homens de cor, evocando o amor, a fraternidade, o sofrimento, a rebeldia, a denúncia, o mito, a história.

Nesse sentido, José Craveirinha, o poeta “número UM moçambicano”<sup>1</sup> abre o caminho da exaltação da mãe África, da glorificação dos valores africanos, tornando-se um dos pioneiros do movimento da Negritude em Moçambique. A partir daqui, é importante que se trate, então, da criação poética de Craveirinha, como portadora de

1 “Ao meu belo pai ex-imigrante”, in *Karingana ua karingana*, p. 107-110.

sua percepção de mundo, de sua experiência e de seu sentimento sócio-histórico, lançando mão de suas próprias soluções estéticas.

## A MÃE ÁFRICA E O ORGULHO NEGRO

Essa é a face em que o poeta valoriza sobremaneira a tradição. Ao exaltar com orgulho a cultura popular local, em oposição à aculturação imposta pelos colonizadores, Craveirinha faz verdadeira ode à emancipação africana. É quando o plano estético incita à transformação social.

O poema “África” pode ser paradigma da comparação das duas civilizações. De um lado a Europeia/portuguesa/branca/racional, de outro a Africana/moçambicana/negra/mítica. A primeira impõe a sobreposição cultural, objetivando o apagamento da segunda. A partir daí, o poeta, ao contrário de qualquer expectativa, enumera as perdas não da segunda, mas da civilização europeia branca.

Aqui, José Craveirinha faz o movimento contrário ao do colonizador. E o faz pelo próprio jogo de desconstrução que sua poética permite, fermentando “a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 11). De fato, a relação que desvenda entre as duas civilizações é de uma ironia cáustica:

*Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos  
a mística das suas missangas e da sua pólvora  
a lógica das suas rajadas de metralhadora  
e encham-me de sons que não sinto  
das canções das suas terras que não conheço.  
(...)  
Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos  
e na minha boca diluem o abstracto  
sabor da carne de hóstias em milionésimas circunferências  
hipóteses católicas de pão.  
E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo  
vendem-me a sua desinfetante benção  
a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito  
(...)  
e o ósculo das balas e aos gases lacrimogéneos  
civiliza o meu casto impudor africano.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 10)*

Esse tom irônico e esse ritmo pesado de versos longos, que compõem o poema, atingem momentos de clímax, quando são agentes de apequenamento da própria cultura ocidental. Senão, veja-se:

*criaram Al Capone, Hollywood, Harlem  
a seita Ku-Klux Klan, Cato Mannor e Sharpeville  
e emprenharam o pássaro que fez o choco  
sobre o ninho morno de Hiroshima e Nagasaki  
conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin  
lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre  
e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi assassinado  
(...) e agora vêm  
arar os meus campos com charruas “made in Germany”  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 11).*

Apesar dessa enumeração catastrófica, que termina colocando em palavras o que o próprio Ocidente não quis e não quer ver, apesar dessa enumeração catastrófica dos atos praticados pelo Ocidente como violência contra o outro, o africano, em nenhum momento Craveirinha evoca autopiedade ou sentimento de nostalgia ou de fraqueza. E não o faz porque, a despeito de uma colonização violenta, patriarcal e racista, a despeito da realização do projeto de superposição cultural que busca apagar a “cultura inferior”, a tradição resiste.

Nesse momento, o ritmo muda e a poesia, ao falar das tradições africanas, recorre a figuras de linguagem esteticamente muito significativas. Há, agora, um orgulho sereno, beirando o romântico, que se alterna com denúncia para reencontrar o sarcasmo no último verso:

*mas já não ouvem a subtil voz das árvores  
(...)  
não lêem nos meus livros de nuvens  
o sinal das cheias e das secas  
e nos seus olhos (...) extinguiu-se  
a eloquente epidérmica beleza de todas  
as cores das flores do universo  
já não entendem o gorjeio romântico das aves  
(...)  
E no colo macio das ondas não adivinham os vermelhos  
sulcos das quilhas negreiras e não sentem*

*como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos  
da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.  
E no coração deles a grandeza do sentimento  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 11).*

E, então, coloca em relevo a altivez e o orgulho negro, num perdão, que, de fato, não perdoa, e a exaltação do povo africano:

*Perdoo-lhes a sua bela civilização à custa do sangue ouro, marfim,*

*(...) e bíceps do meu povo.  
E ao som másculo dos tantãs tribais o eros  
do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...  
E ergo no equinócio da minha Terra  
o moçambicano rubi do mais belo canto xi-ronga  
e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada  
a necessária carícia dos meus dedos selvagens  
é a tática harmonia de azagaias no cio das raças belas  
como altivos falos de ouro erectos  
no ventre nervoso da noite africana.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 12)*

O poema “Manifesto” também é paradigma dessa face. É um dos mais belos poemas das literaturas africanas de língua portuguesa. O poema inicia com uma atitude muito peculiar do movimento da Negritude, ou seja, enaltecendo a figura do homem africano. Não é um negro isolado, é todo um povo:

*Oh!  
Meus belos e curtos cabelos crespos  
e meus olhos negros como insurrectas  
grandes luas de pasmo na noite mais bela  
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.  
(...)  
e minhas maravilhosas mãos escuras  
raízes do cosmos nostálgicas de novos ritos de iniciação  
(...)  
E minha boca de lábios túmidos*

*cheios da bela viribildade ímpia de negro  
mordendo a nudez lúbrica de um pão  
(...)  
Oh! e meus dentes brancos de marfim espoliado  
puros brilhando na minha negra reincarnada face altiva!  
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita  
de milho  
o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 29)*

Craveirinha canta a beleza dos cabelos crespos, dos rebeldes olhos negros, dos olhos alados, das mãos escuras, da boca com seus túmidos lábios, da virilidade do negro, da face altiva e reincarnada, dos dentes brancos, do encantamento selvagem da terra tropical, do corpo flexível, dos ombros lisos, dos músculos tensos... Esse orgulho, é interessante observar, é atravessado pelos quatro elementos, fogo, a lua, a água, a terra. Ou seja, por uma estrofe que poderíamos chamar de *intermezzo*, preparando a chegada de algo maior. É como abre o caminho para a Mãe África, com seus diamantes, com suas narinas másculas, com a sensualidade de suas bailarinas, seu imbondeiro e seu totem invencível.

A partir daí, o sujeito lírico assume-se como África numa simbiose perfeita e é ele que carrega a essencialidade africana:

*Eu tambor  
Eu suruma  
Eu negro suaili  
Eu Tchaca  
Eu Mahazul e Dingana  
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do Tintholo  
Eu insubordinada árvore da Munhuana  
Eu tocador de presságios nas teclas das timbila chopes  
Eu caçador de leopardos traiçoeiros  
Eu xiguilho no batuque  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 31).*

Assim, um movimento interno no poema passa da exaltação e do orgulho do negro, da sua identidade, para a nação que se quer matriarcal como em suas origens.

Ora, “Manifesto” é um texto emblemático dentro da própria Negritude, mas é mais, é saudade da cultura ancestral, é esperança e crença na vitória, até porque há o



“embondeiro da nossa inaudita esperança gravado o totem mais invencível totem do Mundo” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 30).

## A POESIA IDEOLÓGICA

Uma segunda face, na obra de Craveirinha, que quero aqui enfatizar é a poesia de denúncia. Evidentemente que toda a sua obra poética traz uma carga ideológica contra o colonialismo marcadamente forte. Isso porque o sentimento de moçambicanidade transversaliza sua poesia. Também é preciso enfatizar que as faces se interpretaram.

Importante que se “abra um parêntese” para discussão do “sentimento de moçambicanidade”. Para Laura Padilha (2002), a moçambicanidade difere do sentimento e características de outras ex-colônias, como Angola e Cabo Verde, porque Moçambique não desenvolveu uma sociedade crioula. Nesse sentido, segundo a autora, a moçambicanidade tem na sua essência a questão da língua imposta, ou seja, utilizada, de um lado, inicialmente, em sua forma oral como elemento de conversão, uma vez que, se fosse escrita, colocaria em risco a estrutura colonial, de outro, permitiu “a ultrapassagem da região e da tribo em direção à nação” (PADILHA, 2002, p. 86). Para Patrick Chabal (1994), a literatura da moçambicanidade é um conjunto de textos que busca colocar em evidência a ruptura com a ideia de que a literatura moçambicana possa ser uma espécie de extensão da europeia, ou seja, apresenta-se como aquela que traz consigo as vozes da terra africana. Assim, é portadora do sentimento, é consciência da pertença à terra e à cultura, é enriquecimento da língua portuguesa através da apropriação da oralidade. Essa mistura constitui o famoso “Troféu de Guerra”, cantado por Luandino Vieira, Mia Couto e outros. Já Pires Laranjeira (2000) sintetiza a questão ao afirmar que Craveirinha não é catalogável, porque não fala a língua que esperávamos e faz menção ao fato de que a imagética animista que perpassa a obra do poeta moçambicano não pode ser tomada sem um olhar crítico que distinga a eficácia desse discurso e o exotismo a que o próprio Craveirinha se expõe conscientemente. Pires Laranjeira (2000) observa que Craveirinha introduz na literatura moçambicana o mito de Narciso, que se baseia na procura das origens do ser, isto é, a procura da unidade invisível, servindo-se das referências à natureza e ao apelo telúrico e ancestral, estabelecendo relações intensas entre o sujeito lírico e os elementos naturais. Fala, ainda, sobre a imagética animista, que está na base da construção de uma teoria da alienação, segundo o estudioso, perpetrada por Craveirinha, consciente da falsa consciência que produz. Ora, não é demais afirmar que a exaltação do negro, assim como a evocação da cultura ancestral ou tradicional estão voltadas para a revelação do que a África/Moçambique têm de melhor, que é a sua especificidade, os africanos. E isso independe de etnia e do vínculo internacional do colonialismo, que não apenas sequestra seus bens naturais, mas que humilha, explora e mata. Além disso, reatualiza, como imagem, a esperança na liberdade futura/passada, fortalecendo o nacionalismo e a identidade.

Para Chabal:

*Embora nas colônias africanas portuguesas a negritude nunca tenha tomado a forma amplificada e exaltada que assumiu no império francês, houve um processo semelhante, mesmo que não tenha havido “influência direta”. A negritude é, dessa forma, a mais explícita e manifesta fase de nacionalismo cultural que se pode encontrar na literatura africana moderna. (CHABAL, 1994, p. 55)*

Maria Nazareth Fonseca é muito precisa quando afirma que “poemas de José Craveirinha assumem a autovalorização como estratégia para contestar as diferentes formas de assimilação impostas pelo sistema colonial” (FONSECA, 2003, p. 393).

Assim, é legítimo afirmar que o sentimento de moçambicanidade se revela, em Craveirinha, como valorização do negro, inferiorizado e explorado pelo colonialismo; pela exaltação da terra, em que o colonialismo inverte os papéis, o eu passa a ser o outro no seu próprio chão e vice-versa; e, finalmente, no enaltecimento da cultura moçambicana, que o colonialismo pretendeu abafar, sobrepondo a ela sua cultura, branca e europeia. Para Chabal (1994), a moçambicanidade é um produto literário, uma vez que coube a escritores como José Craveirinha e Noémia de Souza e a artistas como Malangatana, num primeiro momento, definir os passos a serem trilhados pela literatura e pelas artes plásticas na busca de uma identidade particular.

Interessa observar aqui que o poema de José Craveirinha, movido pela moçambicanidade, atua na zona da denúncia. Para isso, o sujeito lírico busca situações outras, cedendo o espaço a pessoas do povo, para que sejam por elas agenciada a delação da atuação do colonizador.

O poeta condena o sistema de exploração levado à África pelos colonizadores europeus: uma exploração desumana, em que há a reificação e a animalização do negro. Subtrai-se dele a condição de humanidade, seja criando órfãos de mães vivas ao denunciar a exportação de negro, arrancando-os da sua própria terra,

*onde está o órfão de mãe ainda viva  
quase vestido quase morto  
quase nu  
pequeno xipocué chamando na nossa língua  
– Ô ... Mamanôôô...! Mamanôôô...!  
naquela noite fatal que exportou  
duzentos e vinte e cinco homens  
e cinquenta e três mulheres  
para as roças de S. Tomé?  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 39),*

seja tirando-lhes a vida, porque as vidas dos negros nada valem:

*Sra. D. Josefina Amélia dos Prazeres Santos Tembe  
viajando no tejadilho do calhambeque “Chapa 100”  
ia à cidade de Maputo vender  
uma trouxa de 8 couves  
quando aquele frufu da rajada não deixou.  
(CRAVEIRINHA, 1997, p. 46),*

seja cadaverizando-os: “E cadaverizados/ é fantástico como nos movemos terríveis/ no facto incontestável de sobrevivência” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 54).

Nesse sentido, um dos poemas mais estudados, o “Grito negro”, que trabalha, fundamentalmente, na forte exploração imagética, é a forma como o poeta explicita a violência do trabalho imposto ao negro. “Eu sou carvão!/ E tu arrancas-me brutalmente do chão/ e fazes-me tua mina, patrão”.

Aqui, através da metáfora, o sujeito lírico assume-se como carvão, portanto, como força de trabalho, e mina, espaço de exploração. Assim, o sujeito passa por um processo de reificação, exploração e preconceito, representando todo o sofrimento de um povo, onde:

*Eu sou carvão!  
E tu acendes-me, patrão  
Para te servir eternamente como força motriz  
Mas eternamente não,  
Patrão  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 13-14)*

Aí, a única ruptura com os sentidos trabalhados por Craveirinha são os dois últimos versos. Há revolta, há consciência da exploração, mas há esperança e, nesse contexto, a esperança é sempre um chamamento à luta, à transformação. É quando poesia e realidade dialogam, estimulando uma *praxis* de mudança social. A transformação claramente explicitada em “Até não ser mais tua mina patrão” ou “eternamente não” (Idem, p. 13) indica, no poema, uma luta em construção. Aqui, reforça-se o pensamento de Patrick Chabal (1994) de que uma característica marcante (no último século) das literaturas africanas de língua portuguesa é a vertente social, a reflexão sobre a situação de submissão imposta aos africanos pelos colonizadores. E Craveirinha soube fazê-lo com mestria.

## A POESIA NA POESIA: PRAXIS E SUBVERSÃO

Ao refletir sobre a poesia como resistência, Alfredo Bosi (1997) afirma que em qualquer circunstância, essa poesia se contrapõe a ordens estabelecidas que cerceiam todas as liberdades, através da imposição da força, da violência, da barbárie, amparadas na ideia de superioridade.

Para Bosi, na linguagem poética, o caráter de complexidade e de múltiplas relações com o contexto histórico tem uma forte significação, na medida em que pode representar resistência ao ambiente hostil de várias formas. A ideia de resistência, nesse sentido, a translação da ética para a estética sustenta-se em valores implicados na própria cultura. Portanto, é motivação e objetivo da ação. “Valores e antivalores [...] Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (BOSI, 1977, p. 147).

Em Craveirinha, a resistência é autêntica, porque, mediada pela ética, converte-se em poesia. Não há como deixar de lado a consciência que Craveirinha apresenta do próprio fazer poético e da força da poesia na denúncia e resistência em relação à crueldade de práticas, como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e a falsa premissa de benesses do império.

Para o poeta, a poesia é *praxis*, é ação contra a opressão em seu sentido mais amplo, é subversiva e, na mesma proporção, vital. Vital porque é “pássaro”, é “liberdade”, é possibilidade numa forma de expressão simples:

– *Karingana ua karingana*  
*é que faz a arte sentir*  
*o pássaro da poesia.*  
*E nem*  
*de outra forma se inventa o que é dos poetas*  
*nem se transforma*  
*a visão do impossível*  
*em sonho do que pode ser*  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 3).

Vital, porque, na cela, escreve este “Poema à unha”:

*é fantástico como nos movemos terríveis*  
*no facto incontestável de sobrevivência.*  
*E sem um lápis*  
*até somos capazes de escrever*  
*na cal das paredes os versos*

*profanos em caligrafia à unha  
quase como um poema.  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 53-54)*

É subversiva, porque como alerta em “O meu preço”, “[...] se é para me vender/ vendo-me mas vendo-me muito caro.// Ao preço incondicional/ de quanto me pode custar este poema” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 43).

E, de fato, José Craveirinha traz consigo a dimensão, a importância e a força do poeta e da poesia, sobretudo numa sociedade doente pela presença do outro, o colonizador. E, aqui, a grande referência é a carta/poema ao Governador, em “Excelentíssimo Sr. Governador”. Um poema absolutamente notável, porque absolutamente forte.

Ao apresentar-se ao governador, o poeta já se coloca como aquele que está à frente, aquele que é capaz de profetizar e usa como ironia a sua “insignificância”.

*Excelentíssimo senhor governador.  
Excelência:  
Eu abaixo assinado mui respeitosamente venho  
dizer que o poeta de coração na sua terra  
do alto de sua profética insignificância  
não passa de um simples fabricante  
de problemas e vaticínios  
mais tarde ou mais cedo  
sempre certos.*

Segundo Alfredo Bosi, “O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância” (BOSI, 1977, p. 160). Craveirinha, nesse poema, contempla essa tese. O poeta associa a esse profeta – e é importante que aqui assim se posicione – aquele que o manda capturar. Esse, o Governador, é desprovido de razão, de justificativa, ele apenas manda, entretanto, essa ação sem reflexão é capaz de transformar o homem simples num homem perigoso:

*E quem é que manda capturar o poeta?  
Quem manda capturar o poeta apenas manda  
apenas manda capturar uma pessoa inocente  
Apenas manda povoar um inferno chamado CELA  
apenas manda começar a propaganda  
que transforma um homem simples*

*num indivíduo simplesmente  
muito perigoso.*

A prova disso é o próprio poeta, que preenche a sua profética insignificância, ou seja, a ironia, com ameaças e com a segurança de quem tem, nas mãos, o instrumento mais poderoso do que qualquer arma de fogo:

*Por isso muito cuidado senhor governador,  
Muito cuidado com a alergia aos poemas dos poetas  
muito cuidado com os poetas no calabouço,  
Muito cuidado com esse complexo  
muito cuidado senhor governador! (...)*

*Que aos olhos e ouvidos do Mundo  
dar ordem de prisão ao trabalhador de poemas  
é meter um cidadão anônimo nas conversas de toda a gente  
porque de fato a mordaca de grades em vez de amordaçar  
ainda lhe levanta mais a voz como nunca  
e prolifera-lhe intensivamente  
para o meio da rua  
e para dentro das casas a febre dos gritos desconseguidos  
ou espalha os seus mil punhais de rosas de futuro no rubro  
seio das madrugadas de silêncios às ordens do senhor governador  
com a mensagem de balas na pólvora da esperança  
e as baionetas do amor autêntico  
no democrático ofício do poeta  
que depois de preso  
não perde tempo  
a escrever versos...  
Faz POESIA!*

Colocada a denúncia, o poder do poeta e o alcance da sua poesia, o sujeito lírico ainda faz uma última advertência e, não bastasse a ameaça, o diminutivo “cuidadinho” aliado ao substantivo “alergia”, referindo-se ao poeta, constituem-se forte ironia no tratamento ao governador, cujos atos, agora, ganham um aspeto de indiferença.

Agora  
*excelentíssimo senhor governador...*  
*Quer prender?...prenda! Quer matar?... mate!*  
*Mas só mais isto: Muito cuidadinho.*  
*Muito cuidadinho com a alergia aos poetas.*  
*Muito cuidadinho senhor governador!*  
 (CRAVEIRINHA, 1979, p. 560-562)

Ora, o engajamento do poeta é claro, e isso já foi dito. Interessa, entretanto, mostrar nesse poema, a absoluta consciência que o poeta tem do fazer literário, dos sentidos dados àquilo que escreve, da responsabilidade da escrita e mais da força e do alcance da poesia. Essa consciência é totalmente assumida em seu engajamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto, a expressão poética de José Craveirinha traz consigo uma proposta multifacetada, poderíamos falar, por exemplo, entre outras, da face lírica voltada, sobretudo, para os poemas de (ou dirigidos a) **Maria** (1988). Essas faces conectionam-se entre si na medida em que giram – todas – em torno da sua própria concepção de poesia, na terra e na assumida moçambicanidade, que impulsiona a Negritude, o resgate da tradição, inclusive da linguagem oral. É na contraideologia em relação ao colonizador, expressa numa poesia de resistência e de denúncia de valores e antivalores, que faz de sua criação ponte entre a ética e estética.

Assim como outros poetas e escritores do século XX, a contribuição de Craveirinha para a independência e a formação do sentimento de nacionalismo, de pertencimento, de, enfim, construção de uma república democrática está posta. Não apenas como ação política, como já demonstrado, mas também através da convicção de que poesia é *praxis*, é ação que oferece ao leitor a possibilidade de uma outra existência, projetando na sua consciência, imagens do mundo e do homem muito mais viva e real, segundo o pensamento de Bosi (1977), do que aquelas forjadas pelas ideologias. Ainda que não abra mão da subjetividade, seu olhar volta-se para o coletivo. Reflete as aspirações de seu tempo, enquanto revisita o passado moçambicano e prevê um outro futuro. É como aproxima os seres, despertando-os para a reflexão: “A poesia traz, sob as espécies da figura e do som aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 1977, p. 192).

Já dizia Edward Said (2011) que nenhum texto é inocente e comprova sua tese com as narrativas – onde se incluem as poéticas – de cunho emancipatório.

Para Alfredo Bosi (1977), a resistência tem muitas faces, seja na recuperação do sentido comunitário, o que, em Moçambique, passa pelo resgate da cultura tradicional; seja na relação dos afetos, como no belíssimo poema “Pai” ou, ainda, nos poemas dedicados à esposa Maria; seja na crítica, na denúncia da opressão do processo colo-

nizador, racista, violento e paternalista no pior sentido. Ainda segundo o crítico, “A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...). Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 1977, p. 146).

Assim, José Craveirinha faz de sua poesia – e de forma absolutamente consciente – portadora de sua percepção, de sua vivência e de sua lucidez sócio-histórica, através de soluções estéticas muito próprias, em que se coloca contra a política assimilacionista portuguesa, através de temas de desalienação e resistência, voltando-se para a terra, onde predominam a negritude, o sentimento de moçambicanidade, a valorização da tradição cultural de seu povo, e o nacionalismo. São as marcas de José Craveirinha na história da literatura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFGM, 1998.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.
- CHABAL, P. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Veja, 1994.
- CRAVEIRINHA, J. **Babalaze das hienas**. Maputo: AEMO, 1997.
- CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos – AEMO, 1995.
- CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CRAVEIRINHA, J. Excelentíssimo Sr. Governador. **África**, Lisboa, v.1, n. 5, p. 560-562, 1979.
- CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua Karingana**. Lourenço Marques: Acadêmica, 1974.
- DAVID, L. Um exercício inútil. **Jornal de Domingo**, Maputo, set. 2004. Disponível em: [http://antesedepoisld.blogspot.com/2004/09/publicado-em-maputo-moambique-no\\_07.html?m=1](http://antesedepoisld.blogspot.com/2004/09/publicado-em-maputo-moambique-no_07.html?m=1). Acesso em: 13 jan. 2022.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FONSECA, M. N. S. José Craveirinha: poesia com sons e gestos de oralidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 2003.
- HONWANA, L. B.; CRAVEIRINHA, J.; NOGAR, R. 6.<sup>a</sup> Conferência dos escritores Afro-Asiáticos. **Revista África**, v. 2, n. 6, out./dez. 1979.
- LARANJEIRA, P. J. L. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LARANJEIRA, P. J. L. **Negritude africana de língua portuguesa**. Lisboa: Angelus Novus, 2000.
- MENDONÇA, F.; SAÚTE, N. **Antologia da nova poesia moçambicana**. Maputo: As-



sociação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

PADILHA, L. C. **Novos pactos, outras ficções**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

SMITH, A. D. **Identidade nacional**. Lisboa, Gradiva, [s.d.].

## CAPÍTULO 6

# A VERTICAL POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA THE VERTICAL POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA

Rita Chaves  
Universidade de São Paulo

### RESUMO

No projeto poético de José Craveirinha, o sentido de pertença envolve o dever e o direito a uma expressão em que o combate à exclusão define também uma pedagogia orientada pela centralidade da terra e das gentes vistas sob a ótica do movimento, opção que partilha com alguns de seus contemporâneos, como o poeta angolano António Jacinto. Em sua constituição, a linguagem busca a oralidade e situa a diferença nas coordenadas históricas, redimensionando os sentidos identitários, para fazer da poesia um espaço de reflexão sobre as contradições do seu presente.

**Palavras-chave:** José Craveirinha; poesia; oralidade; terra; gente.

## ABSTRACT

In José Craveirinha's poetic project, a sense of belonging is identified, involving the duty and the right to an expression in which the struggle against exclusion also defines a pedagogy with the focus in the land and the peoples in movement, an option shared with other contemporary poets, like Antonio Jacinto from Angola. In its constitution, language pursues a link with orality and locates the difference in historical landmarks, to make poetry a space for reflection on the contradictions of its present.

**Keywords:** José Craveirinha; poetry; orality; land; people.

**Chigubo**, o livro de estreia de José Craveirinha, publicado em 1964, ganhou nova edição em 1980. Dessa vez com a chancela do Instituto Nacional do Livro e do Disco, instituição do novo estado nacional, a publicação oferece ao leitor uma capa com um mesmo e novo título: **Xigubo**. Mais que uma variação da notação fônica, a substituição do "ch" pelo "x", que alude a uma forma mais próxima da língua da qual a palavra é proveniente, pode ser lida como um sinal da conquista do país recém-fundado e sugere uma das fidelidades do poeta. Em síntese, a diferença entre os títulos nas duas edições dá notícia da transformação dos contextos atravessados também pelo cidadão, ao mesmo tempo que desvela um traço fundamental de sua proposta literária, constituída pela cumplicidade com um universo cultural, definida desde o começo como um compromisso tão político quanto existencial. Para Craveirinha desde sempre mostrou-se vital o gesto de contrapor-se aos modelos estruturadores do código colonial, em franca comunhão com uma significativa parte da produção literária gerada especialmente na capital, em cujas ruas era sensível a efervescência do pós-guerra. Os ares agitados que a partir do final dos anos de 1940 nasciam da vitória sobre o fascismo e o nazismo contaminavam positivamente a atmosfera nos territórios ocupados na África e sugeriam respostas ao absurdo ali instalado.

A geração de José Craveirinha, a que podemos associar nomes de tão diversos percursos como Noémia de Sousa, Ricardo Rangel, Virgílio de Lemos, Ruy Guerra e João Mendes, experimentava a sensação de estar vivendo uma fase de viragem e inquietava-se na busca de novos instrumentos para criativamente responderem à força dessa experiência de insatisfação do mundo à volta. Em outras palavras, teríamos o vigor da utopia a alimentar a disposição para a insurgência. No campo cultural era preciso definir novos parâmetros, no terreno da expressão impunham-se a eleição de outros símbolos e a sagração de outras imagens, tudo a compor um concerto votado ao enfrentamento dos métodos de ocupação operados pela cultura colonial de que a literatura apresentava-se como um braço.

Ao escolher para nomear o primeiro livro a palavra xigubo, que designa tanto um instrumento musical quanto uma dança guerreira, ou seja, referências nitidamente identificadas com a cultura africana, o autor anunciava um pacto a que nunca renunciou e seria logo reiterado com a opção pela forma gráfica que, de algum modo, reforçava a evocação de uma das tentativas de apagamento tão comum no período da dominação estrangeira. Na substituição da letra inicial, o poeta nos lembra que na situação colonial, esse "fato total" (BALANDIER, 1991; FANON, 2010), nem mesmo

o alfabeto é neutro. Assim, pelo conjunto de gestos, o poeta identifica a interlocução que deseja, levando-nos a perceber na associação da escrita com o xigubo a conversão do livro na dança regida pelo tambor. Mais ainda, ele parece nos dizer que a essa escrita/tambor caberia a função de disseminar sons só decodificáveis por aqueles que integram tal mundo. Resistente às pressões inerentes às práticas do colonialismo, o ato de povoar a escrita poética com objetos e práticas culturais do universo do colonizado é parte da estratégia de rejeição das vozes da hegemonia.

Nesse primeiro poema do primeiro livro, a ideia de comunhão atualiza-se nas referências culturais que a obra acolhe: xipalapala, imbondeiro, tantã e catanas, entre outros signos, compõem a atmosfera já anunciada pela força do xigubo, desejo que se completa na evocação de nomes como África e Zambeze, referidos como uma forma de apelo à dimensão geográfica. A ênfase na representação do lugar reitera-se em “Hino à minha terra”, poema construído na sequência de topônimos como Mutamba, Massangulo, Namacurro, Macequece, Muanacamba, Manjacaze, e ainda, “Metengobalane, a cálida palavra/ que os negros inventaram” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 21-23). Ficamos, assim, perante um mundo que o discurso dos ocupantes pretendeu confiscar, ficamos, assim, postos diante de um confronto que atravessa a obra e traduz um programa.

A imersão em um ambiente pontuado por elementos a que recorre o discurso colonial oferece riscos, podemos pensar. A menção à “mãe África” e a termos como ‘tribo’, combinada à presença de um “leopardo traíçoeiro” na “noite de assombrações”, por exemplo, bem poderia remeter à perspectiva exotizante dos textos sobre a África constantemente talhados pela literatura imperial. Entretanto, trabalhados como expressão do sentido de pertença, os versos afastam as notas de qualquer filiação dessa natureza, que não se faz presente nem mesmo na remissão aos “ecos milenários” que surgem na última estrofe de “Xigubo”. A coerência de um inventário povoado por quizombas, azagaia, magaíza, xipocué, timbila, entre tantos significantes egressos desse mundo, informa o vínculo determinante e desfaz as sombras do fetiche que poderia pairar sobre as linhas da escrita.

Muito distante do que podemos acompanhar na literatura comprometida com os “olhos do império” (PRATT, 1999), a perspectiva interna que mobiliza o poeta, projeta-se na coexistência desse patrimônio com as palavras que traduzem a força da História e barram qualquer pretensão nostálgica. No plano lexical, a dimensão do presente desalentador se faz sentir pelo cruzamento desses signos com outros que nos colocam cara a cara com a contemporaneidade massacrante. Somos logo chamados e reconhecer os “pornográficos Rols Royce” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 15), “o urânio da Crown Mines” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 40), “os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki” e a pensar no “desnutrido moçambicano da cabeça aos pés” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 52). É contra a ideia de convivência pacífica de interesses e projetos que se levanta a sua “impoética poesia”, ora assumida como “manifesto”, ora como “hino”. O que se nota, é que nem mesmo o desejo de síntese que às vezes emerge pode diluir a raiva que se converte em matéria criadora.

Esse confronto entre a convocação do patrimônio africano e a resistência à sedução fácil do pitoresco, agenciado pela palavra, complementa-se na construção poética que se atualiza no jogo com a sonoridade. A utilização sensível de um ritmo muito particular impede, nas construções elípticas, os excessos verbais próprios da exaltação colonial. A contrição, como paradigma constitutivo, corta as hipóteses de derramamento e interdita procedimentos redutores, possibilitando ao poeta a comunhão não só com o universo dos dominados, mas sobretudo, com um mundo em movimento. De tal escolha resulta essa espécie de **poema convocação** à volta de uma chamada ao presente, ao tempo real da transformação. Também aí está enraizado outro compromisso abraçado por José Craveirinha para quem a adesão às lutas não apagará a visão crítica a que a literatura deve fidelidade. Essa consciência do movimento afasta sua escrita da abordagem esquemática de certas ideias antitéticas, expressas com alguma constância em pares dilemáticos como passado/presente/futuro, campo/cidade, interior/exterior, tradição/modernidade, próprio/alheio. Com propriedade, ressalta-se em seus poemas a energia de um olhar interessado em captar, dialeticamente, o essencial para recompor a dimensão cosmopolita que assegura a sua poesia uma incontestável verticalidade estética.

O sentido do movimento é uma espécie de marca registrada no conjunto da obra, que, para além de tantos volumes editados, inclui um variado conjunto de poemas publicados em revistas e antologias. Difícil não notar no processo o poeta em um apurado exercício que, ao conjugar a tradição e a modernidade, alimenta o culto da ruptura e, simultaneamente, uma aliança com referências do passado, um tipo de mescla que se reinventa nas cores de um novo tempo. Concebida como um lugar de convergência, pensada para ser um porto em que se pensa a viagem como um ato de fecundação da transformação necessária, a escrita de Craveirinha tem no trânsito uma matriz, optando por uma circulação pelos dois mundos, o do tempo anterior à invasão e o mundo que se fez com a ocupação, cuja mediação pressupõe a rara capacidade de compreender a inevitabilidade de uma síntese que estaria na base da identidade moçambicana.

Compreender a irrevogabilidade de um tempo marcado pela mescla não significou, contudo, perder de vista a necessidade de manter nítida a posição de sujeito e de apegar-se ao solo em que a mediação se processa. Recorrendo a uma chave irônica, poderíamos entrever em seu projeto literário a decisão de confirmar a leitura registrada em uma das obras de Henrique Galvão, uma das mais agudas referências do discurso colonial: **Outras terras, outras gentes**. É tal como ele encara a sua pátria. Vendendo-se a si próprio como um ser misturado, biologicamente mestiço, assume a dimensão africana como a força que organiza a vida e a poesia, “sem jamais renegar/ um glóbulo que seja dos Zambeses do meu sangue” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 90). Essa leitura de si próprio e das circunstâncias que marcaram sua trajetória, entre o Xipamanine e a cidade de cimento em que viveu alguns anos, oferece-se como um eixo para acompanharmos a destreza na articulação de contrários sem nunca ceder a qualquer tentação de subtrair a contradição. A luta é sempre contra a exclusão, avaliando a posição do excluído, até mesmo do semiexcluído. É pedagógico o exercício de resgate do pai algarvio, que, pela situação social, de “colono tão pobre” é sagrado

“ex-português” e consagrado “número UM Craveirinha moçambicano” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 93). A imagem tão forte de “Ao meu belo pai ex-imigrante” tem outra formulação em “algarvio reafriano” no poema “Na morte do meu tio António segunda elegia a meu pai” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 61), ambos publicados em **Karingana ua karingana**. Em “Aparências”, de **Cela 1** o tom algo melancólico das elegias é substituído pelo grito indignado a que a ironia concede mais vigor:

*E depois  
à sedutora persuasão das ameaças  
pela décima segunda vez humildemente  
pensar: Não sou luso-ultramariano  
SOU MOÇAMBICANO!  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 38)*

O local da margem é, portanto, lugar de conversão, condição que certifica a identidade conquistada. É a partir desse ponto que qualquer viragem se pode anunciar. Sem perder de vista que a síntese, necessária e inevitável, só faria sentido quando o sujeito da operação fosse o homem africano livre das amarras do quadro colonial, ele procura realizar no imaginário a articulação que o corpo social precisaria concretizar. Antes que essa libertação fosse efetivamente alcançada, o poeta enfatiza o caráter antecipatório da literatura e de seu particular projeto poético. O “Poema do futuro cidadão”, estampado também em seu livro de estreia, é certamente a primeira aposta no tempo que virá. O “País que ainda não existe” é, na verdade, o ponto do qual ele parte e onde se guarda a graça da comunhão, onde não se nasce “apenas eu/ nem tu nem nenhum outro/ mas irmão” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18). A “Nação que ainda não existe”, de onde se vem, confunde-se abertamente com a ideia de utopia que iria orientar a insurgência contra a ordem colonialista.

Na percepção do caos imposto com a ocupação estão localizadas as origens da in-submissão que, desde os anos de 1940, vinha crescendo principalmente nos centros urbanizados, como já era Lourenço Marques, a cidade onde vivia o poeta. Para dar corpo à sua concepção de literatura, muito afinada com a pauta dos insurgentes, Craveirinha impôs-se a tarefa de remexer o baú em que, em meio ao inventário de signos coloniais, estariam misturadas as peças com as quais seria possível organizar o campo imaginário compatível com a rebeldia e novas formas de construção criativa. Ao trazer para o universo temático dessa poesia a presença viva de um terreno cultural que não foi apagado pelos anos de ocupação, ele evidenciava também o vazio das vozes da “missão civilizadora”. Na sobrevivência de um campo voltado para o mundo africano, o poeta reconhecia um grato sinal de falência da política de assimilação que animava discursos oficiais sem correspondência na realidade da colônia. Dessa maneira, desnudava o cinismo do poder e dava visibilidade à resistência. E insistia na possibilidade de novas propostas.

A recusa da exotização, contra a qual se bate desde o primeiro livro, instala-se como uma atitude essencial, expressa pela relevância do espaço e pela elevação do excluído ao papel de personagem – dados que se revelam energicamente em seu projeto. Na produção literária que comunga o ponto de vista do império lusitano (NOA, 2005), espaço e personagem são decisivos como elementos estruturais da narrativa e, em perspectiva muito diferente, ganharão centralidade na poética de Craveirinha. No modo como os trabalha e os redimensiona, estabelece-se uma relação muito diversa que, em nada, se confunde com a exterioridade que é própria da fabricação do “outro”, estatuto que o colonialismo teimou em assegurar ao africano em sua própria casa. Para tal, os narradores coloniais, de modo direto ou ambíguo, aprisionaram o espaço em uma linguagem que se desgasta pelo excesso na adjetivação e petrifica o homem na redução efetivada pela estereotipia. Reificado ou animalizado, o africano é sempre um ser menor. As passagens insistindo na sua inadequação, alertando para a sua infantilização e/ou assinalando o perigo de sua força bruta, espalham-se pelos textos sobre o continente em obras de cariz variado, que vão desde os relatos de viajantes a romances do já mencionado Henrique Galvão, passando por textos canonizados como **O coração das trevas**, de Conrad. A respeito dessas perigosas ligações entre a literatura colonial por excelência e alguns clássicos da literatura ocidental, nunca é demais recordar tanto a voz indignada de Chinua Achebe em seus textos de intervenção quanto as reflexões de Edward Said sobre o romance inglês.

Em franca comunhão com Achebe, Craveirinha instala-se em um dado posto de observação para fazer da sua escrita uma câmera potente, apta a revelar a limitação de tantos narradores. Contrapondo-se vivamente aos escritores coloniais, o poeta retira o homem africano da condição de parte da paisagem, de simples elemento do cenário, também ele objeto da necessidade de transformar que o colono vivenciava. A sensação de hostilidade diante da enorme diferença entre o espaço que precisava ocupar e o seu território de origem levava o invasor a uma espécie de obsessão pela mudança. Era preciso impor a sua presença, confirmar a posse por meio da transformação, ou melhor, por meio de ações com que parecia “preencher o vazio”, como se estivesse diante de um espaço desocupado. É dessa maneira que se configura a ideia do “mato” da literatura colonial (NOA, 2005). Tal como a impressão de vácuo explorada por tantos textos que pretendem reiterar a hipótese de “descoberta” para justificar a ocupação, argumento que é aludido quase como um mantra no discurso oficial. (MARQUES, 2014).

Contra essa noção de terreno indistinto, o espaço na poesia de Craveirinha tem materialidade e se marca na diferença, inclusive nos nomes pelos quais é convocado. De maneira emblemática, no já citado “Hino à minha terra”, temos um fortíssimo exemplo, pois essa materialidade local se faz sentir na recuperação dos nomes anteriores à chegada do estrangeiro: além dos já referidos no começo desse artigo, a sequência traz Amaramba, Mussuril, Macequece, Murrupula, Quissico, Quissimajulo, Ribauè, Zobué ... Convocando-os em cadeia sonora, o poema parece querer acordar na força dos significantes um significado soterrado em nome da ideia de vazio com que o colonizador legitimava o seu direito de apropriação. O vigor da toponímia é ainda temperado pela botânica, desfilando na convocação dos frutos como nhantsuma,

mampsincha, mavúngua, cuácua, e da fauna representada pela sécuas, pela xidana-kata, pela mamba... Assim resgatados, os nomes que vêm das línguas macua, suaíli, changana, xitsua e ronga, línguas africanas também elas mencionadas no poema, recordam que outros tiveram o poder de nomear. A alusão a tal poder alerta-nos para a arbitrariedade, fazendo-nos pensar que a espoliação vai muito além do domínio econômico, convicção que não lhe dispensa de tocar fundo nessa questão.

A oposição que instala em relação ao discurso colonial se desdobra na seleção de procedimentos atualizados em seu projeto poético. Alguns desses procedimentos estabelecem uma contraposição direta com a estratégia discursiva do colonizador, operação que, ironicamente, se vale de um de seus recursos: a tinta da animalização dos africanos, com que a literatura feita pelos colonos dá o timbre de suas vidas, é apropriada para exprimir o sentido inverso, para acusar a postura do espoliador. Em “Reza, Maria”, a oposição exposta nas três primeiras estrofes desnuda o grau de violência e explícita os seus agentes. É exatamente o tratamento dispensado pelo colonizador que rouba ao homem da terra a sua condição de ser humano:

*Suam no trabalho as curvadas bestas  
e não são bestas  
são homens, Maria!*

*Corre-se a pontapés os cães na fome dos ossos  
e não são cães  
são seres humanos, Maria!*

*Feras matam velhos, mulheres e crianças  
e não são feras, são homens  
e os velhos, as mulheres e as crianças  
são os nossos pais  
nossas irmãs e nossos filhos, Maria!  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 136)*

A equação formulada por Aimé Césaire (2020): “colonização = coisificação” traduz-se na sequência de imagens. Em seu incontornável **Discurso sobre o colonialismo**, o pensador martiniquenho assinala a extrema desigualdade, desfazendo qualquer possibilidade de equilíbrio entre os dois elos da corrente em que se sustenta a exploração. De um lado o “homem colonizador” se transmuta em “peão”, em “capataz”, em “açóite”, do outro lado está o “Homem nativo” reduzido a “instrumento de produção” (CÉSAIRE, 2020, p. 24), circunstância que exclui a veleidade de qualquer “contato



humano”. Em linha oposta a uma espécie de estribilho que ressoa nas narrativas coloniais, o vínculo das ações a seus executores explicita a natureza intrinsecamente violenta do colonialismo e faz ecoar a conexão entre a empresa colonial e o capitalismo. Em “Grito negro” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13), a repetição da palavra “Patrão”, a terminar várias estrofes, aponta para uma leitura implacável da sujeição imposta ao negro trabalhador transmutado em combustível para “servir como força motriz”. Na última estrofe, a energia do advérbio “Sim” combinada ao uso do futuro do presente do verbo ser indica a virada, traduzindo a conversão do minério explorado, da fonte de riqueza do Patrão em fogo que detonará a ruptura da injusta ordem:

*Eu sou carvão!*  
*E tu arrancas-me brutalmente do chão*  
*e fazes-me tua mina, patrão.*  
*Eu sou carvão!*  
*E tu acendes-me, patrão,*  
*para te servir eternamente como força motriz*  
*mas eternamente não, patrão.*  
*Eu sou carvão*  
*e tenho que arder sim;*  
*queimar tudo com a força da minha combustão.*  
*Eu sou carvão;*  
*tenho que arder na exploração*  
*arder até às cinzas da maldição*  
*arder vivo como alcatrão, meu irmão,*  
*até não ser mais a tua mina, patrão.*  
*Eu sou carvão.*  
*Tenho que arder*  
*Queimar tudo com o fogo da minha combustão.*  
*Sim!*  
*Sim*  
*Eu serei o teu carvão*  
*Patrão!*  
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13).

A contraposição surge como um mote para prenunciar a mudança. Assim como em “Subida” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 19-20), também do primeiro livro, a repetição será o recurso estilístico sabiamente utilizado para guardar o desejo de transformação, essa ideia sutilmente anunciada nos últimos versos de cada um desses poemas.

Nesse movimento, Craveirinha está muito próximo de outros poetas africanos que lhe são contemporâneos. Podemos pensar na ligação especial com António Jacinto, autor de poemas paradigmáticos da Literatura Angolana, nos quais muito justamente a exploração colonial não se desvincula do modelo capitalista. Vive em ambos a funda consciência empenhada em desmontar a cadeia da espoliação por meio de imagens fortes. A figuração do explorado no poema “Grito negro” encontra correspondência no processo evocado por Jacinto em “Monangamba”:

*Naquela roça que não tem chuva  
é o suor do meu rosto que rega as plantações;  
Naquela roça grande tem café maduro  
e aquele vermelho-cereja  
são gotas do meu sangue feitas seiva.*

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

*Negro da cor do contratado!*

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

*Quem se levanta cedo? quem vai à tonga?  
Quem trás pela estrada longa  
a tipóia ou o cacho de déndén?  
Quem capina e em paga recebe desdém  
fubá podre, peixe podre,  
panos ruins, cinquenta angolares  
porrada se refilares?  
Quem?*

*Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer  
– Quem?*

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

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

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

*Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras  
Deixem-me beber maruvo, maruvo  
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras  
– Monangambééé...  
(JACINTO, 1961)*

Em ambos, a dramática articulação entre a cor negra – do café e do carvão – oferece-se como eixo para a metáfora que enfatiza a reificação do trabalhador. Esse modo de abordar a cor/raça na chave de uma dor bem determinada pela desmedida exploração não deixa dúvida quanto ao tipo de relação com o tipo de conexão que se quer estabelecer com a Negritude. Trata-se de uma radical posição muito bem captada por Jorge Fernandes Silveira ao observar:

*É desse confronto entre o discurso de persuasão imposto pelo colonizador e o discurso inteligente que, através do aforismo, o colonizado convoca, invocando o seu próprio imaginário, que se levanta a identidade do diferente, da*

*diferença de ser negro (não do negro) na poesia de José Craveirinha. (SILVEIRA, 1994, p. 187)*

Afastando-se de toda hipótese apoiada no essencialismo da raça, não há igualmente concessão a qualquer espaço folclorizante, optando os dois poetas pela identificação do homem colonizado reduzido em sua humanidade. Em ambos, o uso da palavra “patrão” remete ao aspeto objetivo da inserção histórico-econômica do trabalhador. Envolvido na agricultura ou na extração mineral, ele é visto e se vê como uma máquina de produzir a riqueza de que está privado. Nos dois casos, vemos assomar a referência à mais-valia, um conceito socioeconômico fundamental da teoria marxista, alertando-nos para um dos casos extremos em que o valor do trabalho e o salário pago fecham em desigualdade. Sem proselitismo, os poetas nos lembram que o eixo crítico de Marx ao sistema capitalista, nascido da observação da Revolução Industrial, encontraria matéria avolumada nos territórios coloniais.

No paralelo entre os dois poemas não nos pode também escapar a diferença no desfecho da situação tão firmemente denunciada. No texto de António Jacinto, dos anos de 1950, vislumbramos alguns laços com a ética do Romantismo do século XIX, reivindicando o direito a uma forma de evasão, ratificando uma ligação que a imagética centrada na natureza local já apontava. A aposta de Craveirinha, nesse poema publicado em 1964, ano em que se inicia a luta armada de libertação em Moçambique, prenuncia o confronto como medida. Se em “Monangamba”, o eu-lírico sugere o recurso à natureza como local de interlocução para as perguntas que o trabalhador nem precisa formular, em “Grito negro”, o tom é mesmo de advertência, encenando uma forma de ameaça que tem nos versos curtos e na aliteração em “ão” um exasperado reforço.

Além da temática da exploração, finamente abordada, outras intenções e outros gestos associam Craveirinha e Jacinto. Os dois poetas se valem da dicção narrativa, apoiando-se em construções anafóricas e na composição de cenas que nos sugerem o encadeamento de ações muito próprio da estruturação de estórias, remetendo-nos às matrizes da oralidade que permeiam as tradições africanas. Em “O grande desafio”, Jacinto elabora uma narrativa sobre a infância que descortina a clivagem social que não pouparia o grupo de companheiros que partilhava a bola nas ruas da velha capital. Os versos longos, descrevendo pequenos acontecimentos, colocam-nos diante da inevitabilidade da divisão e fazem soprar os fios da esperança em outra ordem. Jacinto distende o verbo e na encenação de um jogo de futebol, faz do poema uma rede em que se cruzam descrições, diálogos, remissões ao passado, trazendo para o texto a atmosfera coloquial que acena ao mundo da oralidade. Aceno que Craveirinha também faz em vários poemas. Sem dúvida, no projeto poético que realizam, ambos nos convencem que, como assinala Jorge Fernandes da Silveira, “a oralidade é terreno fértil para a pedagogia do oprimido” (SILVEIRA, 1994, p. 187).

Em **Karingana ua karingana**, obra cuja vocação para as estórias já está no título e se evidencia nos primeiros versos – “Este jeito/ de contar as coisas/ à maneira simples das profecias” (p. 3) – acedemos ao mundo de Mamana Saquina, João Tavasse,

Teresinha, entre outros, da mesma maneira que vemos o gesto de contar desdobrando-se e renovando-se nas histórias do “velho pai, ex-imigrante” e do “tio António”, estrelas da mitologia pessoal de Craveirinha, tão vivamente projetada em sua obra.

No fabuloso “Dó susenido para Daíco” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 94-96) temos o funeral do grande músico da Mafalala em um texto que acena para um ritmo epistolar sugerido no diálogo estabelecido pelo uso do vocativo e confirmado na utilização da palavra carta. Ao dirigir-se à Carol, nome pelo qual é convocada a poeta Noémia de Sousa, companheira da geração nacionalista a que Craveirinha pertence, o poema assume a interlocução como um apelo e, na criação de um terreno comum, convoca outros companheiros (Zagueta, Brandão, Pacheco, Catembe, Mundapana, o Tindosse, o Xico Albasini...), fundando uma espécie de comunidade em que se preparam os timbres de violas para “não se calarem mais” (p. 96). Músico de extração social popular, habitante da Mafalala, bairro de eleição do poeta elevado à condição mitológica na literatura moçambicana, Daíco é saudado em poema que se faz à moda de uma elegia moderna. Tendo a morte do músico e amigo como mote, nessa insólita forma de carta, o diálogo ficcionalizado com a amiga é temperado pelo humor amargurado que, tingindo imagens fortes, ajuda no relato dos últimos tempos de quem os viveu na também lendária Rua Araújo, a “tocar viola contra a estúpida opinião de uma/ radiografia de frente aos seus pulmões” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 95).

Daíco é um excelente exemplo do modo como Craveirinha investe na figuração de personagens, que, situados em espaços muito definidos, têm a sua vida delineada pela noção de experiência e não de performance. Na relevância do músico que se converte em ícone de uma cena historicamente constituída, o poeta enquadra signos vitais de um universo cultural que era necessário reafirmar: o jazz, a marrabenta, o blues, entre outros ritmos associados ao mundo africano, são incorporados como dados na fina composição da resistência, procedimento igualmente presente na poesia de Noémia de Souza.

Mapeando espaços precisos, na poética de Craveirinha, o foco recai em seres cujas vidas contam a história de um território e nos aproximam de realidades que solicitam sua própria transformação. Assim, acercamo-nos de magaiças, engraxates, prostitutas, os pobres habitantes das zonas rurais ou das áreas situadas para além da tristemente famosa Estrada da Circunvalação que desenhava a firme fronteira entre o cimento e o caniço na segregada cidade capital. Inaugurado em *Xigubo*, com poemas como “Jambul”, “Mulata Margarida”, “Mama Saquina”, “Um céu sem anjos de África”, o caminho terá continuidade no livro seguinte com títulos como “Filismina”, “Ode à Teresinha”, “Maria Sende”. Em todos eles a dor situa-se fora da abstração, imprimindo um recorte concreto ao perfil dos moçambicanos, sobre os quais somos convidados a refletir em um contato direto com a história. Para não falarmos nos já referidos textos com que o poeta cria a sua constelação pessoal, delineando com profundidade e delicadeza o retrato de seus pais, seu tio, sua avó, todos apreendidos na complexidade de suas vidas. Vemos, como sem cair nas armadilhas da generalização fácil, ele vai buscar as personagens ao mundo referencial, conduzindo-os a um outro plano. É assim que faz cruzar a história com a geografia humana, identificando luga-

res que trazem marcas. Sempre tocados pela exclusão, os seres vivos que atravessam seus poemas saem da Munhuana, do Xipamanine, do Chamanculo, da Mafalala.

Nesse mesmo compasso podemos observar o especial enquadramento da Mafalala, lugar icônico de uma cidade cortada pela segregação. Tendo nascido no Xipamanine e crescido durante alguns anos na Av. 24 de Julho, uma rua central na cidade de cimento, Craveirinha habitaria a Mafalala por muitos anos, mudando-se, mais tarde, para a fronteira do bairro, do outro lado da emblemática Estrada da Circunvalação. O pequeno deslocamento físico em nada alteraria a relevância do espaço de eleição no campo poético. Em uma entrevista concedida em fevereiro de 1998, ele sintetizaria:

*Esse bairro é um bairro muito sui-generis, esquisito. Portugal vinha aqui para carregar seus craques. Os grandes jogadores portugueses, em parte, saíram daqui desse bairro: Eusébio, Hilário. (...) uma coisa que deixa as pessoas espantadas: é um bairro tão diferente que fizemos dois grandes toureiros. Saíram daqui. (...) Nós temos aqui todas as variedades, até poetas. (CHAVES, 1999, p. 142)*

Reiterando no tratamento dado aos personagens na individualização, que foge aos esquematismos próprios do narrador colonial, o poeta exercita o mesmo cuidado na figuração dos espaços. Como se nota na passagem citada, o bairro é captado sobretudo pela geografia humana que lhe garante o cosmopolitismo nunca apreendido pelo olhar externo. Sem desconhecer as aflições e a miséria que se desenha nas ruas e becos mal iluminados, nas casas precárias, nas crianças condenadas à morte pela subnutrição, na falta de proteção aos mais velhos, o poeta ressalta a humanidade que se interpõe e afasta tanto o desalento quanto a passividade cúmplice do fatalismo. Com essa certeza, ele amplia o seu território e transita entre a cidade, em particular o espaço periurbano, e o campo, projetando uma noção de totalidade que procura abraçar toda a terra que compreende como sua.

A dimensão concreta que a vida reclama, ele estende na invenção desse país, antes mesmo que ele se materializasse sob o modelo de estado nacional e independente. O campo perde, assim, a coloração puramente telúrica, instituindo-se como um espaço de vivência e sobrevivência, cuja representação apura-se na construção de uma linguagem calcada na preferência por metáforas que cultivam essa materialidade. Assim, elementos relevantes na economia do território, como o milho, o chá, o tabaco, o algodão penetram a economia do texto e delineiam a paisagem viva por onde somos convidados a transitar. Foi, certamente, Rui Baltazar, um arguto e sensível leitor, o primeiro a captar essa incrível força realista que a poesia pode carregar:

*A terra irrompe em contínuas sugestões no universo poético de Craveirinha: terra medida em hectares; terra espoliada; terra madura florescente dos pés de mandioca, dos fulvos cabelos de maçarocas maduras; de cabos de fachelas*

*em cuja masturbação as mãos endurecem; terra do algodão, do sisal, do chá e do tabaco, símbolos presentes numa economia que os manuais definem; férteis taladas machambas onde cresce lentamente a semente. (BALTAZAR, 2002, p. 97)*

A empatia com o homem do campo completa nesse compasso a comunhão com a multidão que habita os subúrbios. Longe de ser fortuita, a identificação com as gentes é aqui constitutiva de uma proposta que, sobretudo, trabalha a oposição opressor/oprimido. Se aqueles pares dilemáticos mencionados anteriormente podem ser relativizados, a clivagem entre o excluído e o que exclui não pode merecer qualquer indulgência. Nos poemas de Craveirinha, o dominador pode ser identificado racialmente, pode ser associado ao branco algumas vezes, outras vezes ao europeu, ou ainda configurado no “menino gordo” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 11), pode também ser diretamente associado às marcas do capitalismo projetadas na referência a signos, como Hollywood, Coca-Cola, Golden City. Seja qual for a sua roupagem, são vistos como agentes da violência e a eles está reservada a sua postura intransigente.

Situados nitidamente de um lado da barricada, os poemas levam-nos a ver que a fronteira entre as duas pontas é demarcada muito além das linhas de simples circunstâncias. Os símbolos da exploração a que já aludimos dão a moldura certa para que se explicito o quadro em que se move o trabalho e por onde circulam os trabalhadores, aos quais está guardada a solidariedade. Do primeiro ao último verso, do primeiro ao último livro, o leitor pode acompanhar a verticalidade da proposta ética de José Craveirinha na elaboração de uma poesia que sabe combinar a limpidez de um compromisso político com a vivacidade de procedimentos inovadores no terreno da expressão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANDIER, G. A noção de situação colonial. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 107-131, 1991.
- BALTAZAR, R. Sobre a poesia de José Craveirinha. **Via Atlântica**. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, 1999.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAVES, R. José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo. **Via Atlântica**. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 3, 1999.
- CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980a.
- CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Edição da Acadêmica, 1974.

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980b.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

JACINTO, A. **Poemas**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

MARQUES, D. F. **O carvalho e a mulemba**. Angola na narrativa colonial portuguesa  
São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

NOA, F. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo:  
Kapulana, 2015.

SILVEIRA, J. F. Impoética poesia. *In*: PADILHA, L. (org.). **Repensando a africanidade**. Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Niterói: EDUFF, 1994.

**Via Atlântica**. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, 2002.





## CAPÍTULO 7

# O “JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”: A PRESENÇA DA ALEGORIA NAS PRIMEIRAS OBRAS POÉTICAS DE JOSÉ CRAVEIRINHA THE “JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”: ALLEGORY IN JOSÉ CRAVEIRINHA’S FIRST POETIC WORKS

Sara Augusto  
Universidade Politécnica de Macau

### RESUMO

A alegoria é um procedimento literário que alcançou ampla utilização no tempo e na geografia. A sua estratégia visa objetivos bem determinados, que podem ser alcançados de forma apelativa e eficaz ao mesmo tempo. A sua utilização nas literaturas africanas de língua portuguesa tornou-se viável, por motivos externos e internos, re-

lacionados com a cultura tradicional e com o contexto da colonização. A leitura da poesia de José Craveirinha, publicada nos dois primeiros livros, **Xigubo e Karingana ua karingana**, mostra a consciência do procedimento, uma vez que o refere nas suas diversas formas; mostra também a disseminação da alegoria na sua obra, mesmo que de forma involuntária, uma vez que ela possibilita graus diferentes de aproximação. Pela alegoria, o poeta conjugou a forma literária com o processo de consciencialização, de identificação e de denúncia. A utilização de José Craveirinha corresponde ao recurso que outros escritores, nesse mesmo âmbito da literatura escrita em língua portuguesa, fizeram também da alegoria.

**Palavras-chave:** alegoria; José Craveirinha; fábula; poesia; literatura moçambicana.

## ABSTRACT

Allegory is a literary procedure that has achieved wide use in time and geography. Its strategy aims clearly defined goals, which can be achieved in an appealing and effective way at the same time. Its use in Portuguese-speaking African literatures became viable, for external and internal reasons, related to traditional culture and the context of colonization. The reading of José Craveirinha's poetry, published in the first two books, *Xigubo e Karingana ua karingana*, shows the awareness of the procedure, as he refers to it in its various forms; it also shows the dissemination of allegory in his work, even if involuntarily, since it allows for different degrees of approximation. Through allegory, the poet combined the literary form with the process of awareness, identification and denunciation. The poetry of José Craveirinha corresponds to the resource that other writers, in the same context of literature written in Portuguese, also made of allegory.

**Keywords:** allegory; José Craveirinha; fable; poetry; mozambique literature.

## ALEGORIA E LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

*Mas eu  
do primeiro ao último cromossoma  
desnutrido moçambicano da cabeça aos pés  
da concessão dos alvarás de exploração dos jazigos de Moçambique  
e da tua conforme cobardia  
farei para ti em mil novecentos e sessenta e um  
inteiro o som  
e completa a fúria*

*desta minha inexorável  
impoética poesia.*  
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 53-54)

A alegoria constitui um dos procedimentos conceptuais mais versáteis e transversais da literatura e das artes pictóricas, numa amplitude temporal e diacrónica, atingindo culturas de contornos e origem bem diferenciadas. Se o recurso à alegoria marca o início da literatura europeia, também caracteriza a expressão poética de culturas distintas como, por exemplo, a poesia chinesa clássica ou os textos hindus, estando na base da produção e da leitura de textos religiosos, filosóficos e poéticos de forma geral.

Essa abrangência da alegoria, tendo em contas as diversas formas que pode assumir e a ampla gradação de leitura interpretativa que exige, pode justificar-se por duas ordens de motivos: as características do processo de produção e de leitura, por um lado, e a eficácia garantida em termos de incremento literário, ou seja, da literariedade de um texto, por outro lado. Quanto ao primeiro aspeto, um enunciado alegórico caracteriza-se pelo domínio da narratividade e pela construção de uma ficção cujo enredo, por causa da fantasia que envolve, por tradição ou por deliberação do autor, provoca um estranhamento de tal robustez que exige uma segunda leitura capaz de interpretar, em termos de vivência e de experiência humanas, essa construção ficcional. Assim, esse enunciado apresenta uma leitura literal, mas com possibilidades polissémicas que permitem distinguir um segundo sentido que completa a leitura suspensa pela alegoria. É evidente que a história da literatura, de acordo com os códigos operantes em cada período, considerou a pertinência e a viabilidade em graus diversos da alegoria (AUGUSTO, 2021).

A segunda ordem de motivos referida, a garantida eficácia, relaciona-se com a rentabilização de aspetos estruturais da alegoria, como sejam a oposição entre conceitos e personagens que os personificam; os movimentos diagramáticos que desenham nos textos, seja de antítese, seja de continuidade, de que a viagem é o melhor exemplo; a representação visual e emblemática de que são alvo, e que permitiu o tradicional reconhecimento ao longo dos séculos, sendo que todos estes elementos se desenvolvem sob um agradável manto ficcional, deleitável ao espírito humano, facilmente seduzido pelas malhas entretecidas de fantasia (FLETCHER, 1964). Dessa forma, a alegoria cumpria com o desígnio retórico, construindo formas de elegante correspondência, agradáveis de compor e de descompor, ou seja, de produzir e de ler, mas sobretudo permitia a reflexão, a moralização, a crítica e a sátira, o pensamento filosófico e científico.

Se a alegoria passou por períodos com menos influência, como mostra a história da literatura, contudo, nunca deixou de ser utilizada. Apesar de a subjetividade romântica, da liberdade formal e temática e do experimentalismo modernista, que refutaram a sua vertente utilitária e tradicional, tão associada a um “fazer” antigo, repetido e exaurido (Benjamin, 1984), o final do século XX e o início deste século XXI fizeram ressurgir o recurso à alegoria, tanto pelo diálogo intertextual, como pela cria-

ção de novas imagens, adequadas à experiência e ao contexto contemporâneo (AUGUSTO, 2021).

Se a literatura portuguesa oferece variados exemplos dessa supervivência da alegoria, é bom assinalar como também se tornou recurso nas literaturas de língua portuguesa, neste caso as literaturas africanas. Dou dois exemplos de estudos já publicados. O primeiro tem a ver com a ficção narrativa de Pepetela, remetendo para o artigo “*De bello*: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela” (AUGUSTO, 2012), que permitiu perceber a conjugação entre os modelos europeus e os modelos simbólicos e culturais de raiz africana. O artigo mostra como a alegoria ganha nos romances de Pepetela um lugar considerável. Não me refiro apenas à consideração da alegoria temática (FRYE, 1973), que naturalmente decorre do exercício de uma leitura mais ou menos informada do leitor, capaz de atribuir sentido ao enunciado de acordo com o seu horizonte de expectativas, mas sobretudo ao facto de algumas das suas obras assumirem uma vocação didática e um aprofundamento da reflexão social e política a partir da estrutura alegórica. Colocada a intriga num tempo e num espaço de suficiente indeterminação, com um tratamento específico das personagens e uma orientação da ação para um determinado fim, a estas narrativas, que exigem uma dupla leitura, Pepetela chamou fábula e parábola, formas alegóricas por excelência.

O artigo referido centra-se sobre o romance **Parábola do cágado velho**, de 1996, cujo interesse está, desde logo, na consciência da utilização do termo parábola no título, não deixando de apontar como fonte direta a primeira narrativa de Pepetela, **Muana Puó** (1978, mas datada de abril de 1969), cujo universo diegético se configura como fábula da resistência, recuperado dezoito anos depois com a história de Ulume (AUGUSTO, 2012, p. 4-5), cujas características implicam uma leitura alegórica (AUGUSTO, 2012, p. 5-7). Mas a mais acabada fábula de Pepetela, uma “fábula para todas as idades”, é a **Montanha de água lilás**, de 2000, cujo imaginário exige interpretação e tradicional moralização final (AUGUSTO, 2012, p. 4). A alegoria tem ainda lugar no romance **O quase fim do mundo** (2008), a lembrar **Malevil** (1972), de Robert Merle, diálogo pertinente pela inserção dos dois romances no âmbito da literatura escatológica e utópica, relacionada com a construção de uma nova sociedade após a devastação provocada por armas de destruição massiva (LIMA, 2012).

Essa aproximação da obra de Pepetela permite perceber a consciência da utilização da alegoria, das suas características e dos efeitos deste procedimento. A leitura alegórica pode ser aplicada também com sucesso à narrativa de Mia Couto, por exemplo, sendo que a presença do maravilhoso e do fantástico muito contribuem para uma leitura deste género, como tão bem mostrou Lola Galdes Xavier no artigo “Alegoria e história em narrativas de Mia Couto” (2021, p. 215-236). Interessou-me, sobretudo, a confirmação da importância da apropriação literária do acervo tradicional, neste caso em conjugação com o real social e histórico, transfigurado por um discurso que trabalha e recria a linguagem, situação que se aplica também a Craveirinha.

## CONSCIÊNCIA DA FORMA ALEGÓRICA EM KARINGANA UA KARINGANA

O meu comentário da alegoria na poesia de José Craveirinha vai centrar-se nas suas duas obras poéticas iniciais: **Xigubo**, de 1964, e **Karingana ua karingana**, de 1974, cobrindo o espaço de dez anos de acontecimentos de extrema importância no contexto político, social e cultural de Moçambique. Como é dito no “Prefácio” da primeira obra:

*Xigubo e Karingana ua karingana ocupam na bibliografia de José Craveirinha um lugar singular. É nestas duas obras que se reúne a produção poética mais antiga do autor, sendo nelas que se apresentam as linhas temáticas e estilísticas que mais o individualizam, destacando-se entre elas as que se enquadram de forma mais direta no contexto de afirmação da identidade (literária) moçambicana/africana, faceta que contribui bastante para a grandeza desta figura no panorama da literatura moçambicana e no da literatura africana e de língua portuguesa, em geral. (CRAVEIRINHA, 2008, p. 8).*

Nesse discurso assertivo, nesse tomar de posição, que ambos os livros representam, de que forma a alegoria, enquanto discurso de duplo sentido, corresponde aos objetivos do autor e cumpre a função de ser ao mesmo tempo reflexão pessoal e denúncia? E até que ponto, a consciência da estrutura alegórica, nas suas diversas formas, entre elas a fábula, representa um incremento significativo da poeticidade?

No primeiro livro, **Xigubo**, existe apenas uma referência a “fábula”, no poema “Msaho de aniversário”. A fábula é uma das formas que melhor dá corpo à alegoria, uma vez que, tendo vozes animais como protagonistas, instaura uma dimensão ficcional que obriga a uma leitura para além da literal:

*Negro chope  
subnutrido canta na noite de lua cheia  
e na timbila de ânforas de massala  
toca audível msaho da virgem tonga.*

*E borboleta amarela  
no estrénuo palpitar das asas  
sozinha escreve na atmosfera agrimensurada  
a fábula incrível das novas casas estranhas  
e dos minérios sempre descobertos pelos outros*

*nas minhas terras familiares de xingombela  
ao norte e ao sul do rio  
agora chamadas claim. (...) (CRAVEIRINHA, 2008, p. 53).*

A utilização do termo fábula parece aproveitar da estrutura dual apenas o seu sentido do maravilhoso, pressente na expressão “fábula incrível”, apesar de a alegoria correr ao longo do livro por outras formas. Contudo, em **Karingana ua karingana** (publicado apenas em 1974, mas escrito praticamente dez anos antes, 1963, como se vê pela dedicatória), o procedimento mostra curiosa evolução. O livro está dividido em quatro partes, sendo que a primeira tem como título “Fabulário”. Não se espera uma revisão de Esopo ou de La Fontaine, mas uma reinterpretação dos aspetos mais gerais da fábula enquanto alegoria, ou seja, enquanto estrutura narrativa em demanda de interpretação.

O primeiro poema, com o mesmo título do livro, instaura a dimensão narrativa, oral, tradicional e fantástica que se procurava (SILVA, 2008):

*Este jeito  
de contar as nossas coisas  
à maneira simples das profecias  
– Karingana ua karingana –  
é que faz o poeta sentir-se  
gente.*

*E nem  
de outra forma se inventa  
o que é propriedade dos poetas  
nem em plena vida se transforma  
a visão do que parece impossível  
em sonho do que vai ser.*

*– Karingana!  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 3)*

A forma tradicional, “as nossas coisas”, como profecias, invenção, visão e sonho a exigir interpretação, parecem encontrar na fábula poética a sua melhor expressão. No segundo poema, com o mesmo título, a conceptualização desenhada ganha corpo: a semente que cresce devagar na terra escura vai germinar e crescer, anunciando “o dia

bom da colheita destes milhos de amor” (1974: p. 4-5), sinal de revolução e de reconstrução. O recurso constante à metáfora reforça a necessária e contínua interpretação, como acontece no poema “Guerra”:

*Aos que ficam  
resta o recurso  
de se vestirem de luto  
. . . . .  
Ah, cidades  
favos de pedra  
macios amortecedores de bombas.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 8)*

Contudo, a sequência das estrofes inverte a estrutura esperada, uma vez que se parte da constatação da morte para o enunciado metafórico, que ao mesmo tempo se torna antitético, opondo a forma, a doçura e a maciez dos favos de mel à dureza da pedra das construções e da destruição das bombas.

A leitura dos poemas de “Fabulário” permite dar conta de outros procedimentos igualmente significativos, sobretudo pelo insólito e pelas notas de delicadeza trazidas pela subversão, como acontece no poema “Dádiva do céu”. Os instrumentos de guerra e os traços duros do guerrilheiro convertem-se, através do brilho e da suavidade do tecido, na surpresa e na glória do vestido de seda:

*Minha guerra  
será contra os para-quedistas  
suspensos entre céu e terra.*

*Morrerei na minha guerra  
ou levarei nos braços de guerrilheiro  
para as crianças da minha terra  
as sedas lançadas  
do bojo do bombardeiro.*

*E será minha glória  
as mães contando aos filhos  
a verdadeira história*



*do primeiro vestido de seda  
dádiva do céu.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 7)*

A leitura de cada poema desta secção é um desafio constante à leitura. Contudo, vou centrar a minha leitura nos poemas que, tendo a estrutura narrativa da fábula e de outros procedimentos relacionados com a alegoria, melhor exemplificam o recurso que dela fez José Craveirinha.

O poema “Mampsincha” é um dos melhores exemplos da dualidade narrativa. Nesse caso, a fábula aproveita a descrição do fruto, africano e rasteiro, que passa de verde à cor púrpura quando maduro, até ser levantado em glória pelo negrinho, assim unificados. Tomando um elemento da natureza moçambicana, o poema constrói um tempo de espera, de amadurecimento, que resulta numa transformação positiva e na celebração do encontro:

*A mampsincha  
É um fruto africano  
Rasteiro ali onde nasce  
E cresce de cor verde  
Enquanto púrpuro se não torna  
E já sazonado o levanta  
Nas puras mãos de ébano  
O negrinho na gula do seu caroço.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 6)*

Dois poemas têm títulos que lhes dizem a forma e condicionam imediatamente a leitura. O primeiro é o poema “Fábula”, onde a estrutura narrativa é fundamental, complementada com os dois últimos versos, vistos como chave de interpretação:

*Menino gordo comprou um balão  
e assoprou  
assoprou com força o balão amarelo.*

*Menino gordo assoprou  
assoprou  
assoprou  
o balão inchou*

*inchou  
e rebentou!*

*Meninos magros apanharam os restos  
e fizeram balõeszinhos.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 11)*

O ritmo dos versos, imposto pela repetição e da aliteração, segue um movimento que cresce e se expande, até ser destruído no próprio processo. As metáforas e os contrastes articulam os sentidos: por um lado, o menino gordo e o balão que incha de tanto ar; por outro lado, os meninos magros com os restos do balão rebentado. Neste processo de “multiplicação dos balões” revela-se a criatividade e a capacidade de sobrevivência e de resiliência.

O outro poema, “Aforismo”, pretende corresponder a um estilo que condensa um saber antigo e poético, em forma de sentença ou máxima:

*O preconceito da ave  
não é o tamanho das suas asas  
nem o ramo em que poisou*

*Mas a beleza do seu canto  
a largueza do seu voo...  
o tiro que a matou.  
(CRAVEIRINHA, 1974, 13)*

As duas estrofes, separadas pela adversativa, tomam a ave como exemplo. O que define a ave não é o tamanho das suas asas ou o ramo em que poisa depois do voo. O que importa é a natureza da ave e, por isso, a capacidade de voar, a amplitude que alcança o voo e a beleza do seu canto. Mas mais importante é a causa que suspendeu o voo e o canto, “o tiro que a matou”.

O significado dos versos não está longe da explicação apontada pela mãe do narrador de primeira pessoa, no conto de Luís Bernardo Honwana, “As mãos dos pretos”, de **Nós matámos o Cão-Tinhoso** (1964), quando explica a razão do facto de as palmas das mãos dos pretos serem mais claras que o resto das mãos:

*– Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho,  
Ele pensou que realmente tinha de os haver.... Depois arrependeu-se de os*

*ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para casa deles para os pôr a servir de escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar todos brancos, porque os que já se tinham habituados a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens. E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem é apenas obra dos homens... Que o que os homens fazem é efeito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tivessem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos.*

*Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos.*

*Quando fui para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido. (HONWANA, 2000, p. 113-114)*

A interpretação adivinha-se, tanto numa situação, como noutra, pelo aforismo ou pela narrativa: as particularidades, cuja variedade é motivo de riqueza, não devem impedir a visão mais ampla. Tal como o voo das aves, o mais importante é a obra das mãos dos homens. A amputação do voo é impedir a ave de o ser completamente, tal como limitar a liberdade de agir, por causa da cor da pele, é negar a natureza essencial do homem.

No poema “Esperança”, é possível encontrar ainda um outro procedimento, que assenta na enumeração de imagens ao longo de duas estrofes, apresentando a interpretação na terceira estrofe.

*No canhoeiro  
um galagala hesita  
a cabeça azul.*

*Nos roxos  
sôtãos do crepúsculo*

*a aranha vai fiando  
sua capulana de teia.*

*E nós?  
Ah, nós esperamos  
na euforia das costas suadas  
que o sal acumulado  
deflagre.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 23)*

A descrição das imagens mostra situações de quietude e de espera “funcional”: o movimento hesitante do galagala na árvore e a aranha fiando a sua teia, quase já noite, factos nada insólitos no universo quotidiano. Apenas existem e cumprem a sua natureza, numa calma ativa e atenta. A terceira estrofe recupera essa “espera”, não como tempo perdido, mas como maturação, onde a consciência do tempo construído, mais do que apenas vivido, se revela como “euforia”. Assim, se alimenta a esperança, feita de suor e de dor, à procura do momento em que “o sal acumulado deflagre”, se incendeie e se manifeste. Não se trata de um movimento individual como nos prova o “nós” do poema, mas sim de um movimento de síntese, ou seja, um movimento de encontro com o espaço físico e com o espaço humano. Veja-se o poema, exatamente intitulado “Síntese”, onde se desenham os percursos da esperança: as flores das acácias agitadas pelo vento, a cidade e os meninos “todos juntos”, formando um movimento positivo de criação.

*Na cidade  
alinhadas à margem as acácias  
ao vento urbanizado agitam  
o sentido carmesim das suas flores.*

*E um  
menino com mais outros  
meninos todos juntos  
um dia  
fecundam na síntese da rua  
cidade  
meninos e flores.  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 19)*

## O RECURSO IMPLÍCITO À ALEGORIA EM XIGUBO

Os poemas que escolhi para este comentário, cuja leitura deve ser complementada com os outros textos do “Fabulário”, confirmando a validade e o recurso ao procedimento alegórico, mostram como Craveirinha trabalha com os conceitos, reconhecendo e aplicando o aparato tradicional. Contudo, na sua primeira obra, **Xigubo** (1964), mesmo sem referência direta, seja no título, de sequência ou de poema, seja no corpo do texto, é possível perceber como a alegoria se instala e surte efeito. Não se trata só de ter em conta o valor ambíguo e polissêmico das palavras e dos versos, mas também o percurso com que essas palavras e esses versos convocam e constroem sentidos. No prefácio da edição de 2008, afirma Calane da Silva:

*Assim, começo por recordar que a palavra é som e sentido, é lágrima e sorriso, é noite e dia. A palavra pode ser caju doce de saborear como micaia que fere e faz sangrar. A palavra oculta e desoculta verdades. A palavra é charrua que preparar o terreno-alma para a sementeira da esperança, mas também é arma que defende e ataca na fortaleza dos valores com que nos batemos. A palavra é voz-de-lume que queima mas também refresca, a palavra é música de pássaros na canção dos Homens ritmando o segredo das coisas da terra e do mundo.*

*E os poetas trabalham a palavra. A palavra-som-e-sentido, a palavra-verso, a palavra-chave, a palavra-metáfora, todas as palavras-figuras-de-estilo para uma, aparentemente, estranha mas harmónica combinação. Deste modo, o que foi a palavra feita arte de escrita na poética de Craveirinha no caso particular de Xigubo? Que percurso de versos diz essa palavra sobre o país então algemado, partindo da convocatória para um xigubo? Preparador da luta armada que se avizinhava? (CRAVEIRINHA, 2008, p. 3)*

Essa construção de outros sentidos do poema, a partir do trabalho artificioso da palavra e da narratividade, lido de acordo com o contexto envolvente, é fundamental desde já nessa primeira obra de Craveirinha. Essa translação de sentido torna-se ainda mais evidente com a recuperação da cultura autóctone, seja com o recurso a pequenas narrativas, episódios, sequências, seja com o trabalho da linguagem, rompendo com as referências dominantes.

A leitura dos poemas mostra esse processo. O primeiro poema “Xigubo”, datado de 1958, começa com dois versos que são emblema da literatura moçambicana numa das suas fases mais significativas (“Minha mãe África/ meu irmão Zambeze”), porque, pela identificação com o espaço social e geográfico, se reivindica a força das raí-

zes e a recusa de modelos externos impostos e inadequados. A narrativa descritiva do “bataque”, pela força da composição cromática, do movimento de grande intensidade de gestos, extremamente visual, pelas onomatopeias que complementam o que as palavras comuns não dizem, pela harmonia entre a natureza extrema e os corpos tensos, transforma-se numa poderosa alegoria da força anímica e ancestral que alimenta o sacrifício da vida na luta necessária. O sujeito poético parece transformar-se nesta imagem que “aqui outra vez” impõe a sua antiga força coletiva:

*E as vozes rasgam o silêncio da terra  
enquanto os pés batem  
enquanto os tambores batem  
e enquanto a planície vibra os ecos milenários  
aqui outra vez os homens desta terra  
dançam as danças do tempo da guerra  
das velhas tribos juntas na margem do rio.  
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 17)*

O poema, sendo o primeiro, propõe como modelo um discurso exuberante que se distribuiu pelas longas e cursivas estrofes dos poemas, tendo sempre como *leitmotiv* a identificação do sujeito poético, tanto com o universo moçambicano tradicional, como com o contexto histórico de reivindicação da sua poesia.

O longo poema “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save” (2008, p. 32-37) divide-se em quatro partes, como se fossem quatro capítulos de uma narrativa cuja interpretação passa pelos dois versos da epígrafe: “Quantos morreram nos porões?/ Os que estavam lá e nós” (2008, p. 32). A narrativa quase se dilui no ritmo dos versos, que parecem embalar a dor da “carga perdida”, pela organização estrófica, pelo paralelismo induzido pela anáfora, pela repetição de versos, pela enumeração, pela acumulação de sintagmas, aumentando a intensidade dos versos, pela conjugação da narratividade e do comentário do sujeito poético, cujo lamento indignado conduz todo o poema. A denúncia é sugerida pela antítese entre os interesses em causa: de um lado a causa perdida, a da vida humana, e do outro a conveniência da Companhia armadora do barco encalhado, perante uma carga de soldados que “não tinha história/ nem nada de novo no registo biográfico/ do livro de bordo” (2008, p. 33). O sarcasmo, essa trave-mestra do discurso poético de Craveirinha, define o ponto de vista do sujeito poético:

*Mas não desesperem mães  
não fiquem tristes pais e amigos e irmãos  
não molhem de lágrimas de adeus os lenços brancos  
noivas idílicas e entristecidas irmãs.*

*O barco estava no seguro  
e segurada só não estava a carga perdida  
sobre os salgados seios eróticos do mar.  
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 32)*

A parte final do poema ganha um sentido universal, quando o sujeito-narrador considera o irônico poder nivelador da tragédia e da morte:

*Não tinha história agora tem  
a carga inocente que ardeu nas entranhas do monstro  
das líquidas florestas vingativas do mar.  
Mas  
rostos brancos  
escuros e morenos  
cabelos crespos e lisos  
ficaram no mesmo dia terrível do navio encalhado  
da mesma cor mitológica das papoilas  
e da exacta dimensão integral  
da mesma morte saciada  
na carga de soldados irmanizados  
no porão infernal do barco incendiado.  
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 37)*

No poema é possível perceber, pela narrativa, os contornos do acontecimento, mas é o sujeito poético, através do seu discurso, que transforma o acontecido num “acontecer” pleno de significado, de reflexão sobre a vontade e as prioridades dos homens que têm poder sobre simples viventes, dispensáveis na ordem das coisas.

A mesma narratividade está disseminada por todo o livro, também no poema “Jambul” (2008, p. 42-43), nas suas três partes. Como se explica em nota, Jambul é o nome de um herói das lutas de ocupação que não aceitou o jugo do ocupante em Moçambique. Acontece que, nesse poema, o nome Jambul é utilizado não como nome particular de um indivíduo apenas, mas como símbolo de resistência, assim podendo ser chamados todos os que participaram da mesma atitude e posição perante o ímpe-to colonizador, seja no tempo mais antigo (quando “foi derrotado pelas espingardas/ foi derrotado jambul o primeiro homem/ tráfico de Jambul primeiro xibalo/ come-çou!”), deslocado do seu espaço de origem, até ao presente do poema (a data indicada é 1952), quando no ventre de uma “Mãe” se forma e vai nascer “Jambul o terceiro homem/ Jambul o homem da esperança/ Jambul azagaia da Redenção” (2008, p. 43). O esforço de todas as mães, entre a dor e a alegria do nascimento, torna-se símbolo de

esperança, em que Jambul, como outro profeta anunciado, se tornará instrumento da salvação.

Termino a leitura de **Xigubo** com o poema “Afinal... a bala do homem mau” (2008, p. 51-52). A narrativa, começando com o imperfeito do indicativo esperado (“Era noite/ o menino vadio tinha fome”), conta, ao longo dos versos, a história do menino atingido por um disparo quando estendeu a mão para colher uma papaia madura que estava para lá de um muro de cimento no bairro de Chamanculo. Fazendo uso dos recursos já referidos, a voz do sujeito poético é de um lamento de tal forma construído que, pelos versos repetidos, pelas interjeições, reticências e pela ironia final, manifesta um profundo veio de indignação e revolta.

O tema do menino castigado com a morte por um gesto inocente não é um tema novo nas literaturas africanas de língua portuguesa, embora o seu expoente possa continuar a ser considerado o livro de contos **A Cidade e a infância**, de Luandino Vieira, de 1957, retomado, por exemplo, nos primeiros livros de contos de Mia Couto (na década de 1990, **Vozes anoitecidas** recebeu o Grande Prémio da Ficção Narrativa). Datado de 1956, o poema de José Craveirinha utiliza esse mesmo motivo para desenhar eficazmente a oposição entre a inocência da infância e a fome do menino, encantado com a brilho da papaia madura, por um lado, e a atitude pensada do “homem mau”, “calmo e certo”, detrás do muro. Diz a última parte do poema:

*Menino vadio já não pede mais esmola  
 menino vadio já não quer mais papaia  
 menino vadio já comeu toda a bala  
 menino vadio já não tem mais fome.  
 Era noite!  
 Era noite e o menino estendeu a mão  
 e afinal não era o menino que tinha fome  
 e afinal a bala do homem mau no Chamanculo  
 é que tinha mais fome do menino.  
 Afinal...  
 Afinal...  
 Afinal...  
 Afinal era a bala  
 Afinal era a bala que tinha fome  
 Da fome do menino do Chamanculo!  
 (CRAVEIRINHA, 2008, p. 52)*

A leitura do poema anuncia-se nesse lamento irónico: mais do que a vontade que o menino tinha de matar a fome, era a vontade que o homem tinha de disparar o tiro



que matou a criança. A denúncia do crime do homem “mau” estende-se, por artes da alegoria, à denúncia da opressão colonial sobre os moçambicanos, cujo espírito de comunhão com o espaço e o tempo é representado pela vida em crescimento, curiosa e interessada, da criança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa leitura dos dois primeiros livros de poesia de José Craveirinha permitiu entender como a alegoria apresenta contornos mais amplos, adequando-se às circunstâncias dos países de língua portuguesa e à expressão de anseios de antes e de depois dos processos de independência. Esse facto, na verdade, provém da dupla estrutura da alegoria, mas também do seu índice ficcional e narrativo, correspondendo assim, de forma geral, a formas de expressão, sejam escritas, sejam orais, comuns a toda a comunidade humana independentemente das diferentes latitudes onde habitem, do contexto e da tradição literária que apresentem.

A consideração dos dois livros de poesia, contudo, acrescenta um outro aspeto fundamental: José Craveirinha escolhe esse procedimento em função do modo como o discurso alegórico serve e se enquadra na sua expressão poética, tanto na adequação fácil a formas tradicionais, como pela facilidade com que atinge os seus objetivos, ou seja, construir formas literárias apelativas e funcionais ao mesmo tempo. Dessa forma, a utilização de conceitos, como fabulário, fábula e aforismo demonstram uma estratégia que faz convergir tradições literárias distintas, em circunstâncias delicadas de empenhamento social e político.

No contexto de uma literatura em processo de consciencialização, implicando movimentos de denúncia e de crítica, de identificação a história, o espaço e a cultura africanos, a alegoria revelava-se apelativa. Em primeiro lugar, pela relação que estabelece entre os textos morais e didáticos em que pontua a fábula e o conto moral popular da tradição ocidental e da tradição africana. Em segundo lugar, pelo facto de a alegoria ser um procedimento que privilegia a narratividade, que assim invade os textos poéticos, e em que o estranhamento, o insólito e o maravilhoso exigem interpretação. Em terceiro lugar, a leitura alegórica deve ser feita dentro do respetivo contexto de produção sendo que é neste âmbito que ganha maior relevância. Com efeito, se a alegoria implica um jogo literário de transposição de sentido que se torna agradável ao espírito, este procedimento ganha, na poesia de José Craveirinha, uma relevância maior que se relaciona com o ponto de vista do sujeito poético em relação ao assunto dos poemas. Num contexto de denúncia e de reivindicação, de reflexão do sujeito sobre si mesmo e sobre a sua condição, a alegoria corresponde simultaneamente à intenção, à escrita poética literária, e à revelação do empenhamento pessoal, exercendo uma função social e política.

Se correspondem e favorecem o “jeito de contar as nossas coisas”, as formas alegóricas e de leitura alegórica permitem sobretudo a José Craveirinha o seu particular “jeito de contar as suas coisas”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, S. De *Bello*: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela. **Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone: des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone. Arts et littératures en dialogue**, n. 1, 2012. Disponível em: <http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=159>.
- AUGUSTO, S. (org.). **Alegoria** – ensaios. Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2021.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco Alemão**. Tradução: Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Edição da Académica, 1974.
- CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- FLETCHER, A. **Allegory: the theory of a symbolic mode**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1964.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HONWANA, L. B. **Nós matámos o Cão-Tinhoso**. Porto: Edições Afrontamento, 2000.
- LIMA, K. M. **África, axis mundi: uma leitura d'O quase fim do mundo de Pepetela**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-26102012-095802/pt-br.php>.
- SILVA, C. D. Era uma vez um povo. In: CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Maputo: Alcance Editores, 2008. Disponível em: <http://lusovox.blogspot.com/2009/01/jos-craveirinha-karingana-ua-karingana.html>.
- XAVIER, L. G. Alegoria e história em narrativas de Mia Couto. In: AUGUSTO, S. (org.), **Alegoria** – ensaios. Macau: Instituto Politécnico de Macau, 2021. p. 215-236.



## CAPÍTULO 8

# UM POETA ATIRADO AOS BICHOS – E SEU CONTRÁRIO A POET THROWN TO ANIMALS – AND HIS OPPOSITE

Vima Lia de Rossi Martin  
Universidade de São Paulo

Maria Nilda de Carvalho Mota  
Universidade de São Paulo (Pós-doutora)

### RESUMO

O texto apresenta comentários sobre cinco poemas do livro **Cela 1**, de José Craveirinha, em sua maioria escritos durante o período em que o escritor esteve preso (1965-1969). Buscaremos demonstrar como os versos do poeta, simultaneamente singelos e complexos, constroem-se como resistência à desumanização experienciada no contexto colonial e, sobretudo, no cárcere.

**Palavras-chave:** José Craveirinha; **Cela 1**; desumanização; resistência.

## ABSTRACT

This text presents comments on five poems from the book **Cela 1 [Cell 1]**, by José Craveirinha, mostly written during the period in which the writer was imprisoned (1965-1969). We will seek to demonstrate how the poet's verses, simultaneously simple and complex, are built as a resistance to the dehumanization experienced in the colonial context and, above all, in prison.

**Keywords:** José Craveirinha; **Cell 1**; dehumanization; resistance.

*Todo o poeta quando preso  
é um refugiado livre no universo  
de cada coração  
na rua.  
(José Craveirinha)*

## INTRODUÇÃO

Ainda nos dias de hoje é comum no Brasil, inclusive entre leitores e leitoras especializadas, que se pergunte: “Quem é José Craveirinha?”. A questão se justifica se considerarmos aspectos da história e da conjuntura brasileira, marcados por dinâmicas de racialização que tendem a invisibilizar, subalternizar e subestimar a população negra. Nesse cenário, não é incomum uma certa ignorância acerca da literatura produzida nos países africanos.

Para mitigar esse desconhecimento, nosso objetivo, no âmbito deste texto, é contribuir para a difusão da literatura escrita por Craveirinha, sem dúvida um dos poetas mais significativos de Moçambique e do conjunto dos países africanos, não apenas os de língua oficial portuguesa. Para isso, comentaremos cinco poemas constantes do livro **Cela 1**, cuja primeira publicação, promovida pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco de Moçambique, data de 1980. São eles: “Poeta atirado aos bichos”, “Uma cantiga em três tempos”, “Poema do alfinete mágico”, “Poema à unha” e “Amor a doer”. Ao longo de sua leitura, buscaremos demonstrar de que modo os versos do poeta, que foram escritos durante o período no qual o escritor esteve preso, constroem-se como resistência à desumanização experienciada no contexto colonial e sobretudo dentro do cárcere.

José Craveirinha nasceu em 1922, na cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, e faleceu no ano de 2003, na África do Sul. De acordo com Mendonça (2003), Craveirinha foi autodidata e funcionário da Imprensa Nacional de Lourenço Marques. Como jornalista, cronista e também ensaísta, colaborou em diversas publicações periódicas como **O Brado Africano**, **Notícias**, **Tribuna**, **Notícias do Bloqueio**, **Notícias da Tarde**, **Voz de Moçambique**, **Notícias da Beira**, **Diário de Moçambique** e **Voz Africana**.

Importante liderança política e cultural, a partir dos anos 1950, Craveirinha passa a desempenhar um papel de relevo na vida da Associação Africana (ou Grêmio Africano), chegando a presidir esta instituição. Também fez parte do Núcleo dos Estudantes Secundários Africanos de Moçambique (NESAM) – grupo independentista formado por jovens moçambicanos. Por sua militância política, Craveirinha foi preso pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e cumpriu pena de 1965 a 1969, acusado de ter ligações com o movimento revolucionário Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

Durante esse duro período de encarceramento, primeiro na Cadeia Civil de Maputo e depois no Hospital Psiquiátrico de Infulene, nascem a maioria dos poemas do livro **Cela 1**, escritos como forma de sobrevivência ao confinamento. Eles foram manuscritos em um diário que o próprio autor confiou ao amigo e também poeta Rui Knopfli e, graças a este gesto, os textos foram preservados e puderam ser publicados. Para Craveirinha, a literatura mostrou-se essencial no tempo em que esteve encarcerado, constituindo-se como um espaço de autonomia e insubordinação. Nesse sentido, os textos de **Cela 1** não só testemunham as torturas, os medos, a solidão e as poucas alegrias do poeta dentro dos espaços concentracionários da prisão e do manicomio, como também testemunham a esperança da liberdade.

Após a independência de Moçambique, em 1975, Craveirinha foi eleito o primeiro Presidente da Assembleia Geral da Associação dos Escritores Moçambicanos, tendo igualmente presidido a Assembleia Geral da Associação Moçambicana de Língua Portuguesa. Ainda em vida, recebeu diversos prêmios literários, dentre eles o Prêmio Alexandre Dáskalos (1962); o Prêmio Nacional de Poesia de Itália (1975); o Prêmio Lótus, da Associação de Escritores Afro-Asiáticos (1983), o Prêmio Camões (1991) e o Prêmio *Voices of Africa* (2002).

## UM POETA ATIRADO AOS BICHOS

Apresentamos a seguir comentários sobre cinco poemas presentes no livro **Cela 1**, cuja edição, utilizada aqui como referência, consta do livro **Obra poética**, publicado em 2002 pela Imprensa Universitária da Universidade Eduardo Mondlane. De modo geral, é possível observar, no conjunto dos 66 textos que compõem **Cela 1**, dois movimentos discursivos complementares: de um lado, a denúncia da desumanização experienciada no cotidiano da dominação colonial e no cárcere e, de outro, a resistência a essa mesma desumanização, formalizada, via de regra, em imagens amorosas e eróticas.

Vale dizer que o conceito de desumanização aqui é considerado tanto como o resultado do afastamento da espécie humana, ou afastamento do que historicamente nos torna humanos, como a sociabilidade, a individualidade, a liberdade e autoconsciência, como também a negação ou violação dos direitos considerados inalienáveis pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948. Inscrito no campo político, o binômio humanização/ desumanização, tal como o compreende Paulo Freire, im-

plica o reconhecimento da desumanização e a luta pela afirmação da humanidade de todas as pessoas:

*Constatar essa preocupação [com a humanização] implica, indiscutivelmente, reconhecer a desumanização, não apenas como viabilidade ontológica, mas como realidade história. É também, e talvez sobretudo, a partir desta dolorosa constatação que os homens se perguntam sobre a outra viabilidade – a de sua humanização. Ambas, na raiz de sua inconclusão, os inscrevem num permanente movimento de busca. Humanização e desumanização, dentro da história, num contexto real, concreto, objetivo, são possibilidades dos homens como seres inconclusos e conscientes de sua inconclusão.*

*Mas, se ambas são possibilidades, só a primeira nos parece ser o que chamamos de vocação dos homens. Vocação negada, mas também afirmada na própria negação. Vocação negada na injustiça, na exploração, na opressão, na violência dos opressores. Mas afirmada no anseio de liberdade, de justiça, de luta dos oprimidos, pela recuperação de sua humanidade roubada. (FREIRE, 2005, p. 32)*

Se tanto a humanização como a desumanização são possibilidades dos homens, segundo Freire, só a primeira corresponderia à sua vocação, o que explicaria e justificaria toda a luta contra a injustiça, violência e opressão que estão na base dos processos de desumanização. Nesse sentido, a desumanização não é destino, mas situação passível de ser superada pela ação humana.

Um poema exemplar da denúncia da desumanização é “Poeta atirado aos bichos”, revelador da angústia visceral do poeta-militante que, embora enjaulado, nutre esperança acerca de uma pátria futura, de uma futura cidadania livre da opressão portuguesa. Vejamos:

*Poeta atirado aos bichos*

*Meu amor:*

*Nem tu percebes ainda o bater  
ansioso dos tendões nos afinados  
motores bem mainatos passando a ferro  
o capim debaixo das obscenas chapas*

*na maquilhagem embelezando  
a escarlate as picadas.*

*E  
tua ostra de chamas  
cerra-me no seu íman de con-  
cha palpitando as mornas pétalas do teu gerânio  
um belo coiso de gemidos no tálamo  
de capim onde alongamos os nossos  
pesadelos em fragmentos  
dispersos na mata à ferroada  
dos insectos de obuses.*

*Porque  
confesso-te, meu amor  
não são bem propriamente o que eu desejo  
estes pervertidos versos sem rima e sem nada  
mas unicamente nacos fixos de um poeta  
de carne em sangue no meio deste zoo  
atirado aos bichos!*

*(CRAVEIRINHA, 2002, p. 13)*

Escrito com versos livres e brancos (“pervertidos versos sem rima e sem nada”) e dirigido a uma interlocutora feminina, o texto evidencia o carácter desumanizante do tratamento concedido aos colonizados em geral e do tratamento concedido na prisão aos chamados criminosos políticos de então. Vemos, assim, o poeta submetido à violência material e simbólica, afetado pela escassez, pela tortura, pelo isolamento e pelo cerceamento de sua liberdade. Um sujeito tratado como bicho e atirado a outros bichos.

Observamos ainda que o poeta sobrevive e resiste com a ajuda da poesia, pois esta cumpre o papel fundamental de suspender e fundir tempos e espaços, aproximando pessoas e situações que povoavam suas lembranças e sua imaginação. Assim, o poema subverte o espaço-tempo, aproxima o que está separado e, de certo modo, mantém resguardada a sociabilidade do poeta. Como esclarece Mota:

*Trata-se da dramaticidade típica de Craveirinha levada ao extremo: o espaço, o tempo e os seres cindidos pela opressão, pela forçada desumanização, na*



*escrita do poeta se aproximam, convivem e dão o tom da resistência, pois organizam o caos e o denunciam sem, contudo, desesperançar-se. (MOTA, 2017, p. 99-100)*

Estruturalmente, o texto se organiza por uma sintaxe que, embora baseada na fragmentação das ideias contidas em cada verso (radicalizada no início da segunda estrofe, com a separação da palavra “con-/cha”), não deixa de sugerir um tom de conversa bem construída, com começo, meio e fim garantidos pelo encadeamento discursivo.

Do ponto de vista dos recursos sonoros, é possível notar que, no vocativo que constitui o primeiro verso da primeira estrofe, há uma sugestão de intimidade e brandura, uma certa maciez proporcionada pelo uso da letra /m/ (“Meu amor”). Já no segundo verso, uma sequência de consoantes oclusivas (/p/, /b/, /t/ e /d/) e acentos estrategicamente situados reforçam a semântica da violência, da tortura, dos tiroteios, dos ferimentos e mortes presenciados em cenário de combate.

Essa dinâmica sonora – sons nasais (/m/ e /n/) se alternando com oclusivas, sons mais secos e duros (**tendões**, **mainatos**, **passando**, **capim**, **maquilhagem**, **embelezando**) – forma uma melodia peculiar ao longo de todo o texto, como se uma experiência amorosa, sensual e suavizante, fosse frequentemente interrompida de modo brusco e bruto, como sugere o verso “pesadelos em fragmentos”. Assim, se há uma melodia, ela parece estar em desarmonia, quiçá descompassada. Descompassada, talvez, como o coração do poeta sangrando em meio aos bichos de um zoo; ou como um casal de amantes em meio aos explosivos disparados pelos obuseiros, entregando-se ao amor ou mesmo entregando o amor à pátria por vir.

A hipótese de que a amada do poeta possa ser também a pátria pela qual lutou e perdeu a liberdade ganha sentido no contexto da Luta pela Independência. A terra, objeto de amor e território de disputa, é tida como espaço a ser conquistado e celebrado, tal como a companheira de amores que, no contexto da guerra, é também companheira de batalhas.

Na fusão entre pátria e mulher amada, as metáforas de amor e o erotismo explícito (“tua ostra de chamas/ cerra-me no seu íman con-/cha palpitando as mornas pétalas do teu gerânio/ um belo coiso de gemidos no tálamo”) conformam “nacos fixos de um poeta”, experiência poética vital para quem se encontra “atirado aos bichos”.

## UMA CANTIGA EM TRÊS TEMPOS, UM ALFINETE MÁGICO

A resistência à desumanização, concernente à situação de confinamento, ocorre por meio da escrita literária – é escrevendo poesia que Craveirinha permanece em contato com seu povo, sua família, seus amores, seus companheiros e companheiras de luta. E se a liberdade não se materializa no presente do poeta, ela permanece no

horizonte do desejo, da determinação, da luta revolucionária e das possibilidades abertas pela palavra poética. Leiamos o poema “Uma cantiga em três tempos”:

*Uma cantiga em três tempos*

*I*

*O poeta enclausurado  
ou mesmo incomunicável seis meses  
circula  
e funciona  
como um irrevogável  
perfeito golpe de estado.*

*Até Platão*

*esperto já sabia disso!*

*II*

*O poeta  
apesar de preso  
nunca tem o problema  
de sentir-se completamente só.*

*Porque a poesia não lhe permite  
estar detido  
e ficar sozinho.*

*III*

*A dificuldade  
da verdadeira poesia não são as ideias.  
São as palavras.  
Quando  
por exemplo quero dizer  
que a cidade à noite é o palácio  
onde privilegiados inquilinos  
por estarem desempregados*

*não pagam renda...  
Penso...  
mas sem palavras  
posso confessar muita coisa mas  
ninguém sabe nada.  
(CRAVEIRINHA, 2002, p. 6)*

Como se vê, trata-se de um poema que, com traços metalinguísticos, revela como a aspiração à liberdade, pessoal e coletiva, ganha sustentação no próprio ato da escrita. Nesse sentido, parece vigorar a convicção de que o poeta – alvo da clausura, em tempos de exceção – é um ser político (tempo I); de que escrever é ato coletivo e, por isso mesmo, antídoto contra a solidão do cárcere (tempo II); e de que a construção da palavra poética é sempre difícil e desafiadora.

Desse modo, emana do texto a ideia de que escrever é fundamentalmente uma defesa contra os sistemáticos ataques à humanidade do poeta e da população moçambicana. Nesse contexto, ganha destaque o verso final do texto, “ninguém sabe nada”, que pode aludir tanto aos limites de nossa própria consciência (numa chave existencial), como à indefinição política do momento (numa chave histórica). O sentido geral do poema se tece, assim, no enlace primoroso entre poética e política.

Outro texto que merece destaque por seu caráter emblemático de resistência à desumanização é “Poema do alfinete mágico”, de 1966. Ele foi escrito com um alfinete em um pedaço de papel higiênico e a precariedade do suporte só reafirma a necessidade premente de Craveirinha escrever sua dor e sua esperança. Ao longo das três estrofes do texto, acompanhamos o desejo do poeta – que se apresenta irmanado aos “miseráveis sonhadores moçambicanos” que suspendem seus “corações nas janelas” – de viver uma vida livre, liberta das grades sustentadas pelo colonialismo. Vejamos:

*Poema do alfinete mágico*

*Com um inofensivo alfinete mágico  
nós, os miseráveis sonhadores moçambicanos  
de cerrados maxilares invocamos os desejos  
e suspendemos os corações nas janelas  
donde a lua e o sol quando entram  
entram gradeados.*

*E  
nesta ausência da família pensamos  
como seria bom estarmos todos juntos a almoçar*

*todos juntos a almoçar qualquer coisa lá em casa  
mas depois do grande sonho conseguido.  
Com este alfinete mágico  
as rezas que rezamos desajoelhados  
são rezas inauditas a uma espingarda  
mais do que deus nos milagres  
das suas balas desgradeando  
o sol inteiro de dia  
e à noite a lua toda.  
(CRAVEIRINHA, 2002, p. 18-19)*

O poema sugere que, para se alcançar uma vida plena (metaforizada nos dois últimos versos: “o sol inteiro de dia/ e à noite a lua toda”), é fundamental a extinção das grades (da prisão, da sociedade colonial), sendo que essa é tarefa humana, mais do que milagre divino. Note-se que a imagem construída na segunda estrofe – a da família reunida para um almoço em casa, “mas depois do grande sonho conseguido” – aproxima-se da ideia de sonho diurno proposta por Ernst Bloch em sua obra **O princípio esperança**, publicada em 1976.

É Benjamin Abdala Jr. que, ao refletir sobre a poética de José Craveirinha e os anseios revolucionários de outros intelectuais e escritores de sua geração, recupera essa noção crítica do sonhar para a frente, desenvolvida por Bloch, esclarecendo que ela contempla a antevisão de um futuro orientado pela e para a transformação política e social. O crítico brasileiro relaciona, ainda, as ideias de sonho diurno e utopia libertária:

*Pela dialética sonho/realidade, o ainda-não-consciente torna-se, pela atitude militante do poeta, uma forma de consciência antecipante, consciência capaz de engendrar e de dar expressão formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, no texto como na práxis política, a utopia libertária. (ABDALA Jr., 2002, p. 23)*

No “Poema do alfinete mágico”, é possível flagrar essa consciência antecipadora, de que nos fala Abdala Jr., no sujeito poético que expressa um sonho diurno ao dar forma literária a uma imagem do desejo pessoal e coletivo. Também se observa que próprio ato de escrever é experienciado como uma força estruturante: o trabalho não alienado, a memória, a autoconsciência permanente e a potência de vida, expressas na arte, alimentam a humanidade do poeta. Tudo isso desafia a desumanização impetrada ao encarcerado e a seu povo. No mínimo espaço da cela, na pequena ponta do alfinete, revela-se a magia capaz de resistir à opressão e amplificar a esperança de liberdade.

## O AMOR E AS AMADAS

O amor parece ser o sentimento maior capaz de garantir a existência/sobrevivência do poeta, sua resistência ante o absurdo da dominação colonial e da violência da prisão. Tal sentimento amoroso, com sua dimensão desejante, é dirigido simultaneamente a duas amadas: à mulher, companheira de luta de quem está apartado, e à pátria, que clama por autonomia no contexto de luta contra a metrópole portuguesa. Esse duplo direcionamento, já verificado em “Poeta atirado aos bichos”, pode ser observado claramente em “Poema à unha”, que transcrevemos a seguir:

### *Poema à unha*

*No som  
da tua ciciada voz  
estás comigo  
toda nua.*

*A tua imagem  
é de nitrato nas minhas falanges  
nas noites em que o mundo a toda à volta  
mede-se na solidão obscenizada.  
Nua como te vejo  
De mãos comprimindo-me as espáduas  
Pede por nós que estamos ausentes  
Sem partirmos.  
Pede por nós  
A cochicharmos atrás das janelas  
Intensos como profecias  
Ou pragas insoletráveis na boca de um morto.*

*E cadaverizados  
É fantástico como nos movemos terríveis  
No facto incontestável da sobrevivência.  
E sem um lápis  
até somos capaz de escrever  
na cal das paredes os versos*

*profanos em caligrafia à unha  
quase como um poema.*

*Este,  
por exemplo  
meu amor!*

*(CRAVEIRINHA, 2002, p. 28-29).*

O texto parece estabelecer uma tensão fundamental entre vida e morte sendo que, ao final, a possibilidade de se compor um poema de amor (ainda que com a própria unha) prevalece como possibilidade de existência – e resistência ao aniquilamento. Assim, se por um lado é a presença imaginada da mulher amada, sensualmente nua, que ameniza a solidão e faz coro na súplica por todos os que se ausentam sem partir (ou seja, estão presos), por outro, os corpos aprisionados – desumanizados – são como cadáveres que se movem no estreito espaço da sobrevivência cotidiana. Entretanto, é aí que se abre a possibilidade maior de vida, já que um quase poema de amor é possível. Nesse sentido, a estrofe final, de apenas três versos, constrói-se de modo a anunciar o amor do poeta (pela amada, pela poesia, pela liberdade, pela vida) de maneira arrebatada, como um irrompimento ou uma explosão, ideia reforçada pela sonoridade do termo “exemplo” e pelo uso da exclamação final.

Note-se, ainda, que é possível estabelecer uma vinculação específica entre “Poema à unha” e “Poema do alfinete mágico” já que, em ambos, a caneta e o papel, frequentemente necessários para a escrita literária, são improvisados no contexto de escassez e censura da prisão: unha e alfinete substituem a caneta, e parede e papel higiênico são utilizados como espaços para o registro dos poemas. Esses gestos extremos enfatizam, como já afirmamos, a função vital da criação artística que se apresenta como essencial para que Craveirinha resista ao confinamento.

Em outro poema, “Amor a doer”, também é possível observar como o sentimento amoroso é metáfora que expressa o desejo esperançoso do poeta:

*Amor a doer*

*Beijos.*

*Carícias.*

*Este infinito sentimento*

*no recíproco amor homem mulher*

*para jamais nos esquecermos de vez*

*do amor dos amores mais amados*

*o amor chamado pátria!*

*Mordaças.*

*Palmatoadas.*

*Calabouços.*

*Anilhas de ferro nos tornozelos.*

*E no infinito amor a doer  
também o infantil beijo dos filhos  
a magoada ternura incansável da esposa  
um cobertor grande e um pequeno para os quatro  
e numa tábuia despregada do chão  
escondido o jornal a falar do Fidel.*

*E nem que nos caia em cima o argumento  
de cigarro na boca e lúgubre revólver em cima da mesa  
não mostraremos o papel guardado na tábuia do soalho  
ali a fazer do amor escondido  
o futuro de um povo.*

*(CRAVEIRINHA, 2002, p. 12)*

A relação entre amor romântico e amor à pátria fica evidente no texto, cujo título aproxima amor e dor: esta provocada pela ausência da amada e pela inexistência da pátria livre. É interessante observar, na associação proposta, que ambos os amores parecem se alimentar e se fortalecer mutuamente: de um lado, o infinito e recíproco “amor homem mulher” serve para fazer lembrar o “amor dos amores mais amados” – a pátria (estrofe 1); de outro, é no espaço doméstico e amoroso da família que a luta pela independência, metaforizada no “jornal a falar do Fidel”, se engendra e também se camufla diante dos agentes da repressão. Assim, é também no espaço interior da casa (“amor escondido”), que se constrói o futuro do povo moçambicano, livre das amarras do colonialismo.

Como em outros poemas de Craveirinha, vemos aqui, uma vez mais, o tempo passado – e vivo – da memória amalgamado ao tempo futuro, na configuração do sonho diurno de uma pátria liberta; também o espaço da casa, que reúne filhos, esposa e luta, se faz presente no espaço violento e desumanizado da prisão – espaço de tortura tão bem caracterizado na segunda estrofe. Trata-se de uma estratégia composicional

que aproxima tempos e espaços, criando brechas para que o poeta possa resistir através da poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Narrativa e resistência”, Alfredo Bosi trata da resistência enquanto tema e também enquanto forma imanente da escrita literária. E ainda que o ensaio focalize sobretudo textos em prosa, as reflexões desenvolvidas pelo autor iluminam também a elaboração de textos poéticos. Segundo ele, há obras que possuem uma tensão interna que as fazem resistentes. Essa tensão, que se traduziria no embate entre eu/mundo, materializar-se-ia sobretudo na construção do ponto de vista e na estilização da linguagem. Em suas palavras:

*A resistência é (...) uma luz que ilumina o nó inextrincável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002, p. 134)*

Como expressão original da experiência, a literatura resistente constrói uma perspectiva crítica sobre a realidade e é capaz de promover a desalienação de autores(as) e leitores(as). Como vimos nos poemas selecionados, a criação poética de José Craveirinha, concebida fundamentalmente em contexto prisional, veicula uma utopia libertária: o sonho diurno de conquista da independência e da consequente emancipação de todos os moçambicanos.

É no contexto da luta entre colonizadores e colonizados que a condição de confinamento do poeta e as possibilidades de sobrevivência a ela – metaforizadas na exaltação do amor – emergem como temas centrais. Como tantos companheiros e companheiras de militância política, o poeta necessita lutar por sua sobrevivência, por sua saúde psíquica, por sua família e por todos os irmãos que clamam por liberdade. Daí o esforço em escrever até mesmo com alfinete em pedaços de papel higiênico; o esforço de escrever poemas à unha nas paredes; e sobretudo a insistência em falar de amor e exaltar suas amadas – a mulher sensual e a pátria moçambicana que se fundem num mesmo ideal.

Assim, se o militante político José Craveirinha é um poeta atirado aos bichos, nos poemas de **Cela 1** vemos emergir também o seu contrário: o poeta que transcende os limites da opressão e alça voo através da linguagem. O poeta que resiste à desumanização ao falar não apenas da vida como ela é, mas da vida plena e digna de ser vivida por todos os moçambicanos e por cada um de nós, sujeitos de direitos.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA Jr., B. António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – o sonho diurno de uma poética popular. **Via Atlântica**, n. 5, p. 30-39, 2002.
- BLOCH, E. **O princípio esperança**. Vol. 1. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. *In: Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CRAVEIRINHA, J. Cela 1. *In: Obra poética*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- MENDONÇA, F. José Craveirinha, o sonhador de sonhos. *In: Craveirinha, J. Poemas da prisão*. Lisboa/Maputo: Ndjira, 2003.
- MOTA, M. N. C. **João Cabral e José Craveirinha: literatura contra a desumanização**. 2017. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

## CAPÍTULO 9

# **XIGUBO E KARINGANA UA KARINGANA: OS SOTAQUES MUSICAIS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA XIGUBO AND KARINGANA UA KARINGANA: MUSICAL ACCENTS IN THE POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA**

Michelle Cardoso Chagas Morsch  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (Doutoranda)

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Este estudo pretende destacar a musicalidade presente na poesia de José Craveirinha, como um dos elementos fundamentais de afirmação identitária moçambicana. Destaca-se a exploração, em seus versos, de sonoridades e de ritmos africanos, como

parte do projeto poético de recriação da língua do então colonizador e como forma de expressão de sentimentos. Para isso, procede-se à análise de poemas das duas obras iniciais de Craveirinha – **Xigubo e Karingana ua karingana** –, emblemáticas da expressão musical característica da cultura moçambicana.

**Palavras-chave:** José Craveirinha; poesia moçambicana; cultura moçambicana; musicalidade; identidade.

### **ABSTRACT:**

This study aims to highlight the musicality present in the poetry of José Craveirinha, as one of the fundamental elements of Mozambican identity affirmation. The exploration, in its verses, of African sounds and rhythms is highlighted, as part of the poetic project of recreating the language of the colonizer of that time and as a form of expression of feelings. For this, the analysis of poems of the two initial works of Craveirinha – **Xigubo** and **Karingana ua karingana** – is emblematic of the musical expression characteristic of Mozambican culture.

**Keywords:** José Craveirinha; mozambican poetry; mozambican culture; musicality; identity.

*E a noite desflorada  
abre o sexo ao orgasmo do tambor.  
(José Craveirinha)*

*Só tambor ecoando a canção da força e da vida  
só tambor noite e dia  
dia e noite só tambor  
até à consumação da grande festa do batuque!  
(José Craveirinha)*

### **INTRODUÇÃO**

Tendo em vista o enlace entre música e poesia, detectável desde as primeiras manifestações literárias, e da possibilidade de reconhecimento da poesia como instrumento de afirmação identitária, faremos uma análise das seguintes obras do poeta moçambicano José Craveirinha: **Xigubo e Karingana ua karingana**. Nossa pesquisa privilegiará o estudo dos elementos sonoros e as estratégias poéticas utilizadas pelo escritor para valorizar os elementos da musicalidade em sua produção.

Em ambos os livros, o poeta demonstra uma preocupação notória de iluminar o texto escrito, predominantemente em língua portuguesa, com palavras rongas.<sup>1</sup> Além disso, em seus poemas, prioriza o resgate das tradições moçambicanas como forma de afirmação da identidade cultural: “A sua escrita em língua portuguesa é, por isso mesmo, modelada por interferências provenientes da língua ronga, e interferências também das formas e tradições que essa língua consigo veicula” (LEITE, 1991, p. 113).

Ao introduzir vocábulos da língua nativa, Craveirinha pretende reconstruir o idioma do colonizador e marcar o texto com os sotaques da sua terra. Assim, o autor cria uma poesia altamente original, que se diferencia por explorar as potencialidades lexicais, sonoras, sintáticas e semânticas, tanto do idioma português quanto da língua ronga. Rui Baltazar cita algumas palavras da língua ronga que, segundo o crítico, foram muito bem aproveitadas por Craveirinha: “*Xipalapala, chigubo, xipenhe, nonge, culucumba, msaho, shingombela, Karingana, xigubo, xituculumucumba, xipocuè, mutoyana, Kengelekezee, xicwembo, pongol, xiganda-bongolo, shípacana*” (BALTAZAR, 2002, p. 94).

É muito frequente, também, na poesia do moçambicano, a utilização de onomatopeias a fim de realçar a “música do poema”. Além desses, Ana Mafalda Leite nos fala sobre outros “dispositivos retóricos”, verificáveis em diversos poemas de Craveirinha, que, certamente, auxiliam na construção da cadência melódica:

*O uso da apóstrofe, do sistema pergunta-resposta, que substituem a intervenção da audiência ou do coro, normais na performance oral, e criam um jogo de antifonias no interior dos poemas; também o uso abundante da exclamação e frase exclamativa, da pergunta retórica, a grande frequência de onomatopeias e da aliteração, o paralelismo frásico e sintático e a repetição, que juntamente com o emprego de refrão originam uma modulação musical capaz de aproximar o poema do canto, de que originariamente fazia parte.* (LEITE, 1991, p. 117)

O refrão, recurso muito comum nas canções, facilita a memorização da letra. No caso dos poemas de Craveirinha, a repetição é uma estratégia utilizada para enfatizar a mensagem que o autor pretende transmitir e, assim, reforçar a necessidade de transformação da sociedade.

Não é à toa, pois, que, em muitos poemas, há a utilização de um léxico relacionado à música, até mesmo nos títulos – cântico, cantiga, hino, elegia e ode. Existe, também, o emprego constante de verbos ligados à voz, como “gritar” e “chamar”. Ana Mafalda Leite nos chama a atenção, ainda, ao fato de os poemas obedecerem a uma estrutura

---

1 A língua ronga é uma das línguas originárias da capital de Moçambique – Maputo (durante a ocupação colonial, a capital chamava-se Lourenço Marques). Na atualidade, o ronga, que já foi a língua mais falada na capital de Moçambique, está ameaçado pela preponderância do português.

estrófica que oscila, principalmente, entre os ritmos binário, ternário e quaternário, comuns nas formas populares orais (LEITE, 1991).

Através da incorporação de elementos da oralidade, José Craveirinha sela seu compromisso com a afirmação da moçambicanidade. É criado, portanto, um espaço de expressão poética em que as tradições orais africanas misturam-se à herança europeia: “A escrita poética não silencia as vozes da oralidade, antes as recupera para produzir um texto sempre em dispersão que não cala as sonoridades da fala, ainda quando os clamores sociais mostram-se na superfície do poema” (FONSECA, 2003, p. 398).

Nesse sentido, a poesia de Craveirinha solicita uma vocalização a fim de que sejam destacados os sons produzidos na fala, construindo, dessa forma, um ritmo oralizante. Nas palavras de Nazareth Fonseca: “Sua escrita, entremeadada por sons e gestualidade, conclama as tradições sonoras de seu país, as batidas do tambor de pele curtida que promovem a “consumação da grande festa do batuque”” (FONSECA, 2003, p. 391).

Pudemos verificar, então, que, nas obras iniciais – **Xigubo e Karingana ua karingana** –, a produção poética de José Craveirinha assume um compromisso com o seu povo, na medida em que, a partir da palavra, exalta sua língua, sua terra e sua cultura. O próprio poeta comenta sobre seu ato de criação poética:

*Esta preocupação está incluída na poesia como acto criador. É a procura dos mesmos objectivos, mas por outros caminhos através da essencialidade duma língua, a essencialidade da palavra. É através da palavra que se faz a diferenciação entre a maneira como se diz em boa prosa ou em poesia, mas buscando uma outra essencialidade – não só na palavra que se lê, mas que se ouve (CRAVEIRINHA, José. In: LABAN, Michel, 1998, p. 85).*

Prosseguiremos à análise dos poemas que compõem as obras em questão, buscando evidenciar e explorar as características musicais da poesia de Craveirinha.

## **XIGUBO: RITMOS DE AFIRMAÇÃO E DENÚNCIA**

Primeiro livro de Craveirinha, **Xigubo**, é lançado em 1964 e reúne poemas dispersos em várias publicações na Coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (CEI). É uma obra de forte apelo identitário. Identificar os elementos que marcam sua terra é uma maneira, também, de o poeta construir a sua própria identidade. Nesse sentido, reconhece-se como cidadão moçambicano, reconhece sua cultura e procura despertar essa consciência nos outros homens de Moçambique.

Ana Mafalda Leite diz que Craveirinha, em seu livro de abertura, une “o direito cívico ao cultural, ou vice-versa, fazendo da afirmação lugar identitário de moçambicanidade” (LEITE, 1991, p. 34). O resgate das sonoridades, das oralidades e dos ritmos

africanos é, pois, um artifício muito utilizado pelo poeta a fim de marcar a poesia com os traços característicos do seu continente.

No poema “Msaho de aniversário” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 51, 52), por exemplo, o poeta recupera elementos relacionados ao universo musical, como os instrumentos e as danças, propondo, assim, uma nova expressão poética que seja capaz de traduzir os sons da sua terra. Já no título, há uma referência direta ao mundo da música, uma vez que “msaho”, vocábulo da língua ronga, significa “canto”:

*Negro chope<sup>2</sup>  
subnutrido canta na noite de lua cheia  
e na timbila de ânforas de massala  
toca audível msaho da virgem tonga.<sup>3</sup>*

*E borboleta amarela  
no estrênuo palpitar das asas  
sozinha escreve na atmosfera agrimensurada  
a fábula incrível das novas casas estranhas  
e dos minérios sempre descobertos pelos outros  
nas minhas terras familiares de xingombela<sup>4</sup>  
ao norte e ao sul do rio  
agora chamadas claim.  
E tu continuarás  
mesmo assim  
no teu dúbio silêncio.  
Mas eu  
do primeiro ao último invendido cromossoma  
desnutrido moçambicano da cabeça aos pés  
da concessão dos alvarás de exploração dos jazigos de Moçambique  
e da tua conforme cobardia  
farei para ti em mil novecentos e sessenta e um  
inteiro o som  
e completa fúria  
desta minha inexorável  
impoética poesia.  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 51, 52)*

2 Chope é uma etnia que se concentra ao Sul de Moçambique.

3 Tonga é uma língua bantu e uma etnia da região de Zâmbia e de Zimbábue.

4 Xingombela é uma dança na qual intervêm homens e mulheres, geralmente nos casamentos.

Ao final do poema, observamos uma atitude de resistência do sujeito, já que assume uma postura de recusa aos cânones literários impostos pelo ocidente: “e completa fúria/ desta minha inexorável/ impoética poesia”. A crítica social também está presente nesse poema; o autor aponta a exploração colonial dos minérios em terras moçambicanas.

Embora a obra **Xigubo** tenha forte cariz identitário, a questão social é ressaltada, na medida em que o poeta pretende denunciar as injustiças e torturas sofridas pelo seu povo. No poema “Imprecação” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 24), o emissor dispara presságios contra os portugueses. O sujeito poético amaldiçoa as atitudes violentas e hipócritas dos europeus, prometendo retribuir da mesma maneira:

*...Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja  
e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula  
e verás como também te enche o nada que te restituo  
dos meus banquetes de sobras.*

*Que para mim  
todo o pão que me dás é tudo  
o que tu rejeitas, Europa!  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 24)*

A colocação da conjunção adversativa “mas”, para iniciar o poema, corrobora a intenção de Craveirinha de desmascarar o comportamento colonial. Ironicamente, Craveirinha convida a metrópole para o desfrute dos “banquetes de sobras”. Ana Mafalda Leite explica a preocupação do poeta moçambicano com a questão sócio-histórica:

*Os poemas de Xigubo revelam, apesar de tudo, uma adequação ao enquadramento sociohistórico moçambicano, o que nos leva a concluir que a identificação que é feita em alguns textos entre o sujeito, enquanto entidade singular, eu, e o coletivo, nós, pressupõe e ao mesmo tempo permite silhueta um espaço não só circunscrito projetivamente à África e à América, mas é, sobretudo, adequado a uma realidade nacional, linguística e geográfica. (LEITE, 1991, p. 37, 38)*

No poema “Manifesto” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33), a voz que se pronuncia em primeira pessoa atinge uma extensão coletiva. Em tom laudatório, o sujeito, à medida que se apresenta, vai descrevendo e enaltecendo o seu povo e a sua terra. Além do

caráter épico, o poema possui uma musicalidade, que atua na intensificação de seu lirismo. O uso recorrente de exclamações e de interjeições e o emprego da aliteração imprimem uma cadência melódica que convida o leitor a se envolver no turbilhão de imagens oferecidas no texto e, simultaneamente, a refletir sobre tais imagens. Há uma intensa carga adjetival, que também colabora na desconstrução de estereótipos, sobretudo, em função de um ritmo sedutor, que alterna momentos rápidos e objetivos com outros mais lentos e ricos em metáforas oníricas:

*Oh!*

*Meus belos e curtos cabelos crespos  
e meus olhos negros como insurrectas  
grandes luas de pasmo na noite mais bela  
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.*

(...)

*Ah! E meu*

*corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça  
e meus ombros lisos de negro da Guiné  
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga  
e na capulana austral de um céu intangível  
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.*

(...)

*[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33)*

No “Poema do futuro cidadão” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 18), o emissor profetiza o futuro do seu país, “que ainda não existe”. A voz do enunciador se integra a outras vozes e, juntos, anunciam, antecipadamente, a conquista da liberdade que está por vir:

*Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!*



*Não nasci apenas eu  
nem tu nenhum outro...  
mas Irmão.*

*Mas  
tenho amor para dar às mãos-cheias.  
Amor do que sou  
e nada mais.*

*E  
tenho no coração  
gritos que não são meus somente  
porque venho de um País que ainda não existe.*

*Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe.  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 18)*

Mais uma vez, temos um poema que tende à vocalização. Ao pronunciar o desejo, o sujeito assume um compromisso com a palavra dita, sacralizando-a. Além disso, a mensagem pode ter um maior alcance e, assim, atingir um maior número de pessoas.

Ana Mafalda Leite comenta acerca da tendência de alguns poemas de **Xigubo**, como é o caso do poema em questão, de prever o futuro: “A previsão e o anúncio do futuro são elementos que se destacam na poesia de **Xigubo**. Este ‘futurismo’ profético é também uma componente indispensável da escrita de tipo manifestatário, uma vez que se reveste da dimensão de um mito” (LEITE, 1991, p. 40).

Em “Mamanô” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 43, 44), o grito de desespero do menino “órfão de mãe viva” se ergue apontando a brutalidade do fato descrito pelo poeta. O poema faz referência à deportação de duzentos e vinte e cinco homens e cinquenta e três mulheres, dentre as quais a mãe do menino, para as roças de São Tomé:

*Voz de mufana<sup>5</sup>  
alagou a cidade com seus soluços de acusação  
pequeno xipocué<sup>6</sup> a tremer de frio  
passou varando a noite algodoada de cacimba  
a alma de órfão de mãe viva  
Espezinhada!  
Espezinhada!  
Espezinhada!  
E toda sina atirada desesperadamente  
num grito cheio de vazio como nossa vida:  
- “Mamanôôô...! Mamanôôô...!”*

*Cidade:  
aonde vai o negrinho na noite  
perdido na escuridão branca e maldita  
(escuridão branca e maldita mil vezes maldita)  
embrulhado no quente casaco de lã chamado cacimba  
o vapor apitando no frenesi da partida  
e os porões pejados de obscuros  
filões vivos?*

*Cidade:  
que é do negrinho quase nu  
quase nu a chamar – “Mamanôôô...! Mamanôôô...!”  
descalço e solitário comigo  
naquela noite fatal de deportação  
em que a angústia africana atravessou a ponte-cais  
cobriu a cidade de pedra com sua voz  
e ninguém a ouviu descabaçando o silêncio  
dos grandes prédios de cimento armado?*

---

5 Mufana é um menino; jovem.

6 Xipocué: alma de outro mundo; fantasma; indivíduo feio.

*Cidade:*  
*aonde está o órfão de mãe ainda viva*  
*quase vestido*  
*quase morto*  
*quase nu*  
*pequeno xipocué chamando na nossa língua*  
*- Ô... Mamanôô...! Ô Mamanôô...!*  
*naquela noite fatal que exportou*  
*duzentos e vinte e cinco homens*  
*e cinquenta e três mulheres*  
*para as roças de S. Tomé?*  
 (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 43-44)

Vale ressaltar que o “mufana” grita pela mãe em língua ronga, e o poeta faz questão de enfatizar tal escolha – “pequeno xipocué chamando na nossa língua/ - Ô... Mamanôô...! Ô Mamanôô...!” Há, também, outros elementos no poema que demonstram o turbilhão de sentimentos envolvidos na cena: as perguntas retóricas, as repetições e as exclamações.

Na segunda estrofe, a recorrência ao paradoxo – “escuridão branca e maldita” – ajuda a desconstruir a imagem da escuridão associada ao negro. No caso em questão, a escuridão é branca e maldita. Outro aspeto a ser realçado é o fato de, na primeira estrofe, o órfão ser referido como o filho de “mãe viva”. Após a descrição de tantas barbaridades, na quarta e última estrofe, o órfão é citado como o filho de “mãe ainda viva”, o que marca a resistência e força, não se sabe até quando, da mulher frente às torturas sofridas. Em ambos os casos, o poeta pretende denunciar os horrores da colonização.

Também em “Elegia à minha avó Fanisse” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 45-46), o poeta, embora em tom elegíaco, acusa as ações brutais praticadas pelos colonizadores. O poema relata a morte da avó Fanisse nas plantações de Michafutene:

*Fanisse era minha avó*  
*e sombra de canhoeiro no caminho de areia*  
*traz recordação de velha capulana de riscado*  
*com amendoim e milho maduro*  
*na machamba de Michafutene*  
*a dois gritos de paragem de camião.*

*Fanisse nasceu nos meus olhos mulatos*  
*e viveu chicomo<sup>7</sup> na velhice*

7 Chicomo é um local populoso localizado em Inhambane, Moçambique.

*batata doce castanha de caju  
esteira debaixo da mangueira  
história de coelho esperto à volta da fogueira  
reza essencial em língua de Mahazul<sup>8</sup>  
e lua grande no sítio do coração.*

*Ninguém zangou avó Fanisse  
ninguém cuspiu sina de Fanisse  
ninguém roubou mandioca  
ninguém bateu  
ninguém matou Fanisse?*

*Português abriu estrada na machamba  
buzina de Thornicroft lá longe  
espantou cabrito de cocuana<sup>9</sup> Mabota  
passarinho de bico encarnado  
fugiu!*

*Ninguém cuspiu  
ninguém bateu avó Fanisse  
ninguém matou...  
Ninguém fez mal.*

*Mas foi assim em Michafutene  
que minha avó Fanisse  
morreu!*

*(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 45-46)*

O poema em questão, além de abordar uma temática social, uma vez que acusa o colonizador pela morte da avó Fanisse, resgata elementos e ações tradicionais no espaço moçambicano, como a contação de estórias “à volta da fogueira”. O emprego de

8 Mahazul era vassalo fiel de Ngungunhane, último imperador do Império de Gaza, e não aceitava a soberania portuguesa.

9 Cocuana: velho(a); avó(ó); termo respeitoso para com todo o ancião, independentemente do sexo.

perguntas retóricas, inclusive, instaura uma insinuação, levando o leitor a validar a acusação de que o Português é o culpado pela morte de Fanisse, da cultura dela e do ambiente em que a avó vivia.

Em “Gado mamparra-magaíza” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 63-64), uma vez mais, Craveirinha faz uma denúncia social, na medida em que revela a exploração sofrida pelo trabalhador contratado – o “magaíza”. O ritmo do poema é bastante contundente e é realçado a partir de certos recursos estilísticos, tais quais as exclamações, as interjeições, as repetições, os adjetivos e, até mesmo, as reticências:

*O gado está escolhido  
contado e marcado.  
Vai no comboio o gado mamparra.*

*Nos currais da administração  
ficam só as fêmeas.  
Nas machambas das circunstâncias  
ficam as fêmeas a emprenhar  
gado novo.*

*Hoje  
volta ao comboio de Migôdini  
e xitimela<sup>10</sup> volta e traz  
podre de doenças o velho gado d’África.*

*Oh!  
Faltam cabeças no gado magaíza.  
Faltam pernas no gado magaíza.  
Faltam braços no gado magaíza.  
Faltam homens no gado magaíza.*

*Ah!  
Venham ver.  
Venham ver o gado escolhido.  
Venham ver o gado marcado.*

---

10 Xitimela é um comboio, navio ou qualquer tipo de máquina a vapor.

*Venham ver o gado da minha terra.  
Faltam cabeças no gado magaíza.  
Faltam cabeças de gente no gado devolvido.*

*E novamente  
outra vez o gado está escolhido.  
Outra vez o gado está comprado.  
Outra vez o gado está vendido outra vez!*

*(...)  
Ah! Gado de raça nos currais d'África.  
Ah! Gado-gente de todo Moçambique  
... Gado comprado!  
... Gado marcado!  
... Gado vendido!  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 63-64)*

Podemos observar, nitidamente, a zoomorfização do homem, uma vez que o grupo de trabalhadores é comparado a um gado. Assim como o rebanho está sujeito ao seu pastor e, em breve, será vendido para corte, os “magaízas” estão subordinados aos colonizadores portugueses e serão vendidos a outros donos. Entretanto, na última estrofe do poema, o sujeito assume uma postura de resistência e afirma que, em Moçambique, não haverá mais compra de “gado”. As repetições e as frases exclamativas corroboram a atitude acertada tomada pelo enunciador:

*Ah! Gado libras-ouro de bacilo Rand.  
Ah! Nunca mais nenhuma vez  
Gado mamparra.  
Gado magaíza.  
Nunca mais em Moçambique gado comprado.  
Nunca mais gado moçambicano marcado e vendido!  
Nunca mais!!!  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 64)*

Finalizaremos nossa análise da obra **Xigubo** com o poema “Chamamento” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 58), no qual os sons das palavras são muito valorizados. Há, no

texto, vocábulos que remetem à oralidade, como “chamamento, chamei, voz, grito, ouvi, eco”. Além disso, o “eu-enunciador” dirige seu discurso a um “tu-interlocutor”, tentando estabelecer um diálogo. Para tal, o sujeito ergue sua voz e pretende despertar os cidadãos moçambicanos a fim de incitá-los à ação em busca da liberdade:

*Chamei-te!*

*E como um bêbado de futuro  
em plena rua da cidade ocupada  
a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto  
reventou o ar sofisticado das urbes  
invadiu as plantações de chá  
correu em rajada os campos de sisal  
encheu de lés-a-lés as terras do tabaco  
e com a minha transpiração de sangue  
tingiu de cor nova os algodoads sem fim.*

*Chamei-te!*

*E o meu grito rouco de vida  
entrou como um tiro de azagaia no recesso das minas  
e no minuto suspenso no relógio da esquadra  
ouvi o eco crescido e refundido da minha voz máscula  
responder: – Sekeleka<sup>11</sup> Irmão!*

*E para lá da minha própria mudez  
a grande voz cobriu a nossa vergonha de homens  
movendo-se à superfície do mundo  
mas chamando:  
– Sekeleka Irmão!*

*[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 58)*

Vale ressaltar que o chamamento é realizado em língua ronga, “– Sekeleka Irmão!”, para que apenas os homens de Moçambique possam compreender o chamado.

Portanto, nos vinte e um poemas que compõem **Xigubo**, predomina a voz de um enunciador que denuncia o opressivo sistema colonial, mas também faz uma exaltação telúrica, racial, cultural e linguística das identidades moçambicanas e africanas, em geral. Para tanto, o poeta lança mão de variados artifícios sonoros que tornam seu

11 **Sekeleka** é um vocábulo da língua ronga e significa “erguer-se, levantar”.

discurso ora exaltado e sublime, ora agressivo e impetuoso, ora sensual e virulento. Tais características foram comprovadas nos poemas supracitados.

Consideramos interessantes e pertinentes as conclusões às quais chegou Ana Mafalda Leite a respeito do livro:

*O carácter fortemente rebelde e impositivo da poesia de Xigubo concretiza-se na linguagem poética usada, na qual se detecta a apreensão dos legados modernistas pela metáfora inesperada, muitas vezes com efeitos pictóricos e oníricos, pela liberdade versificatória, pela introdução do nível coloquial no verso, pelo tom eufórico, exaltante e agressivo, e ainda pela intensidade emocional marcada pela interjeição repetida e pela redundância adjetival.* (LEITE, 1991, p. 127)

## KARINGANA UA KARINGANA: NA CADÊNCIA DA POESIA NARRATIVA

O segundo livro de José Craveirinha, primeiro a ser editado em Moçambique, **Karingana ua karingana**, foi publicado em 1974 e reúne uma grande quantidade de poemas. Entretanto, apenas a edição de 1982 é considerada definitiva e revista pelo autor. O próprio poeta faz essa ressalva no prefácio do livro: “Esta reimpressão de **Karingana ua karingana** é, até ao momento, a única obra do autor pelo próprio antecipadamente vista e revista, o que converte a presente edição em sua integral e definitiva versão” (CRAVEIRINHA. In: LEITE, 1991, p. 20).

A obra em questão caracteriza-se pela forte presença de uma narratividade oral, “recriada numa linguagem que teatraliza formas de contar com *jeito de profecia*, recuperando ritmos e ritos bastante característicos da cultura moçambicana” (SECCO, 2008, p. 13). No livro, há a presença de um “poeta-narrador”, que passeia por Moçambique, principalmente pela “cidade de caniço”, contando e descrevendo os lugares, as pessoas, as culturas locais, entre outros aspetos.

No poema que abre a obra, também intitulado “Karingana ua karingana”, o poeta já anuncia o carácter narrativo envolvente que percorrerá por todo o livro. Tal expressão da língua ronga equivale à “Era uma vez”. Convocando o leitor a participar das estórias que serão contadas, aliciando-o para a roda. Os primeiros versos, embora aparentemente simples, produzem uma espécie de efeito de eco que se deseja prolongar no ouvinte/leitor:

*Este jeito  
de contar as nossas coisas  
à maneira simples das profecias*



– *Karingana ua karingana!* –  
*é que faz o poeta sentir-se*  
*gente*  
 (...)  
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13).

No poema “Fábula” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18), por exemplo, o tom da contação de estórias é bem evidente. Como o título insinua, dá-se uma breve narração; contudo, sua contundência é absoluta:

*Menino gordo comprou um balão*  
*e assoprou*  
*assoprou com força o balão amarelo.*  
*Menino gordo assoprou*  
*assoprou*  
*assoprou*  
*o balão inchou*  
*inchou*  
*e rebentou!*

*Meninos magros apanharam os restos*  
*e fizeram balõezinhos.*  
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18)

Craveirinha lança mão, na segunda estrofe, da gradação. Porém, diferentemente do que ocorre na maioria dos textos narrativos, a gradação, aqui, é decrescente e, assim, caminha em direção ao anticlímax. Nesse sentido, o poeta, conscientemente, rompe com certas convenções. É válido lembrar, ainda, que as rimas e as repetições intensificam o clima de suspense construído a partir do emprego da figura de estilo.

O poema “Aforismo” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 20) faz referência a uma forma popular muito característica das tradições orais, tanto africanas como da cultura ocidental. De forma exemplar, o poeta, mais uma vez, resgata e afirma elementos que identificam a sua cultura, sem deixar, contudo, de apontar os laços que a une a todas as culturas humanas:

*O preconceito da ave*  
*não é o tamanho das suas asas*

*nem o ramo em que poisou  
Mas a beleza do seu canto  
a largueza do seu voo  
e o tiro que a matou.  
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 20)*

Vale destacar aqui o comentário de Rita Chaves acerca dos aforismos:

*Da tradição oral, a poesia igualmente herda o apreço pelo aforismo. Essa forma condensada de sabedoria popular é trazida para o interior do poema que incorpora os ditados, muitas vezes para questionar as verdades que eles nem sempre podem expressar. Tratadas dessa maneira, essas formas cristalizadas de discurso são revitalizadas e espelham a inquietação de quem não quer perder as várias dimensões de cada verdade. (CHAVES, 1999, p. 160)*

Outra característica que aproxima os poemas de **Karingana ua karingana** aos textos narrativos é a presença de personagens-tipo, um recurso muito utilizado no Neorrealismo. Muitas vezes, inclusive, elas são identificadas. É o caso do poema “Felismina” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 33), em que há o retrato de uma prostituta. Ao trazer, para o seu texto, uma figura marginalizada na sociedade, o poeta tem o objetivo de denunciar a condição sub-humana dessa mulher e, concomitantemente, ratificar a sua existência sofrida, pois a construção rítmica e imagética da personagem evidencia a sua coisificação e exploração e, ao mesmo tempo, a sua visibilidade como ser humano único. Por isso, o foco que incide sobre a personagem a alveja, em vez, simplesmente, mostrá-la convidando-nos a olhá-la em seu sofrimento e a partir do cenário no qual está inserida – as regras do cabaré:

*Com música  
e jogos de luzes como nos circos  
desabotoa-te lentamente, Felismina  
desabotoa-te ao cúmulo das regras do cabaré  
desabotoa-te Felismina.*

*Aqui na cidade  
a cada milímetro do teu descaramento  
vais evoluindo alvejada a focos na barriga  
vais evoluindo cada vez mais nua  
vais evoluindo com música e tudo*

*vais evoluindo de mamana mal vestida  
em bem despida artista de “strip-tease”.  
Com música da Europa  
e jogo de luzes na tua nudez  
vais evoluindo sem um único livro  
vais evoluindo dentro deste circo  
vais evoluindo Felismina!  
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 33)*

A intensa musicalidade do poema é apreendida no ritmo que sugere o movimento e a “evolução” de Felismina ao longo de cada verso. As repetições e os paralelismos corroboram a construção dessa cadência melódica de construção e desconstrução de uma personagem tipo. Assim nosso olhar vai gradualmente acompanhando o processo rítmico de iluminação da personagem, para além da sua tipificação. A ironia, característica da linguagem poética do autor, incide sobre os sentidos do verbo evoluir, que atravessa o poema de ponta a ponta, apontando antes para a degradação de Felismina.

Ana Mafalda Leite ressalta que alguns poemas do segundo livro de José Craveirinha lembram a estrutura das canções (LEITE, 1991, p. 115). A terceira parte da obra, designada “Odes ao inverno”, por exemplo, faz alusão a um tipo de composição poética de caráter lírico. A propósito, a ode surgiu na Grécia e, em grego, significava “canto”. A título de ilustração, vejamos a “1.<sup>a</sup> Ode ao inverno” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 65):

*Ainda é manhã cedo  
e nas ruas ninguém.  
Só o homem do lixo embrulhado  
em mortalha de ganga e cacimba  
despejando latas ao ladrar dos cães.*

*Nas casas  
ainda  
todas as portas cerradas.*

*Mas na manhã cedo  
ao raivoso rosnar dos cães  
só o homem do lixo...*

*o homem do lixo...*  
*... do lixo*  
*e mais ninguém.*  
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 65)

A última estrofe, em especial, devido às repetições, sugere um ritmo que parece dar movimento ao texto.

Há outros poemas, em **Karingana ua karingana**, que exploram a musicalidade. É o caso das elegias, que são compostas de um lirismo melancólico. “Ao meu belo pai ex-emigrante” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 107 a 110) é uma linda elegia dedicada ao pai de Craveirinha. Em quase todas as estrofes, o vocativo “pai” é empregado, criando, assim, um ritmo e um clima de conversa. Além disso, ao interpelar o pai, repetidas vezes, o poeta vai costurando uma estrofe à outra através do “acentuado uso de conjunções coordenativas, que marcam um ritmo aliterativo cantante na continuidade da narração lírica” (LEITE, 1991, p. 117):

*Pai:*  
*as maternas palavras de signos*  
*vivem e revivem no meu sangue*  
*e pacientes esperam ainda a época da colheita*  
*enquanto soltas já são as tuas sentimentais*  
*sementes de emigrante português*  
*espezinhadas no passo de marcha*  
*das patrulhas de sovacos suando*  
*as coronhas de pesadelo.*

*E na minha rude e grata*  
*sinceridade filial não esqueço*  
*meu antigo português puro*  
*que me geraste no ventre de uma tombasana<sup>12</sup>*  
*eu mais um novo moçambicano*  
*semiclaro para não ser igual a um branco qualquer*  
*e seminegro para jamais renegar*  
*um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue.*

(...)

---

12 Tombasana é uma mulher solteira.

Oh, Pai:  
 juro que em mim ficaram laivos  
 do luso-arábico Aljezur<sup>13</sup> da tua infância  
 mas amar por amor só amo  
 e somente posso e devo amar  
 esta minha bela e única nação do Mundo  
 onde minha Mãe nasceu e me gerou  
 e contigo comungou, meu Pai.  
 E onde ibéricas heranças de fados e broas  
 se africanizaram para a eternidade nas minhas veias  
 e teu sangue se moçambicanizou nos torrões  
 da sepultura de velho emigrante numa cama de hospital  
 colono tão pobre como desembarcaste em África  
 meu belo Pai ex-português.

(...)

E nestes versos te escrevo, meu Pai  
 por enquanto escondidos teus póstumos projetos  
 mais belos no silêncio e mais fortes na espera  
 porque nascem e renascem no meu não cicatrizado  
 rongá-ibérico mas afro-puro coração.  
 E fica a tua prematura beleza afro-algarvia  
 quase revelada nesta carta elegia para ti  
 meu resgatado primeiro ex-português  
 número UM Craveirinha moçambicano!  
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 107-108, 110)

Nesse poema autobiográfico, Craveirinha assume a sua identidade mestiça – “semiclara para não ser igual a um branco qualquer/ e seminegro para jamais renegar/ um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue” – e as heranças portuguesas legadas do pai. No entanto, tem a consciência de que pertence a uma única nação: “e somente posso e devo amar/ esta minha bela e única nação do Mundo/ onde minha Mãe nasceu e me gerou”.

13 Aljezur é uma vila portuguesa pertencente ao Distrito de Faro, região e sub-região do Algarve, com cerca de 3.300 habitantes.

Ao referir o pai como “ex-emigrante” e ao afirmar que o sangue dele se “moçambicanizou”, o poeta pretende isentar o pai do jugo de colonizador. Assim, é como se o sujeito poético afastasse de si qualquer vestígio da ação colonizadora.

Em “Dó sustentado para Daíco” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 111 a 113), o sujeito poético, interpela, em todas as estrofes, a sua interlocutora “Carol”. Aqui, temos, mais uma vez, o estabelecimento de um diálogo. Dessa forma, o poeta revitaliza a oralidade que é tão marcante em diversas culturas africanas:

*Carol:*

*Lembras-te ainda do Daíco?*

*Dos seus mil dedos bem magros  
excitados nas cordas da sua fêmea-violão  
e principalmente os seus olhos xi-ronga  
libelos em náuseas de timidez?*

*Olha, Carol*

*fomos hoje acompanhar o Daíco  
no regresso definitivo do exílio  
sem sair da sua terra.*

*E estava*

*como tu o conheceste antes  
da renúncia de Noémia de Sousa no estrangeiro  
talvez um pouco mais mudado na maneira  
esquisita de continuar o monólogo  
de dizer tudo sem falar.*

*Complexo, quem sabe?*

*da viagem de automóvel ao comprido  
em tábuas de segunda classe  
a caminho da mãe-terra.*

*E vê lá tu, Carol*

*o Daíco ultimamente na filha-da-mãe  
da rua Araújo até às quatro horas da manhã  
a tocar viola contra a estúpida opinião de uma  
radiografia de frente aos seus pulmões.*

*(...)*

*Pois é, Carol,  
 vou terminar esta carta enviando-a sem via  
 sobre a amnistia de quarenta e tal anos de exílio  
 do Daíco dentro de Lourenço Marques a tocar bacilos  
 mas não estejas pensativa nem triste onde quer que estejas  
 que o Daíco executa agora revés no coração da pátria  
 de improviso a resistência da última posição  
 no corpo inteiro em contracanto.*

*E garanto-te, Carol,  
 que neste momento em Moçambique  
 jacente a orquestra de humos começou  
 de certeza no sigilo unísono de tudo  
 o típico movimento arenoso puro  
 folclore das boas-vindas  
 ao Daíco.  
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 111-112, 113)*

Segundo Rita Chaves, o poeta dedica o seu discurso à Noémia de Sousa, Carol, “na saudação aos que perambulavam por outras terras com uma parte do coração em África” (CHAVES, 1999, p. 149).

No poema “Mensagem” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 95), o sujeito poético deseja se comunicar com o seu povo em busca de um coro unísono. Tenta recuperar esse “grito” coletivo que a escrita, imposta pelo colonizador, desejou abafar. Uma vez mais, temos a fala como força geradora de ação. Os vocábulos “ouvi” e “voz” remetem, diretamente, à oralidade:

*Ouvi tua canção distante  
 tua voz rouca de saudade dos caminhos de nascença  
 ouvi e guardei no coração.*

*E tua voz minha voz nossa voz  
 não quer grades nem fronteiras  
 e distância também é grade  
 também é fronteira dentro de nós.*

*Ouvi tua voz rouca de saudade  
e não encontrei ave solta dos dias  
e das noites da Munhuana<sup>14</sup>  
(...)  
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 95).*

Nesse poema, a musicalidade também se destaca. Através do uso repetido de pronomes possessivos e de vocábulos, como “voz” e “sangue”, que reiteram a identificação e a semelhança do poeta com sua amiga “Carol” e os outros moçambicanos, é construída a cadência melódica. A voz que se pronuncia evoca outras vozes e todas elas se misturam em busca de um canto coletivo e expressivo:

*e venho aqui chamar teu sangue meu sangue nosso sangue  
venho aqui chamar Carolina  
Carolina...! Carolina...!  
com a mesma voz minha voz tua voz nossa voz  
mesmo sangue teu sangue meu sangue nosso sangue  
que saudade pode enrouquecer no cantar distante  
mas desespero tem que fazer flor em toda a parte.  
[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 96)*

O poema que fecha o livro, “SIA-VUMA” (CRAVEIRINHA, 1980b, 1980, p. 165 a 169), representa o canto, a voz coletiva. Essa expressão da língua ronga é uma espécie de refrão que corresponde ao “amém”. Portanto, há a participação de um coro que se pronuncia ao final de cada estrofe. Evidencia-se, assim, a força e a importância da voz coletiva, que, vale ressaltar, é muito comum nas performances orais. A intervenção do coro cria, ainda, “um jogo de antifonias no interior do poema” (LEITE, 1991, p. 116). A expressão “SIA-VUMA” é declamada no último verso de cada uma das 19 estrofes que compõem o poema, marcando, dessa forma, uma regularidade rítmica:

*Enquanto  
instintivas andorinhas  
incansáveis fulgem as asas  
contra a taciturna saca azul  
engomada a pulso sobre nós  
com alcunha portuguesa de céu  
suburbaninhas largam-se à mecha dos pneus à mão*

14 Munhuana é um grande bairro suburbano de Moçambique que continha depósitos de água salobra.



*ou pilotos analfabetizados mesmo assim guiam  
à pata os “friendship” de caixote*

*SIA-VUMA!*

*E o nosso amor de homens  
descerra os olhos ao nu mais feminino  
de um par de pernas nacionais abertas  
na insolação viril do xigubo*

*SIA-VUMA!*

*E noivas  
cinjem aos rins  
a vertigem púrpura das capulanas  
e reprimem nos seus bantos corações  
uma a uma as missangas da tristeza  
e talham a dente a xicatauana da paciência  
que o tempo de amar se não extingue  
e na espera o longo sonho excessivo  
do mais verdadeiro amor também compensa  
a alucinante visão de um novo horizonte*

*SIA-VUMA!*

*(...)*

*(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 165-166)*

Craveirinha consegue, pois, nesse último poema, arquitetar o futuro que deseja para Moçambique com o consentimento e a validação do público que ouve e responde aos prenúncios do poeta – “que assim seja!”. Os verbos encontram-se, então, no futuro:

*E seremos viajantes por contra própria  
jornalistas, operários com filhas também dançarinas de ballet  
arquitetos, poetas com poemas publicados  
compositores e campeões olímpicos*

*SIA-VUMA!*

*E construiremos escolas  
hospitais e maternidades ao preço  
de serem de graça para todos  
e estaleiros, fábricas, universidades  
pontes, jardins, teatros e bibliotecas*

SIA-VUMA!

*E guiaremos as nossas charruas  
editaremos os nossos livros  
semearmos de arroz os nossos campos  
sintonizaremos a voz dos nossos emissores  
e bateremos também o “crawl” nas piscinas*

SIA-VUMA!

*E ergueremos estátuas aos nossos técnicos  
estâncias para os nossos mais velhos  
estádios para os nossos jovens  
e represas alegóricas ao pai  
à mãe e ao filho não evocados nas maldições  
infinitas que devastaram África*

SIA-VUMA!

*E distribuiremos amuletos de aritmética  
e invocaremos o exorcismo dos altos-fornos  
a antropologia cultural de uma changana  
a uma virgem maconde moçambicanamente  
e a lógica diesel das geradoras na Manhiça*

SIA-VUMA!

*E armados de martelos e chaves-de-boca  
montaremos água canalizada no Xipamanine todo  
desviaremos o machimbombo 7 para a Polana  
e o machimbombo 2 da Polana para o Alto-Maé  
e controlaremos a lavra de quilovátios todos os dias  
semeando amperes no Chamanculo inteiro*

SIA-VUMA!

*E inocularemos  
de nós para o mundo a vacina  
contra os vírus suásticos  
e pendurada exibiremos ao povo dos belos bairros  
a relíquia fóssil da gengiva de nojo  
dos que traírem o folclore deste poema*

SIA-VUMA!

(...)

[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 167-169)

Tal qual uma prece, que possui uma cadência rítmica peculiar, o poema em questão atinge uma musicalidade bem original, que se dá a partir das repetições, das exclamações e, ainda, dos neologismos, como “moçambicanamente”. Com esse poema belíssimo, podemos dizer que José Craveirinha fecha sua segunda obra com “chave de ouro”. É, realmente, uma ode ao futuro de Moçambique.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, pretendemos demonstrar de que forma os ritmos e sonoridades africanos penetram na poesia do escritor moçambicano José Craveirinha. A poesia de Craveirinha, devido ao seu caráter musical, nos toca, já que a “música é espírito, alma... ela é linguagem da alma que espalha em sons o prazer interior e a dor do coração...” (HEGEL. In: KIEFER, 1985, p. 223).

Vimos que, ao injetar os ritmos e as sonoridades africanos nos poemas, Craveirinha resgata, valoriza e recria tais elementos, afirmando a sua identidade cultural. Podemos analisar algumas estratégias de recriação da língua do colonizador a partir da confrontação de palavras e sonoridades dos idiomas africanos, de neologismos e de expressões características da oralidade. Observamos como o poeta cria uma nova linguagem literária, que subverte as “boas” regras da morfologia, da sintaxe e da semântica do português padrão. Nesse sentido, sua obra poética é capaz de traduzir, de fato, a realidade africana.

Percebemos, inclusive, que, ao marcar o texto com os sotaques da sua terra, Craveirinha marca, simultaneamente, as diversas culturas existentes em Moçambique, estabelecendo um enfrentamento aos modelos culturais impostos pelo colonizador. O poeta forja a sua escrita também em um movimento de conscientização cultural, visando chamar a atenção para a necessidade de transformação da sociedade moçambicana. Assim, profeticamente, vai projetando e musicalizando, em seus versos, o futuro que deseja para o seu país.

Detectamos, ainda, a forma como os variados artifícios sonoros, como as interjeições, exclamações, repetições e aliteraões, concorrem para a expressão dos sentimentos do sujeito poético, que se revela, no poema, com euforia e exaltação, revolta e dor.

Além disso, os ritmos e as sonoridades dão movimento ao texto poético; é como se transformassem o poema em um organismo vivo. Como diz o crítico José Miguel Wisnik (2008): “o ritmo dá movimento e faz pulsar a poesia”.

Ao explorar parte da riqueza poética da obra de José Craveirinha, sugerimos mais estudos sobre os caminhos da musicalidade em sua poesia. Esperamos, pois, ter podido contribuir para as pesquisas nessa área, realçando a grandeza da poesia do autor moçambicano.<sup>15</sup>

---

15 O presente trabalho é uma adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado da Michelle Chagas, que pode ser facilmente encontrada em: [https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018\\_19/Michelle%20Chagas%20-%20Letras,%20Sons%20e%20Ecos%20-Musicalidade%20em%20Craveirinha.pdf](https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018_19/Michelle%20Chagas%20-%20Letras,%20Sons%20e%20Ecos%20-Musicalidade%20em%20Craveirinha.pdf).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Corpus*

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Lisboa: Edições 70, 1980a.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lisboa: Edições 70, 1980b.

### *Obras gerais*

BALTAZAR, R. Sobre a poesia de José Craveirinha. **Revista Via Atlântica**. USP – DLCV, São Paulo, n. 5, 2002.

CARVALHO, R. D. D. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. In: PADILHA, L. (org.). **Repensando a africanidade**: ANAIS do I encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. Niterói: Imprensa universitária da UFF, 1995.

CHABAL, P. **Vozes Moçambicanas**. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, R. José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo. **Revista Via Atlântica**. USP-DLCV, São Paulo, n. 3, 1999.

CHAVES, R. Entrevista: José Craveirinha. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 415-425, 1.º sem. 2003.

CHAVES, R. José Craveirinha: A poesia em liberdade. In: **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, R.; SECCO, C.; MACÊDO, T. (org.). **Brasil/África**: como se o mar fosse mentira. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FINNEGAN, R. Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices. In: MATOS, C. N. D.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. D. (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FONSECA, M. N. S. José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 1.º sem. 2003.

JORGE, S. R. José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana. In: SEPÚLVEDA, M. D. C.; SALGADO, M. T. (org.). **África e Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 197-208.

KIEFER, B. O Romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

LABAN, M. **Moçambique**: encontro com escritores, vol. 2. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1998.

LARANJEIRA, P. Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 110/111, jul. 1989.

- LARANJEIRA, P. **A negritude africana de língua portuguesa**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- LEITE, A. M. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.
- LEITE, A. M. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- LISBOA, E. José Craveirinha. **Maderazinco-Revista Literária moçambicana**. Edição 2, Maputo, dez. 2001.
- MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**, 1.ª edição. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, I. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. **Revista Gragoatá**, n. 27, p. 11-31, 2º sem. 2009.
- MATOS, C. N. D.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. D. (org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MENDONÇA, F. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. **Revista Via Atlântica**, n. 5, 2002.
- PADILHA, L. C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2.ª ed. Niterói: EdUFF / Pallas, 2007.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RUI, M. Eu e o outro – O invasor. *In: Encontro perfil da literatura negra*. São Paulo, 1985.
- SECCO, C. L. T. R. Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangata Valente. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 8, Ano VII, p. 7-26, 2003.
- SECCO, C. L. T. R. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SILVEIRA, J. F. D. José Craveirinha: Impoética poesia. **Via Atlântica** (USP), São Paulo, v. 5, p. 78-87, 2002.
- WISNIK, J. M. *In: SOLBERG, H. A palavra encantada* (Filme Documentário realizado em 2008).

## CAPÍTULO 10

# **JOSÉ CRAVEIRINHA E “POESIA DE COMBATE”: A CONSTRUÇÃO DA MOÇAMBICANIDADE ENTRE O PASSADO E O FUTURO JOSÉ CRAVEIRINHA AND “COMBAT POETRY”: THE CONSTRUCTION OF MOZAMBICANITY BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE**

Doris Wieser

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra

### **RESUMO**

De acordo com a análise do filósofo moçambicano Severino E. Ngoenha, os moçambicanos encontram-se inseridos em duas historicidades diferentes: uma étnica

(diferente para cada comunidade etnolinguística) e uma colonial (transversal a todas as comunidades do território de Moçambique). O presente ensaio questiona em que medida a poesia moçambicana, que surge no contexto da denúncia de injustiças coloniais e do início da consciencialização nacionalista, lida com esta dualidade identitária. As obras em estudo são **Xigubo** (1964), o primeiro livro de José Craveirinha, e o primeiro volume de **Poesia de combate** (1971), organizado pela FRELIMO. A análise aborda as divergentes propostas poéticas presentes nas duas obras e concentra-se, num segundo passo, na semantização das diferentes historicidades enfocando a representação tanto do passado (étnico e colonial), como do presente, e as visões do futuro.

**Palavras-chave:** poesia moçambicana; José Craveirinha; *Poesia de combate*; Severino E. Ngoenha; construção da nação

## ABSTRACT

According to the analysis of the Mozambican philosopher Severino E. Ngoenha, Mozambicans are inserted in two different historicities: an ethnic one (different for each ethnolinguistic community) and a colonial one (transversal to all communities). This essay questions the extent to which Mozambican poetry, which emerges in the context of the denunciation of colonial injustices and the beginning of nationalist awareness, deals with this duality of identity. The works under study are **Xigubo** (1964), the first book by José Craveirinha, and the first volume of **Poesia de combate** (1971), organized by FRELIMO. The analysis addresses the divergent poetic proposals present in the two works and, in a second step, focuses on the semantization of the different historicities, focusing on the representation of both the past (ethnic and colonial) and the present, and visions of the future.

**Keywords:** mozambican poetry; José Craveirinha; *Combat poetry*; Severino E. Ngoenha; nation building.

*Era como se, de um trago, se pudesse deitar fogo a toda a pilha de livros onde nós participámos sempre como protagonistas passivos, como material sobre o qual os outros constroem o seu orgulho, onde os outros se forjam heróis.*

*(Severino Ngoenha, 1992, p. 9)*

## INTRODUÇÃO: A DIFICULDADE DE CONSTRUIR UMA MOÇAMBICANIDADE

Uma das preocupações centrais do filósofo moçambicano Severino Ngoenha, no seu livro **Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica** (1992), consiste na reflexão sobre as consequências identitárias provenientes do facto de os moçambicanos terem sido ‘objetos’ da História durante o colonialismo português, vendo-se desprovidos da possibilidade de decidir livremente sobre o seu futuro e assim ‘escrever’ a sua própria História. Ao serem colonizados e transformados em matéria-prima para os relatos heróicos de outro povo, a continuação da história pré-colonial dos povos africanos é interrompida, de maneira que “o autóctone não faz a história de Moçambique, mas padece a história de Portugal” (NGOENHA, 1992, p. 11), tendo sido o moçambicano quase despojado da sua humanidade e diminuído “de ser histórico que era, a um ser semi-histórico, de um ser cultural a um ser semi-cultural” (NGOENHA, 1992, p. 12). Daí a necessidade das vítimas da exploração colonial em insistirem na afirmação da própria dignidade e inclusivamente da própria humanidade como fizeram os movimentos negros de ambos os lados do Atlântico: a *Harlem Renaissance*, o negrismo das Caraíbas, o movimento pan-africanista e a Negritude.

Contudo, em quase todos os países africanos, a heterogeneidade étnico-cultural dificulta até hoje a criação de um sentido de pertença comum e, conseqüentemente, de uma unidade nacional. Falar de “moçambicanos” implica utilizar um conceito de origem colonial, visto que no território que veio a chamar-se Moçambique não havia nenhuma “cultura unívoca e homogénea” (NGOENHA, 1992, p. 26), mas sim “coletividades de pertença mais autênticas” que em primeiro lugar eram comunidades étnicas (NGOENHA, 1992, p. 29). Portanto, nunca houve uma memória coletiva de um grupo orgânico (NGOENHA, 1992, p. 30), mas sim muitas memórias coletivas (orais) de diferentes grupos étnicos que nem sempre se conheciam, nem podiam comunicar devido a barreiras linguísticas. Sobre estas memórias e identidades étnicas relativamente independentes sobrepôs-se o sistema colonial, impondo uma identidade própria para pessoas negras (independentemente da sua etnia) e para pessoas brancas, na sua maioria portuguesas. O ‘Acto Colonial’, de 1930, integrado na Constituição Portuguesa em 1951, é apenas o caso mais paradigmático de toda uma legislação que distingue entre ‘indígenas’ e ‘civilizados’, conferindo-lhes diferentes deveres e direitos, e reservando um pequeno espaço ambíguo e problemático a pessoas ‘assimiladas’. Eduardo Mondlane, cofundador da Frente de Libertação de Moçambique<sup>1</sup> e seu primeiro presidente, sublinha que, no tempo colonial, “[t]odas as formas de comunicação provinham [...] do topo, por intermédio da administração colonial” (MONDLANE, 1995, p. 87), pelo que havia muito pouca ou nenhuma comunicação direta entre os distintos grupos étnicos. Aliás, a legislação de teor segregacionista tentou silenciar a tradição africana que, conseqüentemente, só sobreviveu como “uma espécie de cultura ‘subterrânea’ subjugada, criticada e abertamente desprezada pelas autoridades” (MONDLANE, 1995, p. 142). Contudo, para Eduardo Mondlane (1995, p. 87), a experiência partilhada da discriminação racial e da exploração colonial deu origem a uma

---

1 A FRELIMO foi fundada a 25 de junho de 1962 em Dar-es-Salaam (Tanzânia).



“coerência psicológica” que permitiu, embora tardiamente, a formação dos movimentos nacionalistas.

Essa “coerência psicológica” sempre foi e continua a ser precária, visto que se alicerça unicamente no sofrimento partilhado e na luta pela independência, sem ter em conta as particularidades de cada grupo étnico, ou seja, aqueles elementos em que as comunidades alicerçam a sua identidade, a sua autoconfiança e a sua projeção para o futuro. Ngoenha (1992, p. 30) refere-se, a esse respeito, a duas historicidades, uma étnica e uma colonial, que precisam de ser conciliadas. Também Rita Chaves (2005, p. 191) alude a essa dificuldade falando de “dois códigos” ou “duas tradições” cuja coexistência levou a uma instabilidade identitária que precisa de ser confrontada. Efetivamente, a conciliação entre ambas é difícil, não só porque uma é composta por uma pluralidade de historicidades particulares (a historicidade étnica) e a outra é comum e transversal a todo o território (a historicidade colonial), mas também porque ambas contêm certos elementos que as comunidades preferem esquecer e outros que desejam preservar. E esta negociação entre o esquecimento e a memória ainda não se estabilizou.<sup>2</sup>

Tendo em conta o exposto, o presente ensaio questiona em que medida os primeiros textos literários moçambicanos, que aparecem no contexto da denúncia de injustiças coloniais e do início da consciencialização nacionalista, lidam com esta dualidade e instabilidade identitária. As obras em estudo são **Xigubo** (1964), o primeiro livro de José Craveirinha, considerado atualmente poeta nacional moçambicano, e o primeiro volume de **Poesia de combate** (1971),<sup>3</sup> organizado pela FRELIMO. A análise aborda as divergentes propostas poéticas presentes nas duas obras e concentra-se, num segundo passo, na semantização das diferentes historicidades, enfocando a representação não só do passado (étnico e colonial) e das suas repercussões no presente, mas também as visões do futuro.

## JOSÉ CRAVEIRINHA

### PERCURSO E POÉTICA

José Craveirinha (1922-2003), mestiço de pai português (algarvio) e mãe africana (da etnia dos ronga, do sul de Moçambique), foi o primeiro vencedor africano do Pré-

- 
- 2 Um exemplo disso é a tentativa do então presidente Samora Machel de estabelecer, em 1985, Ngungunhane, o último imperador do Reino de Gaza, como herói nacional da resistência contra o colonialismo, enquanto esta personagem, no romance *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, publicado dois anos mais tarde, é representada como um tirano, vindo da África do Sul, que subjugava os grupos étnicos do sul de Moçambique (os chopos e os tsongas), pelo que não é interpretado como uma personagem capaz de sustentar uma memória de resistência positiva regional, e muito menos nacional.
  - 3 No total, a FRELIMO organizou três volumes de “Poesia de combate” que foram publicados nos anos 1971, 1977 e 1980. Portanto, só o primeiro volume data da época colonial, razão pela qual é objeto de estudo neste ensaio.

mio Camões (em 1991) e é considerado hoje em dia o poeta nacional de Moçambique, sendo, de acordo com Ana Mafalda Leite, “o mais rigoroso intérprete da moçambicanidade” (1991, p. 23). Contudo, a sua integração privilegiada no cânone da literatura nacional não correu sem reservas por parte da FRELIMO que tentou impor uma poética normativa para a nova ‘literatura nacional’, baseando-se no conceito do homem novo socialista.

O pai de José Craveirinha, imigrante português, teve dois filhos com uma mulher africana, antes de se casar com uma portuguesa que veio para este fim da ‘Metrópole’, assim conta o poeta na entrevista com Patrick Chabal (1994, p. 86-87). Não tendo filhos próprios, a esposa resolveu acolher os filhos mestiços do marido e desempenhou o papel de madrastra, proibindo-os de falar ronga, a língua materna das duas crianças. Mudaram-se do bairro popular na periferia suburbana da então Lourenço Marques (hoje Maputo) para o centro da cidade. Assim a socialização de Craveirinha, na sociedade colonial, transcorreu entre as mencionadas duas historicidades ou dois códigos culturais, o mundo do bairro popular, parte da chamada ‘cidade de caniço’, com predominância da cultura africana, e o mundo da ‘cidade de cimento’ com predominância da cultura portuguesa e alguns dos privilégios associados.

Tendo ficado órfão aos 13 anos, Craveirinha e o seu irmão mais velho foram acolhidos por tios paternos que não conseguiram suportar os estudos de dois jovens. Por esse motivo, Craveirinha tornou-se autodidata apoiando-se na escolarização do irmão mais velho que continuou os seus estudos num liceu e deu explicações ao mais novo (CHABAL, 1994, p. 88-89). Nos anos 1950 começou a trabalhar como jornalista e a publicar artigos sobre diversos assuntos e também poemas em jornais como **O Brado Africano** (jornal bilingue português-ronga, fundado pelos irmãos Albasini), **Notícias** e **A Tribuna**. O seu primeiro volume de poesia, **Xigubo**, foi publicado apenas em Portugal, em 1964 – ano do início da luta armada em Moçambique – na “Collecção de Autores Ultramarinos” da Casa dos Estudantes do Império.<sup>4</sup> Por se ter aproximado da FRELIMO, Craveirinha foi detido pela PIDE e ficou preso de 1965 a 1969. O seu primeiro livro publicado em Moçambique, **Karingana ua karingana**, foi lançado apenas um mês depois da Revolução dos Cravos, em maio de 1974, visto que fora difícil para os poetas desta geração publicar sob vigilância da PIDE. Apesar disso, Craveirinha já era conhecido em Moçambique pelos seus poemas publicados nas duas décadas anteriores em jornais e revistas. Inclusivamente circulavam de forma musical nos bairros populares (LEITE, 1991, p. 20).

Os temas centrais dos poemas de **Xigubo** giram em torno das injustiças do sistema colonial: a pobreza dos colonizados, a marginalização (de prostitutas, magaiças,<sup>5</sup> estivadores) e os contrastes entre a cidade de cimento e os subúrbios. Ana Mafalda Leite propõe o conceito de “poética manifestatária” a esse respeito, ressaltando a “crítica e combate à civilização imposta pelo colonialismo e pelo ocidente e valorização do ho-

4 Craveirinha tinha ganhado o prémio da CEI em 1962 com uma coletânea intitulada **Manifesto**, que foi publicada com o título **Chigubo** (numa grafia ligeiramente diferente) em 1964. A edição da CEI, de 1964, conta com 13 poemas. A segunda edição, de 1980, compreende 21 poemas selecionados pelo autor (LARANJEIRA, 1995b, p. 278). A edição da editora portuguesa Caminho de 1999, com a qual trabalho, também contém os 21 poemas autorizados.

5 Nome dado aos moçambicanos que trabalham nas minas da África do Sul.

mem, da cultura [...] e da terra moçambicana” (1991, p. 33). A nível ideológico, a poesia de Craveirinha insere-se, por um lado, na linha da Negritude e, por outro, do Neorrealismo português. De facto, as duas tendências convergem, visto que, de acordo com Pires Laranjeira, a Negritude não se baseia só numa poética didática de testemunho e reivindicação, mas também apresenta uma forte tendência realista. Nessa poesia, o eu-lírico identifica-se claramente como negro, dirige-se a um público leitor também negro e evoca uma realidade partilhada por ambos (LARANJEIRA, 1995a, p. 247 e 269). Para Laranjeira (1995a, p. 260-261), o “discurso do negro tem como finalidade máxima mostrar que o negro existe, na sua integridade e aspirações, onde o discurso do colonizador pretende que ele não ultrapasse o estatuto de objeto ou, quando muito, de ser sem substância moral e intelectual”.

Ora, o objetivo de visibilizar as pessoas negras só pode ser alcançado na língua dos colonizadores, mas não na sua forma castiça. Matusse (1998, p. 96-97) refere-se a uma subversão da língua na poesia de Craveirinha enquanto “símbolo da portugalidade” e chama especial atenção para a incorporação de léxico proveniente das línguas bantu. Os aspetos formais mais ilustrativos dos poemas são o uso constante da exclamação e da interjeição, cenas dialogais, estruturas enumerativas, repetições, redundâncias, em suma, elementos que aproximam os poemas à oratura africana.

### XIGUBO (1964/1980)

No que diz respeito à questão que interessa aqui explorar – a representação do passado, presente e futuro – Leite (1991, p. 38) refere que às poesias de Craveirinha subjaz uma “poética bifronte”, voltada para um passado tradicional e futuro profético. Vejamos alguns exemplos.

A revitalização e revalorização da historicidade étnica, de rituais e crenças tribais, são um elemento constitutivo: “Xigubo” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 9-10), o poema que dá título ao livro e fala de uma dança, que se executa para preparar ou celebrar uma batalha, posiciona-se na linha negritudinista, exaltando tradições africanas e enaltecendo a beleza do corpo negro (“músculos tensos na azagaia rubra”). Celebra o legado do passado pré-colonial nos versos repetidos “e dança as danças do tempo da guerra/ das velhas tribos da margem do rio”, e na evocação de “ecos milenários”. A dimensão do presente e do futuro próximo também é contida no poema na medida em que o *xigubo* prepara os guerreiros para o “tempo da guerra”. Nesse poema de 1958, Craveirinha prenuncia a necessidade de uma guerra contra o colonialismo português, um futuro que ainda não está ao alcance (visto que a guerra pela independência só começaria em 1964).

O poema “Manifesto” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 31-34) partilha várias características com “Xigubo” no que diz respeito à semantização do passado e do futuro. Também esse poema é uma apologia negritudinista da beleza do corpo africano (“meu rosto escuro de diamante/ de belas e largas narinas másculas”, p. 33), ao mesmo tempo que liga este elemento fortemente com as tradições ancestrais africanas apresentadas como base para a construção do futuro: “e minhas maravilhosas mãos escuras raízes

do cosmos/ nostálgicas de novos ritos de iniciação” (p. 31). Evidencia-se aqui a “poética bifronte” apontada por Leite. Os “novos ritos” alicerçam-se nas tradições, por exemplo no embondeiro, como “tótem mais invencível” (p. 33), nos “ossinhos mágicos” (p. 33) e no “tocador de presságios” (p. 34). No entanto, para o eu-lírico não há futuro sem revitalização do passado, e esta revitalização abarca as tradições de todos os grupos étnicos de Moçambique “do Rovuma ao Incomati” (p. 34; do rio que forma a fronteira norte e do rio que fica no sul, perto da fronteira), mas também, numa perspectiva pan-africanista, fraterniza-se com outros povos da “Mãe África” (p. 33), com “o homem de Tanganhica, do Congo, Angola [...] e Senegal” (p. 33).

O presente é a medida temporal mais amplamente tratada em **Xigubo**. É relacionado sobretudo com a acusação e a denúncia da injustiça do sistema colonial. O mais conhecido poema nessa linha talvez seja “Grito negro” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 11-12) em que o trabalhador (forçado) negro se confunde na metáfora do “carvão” com o combustível da exploração colonialista. Também em “Subida” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 18-19) o tempo do presente é o foco do interesse poético. O poema fala da subida injusta dos preços de produtos básicos apesar do trabalho árduo e da grande produtividade da população negra. Assim aponta o problema da distribuição desequilibrada de alimentos em vários lugares de Moçambique (Gaza, Zambézia, Manhiça, Guijá), criando, através da inclusão das várias regiões, a ideia do destino partilhado e viabilizando a união dos moçambicanos como forma de luta contra estas injustiças. Outro poema nesta linha é “Jambul” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 36-37) que fala de um herói negro que se rebelou contra o colonialismo e é condenado por este motivo ao xibalo (trabalho forçado) e humilhado na sua dignidade de ser humano. A avó do eu-lírico em “Elegia à minha avó Fanisse” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 42-43) é vítima da apropriação das terras e da expansão infraestrutural e técnica dos colonizadores. Num tom irónico, o eu-lírico alude ao que Eduardo Lourenço (2014, p. 57) veio chamar o mito do “Colonialismo Inocente”: “Ninguém cuspiu/ ninguém bateu avó Fanisse/ ninguém matou.../ Ninguém fez mal”. Em “Gado mamparra-magaíza” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 57-59), denuncia-se o contrato que os portugueses fizeram com a África de Sul que permitia a ‘venda’ de mão de obra barata para as minas de país vizinho, numa desumanização completa do trabalhador, passível de ser comparado à venda de animais: “Nunca mais gado moçambicano marcado e vendido!”. Em Craveirinha, as personagens marginalizadas são o verdadeiro povo moçambicano, maltratado e humilhado, que precisa juntar-se para reivindicar e recuperar a sua dignidade. Nesse sentido, Craveirinha encontra-se na linha do primeiro ideólogo da FRELIMO, Eduardo Mondlane, que denuncia o colonialismo e ressalta que este produziu uma “coerência psicológica”, num povo etnicamente heterogéneo, o que permitiu a união das forças para a luta armada.

Em relação à imaginação do futuro em **Xigubo**, o poema mais emblemático é o “Poema do futuro cidadão” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 17), em que o eu-lírico, o futuro cidadão, autodescreve-se como alguém que vem “de qualquer parte/ de uma Nação que ainda não existe”. Sem fazer alusão explícita à heterogeneidade étnica de Moçambique, o eu-lírico alude a esta realidade pelo facto de reclamar a sua proveniência “de qualquer parte”, criando assim a ideia de que a identidade da nação em construção

abrigará todos os indivíduos, independentemente da sua origem étnica. Assim, o eu-lírico oferece o seu amor fraternal à futura Nação (“Não nasci apenas eu/ nem tu nem outro.../ mas irmão.// Mas/ tenho amor para dar às mãos-cheias”). “Hino à minha terra” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 20-23) é outro poema que canta o porvir apoiando-se no passado pré-colonial. O núcleo do poema consiste na (re)nomeação de elementos do futuro país – lugares, rios, animais, frutas e outros elementos da natureza – com palavras ronga e outras línguas bantu, “como ato simbólico de renascimento e de libertação” (LEITE, 1991, p. 31). A heterogeneidade linguística (mencionam-se as línguas ronga, macua, suaíli, changana, xítsua e bitonga) contribui para a função ilocucionária deste (re)baptismo. Assim o passado, a historicidade étnica, torna-se apoio para a reapropriação do espaço usurpado. Os “nomes puros” ou “nomes virgens” estão estreitamente ligados ao desejo de liberdade (o adjetivo “livre” repete-se cinco vezes na quinta estrofe). Exalta-se também a religiosidade espiritista africana assim como as tradições, elementos que contribuem para a “Lua Nova”, termo também utilizado no poema “Xigubo” para designar o tempo da desejada liberdade. Pela sua insistência em incluir a diversidade étnica do território na sua poesia, Fátima Mendonça (1985, p. 386) enfatiza que Craveirinha é “o primeiro escritor a apresentar o espaço geográfico moçambicano em termos de nação”.

No que diz respeito às duas historicidades apontadas por Severino Ngoenha, podemos concluir que o mestiço Craveirinha, mesmo tendo acesso a ambos os códigos culturais, identifica-se mais com as múltiplas historicidades étnicas dos negros, invocando-as à maneira pan-africanista e negritudinista, do que com a historicidade colonial. Rui Baltazar (2002, p. 92-93) analisa a relação que Craveirinha estabelece com o seu pai português (portador potencial da historicidade colonial). No poema “Ao meu belo pai ex-emigrante” (CRAVEIRINHA, 1999, p. 157-158), numa dimensão biográfica na poesia, o eu-lírico identifica o pai como “moçambicano”, mas só depois de tê-lo despojado de tudo o que o pudesse ligar ao sistema colonial e fazendo especial ênfase na sua pobreza, condição que o aproxima dos moçambicanos negros. Rita Chaves (2005, p. 197) sublinha que Craveirinha está convencido de que o lugar de origem sobrepor-se-á ao legado de fora. Portanto, os moçambicanos tornar-se-ão sujeitos da sua própria história, selecionando e processando os elementos externos antes de os absorver acriticamente. A imagem da moçambicanidade construída por Craveirinha consiste, assim, nessa priorização das múltiplas culturas africanas, a par do apaziguamento da coexistência dos dois códigos culturais, exemplificado na “moçambicanização” do pai branco.

Cabe questionar agora em que medida a poesia de combate promovida pela FRELIMO converge ou não com essa proposta.

## A POESIA DE COMBATE

### A POÉTICA DA FRELIMO

No livro *Lutar por Moçambique*, que foi publicado em inglês pela Penguin Books em 1969, e editado em Moçambique, em português, apenas em 1995, Eduardo Mondlane expõe a sua visão da poesia moçambicana até este momento. De acordo com ele os mestiços, como José Craveirinha ou Noémia de Sousa, e os assimilados desempenharam um papel importante no surgimento do nacionalismo, mas também os considera criticáveis. Tratando-se de uma minoria predominantemente urbana de intelectuais e assalariados “essencialmente destribalizados” (MONDLANE, 1995, p. 89), o líder denuncia, por um lado, o distanciamento destes poetas das massas populares, <sup>6</sup>que teria impedido que as ideias desta minoria urbana se convertessem em ações realistas (1995, p. 51). Por outro lado, o presidente da FRELIMO reconhece que “[p]ossivelmente, a própria ausência do ambiente tribal contribuiu para criar uma visão nacional, ajudou esse grupo a ver Moçambique como a terra de todos os Moçambicanos, e fez-lhe compreender a força da unidade” (1995, p. 89). Contudo, devido à falta de contato entre a população negra rural e os intelectuais urbanos, como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Luís Bernardo Honwana, ou o pintor Malangatana Valente Ngwenya, a resistência deles restringiu-se inicialmente ao campo cultural (MONDLANE, 1995, p. 91). Mondlane aponta que

*[n]enhum destes escritores experimentou o trabalho forçado, nenhum deles esteve sujeito ao Código do Trabalho Nativo, e escrevem sobre a situação como expectadores de fora, lendo as suas próprias reações intelectualizadas nas mentes do mineiro e do trabalhador forçado africanos (MONDLANE, 1995, p. 93).*

Mesmo reconhecendo o mérito de certos poemas de Craveirinha, como “Grito negro”, há outro poeta ao que Mondlane confere um destacamento especial: Marcelino dos Santos (um dos cofundadores da FRELIMO e alto político no Moçambique independente). Embora esse tenha vivido “um longo período de exílio na Europa” e certamente recebido uma grande influência europeia, posteriormente juntou-se à luta armada, facto que o transforma, aos olhos de Mondlane, num poeta mais importante que Craveirinha. A sua poesia teria então evoluído no contexto da luta armada, dando forma a “uma nova tradição literária” (1995, p. 95).<sup>7</sup> Essa nova poesia seria lida pelos militantes e por pessoas das massas exploradas, ou seja, os verdadeiros destinatários, já que é dessas pessoas que fala (1995, p. 142).

6 Craveirinha cresceu na família branca do pai e apenas recebia visitas da mãe negra.

7 Alguns dos poemas de Marcelino dos Santos fazem parte do segundo volume de *Poesia de combate* (1977), junto com os de outros poetas-guerrilheiros como Jorge Rebelo, Armando Guebuza e Sérgio Vieira, mas também junto com dois poemas de José Craveirinha.

Mondlane destaca ainda que “[o] português foi mantido como língua oficial sobretudo por razões de conveniência, porque nenhuma língua africana tinha uma divulgação tão ampla, por exemplo o Swahili na Tanzania” (1995, p. 107). Consequentemente não se encontram poemas escritos em línguas africanas nos três volumes de “Poesia de Combate”. Maria-Benedita Basto (2012, p. 120) revelou, através de um trabalho efetuado nos arquivos de Moçambique, que os poemas contidos no primeiro volume de **Poesia de combate** foram publicados anteriormente em revistas locais da FRELIMO. No entanto, nessas revistas havia também poemas escritos em línguas locais que não foram incluídos na antologia. Mondlane exige ainda, para além do uso do português, uma poesia sem figuras retóricas. A essência da nova poética encontra-se resumida nos versos de Jorge Rebelo: “construir palavras simples/ que mesmo as crianças compreendam” (REBELO *apud* MONDLANE, 1995, p. 143).

Essa poética revolucionária-socialista foi posteriormente retomada e elaborada por quadros anónimos da FRELIMO, primeiro no artigo “The role of poetry in the mozambican revolution”, de 1969, publicado em inglês na revista **Mozambique Revolution**, órgão oficial da FRELIMO, editada em Dar-es-Salaam (BASTO, 2006, p. 68s.).<sup>8</sup> Nesse artigo pode-se observar, de acordo com Basto, uma forte vontade da FRELIMO de estabelecer um cânone para a futura literatura moçambicana e de (re)escrever a história da literatura moçambicana partindo de um esquema proposto por Frantz Fanon e ignorando ao mesmo tempo certos aspetos do percurso real da literatura moçambicana (BASTO, 2006, p. 70). O modelo de *Fanon em Les damnés de la Terre* (1961) parte da ideia que nos países colonizados a literatura passa progressivamente do “lamento” à ‘denúncia’ e ao ‘protesto’ e deste à ‘palavra de ordem’ e à ‘poesia de combate’” (BASTO, 2006, p. 73). Seguindo essa lógica a FRELIMO conclui que os poemas de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Malangatana e Rui Nogar, ainda não são literatura moçambicana em sentido estrito. A verdadeira literatura nacional teria começado apenas com a criação da FRELIMO e a identificação do poeta com o guerrilheiro (BASTO, 2006, p. 74). Basto resume que, para a FRELIMO, os poemas de Craveirinha e de outros poetas do mesmo meio, se caracterizam pela

*[l]igação nostálgica ao velho mundo, hermetismo, refúgio no tema do amor e do sentimento, três pecados inconfessáveis desta poesia que se afirmou ter construído a nação, mas que é em si, enquanto poesia, afinal apenas quasi-revolucionária, quasi-nacional (BASTO, 2006, p. 83).*

Contrariamente a essa poesia proto-nacional, a poesia de combate distinguir-se-ia pelo facto de nela coincidirem os modos de dizer com os modos de ser, visto que todos os seus poetas participam ativamente na luta armada (BASTO, 2006, p. 84).

O prefácio da **Poesia de combate** (vol. 1) continua a argumentar na mesma linha: retoma, por um lado, a exigência da “identificação absoluta entre a prática revolucio-

8 Maria-Benedita Basto mostrou que esse artigo, que foi falsamente atribuído a Luís Bernardo Honwana, é da autoria da FRELIMO (BASTO, 2006, p. 69-70).

nária e a sensibilidade do poeta” (PC 1, p. 6),<sup>9</sup> e, por outro, a simplicidade já postulada por Mondlane:

*Esta poesia não fala de mitos, de coisas abstractas mas sim da vida de luta do povo, das suas esperanças e certezas, da sua determinação, da natureza, de Moçambique. A POESIA É AQUI UMA ARMA DE LUTA PARA A LIBERTAÇÃO (PC 1, p. 7).*

Como para o presidente da FRELIMO o português é uma língua-instrumento mais do que uma língua-objeto de uma estética, aqui a poesia é uma poesia-instrumento ou mais ainda uma poesia-arma, em que a dimensão estética da literatura fica subordinada à dimensão pragmática de construção da nação. A “nova poesia” é também uma palavra de ordem (PC 1, p. 10), na senda de Fanon, querendo dizer com isso que os imperativos incluídos nos poemas não são retórica, mas exortação à ação: “E quando o poeta escreve ‘camaradas, avante’, ele vai avante” (PC 1, p. 10).

## POESIA DE COMBATE, VOL. 1 (1971)

Para podermos evidenciar as convergências e as divergências entre a poesia de Craveirinha e a poesia de combate, retoma-se agora a análise da semantização das diferentes medidas temporais. No primeiro volume de **Poesia de combate**<sup>10</sup> o passado é aludido apenas na sua dimensão colonial através de referências ao sofrimento, à exploração, humilhação e injustiça. Exemplo disso são os poemas de A. Rufino Tembe – “Sofrestes desde há séculos/ com nenhum dia vazio,/ Trabalhastes e ganhastes nada,/ Fostes oprimidos dentro do vosso país” (PC 1, p. 12) –, de Jackson – “Moçambique chorou e chora/ Boa que é, massacrada sem razão” (PC 1, p. 13) –, ou de Damião Cosme – “Cinco séculos passaram/ Muitos camaradas tombaram” (PC 1, p. 23). O passado pré-colonial e/ou a historicidade étnica não é parte da construção identitária dos poetas-guerrilheiros da FRELIMO. Nem as tradições ancestrais, nem a diversidade linguística são mencionadas. Essa lacuna, resultante da omissão propositada de uma realidade problemática, é preenchida ou encoberta pela evocação do Povo, escrito com maiúscula, por exemplo, nos poemas de Mahasule (PC 1, p. 14), Comodoro (PC 1, p. 18), ou Damião Cosme (PC 1, p. 23), executando assim um ato performativo pela nomeação que implica uma vontade de criação. Os poetas-guerrilheiros, identificados com o eu-lírico das poesias, combinam frequentemente o substantivo “povo” com o pronome possessivo “meu”, e insistem desta maneira na existência (utó-

9 A seguir usarei a seguinte sigla: PC 1 = **Poesia de combate**, vol. 1 (edição de 1974).

10 Basto (2006, p. 122-125) refere que houve uma segunda edição do primeiro volume, publicada em 1979, que apresenta novas ilustrações e uma ordem alterada dos poemas enfatizando o final vitorioso da luta. De facto, existe outra edição, que Basto aparentemente não conhece. Foi impressa poucos meses depois da Revolução dos Cravos, em Agosto 1974, em Lisboa (Publicações Nova Aurora – Série Literatura Nova/1). Nessa edição faltam dois poemas (“Até ao fim”, de Malido, e “Creio em ti herói”, de Omar Juma), não há ilustrações e a ordem dos poemas difere da edição de 1971 e também da de 1979.



pica) de um tal povo identificável como massa unida por uma história sofrida e partilhada (a história colonial) e uma identidade partilhada (a de patriotas).

Tal como no caso de José Craveirinha, o presente é a medida temporal mais elaborada nos poemas. Denunciam-se as injustiças do sistema colonial, mas sem as referências testemunhais a casos concretos, típicas em Craveirinha. Apenas aludem à opressão colonialista em termos gerais com o intuito de deduzir dali a inevitabilidade da luta armada contra o colonialismo. Um dos poucos exemplos em que se menciona uma injustiça concreta é o poema de Alfredo Manuel: “Pega a enxada para a machamba/ Os produtos são-lhe roubados/ Pega o anzol para a pesca/ Os produtos são-lhe roubados/ Por fim a ele é exigido o imposto e oprimido” (PC 1, p. 15). Regra geral cria-se uma imagem categoricamente negativa do “inimigo” identificado com a “opressão” (PC 1, p. 12), “o vagabundo Salazar” (PC 1, p. 12), “bandidos” (PC 1, p. 27) e “ladrões” (PC 1, p. 28), reproduzindo assim o maniqueísmo da sociedade colonial.

Alguns poemas dirigem-se à mãe do eu-lírico ou à mãe pátria, contudo não encontramos referências pan-africanistas à “Mãe África” como em Craveirinha, visto que a luta armada, se quer ser efetiva, tem que ser construída sobre uma base nacional e nacionalista. Por isso, não surpreende que Moçambique seja nomeado frequentemente pelo seu nome: “De que chora nossa mãe?/ Moçambique chorando explicou// ‘Chorei e choro das riquezas/ que os colonos me arrancam’” (JACKSON, PC 1, p. 13). Os poemas dirigidos à mãe do soldado, bem como alguns outros, contêm uma visível componente didática-instrutiva na medida em que explicam, com palavras simples, quais os acontecimentos mais importantes da história da luta armada e quais os objetivos ou a ‘missão’ da FRELIMO: Num poema de Domingos Sávio um filho (o povo) faz perguntas: “Quem faz tudo isso/ Desde dia 25 de Setembro de 1964?/ [...] Qual é/ A cabeça principal/ De todo o Movimento/ Da Revolução/ Moçambicana!”, às quais a mãe (identificada metonimicamente com a pátria) responde: “Essa cabeça, filho,/ É a FRELIMO” (PC 1, p. 21).

Num tom propagandístico, a luta armada – que significa o risco de morrer para os soldados – é evocada como fonte de alegria para os guerrilheiros e todo o povo oprimido: “Agora Moçambique chora de alegria/ Pelo trabalho dos seus filhos” (Jackson, PC 1, p. 13). “O teu combate é a minha alegria/ É a minha futura Liberdade” (ALFREDO MANUEL, PC 1, p. 19). Os leitores-guerrilheiros são encorajados a não temer a morte: “Prefiro lutar e morrer pela minha Pátria Moçambique/ A deixar que ela seja sujeita ao inimigo” (NGWEMBE, PC 1, p. 22), seguindo os exemplos dos heróis anónimos de resistência do passado e do presente: “Os nossos bravos antepassados/ Combateram a invasão colonialista/ [...] Os nossos antepassados servem de exemplo” (ATUMBWIDAO, PC 1, p. 24). Um traço muito chamativo dessa poesia, anunciado no prefácio, são as já mencionadas “palavras de ordem”, ou seja, o frequente uso de imperativos para encorajar o povo a unir-se à luta: “Dirigi-vos para onde estão os outros/ [...] Lutai, que o vosso inimigo está no vosso leito” (A. RUFINO TEMBE, PC 1, p. 12); “Sê patriota e une-te na FRELIMO” (anónimo, PC 1, p. 16).

Quanto ao tempo futuro, ele é um importante espaço temporal de projeção nessa poesia, porque ali se concretiza o objetivo da luta armada: a Liberdade, com maiúscu-

la. A libertação do colonialismo é prenunciada como uma certeza que não permite vacilações, visto que se expressa no tempo verbal do futuro sintético que adquire um valor profético: “Sairão, sairão, caso contrário/ A luta não acaba até que morra” (ALFREDO MANUEL, PC 1, p. 15). O futuro será fonte de alegria e de bem-estar, mesmo que os poemas não delineiem uma imagem mais elaborada deste futuro cuja única característica mencionada é sempre a liberdade.

Por último, cabe destacar que os poemas fazem jus à premissa de simplicidade da poética frelimista que consiste em evitar ambiguidades. Por exemplo, no poema de Kantunb Xanga, um pai, empregando uma metáfora, encoraja o filho a libertar a pátria “Das feras do mundo” e na estrofe seguinte o eu-lírico explica: “As feras que o meu pai se referia/ Eram sem dúvida os colonialistas” (PC 1, p. 17). Como vimos, o poema contém uma metáfora que é explicada imediatamente a seguir, pois o poeta não arrisca delegar ao público leitor a tarefa de decifração. A alegoria da mãe como Pátria (com maiúscula) e a personificação de Moçambique são bastante frequentes, mas ambas são figuras retóricas simples que não comprometem a poética frelimista.

Voltando à questão inicial, em que medida as duas historicidades apontadas por Ngoenha são utilizadas na poesia de combate para a construção da moçambicanidade, podemos concluir que os poetas-guerrilheiros desaprovam ambas as dimensões. Nem o passado pré-colonial (a historicidade étnica), nem o passado colonial (a historicidade colonial) são apropriados para desempenhar um papel positivo na construção da moçambicanidade. Mas se essa se quer livre de complexos de inferioridade inspirados pelo sistema colonial e confiante de si mesma, essa poesia carece, assim, de fortes elementos identitários que possam alicerçar a construção de uma nação e de uma identidade moçambicana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável que a poesia de Craveirinha e a poesia de combate partilham certas características: ambas focam-se no tempo do presente, denunciando o sistema colonial de uma maneira exortativa, embora o intuito didático seja mais explícito na poesia de combate devido à sua simplicidade e à falta de ironia, tão característica da poesia de Craveirinha. No entanto, as divergências entre ambas são mais significativas.

Craveirinha dá espaço às diversas historicidades étnicas, invocando-as de modo por vezes pan-africanista, por vezes negritudinista e por vezes até nacionalista. Para o poeta, essa diversidade é um elemento constitutivo da moçambicanidade que não deve ser silenciado, mas sim valorizado. Para ele, a moçambicanidade nascerá da pacificação das duas heranças históricas opostas (a étnica e a colonial) em que as diversas culturas africanas serão o ponto de partida para a incorporação seletiva de elementos culturais herdados do colonialismo e – cabe acrescentar – de outras partes do mundo. No entanto, a poesia de combate, parte do princípio de que a luta armada deve ser o único aglutinante para a unidade nacional e o único alicerce para a nova Nação, evitando traços negritudinistas e referências à diversidade étnica que os poe-

tas-combatentes acreditavam serem prejudiciais à construção de uma nação homogénea.

A semantização do futuro é caracterizada, em Craveirinha, pela sua “poética bi-fronte” na qual o porvir, anunciado de maneira profética, é sempre alicerçado na multiplicidade da historicidade étnica. O poeta enfatiza a necessidade de incorporar o legado cultural diversificado ao país do futuro. Já a poesia de combate, ainda que construa também uma projeção do futuro, identifica-o unicamente com a liberdade, não havendo lugar a uma caracterização cultural desse futuro.

No que diz respeito à linguagem, Craveirinha conseguiu elaborar poemas que já se transformaram em clássicos, no presente, e muito provavelmente serão recordados no Moçambique das futuras gerações. A sua estética cuidadosa, consciente das suas influências e dos seus objetivos, eternizou alguns dos seus poemas mais belos. No entanto, o postulado de simplicidade da FRELIMO, e a sua recusa à polissemia da palavra poética, conferiu à poesia de combate um caráter muito mais efémero. Apesar de corresponder às necessidades políticas do momento, esse postulado carece de projeção, quer poética quer identitária, estando condenado ao gradual esquecimento. Para comprovar esse vaticínio basta conferir a vasta bibliografia produzida em torno à obra de Craveirinha e a escassa em torno à poesia de combate.

Resta dizer que o percurso da literatura moçambicana na época de pós-independência dá jus à proposta de Craveirinha. Pode-se observar uma crescente preocupação pela recuperação das diferentes dimensões do passado e pela reconciliação do legado étnico e colonial, tendo ganhado o romance histórico um lugar cada vez mais destacado. Exemplos desse processo são as obras de Ungulani Ba Ka Khosa (*Ualalapi*, 1987, e *Choriro*, 2009), Mia Couto (*O outro pé da sereia*, 2006, e a trilogia *As areias do imperador*, 2015-17), Paulina Chiziane (*O alegre canto da perdiz*, 2008), e João Paulo Borges Coelho (*O olho do Hertzog*, 2010)<sup>11</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTAZAR, R. Sobre a poesia de José Craveirinha (Conferência proferida na Associação dos Naturais de Moçambique, em 1961). *Via Atlântica*, v. 1, n. 5, p. 88-107, 2002.
- BASTO, M-B. *A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.
- BASTO, M-B. Writing a nation or writing a culture? FRELIMO and nationalism during the Mozambican liberation war. *In: Morier-Genoud, E. (org.). Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Leiden / Boston: Brill, 2012. p. 103-126.
- CHABAL, P. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.

11 Este ensaio será publicado paralelamente na Alemanha, no livro *Sprache und Identität in der lusophonen Welt*, organizado por Yvonne Hendrich e Benjamin Meisnitzer (Stuttgart, Ibidem, 2022).

- CHAVES, R. (2005). **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1994.
- CRAVEIRINHA, J. **Obra poética I** (Xigubo e Karingana ua karingana). Lisboa: Caminho, 1999.
- FRELIMO. **Poesia de combate**, vol. 1. Lisboa: Publicações Nova Aurora (Literatura Nova/1), 1974 [1971].
- LARANJEIRA, P. **A negritude africana de língua portuguesa** (tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa). Porto: Afrontamento. 1995a.
- LARANJEIRA, P. **Literaturas africanas de expressão portuguesa** (Com a colaboração de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos). Lisboa: Universidade Aberta, 1995b.
- LEITE, A. M. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Veja, 1991.
- LOURENÇO, E. **Do colonialismo como nosso impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.
- MATUSSE, G. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, 1998.
- MENDONÇA, F. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. In: FRANÇA, J. A. (org.), **Les littératures africaines de langue portugaise: a la recherche de l'identité individuelle et nationale**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portuguais, 1985, p. 385-395.
- MONDLANE, E. **Lutar por Moçambique**. Maputo: Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane, 1995.
- NGOENHA, S. E. **Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica**. Porto: Edições Salesianas, 1992.



CAPÍTULO 11

**OS POEMAS ERÓTICOS DE JOSÉ  
CRAVEIRINHA**

**JOSÉ CRAVEIRINHA'S EROTIC POEMS**

Ana Mafalda Leite  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**RESUMO**

As combinatórias semânticas da poesia de José Craveirinha no domínio erótico-sexual constituem uma área de múltiplas significações. É na sequência de tais realizações imagéticas que esta leitura tenta interpretar os **Poemas eróticos** de José Craveirinha, que ora conjuram o desejo, a clandestinidade, ora a devoção amorosa, embora em situações contextuais diferentes. No livro evidencia-se a primazia da individualização do desejo e da emoção, que tange à expressão superlativa do desejo de liberdade e de imaginação.

**Palavras-chave:** erotismo; clausura; imaginação; liberdade; poesia; Moçambique.

## ABSTRACT

The semantic combination of José Craveirinha's poetry in the erotic-sexual domain constitutes an area of multiple meanings. It is in the wake of such imagistic realizations that this reading tries to interpret José Craveirinha's **Erotic poems**, which sometimes conjure desire, clandestinity, sometimes loving devotion, although in different contextual situations. The book highlights the primacy of the individuation of desire and emotion, which concerns the superlative expression of the desire for freedom and imagination.

**Keywords:** eroticism; enclosure; imagination; freedom; poetry; Mozambique.

Os **Poemas eróticos**, de José Craveirinha, resultam de uma edição póstuma, de 2004, da Moçambique Editores, em conjunto com a Texto Editores. A publicação foi organizada por Fátima Mendonça e vem acompanhada de um estudo introdutório "Entre Fausto e D. Juan, sob os desígnios de Eros". Aqui a autora explica que esse conjunto de textos lhe foi entregue pelas mãos do autor, no início da década de 1990. A esses poemas foram acrescentados outros, provenientes do espólio do poeta, tendo em conta a similaridade temática e formal, referente, nomeadamente, aos conjuntos, intitulados no livro, "Arte Barroca" e "Rezas de Amor".

**Poemas eróticos** está organizado em quatro partes, intituladas "Rezas de Amor" (14 poemas), "Arte Barroca" (13 poemas), "Frenesi dos Zangãos" (21 poemas), "25 Unhadas às Gatas" (25 poemas). É um livro em que a linguagem procura dar nome ao que é mais fugitivo e evanescente – a sensação e os sentidos. Podemos considerar duas vertentes, na forma como a dimensão erótica é tratada, ou seja, no modo como o erotismo, enquanto sexualidade transfigurada, se torna metáfora, representação, cerimónia e encenação.

Os dois primeiros conjuntos de textos, "Rezas de Amor" e "Arte Barroca", prefiguram um registo de cultuação, quase religioso, do desejo. Aliás, o primeiro poema, intitulado "Culto", deixa ler: "Sábio/ altar/ de rezas// tua nudez/ minha sedosa/ madre igreja/ de culto" (2004, p. 14).

Verificamos que alguns dos títulos de **Poemas eróticos** remetem para essa área semântica, além do poema inicial já citado, por exemplo: "Santo Excomungado", "O Timbre dos Deuses", "Anjo do Tempo", "Louvor aos Louvores", "Oremos", "Deus à Semelhança do Homem". E os textos desenvolvem, conseqüentemente, um conjunto lexical variado de dimensão religiosa ou afim: "herege, rezo, hossanas, orar", "Cântico dos cânticos", "catequese, estado de graça", "orando no teu corpo de igreja", "pautas de catecismo, homilias", "liturgia, baptismo", "monges, mistério maior, santos".

Tal como é referido na apresentação, o tamanho desses textos, bem como a invocação devotada, lembra alguns dos poemas dos livros do autor intitulados **Maria**; no entanto, observamos que a maioria deles como que desconstrói a sua arrumação na página, despetalando-se os versos em linhas fragmentárias, contrariamente à arrumação estrófica dos quase epigramas dos livros **Maria**. Também em termos semânti-

cos se trata de um outro culto, não em torno de uma memória, que é gesto, Nome Único, doméstica epopeia, mas em torno de um Corpo sem nome, “Boneca de Jagre” (2004, p. 42), que é Mistério e sagração profana.

Em todo o encontro erótico há uma personagem invisível e sempre ativa: a imaginação, o desejo. Em “Rezas de Amor” e “Arte Barroca”, o corpo desejado e cultuado é representado como “corpo de igreja” e a referência ao **Cântico dos cânticos**, embora em letra minúscula, denotando a apropriação adjetiva, aparece por mais de uma vez: “Aconteceu/ no Verão/ em que o oceano/ maluqueceu / o pôr-do-sol/ no teu moreno/ cântico/ dos cânticos” (2004, p. 16).

O poeta, no ofício minucioso de louvação de Eros, esse demónio ou espírito corporizado, mas inominável, no qual encarna um impulso que não é só puramente animal nem espiritual, experimenta a reinvenção, sublimação e cristalização da sexualidade, transformando-a em espiral contínua, modo de alcançar o indizível:

*Vivo/ um delírio/ de corpos/ enovelados/ tangendo/ seus próprios/ cânticos.//  
Dedos e bocas/ em manuais/ de Sade.// Desencantados/ dos outros/ confiden-  
ciando-se/ néctares// portas/ adentro/ dos favos/ do Céu.// Exaustos/ corpos  
encontram/ o timbre/ dos Deuses. (2004, p. 17)*

É natural que os poetas místicos e os eróticos usem uma linguagem parecida: não há muitas maneiras de dizer o indizível, de escrever a plenitude que transcende. Muitos textos religiosos, entre eles, alguns grandes poemas, não vacilam em comparar o prazer sexual com o deleite do êxtase místico e com a beatitude da união com a divindade. No caso do Cântico dos Cânticos, o sentido religioso do poema não pode separar-se do seu sentido erótico profano: são dois aspetos da mesma realidade. Nos místicos sufis, por exemplo, é frequente a visão religiosa aliada à erótica. A comunhão é comparada às vezes com um festim entre dois amantes, ebriedade divina, êxtase dos sentidos.

É esta uma das propostas de significação das duas primeiras partes de **Poemas eróticos**; o êxtase humano é divino, não é o homem à semelhança de Deus, mas *Deus à semelhança do Homem*:

*A/ inata/ qualidade/ de amar/ uns chamam/ vício.// É defeito/ a redondeza/  
do Mundo?/ É crime gostar/ do aroma/ da rosa?// Valho-me do amor/ e nele  
me exalto/ e me redimo// tal como Deus/ quando se liberta/ invocando-se/  
alter-ego/ do Homem. (2004, p. 27)*

Ainda na sequência intertextual do **Cântico dos cânticos**, encontramos uma série de imagens, redundantemente ligadas ao imaginário amoroso, como, por exemplo, “mel, favos, amoras, pombas, sedas, abelhas”, assim como um extenso grupo lexical,



que se prende com a música e com o carácter harmonioso da união, como é o caso de: “sinfonia, eco, valsa, ritmos, sonatas, xitendes, flauta, timbilas”. O par que partilha a embriaguez dos sentidos conjuga-se sempre, num tempo único e repetitivo na sua lentidão – o gerúndio: “dueto de câmara/ em cantatas de gerúndios/ aparando o frenesi dos caniços/ nas unhas” (2004, p. 76).

As duas últimas partes de **Poemas eróticos**, “Frenesi dos Zangãos” e “25 Unhadas às Gatas”, desenvolvem uma outra perspetiva do erotismo, agora não a dimensão religiosa, mas uma discursividade mais irónica, e próxima de uma visão crítica, que podemos designar por libertina. O sujeito enunciador distancia-se da primeira pessoa, em muitos dos poemas, e observa, com distância, a encenação erótica, refletindo sobre ela. O poema “Aura em La Toilette” é um exemplo dessa atitude *voyeurista* de autorrepresentação e de ritualização representada do objeto do desejo:

*Acho/ que é tempo/ de me distrair.// Pelo/ que peço licença ao pintor/ dispo-  
-me e muito respeitoso/ vou ajudar Aura desnuda/ a pentear-se ao espelho/  
na tela.// Ela bela Aura/ inclina a cabeça/ com permissão de uma pincelada/  
do mestre Pablo Picasso.// Em/ La Toilette/ a mulher é a Aura/ e eu quem a  
penteia. (2004, p. 61)*

Com efeito, esse poema serve de mote para outros, que se perfilam como que numa galeria de retratos; observam-se os títulos: “Sara”, “Ode à Laura”, “Pausa com Cassilda”, em que os nomes encenam múltiplos Corpos, plural inominado, que se sucede na procura do prazer. O libertino precisa sempre do outro, como Corpo, não importa o nome, e nisto consiste a sua condenação, de uma certa forma, é escravo da sua vítima, o corpo:

*Ês/ o idioma dos poros/ nos poros./ gomos de lábios/ frenéticos nos lábios./  
Tacto dos vinte dedos/ nos dois bicos./ Coesão de virilhas/ nas virilhas;/ hiatos  
dos ventres no espasmo.// A golpes/ de um judo ex-aequo/ a lençóis atizados/  
e dentes/ que limam as línguas/ a síncope/ dos tendões uníssonos/ na sua  
partitura.// Submissos/ ao cúmulo do impurismo/ macho e fêmea voam/ pu-  
ros ao timbre do arco/ duplo de rins. (2004, p. 68)*

E:

*A crispação/ da minha boca na tua./ O beijo da vingança./ As salivas.// Na  
crispação/ nervosa da minha boca/ mesmo sem o saberes/ o beijo que te dou  
sabe-me/ à saliva das facas. (2004, p. 69)*

O poema “Kama Sutra” também evidencia essa permuta do nome de um sujeito, objeto de desejo, pela invocação do livro que a representa, encenando a múltipla caligrafia das carícias, em corpo que é compêndio, experimentação. O sujeito, enquanto Nome, também se anula na pluralidade teatral do sujeito enquanto personagem, Zé, que a nomeação da redundante voz do desejo conjura.

Leia-se nessa perspectiva o poema “Sinfonia do Zé”: “Entretanto/ quando me gemes/ as duas simples letras/ do meu banal diminutivo/ ao meu ouvido/ o sussurrante som da sílaba/ na pauta dos teus lábios/ ultrapassa um sinfónico/ ditirâmico universo/ de milhentos Zés.” (2004, p. 71).

Por outro lado, a invocação animal, presente em outros livros, como elemento fabular, aparece cristalizada, nos **Poemas eróticos**, na figura dos “gatos”, como o título da última parte, “25 Unhadas às Gatas”, tão bem sintetiza. O gato simboliza o esplendor do puro cio, descomprometido de humanidade, e assinala uma autoironia crítica, que o sujeito convoca para si mesmo, enquanto assunção total do prazer, desvinculado dos valores sociais, como se pode ler no poema “Sina de Gato”:

*Gato que se recusa ao drama/ de um trôpego felino à solta/ ronronando a um canto/ é gato que sonha mas não vivo/ com felpudas gatinhas.// Ao gato, deixem-no cumprir sua sina/ saltando nos telhados ainda/ seus mais assanhados miaus. (2004, p. 86)*

Este “giz de unhas caligrafando na lousa do meu dorso” (2004, p. 70) mostra o Corpo como objeto de prazer, sentido como dor, esfacelamento, mas simultaneamente redenção. Com efeito, para o libertino não há união entre religião e erotismo, pelo contrário, há oposição nítida e clara: o libertino afirma o prazer como fim último, perante qualquer outro valor. A libertinagem confina, num dos seus extremos, com a crítica de costumes, e transforma-se numa filosofia, enquanto que, num outro extremo, toca a blasfêmia, o sacrilégio e a profanação, formas inversas da devoção religiosa. Leia-se o poema “Sem a Alma”: “Recuso/ meu corpo.// Companheiro desolado/ ele foge da sua alma/ quando por instantes/ a ternura do diabo/ me toma” (2004, p. 66).

A atitude do poeta nessas duas partes finais de **Poemas eróticos** é libertina, se considerarmos a aceção de libertinagem como expressão do desejo e da imaginação, e como reflexão e filosofia de uma liberdade pessoal. Octavio Paz, em **A dupla chama** (1993), explica-nos que a etimologia da palavra em espanhol significa filho do liberto e, em francês, significa liberal, generoso, desprendido. Os libertinos são poetas filósofos, espíritos aventureiros e, também, intelectuais críticos da religião, da lei e dos costumes.

Encontram-se, nos **Poemas eróticos**, alguns aforismos, ou seja, textos que condensam uma atitude que oscila entre a crítica e uma filosofia pessoal: “Homem incapaz de gostar de muitas/ como pode ser capaz de amar uma só?” (2004, p. 79).

No fundo, expressa-se nesse livro o mesmo desejo de liberdade, uma similar irreverência, característica do poeta, que se revela em poemas escritos no âmbito do encarceramento. A velhice, de certo modo, é uma outra forma de aprisionamento da vida, toca o limiar do medo, da solidão e da morte, tal como a experiência da prisão. Por isso, o poeta é um ser que reivindica e autorrepresenta-se na liberdade inconformada do desejo, que não tem idade, e eterniza o voo da imaginação. Leia-se o poema “Ainda”:

*Me/ recuso/ a ser um solitário/ aposentado ancião/ cabisbaixo na foz do rio da vida./ Eu/ aquele jovem/ ainda corrompível sessentão/ a ciciar às meninas subentendidos/ “até logo” de despedida./ O sigiloso/ etcetra/ vem depois. (2004, p. 85)*

Muitas vezes, nas metáforas do poeta, a mesma chama que incandesce o desejo é também caracterizadora da intensificação da opressão, intersetando-se campos de sentido, aparentemente, opostos, unidos talvez pelo temor da morte.

Aliás, é frequente em outros livros de José Craveirinha, como em **Xigubo**, **Karिंगana ua karingana**, **Cela 1**, **Poemas da prisão**, a recorrência de temas que se cruzam numa ambiguidade oximórica surpreendente: há uma ligação íntima, visceral, entre a temática erótica e a da opressão ou guerra. O cenário de luta – confronto – posse, erótica, equivale-se ao confronto guerreiro, numa idêntica de tão diversa luta corpo a corpo. Desenvolve-se muitas vezes na escrita de José Craveirinha um envolvente animismo erótico que interseta a dimensão bélica, que, por sua vez, cria a tensão propícia para o desencadear da luta, simultaneamente sexualizada por metáforas inesperadas, sucessivas e em cadeia: “O mato acorda/ excitado aos libidinosos beijos das automáticas”; “foi o espasmo de um morteiro”; “ainda me restam as dez unhas/ insidiosamente desembainhadas”; “o dedo no clitorico gatilho imprescindível”; “enquanto acaricio esta pele de metal” (1980).

As combinatórias semânticas da poesia de José Craveirinha no domínio erótico-sexual constituem uma área de múltiplas significações. É na sequência de tais realizações imagéticas que se pode considerar a existência de um simultâneo, mas diverso, ‘corpo de delito’ nos **Poemas eróticos** e em outros poemas sobre a prisão, embora escritos em situações contextuais e perspectivas diferentes, que se encontram, por exemplo, em **Cela 1**, e que conjuram a clandestinidade, a clausura e a contenção.

Concluindo, saliente-se que no livro **Poemas eróticos** se evidencia a primazia da individuação do desejo e da emoção, uma forma também de desejo de liberdade e de imaginação. Leia-se, nesta perspectiva, o poema “O Voo”:

*Entrelaçados/ dígitos em rede/ celebrando-te a cintura.// Minuciosa viagem a teus sigilos/ sedosa trança enredando/ oiros do ser/ no jeito.// Coabitamos a vinha. Coabitamos o sumo./ Ébrias aves agitam as plumas do céu/ quatro axilas azulando/ na mesma asa. (2004, p. 59)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Bíblia sagrada.** Lisboa: Edições Sílabo, 2003.

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo.** 2. ed. Maputo: INLD, 1980a.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua Karingana.** 2. ed. Maputo: INLD, 1982.

CRAVEIRINHA, J. **Cela 1.** Maputo: INLD, 1980b.

CRAVEIRINHA, J. **Maria.** Vol. 2. Maputo: Ndjira, 1998.

CRAVEIRINHA, J. **Poemas da prisão.** Maputo: Ed. Ndjira, 2003.

CRAVEIRINHA, J. **Poemas eróticos.** Maputo/Lisboa: Moçambique Editores/Texto Editores, 2004.

PAZ, O. **A chama dupla – ensaio sobre amor e erotismo.** Lisboa: Assírio& Alvim, 1998.



## CAPÍTULO 12

# UM DIÁLOGO INTERARTÍSTICO ENTRE CRAVEIRINHA E MALANGATANA AN INTERARTISTIC DIALOGUE BETWEEN CRAVEIRINHA AND MALANGATANA

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### RESUMO

Este texto foca-se na poesia de José Craveirinha e na pintura de Malangatana Valente: o neobarroco estético e a busca telúrica das alteridades reprimidas pela colonização. Aborda-se o diálogo das artes, a resignificação do campo identitário africano através da recriação de imagens, cores, palavras e mitos do multifacetado imaginário cultural, histórico e social de Moçambique.

**Palavras-chave:** Craveirinha; Malangatana; poesia; pintura; neobarroco.

## ABSTRACT

This text focuses on poetry of José Craveirinha and the painting of Malangatana Valente: the aesthetic neo-baroque and the telluric search for otherness repressed by colonization. The dialogue of the arts and the re-signification of the African identity field are approached through the recreation of images, colors, words and myths from the multifaceted cultural, historical and social imaginary of Mozambique.

**Keywords:** Craveirinha; Malangatana; poetry; painting; neobaroque.

Entre o poeta José Craveirinha e o pintor Malangatana Valente, ambos artistas nascidos em Moçambique, são muitas as consonâncias, conforme pretendemos evidenciar neste breve estudo, cujo objetivo é estabelecer um diálogo entre as letras do “Poeta da Munhuana” e as telas do “Pintor da Matalana”, para os quais a Arte, em última instância, consiste na reivindicação da multifacetada e plural identidade moçambicana.

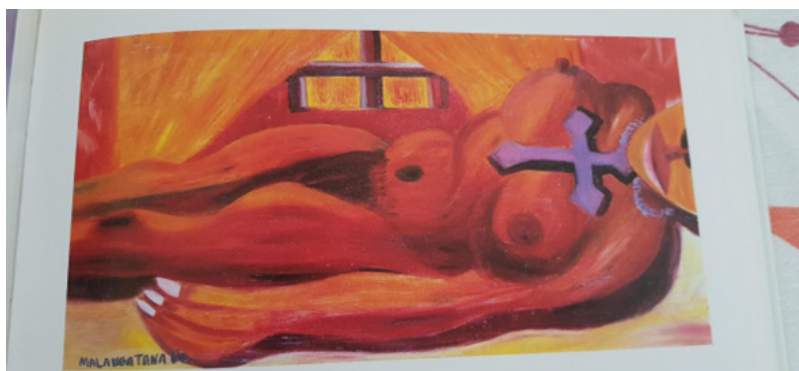
O próprio poeta José Craveirinha reconhece afinidades entre as propostas de sua poesia e as da pintura de Bertina Lopes e Malangatana Valente, pintores moçambicanos que, como ele, fizeram de alguns elementos animistas da cultura africana ancestral, da miséria e do cotidiano dos periféricos bairros de caniço de Lourenço Marques – capital de Moçambique dos tempos coloniais – temas e cenários de suas obras, nas quais a fome e o sofrimento provocados pela guerra e pela exclusão colonial constituem alguns dos eixos recorrentes:

*Bertina: Mesmo que residamos tu na Polana, o Malangatana para lá de Mavalane e eu na Munhuana, um elo indestrutível liga-nos. (...) Para nós a Arte é também a reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens (CRAVEIRINHA, In: NAVARRO, 1998, p. 203).*

A par da intenção de recuperar as raízes identitárias rongas – comuns ao imaginário dos dois artistas, ambos descendentes desse grupo étnico do sul de Moçambique –, suas obras se apresentam como expressão do hibridismo cultural decorrente da mesclagem de crenças e valores africanos com os trazidos pela colonização portuguesa. Em algumas das telas iniciais de Malangatana, datadas de 1959, 1960 e 1961, símbolos do cristianismo difundidos pelos colonizadores se encontram reagenciados, em tensa mestiçagem, com traços e cores característicos das culturas locais. Também na poética de José Craveirinha, é clara a hibridação de heranças portuguesas (advindas de seu pai “ex-emigrante”) e moçambicanas (originárias de sua mãe, de ascendência ronga): “E eis que num espasmo (...)/ palavras rongas e algarvias ganguissam/ (...) e recombina em poema” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 151). De acordo com Ana Mafalda Leite, a produção literária de José Craveirinha

*enquadra-se entre duas culturas diversas – a moçambicana e a portuguesa, fazendo integrar nesta última elementos que vêm da primeira. (...) seus poemas se tecem fundamentalmente entre duas línguas, o português e o ronga, língua materna do poeta, que é intencionalmente usada para pôr em evidência a historicidade e a carga cultural da origem africana. (LEITE, 2000, p. IV-V)*

Embora nos anos 1950 e 1960 do século XX, em Moçambique, uma parte das produções artísticas ainda sonhassem com a afirmação de uma “moçambicanidade imaginada”, ou seja, com uma identidade moçambicana uma e homogênea, constatamos que tanto Craveirinha como Malangatana já tinham a percepção da intensa diversidade cultural existente no território moçambicano. Deprendemos, pois, que o conceito de identidade, para ambos, não se revela fechado, uma vez que suas obras não buscam uma essência moçambicana – ronga, especificamente –, mas ultrapassam concepções identitárias monológicas, operando com a ideia de “relação” (GLISSANT, 1990, p. 20), isto é, com o reconhecimento do Outro, do Diverso, da Alteridade, o que faz com que as identidades não sejam consideradas instâncias plenas, mas sim, processos sempre inacabados. Essa hibridação cultural é denunciada, sarcástica e ironicamente, tanto pelas telas do referido pintor moçambicano – entre as quais lembramos *Adão e Eva em frente da Catedral de Lourenço Marques* (1960) e *Nu com Crucifixo* (1960) –, como por poemas do mais-velho José Craveirinha, nos quais se encontram ícones representativos do cristianismo, imiscuindo-se nos cultos e costumes africanos: “Efigies de Cristo suspendem ao meu pescoço/ em rodela de latão em vez dos meus autênticos/ mutovonas da chuva e da fecundidade das virgens” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 16).



(Malangatana, *Nu com crucifixo*, óleo sobre tela, 1960).



Estão presentes, também, em quadros de Malangatana datados entre 1959 e 1963, temas do curandeirismo, irônicas representações de feiticeiros com amuletos ou crucifixos pendurados ao pescoço.



(Malangatana, *A cena da adivinha*, óleo s/unitex, 122 x 87 cm, 1961).

Deprendemos, assim, que o referido pintor e o poeta José Craveirinha, conhecedores da importância do trabalho de desvelamento da alteridade moçambicana, tiveram como proposta artística a reencenação do Outro, do Diferente, do Diverso. Isso, entretanto, não significa que as diferenças fossem por eles tratadas como meras oposições dicotômicas em relação aos valores do Mesmo europeu; ao contrário, sempre buscaram dar relevo a um jogo de *différences* (DERRIDA, 1971, p. 24-29), conceito que, segundo Jacques Derrida, pressupõe uma *performance* do excesso, do suplemento, ou seja, uma permanente ultrapassagem das normas e molduras delineadas pelos paradigmas eurocêntricos. Tal procedimento, portanto, extrapola as concepções monolíticas de identidade, dando ênfase ao conceito de alteridade plural, constituída de diversidades culturais em constante interação.

Michel Foucault orienta sua reflexão, entre outras questões, em direção a uma arqueologia da cultura, ou seja, a uma história das formas da alteridade que as sociedades têm produzido através dos tempos e em diferentes espaços. Mostra que o drama das colonizações sempre foi o de tentar “reduzir o irreduzível”, isto é, de procurar transformar a alteridade em identidade, como se fosse possível apagar os traços do Outro. Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault (FOUCAULT, 1970, p. 11) alerta para a censura empreendida pelos discursos do poder, que silenciam e estigmatizam o diferente, em nome da ideologia e lógica dominantes, taxando como perigosos e anormais os valores, crenças e costumes do Outro.

Tais estratégias de dominação ocorreram não só na África, como também na América Latina e em outros continentes. Octavio Paz, refletindo sobre a opressiva colonização espanhola no México, chama atenção para as ações negativas dos conquistadores, ressaltando que a cultura ocidental cristã veiculada por eles, de modo geral, atuou no sentido da neutralização da alteridade, através do cerceamento do erotismo e da sexualidade corporais dos povos conquistados. Essa repressão do corpo biológico acabou por se traduzir numa castração maior: a do próprio corpo cultural das sociedades oprimidas. Anulando não apenas a materialidade do corpo, mas, também, e, principalmente, a da linguagem, a razão colonizadora suprimiu as expressões do Outro, excluindo as alteridades por as considerar práticas insuportáveis e monstruosas.



(Malangatana, *Monstros grandes comendo monstros pequenos*, óleo s/unitex, 153 x 120 cm, 1961).

As obras de Malangatana e Craveirinha, a contrapelo dos cânones coloniais, são prenhes de figuras “monstruosas”, cuja função é a de apontar para uma outra ordem cultural, já que os monstros, “além de representarem o sobrenatural, assinalam uma ruptura com as normas instituídas” (CALABRESE, 1987, p. 106). Os monstros não apresentam, geralmente, uma forma definida e suas metamorfoses traduzem a descaracterização da própria cultura que os produziu, alegorizando a irrupção de um universo “fantástico” que se insurge contra a lógica ocidental engendrada pela colonização.

Os poemas de Craveirinha e as telas de Malangatana mergulham num telurismo cósmico e onírico, ao encaço das alteridades submersas. Para libertar a materialidade dos corpos e discursos reprimidos, operam com alegóricas imagens sensuais, com um ritmo vertiginoso que dá movimento aos quadros e aos versos, constituindo fortes estratégias de desrepressão do erotismo vital presente em crenças, religiosidades e

mitos africanos. Falos eretos, corpos nus, seios volumosos, cópulas desvelam, na obra de ambos os artistas, uma outra ordem sensorial que procura, nas trilhas de Eros, tornar vivos os traços culturais africanos esgarçados pela dominação portuguesa:

*E ergo no equinócio de minha terra  
o rubi do mais belo canto xi-ronga  
e, na insólita brancura dos rins da  
madrugada, a carícia dos meus dedos  
selvagens é como a tácita harmonia  
de azagaias no cio das raças,  
belas como falos de ouro erectos no  
ventre nervoso da noite africana.  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 17)*

Valendo-se de uma retórica caudalosa e dissonante, permeada de metáforas insólitas, os poemas de Craveirinha desafivem uma eroticidade visceral que busca preencher os claros e as brechas das alteridades esmagadas pelo colonialismo. Num estilo sinestésico e emotivo, semelhante ao da poesia de Aimé Césaire e León Damas, a *poiesis* do “Poeta da Mafalala” opera com agressivas imagens surreais, com violentos *enjembements*, cujo efeito é o de romper não só com os versos bem comportados, mas também com as camadas repressoras do ego, ingressando, assim, no inconsciente africano ancestral. Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e o conjuro mágico. Transformada em uma espécie de *xigubo*, ou seja, dança guerreira, essa *poiesis* se faz grito, ritmo, estertor, orgasmo, liberando uma sensualidade dos avessos que emana das entranhas do tecido social fissurado por uma colonização que não respeitou as diferenças étnicas e culturais dos povos da África.

*E os negros dançam o ritmo da Lua Nova  
rangem os dentes na volúpia do xigubo.  
(...)  
E as vozes rasgam o silêncio da terra  
enquanto os pés batem  
enquanto os tambores batem  
e enquanto a planície vibra os ecos milenários  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10).*

É uma poesia, potenciada pelo cio cósmico e pelo sêmen da revolta, que se erige pelo verbo parturiente, numa gestação fecunda que invoca o raio e o trovão, forças telúricas da natureza, para reencontrar a harmonia e as origens perdidas. Conforme

observou Eugénio Lisboa, “há em Craveirinha – é mesmo esta uma sua característica nuclear – este gosto, este gozo sensual, esta posse, direi mesmo: esta alucinação da palavra. Craveirinha morde a polpa das palavras, tacteia-as amorosamente, fá-las vibrar no poema, encoleriza-as... Craveirinha, por isso, é poeta – faz amor com as palavras” (LISBOA, 2001, *site*).

Por vezes, esse erotismo se revela permeado de fantasmas e surpreendentes alegorias que ora traduzem os pesadelos da guerra e do autoritarismo que marcaram a história moçambicana, ora expressam a dor do poeta pela perda da amada, a célebre Maria, inspiradora de tantos de seus versos: “Agudas garras de memória/ acoitam meus leopardos/ de saudade” (CRAVEIRINHA, 1998, p. 186).

Ao lado do amor e de uma exacerbada sensualidade, plasmada pela imagem, entre outras, da “noite desflorada” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10) que “abre o sexo ao orgasmo do tambor” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10), na busca das raízes vitais do imaginário ronga, o medo e a censura são também recorrentes na poesia do Velho Cravo, alegoricamente representados por *quizumbas* (= hienas), mochos (= corujas), corvos, répteis viscosos, sangue, monstros, pássaros, amedrontados e penetrantes olhos de humanos-bichos que espreitam a triste e amordaçada realidade de Moçambique: “Bichos espreitam nas cercas de arame farpado/ curvam cansados dorsos ao peso das cangas/ e também não são bichos/ mas gente humilhada, Maria!” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 164).

A crítica à exploração dos negros é outro ponto de convergência entre a poesia de Craveirinha e a pintura de Malangatana, na qual também é denunciado o trabalho forçado. Nas telas do pintor, essa denúncia se faz pela zoomorfização das figuras humanas, envoltas no vermelho da tinta que, sanguineamente, explode e escorre em violência. Em poemas de José Craveirinha, as acusações são tecidas por intermédio de uma retórica indignada, configurada por uma imagística surreal, apontando para o absurdo do próprio contexto colonial que reprimiu os valores e crenças ancestrais. Imagens do inconsciente vêm à tona dos versos, através de fantasmagóricas alegorias:

*Como pássaros desconfiados  
Incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos  
Enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados  
(...)  
E minha boca de lábios tímidos  
Cheios da bela virilidade ímpia de negro  
Mordendo a nudez lúbrica de um pão  
Ao som da orgia dos insetos urbanos  
Apodrecendo na manhã nova  
Cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.  
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33)*

Também em Malangatana Valente, há a apoteose erótica da carne, das cores e do sexo. Ambigualmente, o vermelho, os seios, os falos, as bocas, as garras, as imagens recorrentes de dentes cerrados, os olhos agudos e assustadores expressam ora esse erotismo luxuriante, ora traduzem a cólera diante de um universo de amargura e morte. Há uma alucinação pictórica que rasga os contornos das telas e atinge o âmagos daqueles que as contemplam.



(Malangatana, *O canto das três rolas*, 179 x 169 cm, 1990).

Mia Couto, em depoimento sobre a obra do pintor, assim resume seu onirismo cósmico:

*Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. (...) No seu traço está nua e tangível a geografia do tempo africano. No jogo das cores está, sedutor e cruel, o feitiço, (...) Estes bichos e homens, atirados para um espaço tornado exíguo pelo acumular de elementos gráficos, procuram em nós uma saída. A tensão criada na tela não permite que fiquem confinados a ela, obriga-nos a procurar uma ordem exterior ao quadro. Aqui reside afinal o génio apurado deste “ingénuo” invocador do caos, sábio perturbador das nossas certezas. (COUTO, 1996, p. 12-13)*

De modo semelhante, na poesia de Craveirinha, podemos detectar um delírio verbal que faz os versos se derramarem em vertiginosa luxúria de palavras, sons e ritmos.

É uma *poiesis* que se constrói por movimentos labirínticos da linguagem, cujo estilhaçamento e as volutas produzem espelhamentos sem fim, liberando sentimentos, valores, emoções, mitos, costumes, práticas adivinhatórias, feitiços – tudo que foi excluído desde a imposição colonialista. No poema “Sia-Vuma”, do livro **Karingana ua karingana** (CRAVEIRINHA, 1982, p. 169), o eu poético se assume como um *nhanga* (= adivinho, feiticeiro), trazendo à memória do leitor signos das religiosidades ancestrais moçambicanas: os *tintlholos* (= ossículos das práticas adivinhatórias), os sons das *timbilas* (= xilofones), a *xipalapala* (= o berrante), cuja função é a de convocar todos para a reconquista das próprias raízes. Em suas produções artísticas, Malangatana também é visitado pelos espíritos – conforme crenças moçambicanas – e funde, num permanente turbilhão de sensações, o animismo africano ao feitiço da sua arte que é tecida por um onirismo mágico, similar, em certos aspetos, às alucinações do fragmentado inferno de Bosch:

*Na tradição africana, o fantástico, o mundo povoado de animais astutos e também monstros horrendos e onde ocorrem as situações mais inquietantes, transmissível e enriquecido historicamente, é escola de valores e forma de desenvolver capacidades intelectuais e criativas (...). Cosmogonia que se insere na cultura popular, o imaginário é evocado normalmente à noite, à volta da fogueira, rearticulando o verossímil e o inverossímil, o verdadeiro e o falso, fazendo surgir situações antes tidas como impossíveis, numa dialética que não explica o mundo, mas procura imbuir a sociedade de respeito (...) pelos valores culturais que lhe são próprios. (...) Com o ritual mágico do gesto e da palavra, o conto, a narração, a canção, o passo de dança, magnetiza-se a assistência. (...) Malangatana bebeu avidamente a água de todos os sabores deste rio de seiva do seu povo. (NAVARRO, 1998, p. 206)*

O discurso poético de José Craveirinha, principalmente o do livro **Karingana ua karingana**, também se encontra prenhe desse fluir da narrativa oral, recriada em linguagem que teatraliza formas de contar com “jeito de profecia” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 13), reinventando ritmos e ritos originais da cultura moçambicana: “Negro chope/ subnutrido canta na noite de Lua Cheia/ e na cúmplice timbila/ entoa os ritmos dolorosos do pesadelo” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 127).

Nas telas do “Pintor da Matalana” e nos poemas do “Velho Cravo”, esse narrar “fantástico” é perpassado por jogos de luz e sombra, por um movimento rítmico vertiginoso. Há uma ausência de vazios que tenta suplementar as lacunas provocadas pelo processo de neutralização das alteridades, ao longo de séculos de submissão. Animais e homens, *xicuembos* (= espíritos de antepassados) e *shetanis* (= figuras mágicas e fantasmagóricas), lagartos repulsivos – os *lumpfanans*, que, segundo lenda das tradições moçambicanas registrada por Henri Junod, em **Usos e costumes dos bantu**, 1996, tomo II, p. 297, foram os responsáveis pela transformação dos homens em seres

fadados à morte e não mais passíveis de ressurreição – e *ngwenyas* (= jacarés com dentes afiados), seres híbridos e pássaros míticos como o *ndlati*, conhecido como “o galo do céu, a ave do relâmpago e do trovão” (Junod, 1996, tomo II, p. 264), se entrecruzam em metamorfoses, algumas vezes monstruosas, desvelando temores profundos, enraizados na alma da população apequenada por tantas violências sofridas, materializadas por afiadas e ferinas garras:

*Sonhos, mitos (...) Malangatana permanece autêntico quando, depois de contar para si, conta para todos (...): “Nós temos um horror doido do mocho e da coruja”, diz ele. E o horror abre as portas do fantástico. Horror vacui... As figuras acumulam-se, enchem completamente o espaço. E quanto mais o quadro é “fantástico”, mais as cores se tornam contrastantes (...). (GONÇALVES, 1986, p. 18)*

Craveirinha também conta e dramatiza, em seus poemas de **Karingana ua karin-gana**, os sofrimentos do povo, a exploração dos *magaíças*, trabalhadores que iam para as minas da África do Sul. Em linguagem dissonante, alegoriza o clima de temor e tensão vivido por milhares de famílias moçambicanas:

*Madevo  
foi no comboio do meio-dia  
casa de caniço ficou lá na terra  
(...)  
e na boca uma sincopada  
cantiga de magaíza que retoca a paisagem  
(...)  
N’Gelina agora  
vai matar cabrito  
vai fermentar bebida  
e vai fazer missa N’Gelina  
que os mochos fatais ruflaram asas no Jone  
e bicaram Madevo no âmago dos mil pulmões.  
(CRAVEIRINHA, 1982, p. 58-59)*

Em diversos poemas de José Craveirinha, a revolta e o sarcasmo contra a humilhação e a opressão de seu povo se traduz, como em Malangatana, pelo horror ao vazio. Versos caudalosos, então, abalam a simetria das estrofes e extrapolam a métrica, em indignada denúncia:

*Correm-nos mil cães de água e sal a fio  
olhos abaixo a ganir-nos as faces inchorosas  
(...)  
nós espécie de gente a morder de raiva a neurastenia  
das raparigas imolando-as nas hirtas culatras  
do nosso efervescente crepúsculo moçambicano.*

*E aos prévios sinais das nossas bocas rangendo os milhos  
lançamos os duros frutos das mochilas prenhes nas ruas  
e semeamos no quotidiano nossas vespas de lume em lascivas  
rajadas ansiosas do seu favo de ossos desflorando roupas.  
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 79-80)*

Essa angústia frente ao vazio, esse jogo de excessos, esse erotismo que excede as fronteiras da ordem, provocando a irrupção do inconsciente mitológico, os espelhamentos *ad infinitum*, configuradores de uma visão labiríntica do universo, subvertem, tanto na obra do pintor, como na do poeta, a razão colonial, pois assumem uma dissemetria em relação ao centro organizador. Assinalam, desse modo, a presença de um “barroquismo estético” (Lemos, 1997, p. 124-126), que muito se aproxima do neobarroco latino-americano.

Na segunda metade do século XX, autores da literatura hispano-americana, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, fundam uma nova vertente estética barroca – designada pelo último de neobarroca – que se afasta da concepção religiosa do barroquismo europeu. Tal reapropriação do barroco empreendida por esses escritores visa a uma contestação do passado colonial, na medida em que reescreve o outrora segundo o olhar dos excluídos pelos discursos históricos oficiais. O cubano Severo Sarduy define essa nova estética como uma arte da transgressão, possibilitadora de uma outra legibilidade poética e histórica:

*Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução (SARDUY, 1979, p. 178).*

O neobarroco, portanto, representa sublevação, discordância em relação ao centro, ao *Logos* absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos, como a



América Latina e a África. Por tal razão, se encontra “relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo” (VASCONCELOS, 1989, p. 7).

Afonso Ávila, também estudioso do barroco, enfatiza, em seu livro **O lúdico e as projeções do mundo barroco** (1971), que a dúvida existencial, própria desse estilo, se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo.

Para Walter Benjamin (1984), outro teórico do barroco, este se configura como uma alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhaçamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a melancolia e com o vazio.

O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda sua razão estética na dupla vertente do luto e da melancolia, do luxo e do prazer. Mistura de convulsão erótica e patetismo alegórico, aponta para a crise da modernidade e revela o impedimento de continentes que não puderam incorporar o projeto do Iluminismo (CHIAMI-PI, 1998, p. 3).

Com uma perspectiva divergente, essa nova “razão barroca”, ou melhor, “neobarroca”, institui-se como uma “razão do Outro”, emergindo como crítica ao racionalismo ocidental com que os colonizadores europeus, na maior parte das vezes, impuseram sua cultura aos povos colonizados.

A poesia de José Craveirinha apresenta fortes traços neobarrocos. Profundo sentido alegórico se depreende da ludicidade verbal dos seus poemas, cujos versos se movimentam em espiralados pontos e contrapontos, fluxos e refluxos, cantos e contracantos, numa atitude barroca, que, entretanto, nada tem a ver com as antíteses e os raciocínios conceptistas próprios ao barroquismo religioso advindo da Contra Reforma.

Na poética de José Craveirinha e na pintura de Malangatana Valente, a dimensão neobarroca assume contornos cósmicos, intensamente atrelados a uma busca telúrica das raízes moçambicanas, apagadas, em parte, pelas práticas coloniais etnocêntricas. O erotismo neobarroco do poeta e o do pintor se manifestam como jogo, revolta e indignação diante da consciência da fratura em relação às matrizes africanas.

A pintura de Malangatana apresenta várias fases: a do expressionismo crítico – influenciado pelo Neorrealismo – que efetua a denúncia do colonialismo, dos trabalhos forçados, dos cruzamentos culturais resultantes da imposição do cristianismo, das injustiças e miséria presentes no cotidiano dos bairros de caniço de Lourenço Marques; a do expressionismo marxista, onde se depreende um didatismo pictural em prol da luta de libertação e dos ideais da Revolução; a do onirismo cósmico e telúrico em que predominam o encarnado, os elementos do universo mítico moçambicano, os monstros, as unhas, os dentes, enfim, o horror e o sangue próprios de um contexto de guerra e violência; a do surrealismo cósmico, em que o azul substitui o rubro das telas, tingindo as figuras fantasmagóricas do imaginário ancestral que se retorcem à procura das origens, da paz e dos antigos sonhos. “Este sonhar é projeção que alimenta o real mítico, (...), já que entre o mito e o sonho estreitas relações se tecem. Pois não é a

Cultura-Mãe que faz nascer a parte pensável, visível, sonhável do Sonho?” (PEREIRA, 1998, p. 18).

Como a pintura de Malangatana, mergulhada nesse espaço materno-onírico-cultural, a poética de Craveirinha, condecorada em 1991 com o Prêmio Camões, também apresenta longo percurso, tendo passado por várias fases: a neorrealista, a da negritude, a da “moçambicanidade”, a anticolonial, a do lirismo elegíaco nos célebres poemas à Maria, a dos tempos distópicos. Em toda a obra – composta pelos livros **Xigubo** (1964), **Cantico a un dio de catrame** (1966), **Karingana ua karingana** (1974), **Cela 1** (1980), **Maria** (1988) e **Babalaze das hienas** (1997) –, a posição clandestina adotada pelo sujeito poético inscreve a lírica do autor sob a égide desse barroquismo estético e revolucionário, cuja consciência da necessidade de contaminar a língua do colonizador determinou a dicção erótica, guerreira, vibrante, áspera, luxuriante, na qual é depreendido um roçar nervoso de vocábulos, escritos em ronga, que se atritam, insubmissos, com a língua portuguesa.

Incorporando os ritmos moçambicanos, “os gritos de azagaias no cio das raças”, o “tantã dos tambores” ressoando na pele dos versos, Craveirinha conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe sua poesia como um canto apoteótico de rebelia. Assim, a língua portuguesa, que o aparelho colonial desejava imune a alterações, é sublevada; passa por um processo de moçambicanização. No poema “Inclandestinidade”, de **Cela 1**, por exemplo, a voz lírica assume a contramão da língua, evidenciando, em relação à História, uma postura barroca – na acepção dada a esse termo por Walter Benjamin:

*Cresci.  
Minhas raízes também  
cresceram  
e tornei-me um subversivo  
na genuína legalidade.  
Foi assim que eu  
subversivamente  
clandestinizei o governo  
ultramarino português.  
Foi assim!  
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 85)*

O sujeito-poético, com metáforas iradas e versos agressivos, transgride a norma e as regras impostas pelo padrão culto do idioma português. Poeta, militante, Craveirinha “subverte o código e funda outras relações com a lógica perversa do discurso comum” (CHAVES, 1999, p. 147). A subversão se impõe, assim, tanto em nível ideológico, quanto linguístico e literário, fazendo emergir uma “razão Outra”, contestadora do passado ibérico e colonial. Nos poemas de **Cela 1**, a angústia em relação à história

de opressões se manifesta através de alegóricas imagens neobarrocas que expressam o insólito e o absurdo da violência vivida nos cárceres da PIDE, na antiga Lourenço Marques: “Noites enjoadas de um milhão de angústias/ Racham-se as unhas na lascívia das macias/ Paredes de cimento (mentira não são macias) caído/ no amoroso cárcere ensurdecedor de silêncios” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 15).

Outro ponto de contato entre as histórias de vida de Craveirinha e Malangatana foi a experiência do cárcere. Também o pintor foi acusado de se ter envolvido com a luta de libertação e foi companheiro de prisão do poeta, trazendo, depois, para sua arte a opressiva e dolorosa vivência nas celas da ditadura salazarista.

Os poemas à Maria singularizam o lirismo de Craveirinha. Barrocamente, expressam a dor e a estranheza do homem diante da morte. Chorando a saudade da esposa e celebrando a memória do amor conjugal, o sujeito poético transforma as lembranças da vida partilhada ao lado da amada em matéria de versos de imensa beleza e inquietação existencial e ontológica. Na encruzilhada de tempos, as sofridas reminiscências do poeta eternizam a figura de Maria: “Hoje/ é o eterno ontem/ da silhueta de Maria/ caminhando no asfalto da memória/ em nebuloso pé ante pé do tempo./ (...)/ suruma minha suruma da saudade” (CRAVEIRINHA, 1998, p. 20).

As dores e padecimentos pessoais se acumpliciam com a consciência em relação às torturas sofridas pelo povo moçambicano. Ironia, sarcasmo e ceticismo se fazem procedimentos poéticos de denúncia social. Há um erotismo às avessas que revela o sadomasoquismo de um período histórico em que imperou um regime marcado pela força de cutelos.

Na pintura de Malangatana procedimentos picturais correspondentes também expressam essa violência: facas, catanas e o vermelho intenso traduzem o pavor e o medo de uma época manchada de sangue.

Em **Babalaze das hienas**, Craveirinha continua sua proposta lúcida de desmascarar as injustiças e opressões também ocorridas nos longos anos da guerra de desestabilização travada entre a FRELIMO (Frente Libertadora de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana). Os poemas desse livro alertam, criticamente, para a morte que ameaça os moçambicanos, a quem, ironicamente, o eu-lírico chama “moçambiquicidas”:

*Das incursões bem sucedidas aos povoados?*

*Sobressaem na paisagem*

*(...)*

*Tabuadas e uns onze*

*– ou talvez só dez –*

*cadernos e um giz*

*espólio das escolas destruídas.*

*Sobrevivos moçambiquicidas*

*Imolam-se mesclados no infuturo.*  
(CRAVEIRINHA, 1997, p. 52)

Um dos traços mais representativos da poesia de Craveirinha – a narratividade –, encontra-se também em **Babalaze das hienas**, onde, como em **Karingana ua karingana**, há a presença de um poeta-narrador. Só que, em **Babalaze**, o poeta-*griot* não conta mais as antigas lendas da terra, porém, os tristes casos que assolam o país destruído pelas guerrilhas iniciadas após a independência de Moçambique. Em linguagem disfórica, irônica, alegórica, neobarroca, narra o pânico instalado na cidade de Maputo, enfocando, principalmente, as classes sociais desfavorecidas, as mais atingidas pela violência: “Gente a trouxe-mouxe da má sorte/ calcorreia a pátria asilando-se onde/ não cheire a bafo/ de bazucadas (...)” (CRAVEIRINHA, 1997, p. 11).

Na arte neobarroca, acumulam-se fragmentos de signos em explosão que alegorizam as ruínas da história. Na poesia de Craveirinha e na pintura de Malangatana, vários espaços fraturados do contexto moçambicano surgem como topológicos locais revistos criticamente pela pena do poeta e pelo pincel do pintor: os subúrbios de caniço, os bordéis da prostituição, os cárceres da PIDE, os cenários da velha África ancestral, entre outros. Fazendo contracenarem relatos do fabulário oral com cenas trágicas do presente, a *poiesis* de Zé Craveirinha e a pintura de Malangatana Valente põem em cena o lado de sombra da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciado. Com o vigor de versos e cores profundamente eróticos, imprimem vida no luto cultural de um Moçambique marcado por tantas mortes. A linguagem corporal, sonora, plástica, passional dos poemas de Craveirinha e das telas de Malangatana se oferece, assim, como um exercício de máxima estetização, funcionando como um grande espelho retorcido, labiríntico, onde os avessos da história se refletem transformados em apoteótica expressão poética e pictural de busca das próprias raízes e de mordaz acusação às tiranias perpetradas, durante séculos, contra sua terra e sua gente.

Segundo Severo Sarduy, a reapropriação do barroco pela modernidade gera uma arte descentrada que depõe a ordem estabelecida. Ao fundarem uma poesia e uma pintura autenticamente moçambicanas, Craveirinha e Malangatana põem em questão os cânones coloniais, efetuando uma grande ruptura em relação aos paradigmas estéticos até então vigentes. A arte de ambos, portanto, se erige como uma apoteose da palavra, da cor, da imagem, do movimento e do canto, fazendo explodirem, neobarrocamemente, os submersos sentidos culturais, políticos e sociais existentes no rico imaginário moçambicano.<sup>1</sup>

---

1 Este capítulo é resultado da conjugação de artigos da autora, anteriormente publicados no Brasil, cujas referências são as seguintes:

SECCO, C. A apoteose da palavra e do canto: a dimensão neobarroca da poética de José Craveirinha. *Via Atlântica*, n.º 5, p. 40-51, 2002.

SECCO, C. Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes. *Scripta*, v. 6, n.º 12, p. 350-367, 2003.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

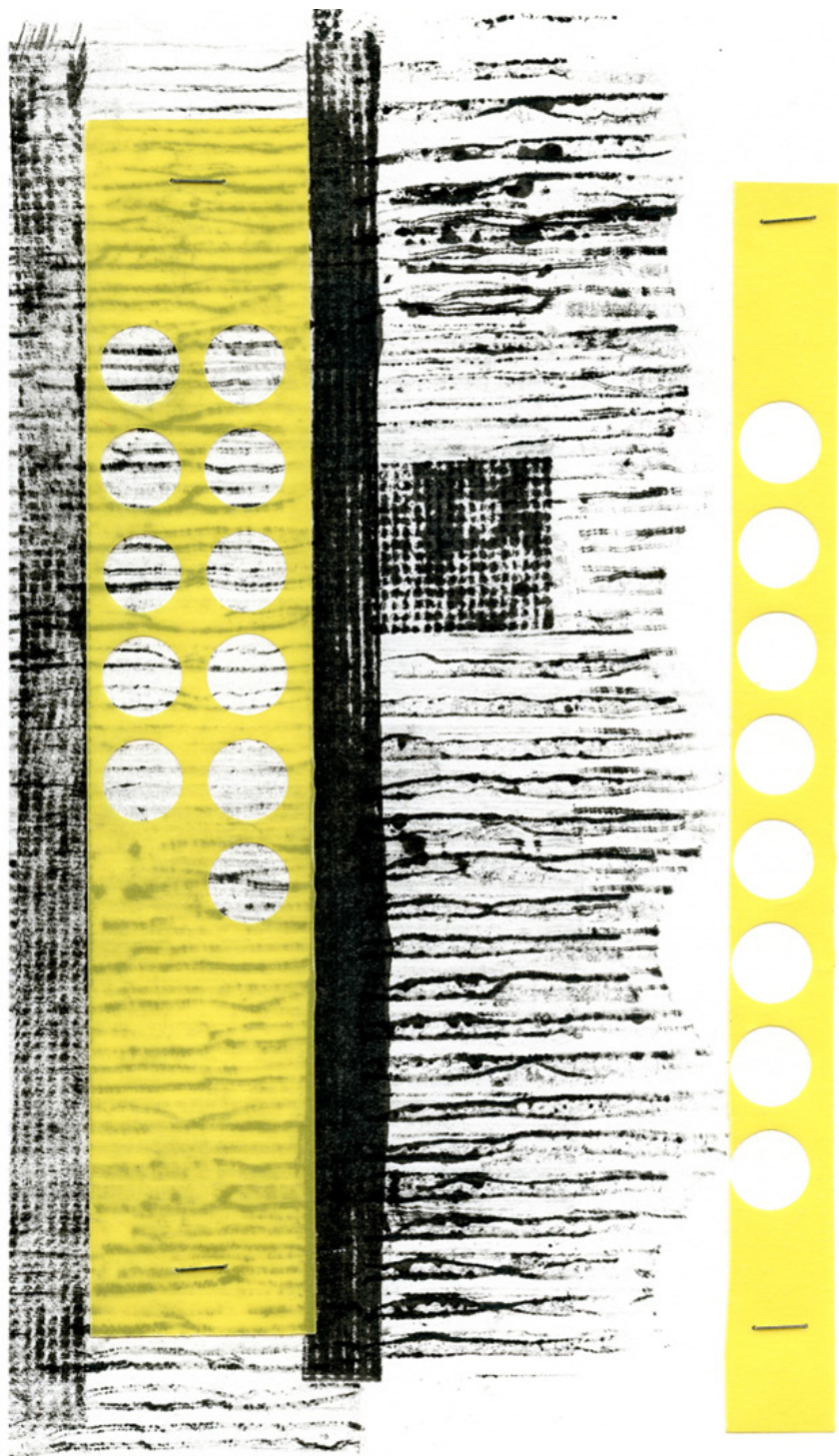
- ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHAVES, R. Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo. **Via Atlântica**, Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.CH da USP, v. 3, p. 140-169, 1999.
- CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COUTO, M. Depoimento na reportagem “Malangatana Valente Ngwenya: Relação Fiel e Verdadeira”, organizada por Rodrigues da Silva. **Jornal de Letras- JL**, Ano XVI, v. 663, Lisboa, p. 12-13, mar. 1996.
- CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980a.
- CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Lisboa: Edições 70, 1980b.
- CRAVEIRINHA, J. **Maria**. Lisboa: Caminho, 1998.
- CRAVEIRINHA, J. **Babalaze das hienas**. Maputo: AEMO, 1997.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, M. **El orden del discurso**. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.
- GLISSANT, E. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990.
- GONÇALVES, R. M. Entrevista “Malangatana: um grande pintor africano”. **Jornal de Letras-JL**, Ano VI, v. 208, p. 18-19, Lisboa, jun. 1986.
- JUNOD, H. **Usos e costumes dos bantu**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, tomos I e II ( Coleção *Documentos*, 3), 1996.
- LEITE, A. M. Canto, recitação... **Jornal de Angola**, Ano 26, v. 8368, Suplemento Vida Cultural, Luanda, p. IV-V, out., 2000.
- LEMOS, V. “Eroticus Mozambicanus”. In: **Panorama das novas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1977, p. 124-150.
- LISBOA, E. José Craveirinha. **Maderazinco**. **Revista Literária**, Edição 2, Maputo, dez. 2001. Disponível em: <http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html>. Acesso em: 25 jan. 2002.
- NAVARRO, J. (org.). **Malangatana**. Lisboa: Caminho, 1998.
- PEREIRA, F. Falar de Malangatana, ouvir ecos de Malangatana. In: NAVARRO, J. (org.). **Malangatana**. Lisboa: Caminho, 1998.

SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. *In*: MORENO, C. F., **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VASCONCELOS, J. M. D. Apresentação de Severo Sarduy. *In*: SARDUY, S., **Barroco**. Lisboa: Veja, 1989.



**José Craveirinha** com a pintora Bertina Lopes e o poeta Rui Nogar (anos 1980).







## **II. ESTUDOS SOBRE JOSÉ CRAVEIRINHA**



## CAPÍTULO 13

# ESTUDOS SOBRE JOSÉ CRAVEIRINHA

Siqing Mu e Lola Geraldine Xavier

### OBRAS DE JOSÉ CRAVEIRINHA

CRAVEIRINHA, José. **Tâmaras azedas de Beirute**. Maputo: JC Editores, 2012.

CRAVEIRINHA, José. **Vila Borghesi e outros poemas de viagem**. Maputo: JC Editores, 2012.

CRAVEIRINHA, José. **O folclore moçambicano e as suas tendências**. Maputo: Alcance Editores, 2009.

CRAVEIRINHA, José. **Poesia erótica**. Maputo: Texto Editores, 2004.

CRAVEIRINHA, José. **Poemas da prisão**. Maputo: Njira, 2003.

CRAVEIRINHA, José. **Poemas da prisão**. Lisboa: Editora Texto, 2004.

CRAVEIRINHA, José. **Dikter. Stocklm**: Ordfront, 2002.

CRAVEIRINHA, José. **Obra poética**. Maputo: UEM, 2002.

CRAVEIRINHA, José. **Poesia toda**. Lisboa: Caminho, 2000.

- CRAVEIRINHA, José. **Obra poética I**. Lisboa: Caminho, 1999.
- CRAVEIRINHA, José. **Contacto e outras crónicas**. Maputo: Centro Cultural Português/Instituto Camões, 1999.
- CRAVEIRINHA, José. **Babalaze das hienas**. Maputo: Ndjira, 1997.
- CRAVEIRINHA, José. **Babalaze das hienas**. Alcance Editores 2008.
- CRAVEIRINHA, José. **Hamina e outros contos**. Maputo: Ndjira, 1997.
- CRAVEIRINHA, José. **Hamina e outros contos**. Lisboa: Caminho, 1998.
- CRAVEIRINHA, José. **Voglio essere tamburo**. Venezia: Centro Internazionale della Gráfica di Venezia – Coop, 1991.
- CRAVEIRINHA, José. **Maria**. Lisboa: ALAC, 1988.
- CRAVEIRINHA, José. **Maria**. Maputo: Njira, 1988.
- CRAVEIRINHA, José. **Maria**. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- CRAVEIRINHA, José. **Izbrannoe**. Moskva: Molodaya Gvardiya, 1984.
- CRAVEIRINHA, José. **Cela 1**. Maputo: INLD, 1980.
- CRAVEIRINHA, José. **Cela 1**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Académica, 1974.
- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Maputo: INLD, 1982.
- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Maputo: INLD/AEMO, 1995.
- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- CRAVEIRINHA, José. **Cantico a un Dio di Catrame**. Milão: Lerici, 1966.
- CRAVEIRINHA, José. **Chigubo**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1964.
- CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. Maputo: INDL, 1980.
- CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. Maputo: Alcance Editores, 2008.

## ESTUDOS ACADÉMICOS<sup>1</sup>

1. ABDALA JUNIOR, Benjamin. Literatura e política: José Craveirinha e as inclinações prospectivas de uma poética popular. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (ed.). **Passagens para o Índico**: encontros brasileiros com a literatura moçambicana. Maputo: Marimbique, 2012. p. 61-71.

---

1 Ver no início deste livro: “José Craveirinha: contributos para uma revisão da literatura”.

2. ABDALA JUNIOR, Benjamin. António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O sonho (diurno) de uma poética popular. **Via Atlântica**, n. 5, p. 30, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49719>. Acesso em: 7 mar. 2022.

3. ALMEIDA, Marinei. *Maria*, de José Craveirinha: A memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação. **XI Congresso Luso Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. p. 1-13. Disponível em: <https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/bibliografia/Almeida,%20Marinei%20-%20Maria,%20de%20Jose%20Craveir.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2022.

4. ALMEIDA, Marinei. Manoel de Barros e José Craveirinha: um diálogo intertextual. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da (ed.). **Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino**. São Paulo: Ateliê Editora, 2008. p. 1-475.

5. ALMEIDA, Marinei; MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África. **Revista Ecos** (Cáceres), v. 1, p. 16-23, 2005.

6. ALVES, Elizandra Fernandes; ALVES, Érica Fernandes. “Grito negro”: a imagética negra na poesia de José Craveirinha. **Revista de Letras**, v. 16, n. 18, 23 set. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.3895/rl.v16n18.2391>. Acesso em: 7 mar. 2022.

7. ALVES, Ruane Maciel Kaminski. Literatura e resistência na poética de Craveirinha. **Revista Travessias**, v. 6, n. 3, p. 1-11, 2012. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9296>. Acesso em: 7 mar. 2022.

8. AMORIM, Claudia Maria de Souza; FISCHGOLD, Christian; MATOS, Mayara. **Literaturas Africanas I – Volume 1**. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2019. *E-book* (242 p.). Disponível em: <https://canal.cecierj.edu.br/recurso/17166>. Acesso em: 13 mar. 2022.

9. AMORIM, Claudia Maria de Souza. José Craveirinha. In: RECTOR, Monica; VERNON, Richard (ed.). **Dictionary of Literary Biographt – African Lusophone Writers**. Nova Iorque: A Bruccoli Clark Layman Book – GALE, 2012. p. 55-60.

10. BALTAZAR, Rui. Sobre a poesia de José Craveirinha. **Via Atlântica**, n. 5, p. 88, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49724>. Acesso em: 7 mar. 2022.

11. BALTAZAR, Rui. **A poesia de José Craveirinha**. Lourenço Marques: Associação dos Naturais de Moçambique, 1972.

12. NETO, Helio Baragatti. **A construção da identidade de Moçambique e a poesia de José Craveirinha**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 99. 2012. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/2411>. Acesso em: 7 mar. 2022.

13. NETO, Helio Baragatti. As influências jornalísticas em *Karingana ua karingana*, de José Craveirinha. **Revista de Educação, Linguagem e Literatura**, v. 1, n. 2, p. 132-146, 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2844>. Acesso em: 8 mar. 2022.

14. BENEVIDES, José Lucas Goes; FELIPE, Delton Aparecido; SILVA, Sandro Adriano da. Fênix renascida das “cinzas da maldição”: poesia e história moçambicana em “O grito negro”, de José Craveirinha. **Cadernos CERU**, v. 29, n. 1, p. 50-75, 17 ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2595-2536.v29i1p50-75>. Acesso em: 7 mar. 2022.
15. BERNARDO, Carla da Penha. Literatura e identidade moçambicana em *Xigubo*, de José Craveirinha. **IV Seminário Internacional Acolhendo as Línguas Africanas**. Salvador: UNEB, 2012. p. 15-23. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2411/1/Dissertacao%20Helio%20Baragatti%20Neto.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.
16. BEZERRA, Guilherme de Sousa. José Craveirinha e o *blues* da voz. **Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**, v. 15, n. 1, p. 192-204, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2018.v15n1a22245>. Acesso em: 8 mar. 2022.
17. BONIATTI, André. Implicações pós-colonialistas na obra de José Craveirinha: um povo entre a cruz e a espada. **Abril – NEPA/UFF**, v. 7, n. 14, p. 157-169, 15 abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v7i14.29857>. Acesso em: 7 mar. 2022.
18. BONIATTI, André. José Craveirinha: revolta contra o estado de colônia e perspectiva pós-colonial. **Temática**, v. 10, n. 12, p. 60-74, 2014.
19. BRANDÃO LEAL, L. A performance poética de José Craveirinha. **Letras & Letras**, v. 36, n. 2, p. 266-284, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/le-traseletras/article/view/49176>. Acesso em: 7 mar. 2022.
20. BRAUN, Ana Beatriz; ALVES, Ricardo Luiz Pedrosa. À margem do Índico: os pobres e o mar em contos moçambicanos. **Remate de Males**, v. 38, n. 1, p. 116-146, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v38i1.8651256>. Acesso em: 7 mar. 2022.
21. BRITO, Glória de. As várias vozes da escrita poética de José Craveirinha. In: BRITO, Glória de. **Des(a)fiando discursos: homenagem a Maria Emília Ricardo Marques**. Lisboa: Universidade Aberta, 2015. p. 93-102. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/340>. Acesso em: 7 mar. 2022.
22. BRITO, Glória de. As vozes poéticas de José Craveirinha. **Plural Pluriel**, v. 2, 2010. Disponível em: [http://www.plural.digitalia.com.br/index159d.html?option=com\\_content&view=article&id=242:as-vozes-poeticas-de-jose-craveirinha&catid=75:nd-6-litteratures-africaines-de-langue-portugaise&Itemid=55](http://www.plural.digitalia.com.br/index159d.html?option=com_content&view=article&id=242:as-vozes-poeticas-de-jose-craveirinha&catid=75:nd-6-litteratures-africaines-de-langue-portugaise&Itemid=55). Acesso em: 13 mar. 2022.
23. CABAÇO, Jose Luis de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. Tese (Doutoramento em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 475. 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-05122007-151059/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

24. CAMPOS, Maria Elvira Brito. Tambores de Mafalala: a poesia de Craveirinha. **Encontro de professores de literatura portuguesa**. São Paulo: Revoluções, Diásporas e Identidades, 2007.

25. CÂNDIDO, Marcelo. De pé sobre os escombros: José Craveirinha e o mundo colonial em *Xigubo*. **Anais Eletrônicos do XVI Congresso Internacional Abralic**. Brasília: Abralic, 2019. p. 4822-4831.

26. CANTARIN, Márcio Matiassi. O quadro cotidiano da colônia: uma leitura de “História de Sonto: o menino dos jacarés de pau”, de José Craveirinha. **XVI Seminário do CELLIP**. Londrina: CELLIP, 2003.

27. CARPINEJAR, Fabrício. José Craveirinha: antiquíssimos astros da África. **Revista de Cultura**, v. 34, 2003. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag-34craveirinha.htm>. Acesso em: 20 mar. 2022.

28. CEZERILO, Luis Abel. **Obra poética de José Craveirinha e Eduardo White**: utopia e liberdade no horizonte do possível. Tese (Doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 248, 2005.

29. CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

30. CHAGAS, Michelle Cardoso. **Letras, sons e ecos**: a musicalidade na Poesia de José Craveirinha. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 100. 2012. Disponível em: [https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018\\_19/Michelle%20Chagas%20-%20Letras,%20Sons%20e%20Ecos%20-Musicalidade%20em%20Craveirinha.pdf](https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018_19/Michelle%20Chagas%20-%20Letras,%20Sons%20e%20Ecos%20-Musicalidade%20em%20Craveirinha.pdf). Acesso em: 13 mar. 2022.

31. CHAGAS, Michelle Cardoso. Os sotaques musicais na poesia de José Craveirinha. **Revista Mulemba**, v. 4, n. 7, p. 132-145, 7 dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2012.v4n7a4958>. Acesso em: 7 mar. 2022.

32. CHAVES, Rita de Cássia Natal. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

33. CHAVES, Rita. Dados biográficos e matéria poética na escrita de José Craveirinha. In: CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

34. CHAVES, Rita de Cássia Natal. José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo. **Via Atlântica**, n. 3, 7 dez. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i3.49014>. Acesso em: 7 mar. 2022.

35. CIECOSKI, Altair Sofientini; BERTASSO, Amarildo. Literaturas africanas de língua portuguesa no ensino médio: um relato da recepção do poema do autor Craveirinha, como subsídio para o estudo da história e dos processos identitários em Moçambique. In: CIECOSKI, Altair Sofientini; BERTASSO, Amarildo. **A educação no Brasil e no Mundo**: avanços, limites e contradições. Atena Editora, 2020. p. 214-



219. Disponível em: <https://doi.org/10.22533/at.ed.66020230124>. Acesso em: 8 mar. 2022.

36. COLY, Alexandre. Devant l'aliénation, la conscience de soi à travers le langage poétique d'Agostinho Neto, José Craveirinha et Noémia de Sousa. **Pensares em Revista**, n. 12, p. 160-179, 20 jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/pr.2018.33957>. Acesso em: 7 mar. 2022.

37. DUSSE, Fernanda. O espaço poético: crítica social e estratégias linguísticas em José Craveirinha. **Abril – NEPA/UFF**, v. 5, n. 10, p. 117-131, 30 abr. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v5i10.29689>. Acesso em: 7 mar. 2022.

38. FALCONI, Jessica. A poesia da guerra como narrativa da memória nacional: José Craveirinha e Ana Paula Tavares. **Via Atlântica**, n. 17, p. 115, 28 jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i17.50538>. Acesso em: 7 mar. 2022.

39. FERNANDES, Vanessa Pincerato; ALMEIDA, Marinei. José Craveirinha e a declaração da identidade moçambicana. **Convergência Lusíada**, v. 30, n. 42, p. 338-351, 29 dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2019.n42a287>. Acesso em: 7 mar. 2022.

40. FERNANDES, Vanessa Pincerato; ALMEIDA, Marinei. Craveirinha: o espaço como meio de representação. **Revista Panorâmica On-Line**, v. 23, p. 118-128, 2017. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/revistapanoramica/index.php/revistapanoramica/article/view/716>. Acesso em: 8 mar. 2022.

41. FERREIRA, Manuel. Literaturas africanas de expressão portuguesa. São Paulo: Ática, 1987.

42. FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa — II**. Lisboa: Editora Bertrand, 1977. *E-book*. Disponível em: <http://www.casadasafricanas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Literaturas-africanas-de-expressao-portuguesa-II.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

43. FERREIRA, V. L. DA S. S. Encenação do desejo em Poemas eróticos, de José Craveirinha. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, n. 16, p. 115-126, 11 maio 2017.

44. FIRMINO, Carmen Lúcia Zambon. Na voz de Craveirinha um ritmo de raiz moçambicana. **Revista de Letras**, v. 35, p. 65-78, 1995.

45. FIRMINO, Carmen Lúcia Zambon. Melodia e ritmo na poesia de Craveirinha. **Anais XVI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Londrina: Editora da UEL, p. 338-348.

46. FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo; PEREIRA, Flávio. Autobiografia, história e resistência na obra de José María Arguedas e José Craveirinha. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 1, p. 29-38, 2005.

47. FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
48. FONSECA, Maria Nazareth Soares. José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 388-400, 2003.
49. FONSECA, Maria Nazareth Soares. José Craveirinha: uma poética ao som da *xipalapala*. **INFOISPU – Revista universitária**, v. 4, p. 21-25, 2003.
50. GAMEIRO, Armindo. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
51. GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 202-203.
52. GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. **Via Atlântica**, n. 16, p. 29, 24 dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i16.50460>. Acesso em: 7 mar. 2022.
53. HELGESSON, Stefan. Modernism under portuguese rule: José Craveirinha, Luandino Vieira and the doubleness of colonial modernity. In: HELGESSON, Stefan. **Literary History: towards a global perspective**. Berlin: Boston: DE GRUYTER, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9783110894110.4.118>. Acesso em: 7 mar. 2022.
54. INÁCIO, Emerson da Cruz. A relativização dos gêneros literários na obra de José Craveirinha. **Anais do VII Congresso da ASSEL/Rio**. Rio de Janeiro: UFRJ/ASSEL-Rio, 1998. p. 610-618.
55. JONES, Eleanor. **Battleground bodies: gender and sexuality in mozambican literature**. Pieterlen e Bern: Lang AG International Academic Publishers, 2017.
56. JONES, Eleanor. **Out of the iron house: deconstructing gender and sexuality in Mozambican literature**. Tese (Doutoramento em Literatura) – School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester, Manchester, 2016. Disponível em: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/out-of-the-iron-house-deconstructing-gender-and-sexuality-in-mozambican-literature\(3c2de69d-c356-4fb-5-bd2f-a0432ba38174\).html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/out-of-the-iron-house-deconstructing-gender-and-sexuality-in-mozambican-literature(3c2de69d-c356-4fb-5-bd2f-a0432ba38174).html). Acesso em: 7 mar. 2022.
57. JONES, Eleanor K. Diminished returns: mozambican masculinities in José Craveirinha's *Xigubo* and Paulina Chiziane's *O Sétimo Juramento*. **Forum for Modern Language Studies**, v. 52, n. 1, p. 81-99, jan. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/fmls/cqv096>. Acesso em: 7 mar. 2022.
58. JORGE, Sílvio Renato. Palavras de dor: expressões da perda na poesia de José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 401-406, 2003.
59. JORGE, Sílvio Renato. José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (ed.). **África e Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 197-208.

60. JUNOD, Henrique A. **Usos e costumes dos Bantos**. Lourenço Marques: Imp. Nacional de Moçambique, 1974.

61. KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim; SANTANA, Wylliane Estelaide Paixão de. Narrativas africanas: identidade e pertencimento na poesia de Craveirinha. **XXVII Simpósio Nacional de História**. 2013. p. 1-6.

62. KUNESOVÁ, Mariana. Africanidade, poesia e tradução (Caso do poema “Hino à minha terra”, de José Craveirinha). **Etudes Romanes de Brno**, n. 1, p. 139-154, 2004.

63. LABAN, Michel. Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura. **Veredas**, v. 3, n. 2, p. 655-664, 2000.

64. LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

65. LAGE, Rodrigo Conçole. Pintura de José Craveirinha: um retrato das relações sociais abordado a partir do conceito de classe social. **E- Revista de Estudos Interculturais**, n. 8, p. 1-16, 2021. Disponível em: <https://parc.ip.pt/index.php/e-rei/article/view/4158>. Acesso em: 7 mar. 2022.

66. LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

67. LEITE, Ana Mafalda. **Histórias e literaturas em países africanos de língua oficial portuguesa**. São Luís: Editora UEMA, 2020. p. 13-29.

68. LEITE, Ana Mafalda. “Maria” & José: o lirismo elegíaco de Craveirinha. **Abril – NEPA/UFF**, v. 5, n. 9, p. 165-171, 19 nov. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v5i9.29708>. Acesso em: 7 mar. 2022.

69. LEITE, Ana Mafalda. **Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Colibri, 2012.

70. LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

71. LEITE, Ana Mafalda. Exile and death in José Craveirinha’s later poetry. **Research in African Literatures**, v. 38, n. 1, p. 87-94, mar. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.2979/ral.2007.38.1.87>. Acesso em: 7 mar. 2022.

72. LEITE, Ana Mafalda. A oficina narrativa da poesia na escrita de José Craveirinha. **Via Atlântica**, n. 9, p. 225, 17 jun. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50053>. Acesso em: 7 mar. 2022.

73. LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

74. LEITE, Ana Mafalda. A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha. **Vértice**, IIª série, nº 55, p. 37-41, julho-agosto de 1993.

75. LEITE, Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.
76. LEITE, Ana Mafalda. Permanência e transformação das formas tradicionais na poesia de José Craveirinha. In FRANÇA, José Augusto. **Les littératures africaines de langue portugaise: a la recherche de l'identité individuelle et nationale**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, p. 377-384, 1985.
77. LEITE, Ana Mafalda. **Para uma caracterização de linguagem poética de José Craveirinha**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Africana em Português) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1981.
78. LOPES, Hélder Manuel de Almeida. **Perspectivas dos alunos sobre os valores na poesia de José Craveirinha**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/1292>. Acesso em: 7 mar. 2022.
79. MACEDO, Tânia Celestino. José Craveirinha: negritude e moçambicanidade. **Atas do III Simpósio Internacional de Literatura Negra Ibero-Americana**, v. 3, p. 97-104, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5997018>. Acesso em: 7 mar. 2022.
80. MACHADO, Marcelo Oliano. A questão da representação do sujeito moçambicano na poesia de José Craveirinha. In GUIMARÃES, Thelma de Carvalho (org.). **Literatura Portuguesa III**. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2009. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2381>. Acesso em: 13 mar. 2022.
81. MAQUÊA, Vera. Política e ideia de nação em *Xigubo*, de José Craveirinha. **Revista Mulemba**, v. 6, n. 11, 7 nov. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2014.v6n11a5015>. Acesso em: 7 mar. 2022.
82. MAQUÊA, Vera. Poética e política em José Craveirinha. In BRASETE, Maria Fernanda, MAQUÊA, Vera, CASTRILLON, M. Olga (org.). **Literatura, Política, Religiosidades**. Cáceres/Aveiro: Editora UNEMAT/Editora da Universidade de Aveiro, 2014. p. 145-156.
83. MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo, Moçambique: Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, 1998. 206 p.
84. MATUSSE, Gilberto. A representação literária da identidade na literatura moçambicana: Craveirinha. **Scripta**, v. 1, n. 1, p. 185-195, 1997. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10155>. Acesso em: 7 mar. 2022.
85. MELONI, Otavio Henrique Rodrigues; FRANCO, Roberta Guimarães. **Literaturas Africanas I – Volume 1**. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015. Disponível em: <https://canal.cecierj.edu.br/recursos/17167>. Acesso em: 13 mar. 2022.
86. MELONI, Otávio Henrique Rodrigues. **Cosmopolitas da mesma aldeia: um estudo sobre a formação e consolidação do sistema literário moçambicano a partir da**

obra de quatro poetas. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

87. MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

88. MENDONÇA, Fátima. O Conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. **Via Atlântica**, n. 5, p. 52, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49721>. Acesso em: 7 mar. 2022.

89. MITRAS, Luís R. 'America' in the Poetry of José Craveirinha: The mirror of an imaginary other. **English in Africa**, v. 31, n. 1, p. 121-138, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40239003>. Acesso em: 7 mar. 2022.

90. MOREAU, Annick; MENDONÇA, Fátima; LABAN, Michel (org.). **José Craveirinha**: poeta de Moçambique. Poitiers: OAVUP – Université de Poitiers, 2001.

91. MOTA, Maria Nilda de Carvalho. **João Cabral e José Craveirinha**: literatura contra a desumanização. Tese (Doutoramento em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10052018-105858/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

92. MOTA, Maria Nilda de Carvalho. Entre o sertão e a zona da mata: humanização e desumanização em João Cabral de Melo Neto e José Craveirinha. **Revista Crioula (USP)**, 2014.

93. MOTA, Maria Nilda de Carvalho. **Lirismo de libertação**: uma leitura de poemas africanos e afrobrasileiros. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 101. 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-15042011-110616/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

94. NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. Vozes poéticas cantam e contam a diferença: Nicolás Guillén, José Craveirinha e Solano Trindade. **Cadernos de Letras da UFF, UERJ/IL**, v. único, p. 17-22, 2000.

95. NGALE, Samuel J. Civil religious dynamics in José Craveirinha's aestheticised nationalism. **Journal for the Study of Religion**, v. 27, n. 2, p. 25-42, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24799444>. Acesso em: 7 mar. 2022.

96. NGOMANE, Nataniel. José Craveirinha: Nota bibliográfica. **Via Atlântica**, n. 5, p. 13, out. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49717>. Acesso em: 7 mar. 2022.

97. NOA, Francisco. José Craveirinha: Para além da utopia. **Via Atlântica**, n. 5, p. 68, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49722>. Acesso em: 7 mar. 2022.

98. NOA, Francisco. O espaço mítico em José Craveirinha. In NOA, Francisco. **A escrita infinita**. Maputo: Livraria Universitária, UEM, p. 21-35, 1998.

99. NOBERTO, Luana Rosilda da Silva. Poesia moçambicana: traços de pedidos de liberdade nas poesias de José Craveirinha. **III Simpósio Estadual de Ensino Pesquisa e Extensão da FBJ: Ética, política e cidadania na formação profissional: contextos, desafios e possibilidades**. Anais. Belo Jardim, Pernambuco: Even3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29327/simpfbj2019.226515>. Acesso em: 7 mar. 2022.

100. OLIVEIRA, Natália Medeiros. **O tema do exílio nas escritas poéticas de António Jacinto, Agostinho Neto, José Craveirinha e Rui Knopfli**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br/handle/ri/2670>. Acesso em: 7 mar. 2022.

101. OLIVEIRA, Vicente Geraldo Amâncio Diniz. O devir como expressão do eu coletivo na poética de José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, 2003.

102. ORTIZ, Iza Reis Gomes. José Craveirinha e Bruno de Menezes: espaços discursivos sobre a cultura negra. **Anais do Congresso Africanidades e Brasilidades**, v. 1, n. 2, p. 1-11, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/9490/6503>. Acesso em: 13 mar. 2022.

103. PASCOAL, António Jacinto. Craveirinha: existência, literatura e culturas. **Latitudes**, v. 25, p. 51-56, 2005. Disponível em: [http://www.revues-plurielles.org/\\_uploads/pdf/17\\_25\\_13.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_25_13.pdf). Acesso em: 13 mar. 2022.

104. PEREIRA, Érica Antunes. Formas de negar, formas de afirmar: a (re)invenção da vida na poesia de José Craveirinha, Noémia de Sousa e Nelson Saúte. **Anais do IX Congresso da ALADAA-B. Sociedade Civil Global**, p. 51-57, 2008.

105. PEREIRA, Érica Antunes. A (re)criação da vida na metapoesia de José Craveirinha, Glória de Sant'Anna, David Mestre e Ana de Santana. **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2007.

106. PINTO, Nathália Soares. A casa como espaço de materialização do processo de luto na poética de José Craveirinha. **Revista Espacialidades**, v. 16, n. 2, p. 200-212, 18 jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1984-817x.2020v16n2id19952>. Acesso em: 7 mar. 2022.

107. RAPOSO, Leila Cunha. **África-Brasil: poesia de resistência em José Craveirinha e Jorge de Souza Araújo**. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Santa Cruz, 2007.

108. REGO, Angela Cristina de Souza. **Da poesia de intervenção ao signo erótico-amoroso: Alteridade e subjetividade na poesia de Carlos Drummond de Andrade e de José Craveirinha**. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp092315.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

109. REGO, Angela Cristina de Souza. **Ainda sob a luz de Eros – Tópicos para a constituição do sujeito amoroso moderno na literatura portuguesa do século XX.** 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

110. RIBEIRO, Patricia. “In the midst unfathomably grows the emptiness”: approaches among the poetics of José Craveirinha and Paula Tavares. **Abril** (Niterói), v. 5, n. 9, p. 93-109, 2012. Disponível em: <https://doaj.org/article/0d47553a606f42e89c-d8e7656c67c1c9>. Acesso em: 7 mar. 2022.

111. RIBEIRO, Vanessa Relvas de Oliveira. A reinvenção de sonhos e memórias em poemas de José Craveirinha e telas de Malangatana Valente. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 2, n. 9, p. 1-5, 2004. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/448/439>. Acesso em: 8 mar. 2022.

112. SANTOS, Júnior José Welton Ferreira dos. Ainda a nação: interrogando o discurso nacional em José Craveirinha. In: SANTOS, Júnior José Welton Ferreira dos. **Estudos Étnicos e Africanos: revisitando questões teóricas e metodológicas.** Salvador: EDUFBA, 2014.

113. SANTOS, Júnior José Welton Ferreira dos. **Tambores poéticos: a (re)invenção da história em José Craveirinha e Abdias do Nascimento.** Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24065>. Acesso em: 7 mar. 2022.

114. SAÚTE, Nelson. **Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos.** Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português, 1998.

115. SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente. **Revista Terceira Margem**, v. 9, n. 13, p. 7-26, 2005.

116. SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 350-367, 20 mar. 2003.

117. SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. A apoteose da palavra e do canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha. **Via Atlântica**, n. 5, p. 40, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49720>. Acesso em: 7 mar. 2022.

118. SILVA, Anaíde Sunamita Cohen Neves da. **Figurações do feminino na poesia de José Craveirinha.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, p. 114. 2014. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77308/2/33438.docx>. Acesso em: 19 mar. 2022.

119. SILVA, Avani Souza. Hamina e outros contos: a poética de denúncia social em Craveirinha. **XII Congresso Internacional da ABRALIC.** São José: Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011.

Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1160-1.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2022.

120. SILVA, Kislana Rodrigues Ramos da. **Resistência e subjetividades**: marcas da africanidade e negritude na poética de José Craveirinha e Oliveira Silveira. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, p. 112. 2013. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/js-pui/handle/tede/2503>. Acesso em: 7 mar. 2022.

121. SILVA, Manoel de Souza e. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

122. SILVA, Raul Alves Calane da. **Do léxico à possibilidade de campos isotópicos literários**. Tese (Doutoramento em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, p. 318. 2009. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55077/2/tesedoutraulcalane000123649.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

123. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. José Craveirinha “Impoética poesia”. **Via Atlântica**, n. 5, p. 78, 9 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49723>. Acesso em: 7 mar. 2022.

124. SOUZA, Luana Soares de. O canto na cidade calada à força: poder simbólico na poesia anticolonial moçambicana. **Letrônica**, v. 11, n. 1, p. 20, 27 jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2018.1.28324>. Acesso em: 7 mar. 2022.

125. SOUZA, Luana Soares de. **Oralidade e linguagem na poética de José Craveirinha**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, p. 110. 2014. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/handle/1/347>. Acesso em: 7 mar. 2022.

126. SOUZA, Luana Soares de. Lobivar Matos e José Craveirinha: diálogos poéticos para além do tempo e espaço. **XII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa**. São Paulo: USP, 2013.

127. THOMAZ, Omar; CHAVES, Rita. Entrevista com José Craveirinha. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 415-425, 20 mar. 2003.

128. TORRES, Gonçalo. Craveirinha em diálogo subversivo com o mundo. Duas propostas de aproximação: Jorge de Sena e Henri Michaux. **Scripta**, v. 6, n. 12, p. 368-387, 20 mar. 2003.

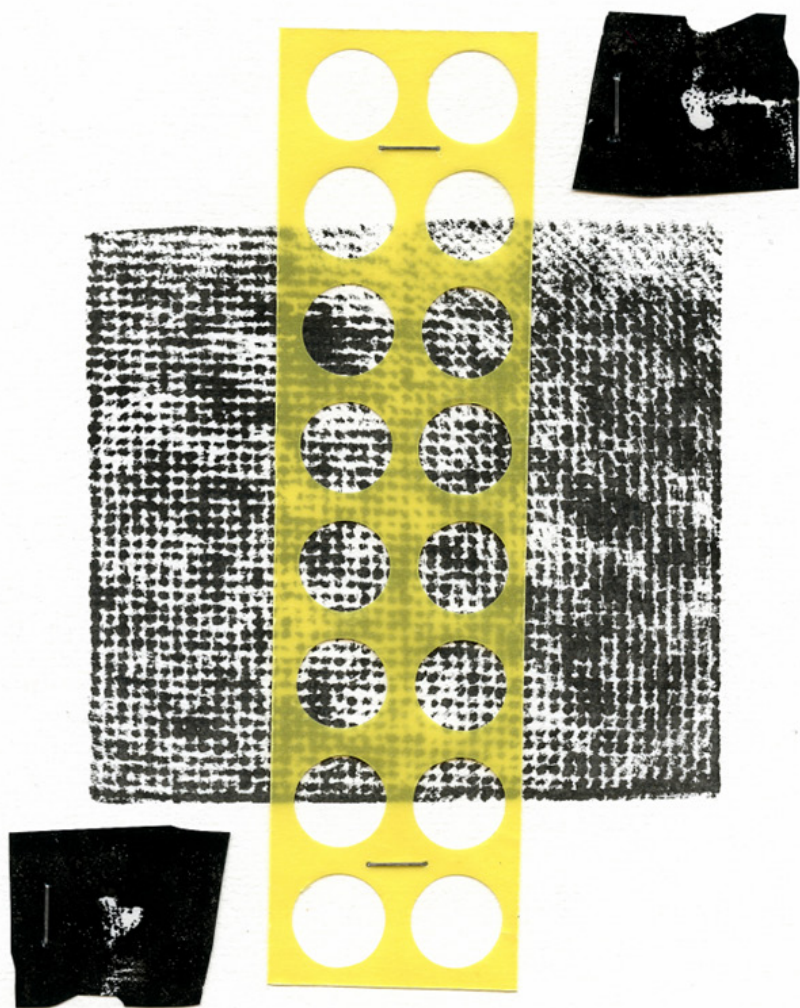
129. VIEIRA, Gabriel Pereira. **José Craveirinha**: percursos de uma poética inquieta. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, p. 79. 2019. Disponível em: [https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11158/1/DISSERTAÇÃO\\_JoséCraveirinhaPercursos.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11158/1/DISSERTAÇÃO_JoséCraveirinhaPercursos.pdf). Acesso em: 7 mar. 2022.

130. VIEIRA, Luciana Batista. **Outra face, a mesma luta**: edição e estudo das crônicas e outros textos publicados por José Craveirinha em *A tribuna* (1962-1964). 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos) – Faculdade de Letras da Universidade



do Porto, Porto, p. 166. 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/125461/2/375367.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2022.

131. WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: PPGL-UFPE, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.





### **III. JOSÉ CRAVEIRINHA: EM HOMENAGEM**





José Craveirinha em Roma, 1986 (autoria da fotografia: Sérgio Santimano).



# O VATICINADOR

Armando Artur

*Pediram-me para depor sobre Craveirinha.*

*– Qual deles? – Indaguei-me cá comigo.*

*Pois eu conheço dois Craveirinhas:*

*– O vaticinador de **vaticínios infalíveis**,  
aquele que um dia sonhou hasteando um sorriso  
ao calor da pira olímpica;*

*– E o careca de cravos nas algibeiras, da Mafalala,  
tipo mulato chato, como todo o negro vacinado  
nos tempos do xibalo.*

*Então, entre os dois preferi o Vaticinador infalível,  
aquele feiticeiro terrível, pior que uma **cachucha** russa.*



*Sim, é sobre ele que venho, mui respeitosamente, depor,  
em reverência ao seu centenário.*

*Deponho sobre esse proceloso e ubíquo  
mensageiro, pré e pós-libertário,  
que ainda teima em **querer ser tambor**  
para anabolizar as **mamanas** do tipo **Saquina**.  
Aliás, com ele aprendi que, **querer ser**  
**tambor**, é uma vocação ingrata e, mais do que isso,  
dificílima e terrivelmente dolorosa.*

*(É só imaginar a argúcia dum alfinete em papel higiénico!)*

*Confesso, já agora, que, desde **putéfio**, a mania  
de **ser carvão** vem me dilacerando e acossando  
como um cravo de Craveirinha.  
(Mas como depor sobre um gajo assim que,  
mesmo morador da Machava, consegue nacionalidade  
num **país que ainda não existe?**)  
2007 (poema revisto)*

# XIKUANA NA CABEÇA DO POETA

Hirondina Joshua

*para José Craveirinha*

*o poeta traz na cabeça barro com água  
– quanto pesa o elemento? pergunta. inclinando a cabeça  
é perigoso encontrar o barro queimado e quente  
é perigosa a estrela que indica as fórmulas da comunhão  
o poeta desespera nas iluminações da fala  
quer que o rosto lhe mostre como se pesa menos  
caminha.  
o poeta não sossega na forma com que as casas tomaram o mundo:  
fica incompleto diante do barro. fica partido diante da linguagem dos  
animais.  
– na Terra não se pode criar o suco porque as frutas estão cinzentas.  
nos extremos da água o poeta alucina:  
paralisa nas estações.  
sob a chapa de zinco  
crianças cheias de homens levantam a cara das raças deslumbrantes:  
levantam os esboços terrestres*

*e a água corre com a lentidão da última voltagem.  
o poeta traz na cabeça água com barro vermelho  
ar e todas as ferramentas fluviais  
ninguém se atreve a tocar na espada que canta no lado inferior esquerdo  
ninguém abusa da monarquia invisível da saliva  
o iodo é atormentado fora da ordem elementar:  
na fuga dos órgãos que se vêem pela boca  
e então o talento sobe:  
envia o arrebatamento denunciando a carne.  
– como se pode olhar sem o espasmo do barro?*

**Glossário:**

Xikuana – objeto de barro que serve para carregar água

# JOSÉ CRAVEIRINHA

Nelson Saúte

*De que materiais é feito este indúctil silêncio?  
Porquê o obséquio do medo e esta resignação  
quando todos os dias  
azafamados intendentess assolam  
os nossos mais lídimos sonhos?*

*Porquê esta nossa diligente inépcia?  
Somos afanosamente inócuos?  
Que extravagância é esta a nossa  
que faz do devir moçambicano  
esta reiterada subscrição do fatalismo?*

*Por que razão não nos indignamos?  
Por que razão sucumbimos inelutavelmente  
às promessas sempre incumpridas?*

*Tenho numa mão um glossário das nossas incongruências  
e na outra a insurrecta memória dos nossos poetas.*

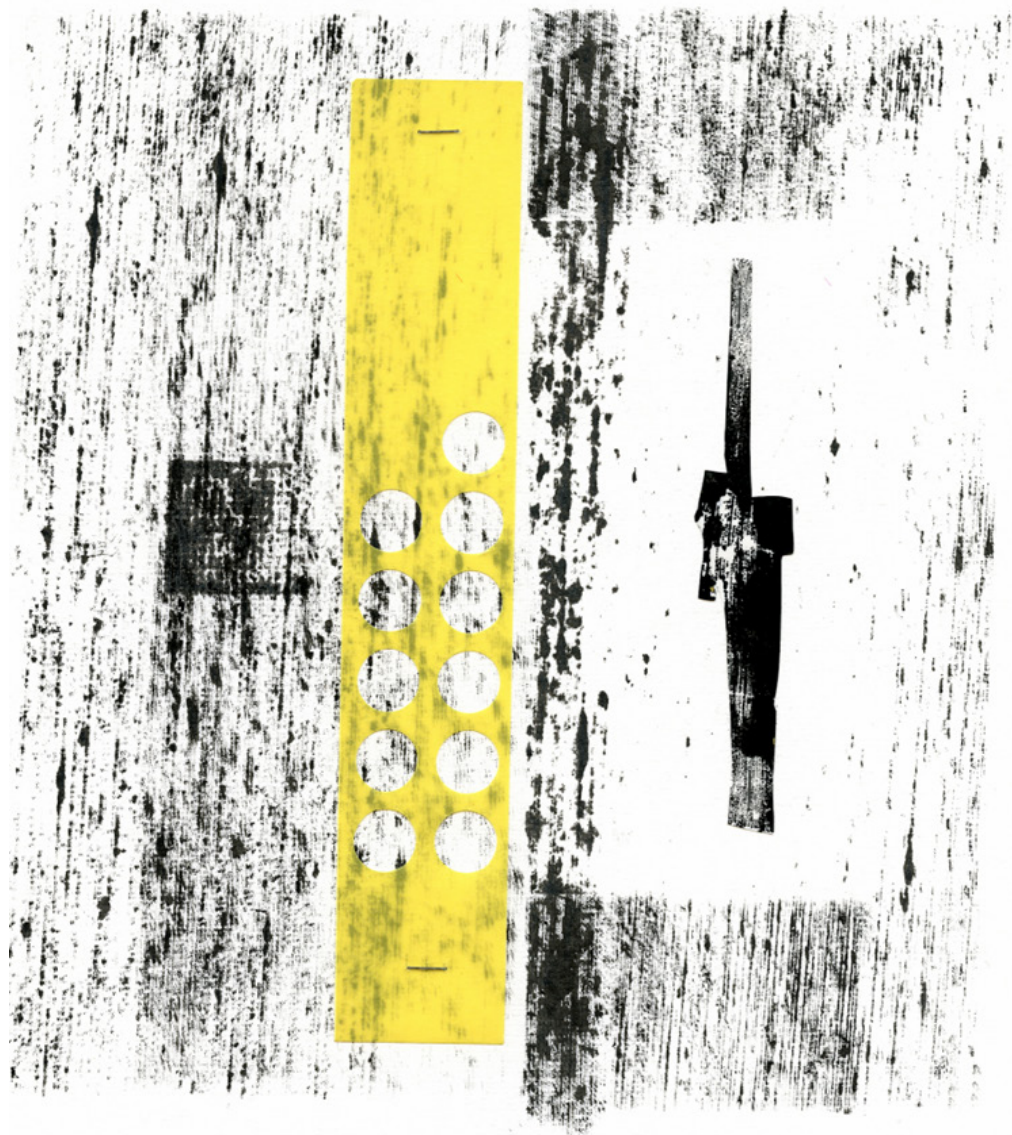
*E tenho uma indômita vontade de dissentir  
nestes tempos de indisfarçada desilusão.*

*Os prestidigitadores de hoje  
são ostensivamente injuriosos.  
Querem fazer de nós cidadãos inverídicos  
lesando-nos sem possibilidade de legítima defesa.*

*Que país é este tão pródigo em molestar os seus?  
Somos milhões de vituperados  
com requintada contumácia.  
Quanto a mim  
não condescendo.  
Teimo no culto dos mais velhos.  
Cumpro o anátema que me lançaste  
vaticinando-me o futuro de humilde legatário  
e pratico sem rebuço a humildade de mais novo.*

*Poeta  
galhardamente insubmisso  
faço da tua acerada língua  
o émulo para estes dias infaustos.*

*Kampfumo, 30 de outubro de 2021 – 19 de janeiro de 2022*





## **IV. BIODADOS (POR ORDEM ALFABÉTICA)**





## AUTORES E AUTORAS

**Ana Mafalda Leite** é poeta e ensaísta. Doutora em Literatura Portuguesa/Literaturas Africanas em Português, pela FLUL (1989). Mestre em Literaturas Brasileiras e Africanas em Português, pela FLUL (1986). Tem licenciatura em Estudos Românicos, pela FLUL (1978). Desde 2005 é membro integrado do Cesa – Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento. Desde 2007 é professora associada com agregação pela Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa. Na sua atividade de investigação mais recente, coordenou os projetos “Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial” (CESA-FCT: PTDC/CPC-ELT/4939/2012) [2013-2015], “Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono” (PTDC/CPC/ELT/4868/2014).

Apresenta uma vasta coleção de títulos académicos e de poesia publicados. Destacam-se os mais recentes: O papel de Rui Knopfli na Revista Caliban e no Sistema Literário Moçambicano. **Revista Ecos**, vol. 29. Ano 17, nº 02 (2020) p. 17-33 <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/5104> (ISSN: 2316-3933); Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Nascer com a Nação. *In: Histórias e Literaturas em Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa* (orgs. Henrique Borralho e Tatiana Raquel Reis da Silva). São Luís: Editora UEMA, 2020, p. 13-29 (ISBN: 978-65-00-10157-7); Perspectivas Teóricas e Críticas nas Literaturas Africanas & a Perspectiva Pós-Colonial. *In: Literaturas africanas na contemporaneidade* (orgs. Rosilva Alves Bezerra, Vanessa Riambau Pinheiro, Zuleide Duarte). João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p. 25-36 (ISBN: 978-85-237-1516-8); Poéticas Fundacionais da Poesia Moçambicana. *In: Dos percursos pelas Áfricas* (orgs. Sávio Roberto Fonseca de Freitas, Vanessa Riambau Pinheiro). João Pessoa: UFPB, 2020, p. 23-39 (ISBN 13(15): 978-65-5942-071-1); Violência e Morte na poesia de José Craveirinha. *In: Do colonialismo ao patriarcado: representações da Violência nas Literaturas Africanas* (orgs. Vanessa Riambau Pinheiro e Sávio Roberto Fonseca de Freitas). João Pessoa: Editora UFPB,

2020, p. 33-42 (ISBN 13(15): 978-85-237-1571-7) (informação disponível em: <https://csg.rc.iseg.ulisboa.pt/member/aleite/>).

**Armando Artur** é uma das referências da poesia africana de língua portuguesa. Nasceu na Zambézia, Moçambique. Publicou **Espelho dos dias** (1986), **O hábito das manhãs**, **Estrangeiros de nós próprios**, **Os dias em riste**, **A quintessência do ser**, **No coração da noite**, **Felizes as águas**, **As falas do poeta**, **A reinvenção do ser e a dor da Pedra**, **Muery – Elegia em si maior**, **Outras noites outras madrugadas**, **O rosto e o tempo** (Antologia da sua poesia), **Minhas leituras e outros olhares** (2021). Recebeu o Prémio Consagração Rui de Noronha 2002, o Prémio Nacional de Literatura José Craveirinha 2004, o Prémio BCI de Literatura 2019, o Prémio Consagração José Craveirinha de Literatura (2021). Foi igualmente agraciado com o título de *Doutor Honoris Causa* em filosofia da arte e literatura, pela *Cypress International Institute University*. Além de poeta, Armando Artur é membro fundador da Associação Pan-africana de Escritores (PAWA); foi Secretário-geral da Associação dos Escritores Moçambicanos, Vice-Presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa (FBLP) e Ministro da Cultura de Moçambique.

**Carla Maria Ataíde Maciel** é Professora Associada na Universidade Pedagógica de Maputo onde exerce funções de Diretora Científica e Diretora do Programa de Doutoramento em Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino de Línguas. Em 2019 realizou um Pós-doutoramento no Departamento de Educação e Psicologia da Universidade de Aveiro, Portugal. É Doutorada em Estudos de Língua Inglesa (2007) pela *Illinois State University*, Mestre em Linguística (1996) pela Universidade de Lisboa e Licenciada em Ensino de Português (1992) pelo Instituto Superior Pedagógico em Moçambique.

É membro honorária do Clutrad desde 2021. Publicou (em coautoria) os seguintes livros de ensino da língua portuguesa em Moçambique: **Língua Portuguesa – 9.ª classe**, Livro do Aluno (2009), **Língua Portuguesa – 9.ª classe**, Livro do Professor (2009), **Língua Portuguesa – 10.ª classe**, Livro do Aluno (2010) e **Língua Portuguesa – 10.ª classe**, Livro do Professor (2010) pela Plural Editores. Participou na elaboração do **Guia orientador sobre planificação, gestão, monitoria e avaliação dos temas transversais** (2014) publicado pela Direção de Programas Especiais do Ministério de Educação. É coorganizadora do livro **Temas transversais em Moçambique: educação, paz e cidadania** (2015) e organizadora do livro **Teoria e pesquisa na interpretação de conferência** (2018) pela editora Educar. Tem publicados vários artigos de linguística descritiva do Português e de didática de línguas. Desenvolve pesquisa em Estudos Culturais sobre valores de género em narrativas orais e provérbios Bantu e, presentemente, coordena um projeto sobre narrativas do Tufo da Mafalala.

**Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco** é Professora Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. É Doutora

em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Realizou Estágio Pós-Doutoral na Universidade Federal Fluminense – UFF e na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). Implantou, em 1993, o Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Foi Chefe do Departamento de Letras Vernáculas/UFRJ de 2003 a 2004. É membro da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. É consultora da FAPERJ e da CAPES, Pesquisadora B1 do CNPq e Cientista do Estado da FAPERJ. É editora fundadora da **Revista Mulemba** da UFRJ. É sócia correspondente da Academia Angolana de Letras no Brasil. Integra a Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto em Moçambique.

Tem publicações nas áreas de Literaturas Africanas e Brasileira, entre as quais: **Morte e prazer em João do Rio** (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976); **Além da idade da razão** (Rio de Janeiro: Graphia, 1994); **Guia bibliográfico das literaturas africanas em bibliotecas do RJ** (Rio: Faculdade Letras/UFRJ, 1996); **Antologias do mar na poesia africana** (Rio de Janeiro: Faculdade Letras/UFRJ, 1996, 1997, 1999. 3 v.). O volume 1 dessa Antologia, dedicado a Angola, teve uma edição angolana, em Luanda, em 2000, pela Ed. Kilombelombe, com apoio do Ministério da Cultura de Angola. Publicou também: **A Magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique**. São Paulo: Editora Kapulana, 2021 (terceira edição revista e ampliada; edições anteriores em 2003 e 2008); **Entre fábulas e alegorias**. Rio de Janeiro: Quartet, 2007; **Como se o mar fosse mentira** (em coautoria com Rita Chaves e Tânia Macedo). Luanda: Chá de Caxinde, 2006 (primeira edição em Moçambique, 2003). Em 2010 organizou o livro **Brasil & África: letras em laços II**, com Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado G. da Silva. São Caetano do Sul: Ed. Yendis. Em 2013 organizou com Maria Geralda de Miranda o livro **Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique** (2013). Publicou ainda: Uma pátria chamada poesia..., capítulo do livro **Vozes femininas de África. Prosa e Poesia. Sprachen Literaturen Kulturen**. In: BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne; QUINTALE, Flávio (org.). Frankfurt: Peter Lang Edition, 2014. p. 5-14; Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. Prefácio. In: SOUSA, Noémia. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. [Vozes da África]; **Afeto & poesia**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel (2014); **Pensando o cinema moçambicano** (2018); **Cinegrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios** (2019), com Ana Mafalda Leite e Luís Carlos Patraquim; **Cinegrafias angolanas: memórias e reflexões** (no prelo, com previsão de edição em outubro de 2022), com Ana Paula Tavares, Ana Mafalda Leite e José Octávio Serra Van-Dúnem.

**Dilar Pereira** (Maria Dilar da Conceição Pereira) é artista visual, professora e investigadora. É Doutoranda em Belas-Artes, Especialidade Desenho, na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes – CIEBA, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; bolsista de Doutoramento da Universidade de Lisboa, Ref.<sup>a</sup>. C003050 (2017-2021); Mestre em Desenho (2013) e Mestre em Teorias da Arte (2006), pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; tem licenciatura em Ensino na área de Edu-

cação Visual e Tecnológica, pelo Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação (2001).

É autora de artigos científicos na área do Desenho e da Educação Artística e publicação de trabalhos ao nível do desenho, da ilustração e da imagem gráfica.

A sua atividade docente reparte-se por Portugal, no Ensino Básico e no Ensino Superior (2001-2012; 2016-2018; 2021-2022) e no estrangeiro (em Timor-Leste, 2012-2015) – no Ensino Superior e no âmbito da Formação de Professores, na área de Educação Artística. Tem atividade no âmbito das Artes Visuais, com participação em exposições individuais e coletivas, em Portugal e no estrangeiro, desde 1990. É membro do Grupo do Risco desde 2008, dedicado ao desenho de campo, ilustração científica e fotografia, tendo em conta a sensibilização para a preservação da biodiversidade.

**Doris Wieser** é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde é responsável pela área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É membro do Centro de Literatura Portuguesa e subdiretora do Programa de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa da mesma instituição. É doutora em Literaturas Ibero-românicas pela Universidade de Göttingen (Alemanha), com uma tese sobre o romance policial/romance de crimes latino-americano na viragem do milénio, e mestre em Estudos Hispânicos, Portugueses e Germânicos pela Universidade de Heidelberg (Alemanha). Foi professora assistente na Universidade de Göttingen entre 2008 e 2016, pós-doutoranda com bolsa da Fundação Alexander von Humboldt, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2014 e 2015), e Investigadora FCT no Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2017-2019). Entre 2017 e 2021 coordenou, o projeto “Identidades nacionais em diálogo. Construções de identidades políticas e literárias em Portugal, Angola e Moçambique (1961-presente)” (IF/00654/2015/CP1283/CT0004).

É autora de dezenas de artigos em revistas científicas e livros especializados, escritos em português, espanhol, inglês e alemão. Publicou a monografia *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende: Typen und Kontexte*. Berlin: LIT, 2012 e coorganizou, entre outros, os livros **Declinações**: género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa (com Jessica Falconi. Coimbra: Almedina, 2022); *A flor de cuervo: representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica* (com Luciana Moreira. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2021); *Cities of the lusophone world: Literature, culture and urban transformations* (com Ana Filipa Prata. Oxford: Peter Lang, 2018); **Identidades em movimento**: construções identitárias na África de língua portuguesa e seus reflexos no Brasil e em Portugal (com Enrique Rodrigues-Moura. Frankfurt am Main: TFM, Biblioteca Luso-Brasileira, 2015), e os dossiers **Mulheres na imprensa colonial**: discursos e representações (com Jessica Falconi. *Ex aequo*, 39, 2019) e *Imagínarios africanistas y trasatlánticos: memoria y agencia cultural* (com Magdalena López, *Iberoamericana XVII*, 66, 2017). Realizou também o filme documentário **Viver e**

**escrever em trânsito:** entre Angola e Portugal (63 min., 2021). Os seus interesses de investigação giram em torno da construção de identidades e memórias coletivas, do romance policial e dos estudos de género nas literaturas latino-americanas e nas literaturas africanas de língua portuguesa.

**Fátima Mendonça** é Professora aposentada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Desde 2007, investigadora do CLEPUL – Universidade de Lisboa. De 1977 a 2010, lecionou várias disciplinas, nomeadamente Literatura Moçambicana, Literatura Comparada, Literaturas Africanas Comparadas, História da Crítica Literária, Retórica e Poética, Literaturas da África Austral e Literatura e Outras Artes. Examinadora externa e professora convidada em universidades africanas, brasileiras e europeias.

Investigadora na área da História Literária de Moçambique de que resultaram publicações destacando-se: *As donas da Zambézia na ficção narrativa: da imaginação colonial à imaginação nacional. Portuguese cultural studies*: vol. 7. iss1, Article 3, 2021; Panorâmica (muito geral) da ficção narrativa moçambicana contemporânea. *In*: Mirna Queirós (org.). **Travessias imaginárias**. São Paulo: Sesc, 2020; Imprensa e circulação de ideias em Moçambique. *In*: Cláudia Castelo e outros (org.). **Os outros da colonização**. Lisboa: ICS, 2012; Tópicos para discussão: os críticos, a crítica e os conceitos ao Sul. *In*: Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012; Poetas do Índico – 35 anos de escrita. **Mulemba**, n.º 4, Julho 2011; Literaturas emergentes identidades e cânone. *In*: Maria Paula Meneses e Margarida Ribeiro. **Moçambique – das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008; Mia Couto – le mal-aimé. *Études Littéraires Africaines*. Metz: Université Paul Verlaine, 2008; Moçambique, lugar para a poesia. *In*: Noémia de Sousa, **Sangue Negro**. Maputo: AEMO, 2001; **Literatura moçambicana, as dobras da escrita**. Maputo: Ndjira, 2011; **Literatura moçambicana, a história e as escritas**. Maputo: UEM, 1989. Com César Braga Pinto: **João Albasini e as luzes de Nwanzengele**. Maputo: Alcance, 2014; **Meus versos** (edição crítica da poesia de Rui de Noronha). Maputo: Texto Editores, 2006. Organizou e prefaciou as edições póstumas de José Craveirinha: **Poemas da prisão** (2003) e **Poemas eróticos** (2004). Organizou com Nelson Saúte e Francisco Noa a publicação de **Sangue negro** de Noémia de Sousa (2001). Realizou com Michel Laban os documentários **José Craveirinha poeta de Moçambique** (Universidade de Poitiers, 2002). Tem integrado Júris de diversos prémios entre os quais Prémio José Craveirinha, Prémio PALOP, Júri Internacional, da *Zimbabwe International Book Fair*, Prémio Oceanos. Membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), de que foi vice-presidente da Assembleia Geral e presidente do Conselho Fiscal (1992-1996), da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILP), da *Modern Languages Association* e da *Association pour l'Étude des Litteratures Africaines*. Recebeu da AEMO, em 2007, o Diploma de Mérito e, em 2016, o Prémio José Craveirinha – carreira literária.

**Hirondina Joshua** é poeta e escritora moçambicana, Membro da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

Curadora do projeto *Exercícios da Retina no Mbenga Artes e Reflexões* (Moçambique) sobre divulgação de textos e conversas com escritores lusófonos. Na revista **Palavra Comum** (Galiza) colabora com ensaios sobre a arte da escrita. Tem colaborado em várias revistas, jornais, festivais, colóquios, podcasts, antologias nacionais e internacionais. Livros publicados: **Os ângulos da casa** (Fundação Fernando Leite Couto, 2016 – Poesia); **Como um levita à sombra dos altares** (Húmus, 2021 – Contos); **A estranheza fora da página**, com Ana Mafalda Leite (Húmus, 2021 – Poesia); **Córtex** ( Exclamação, 2021 – Poesia).

**Jane Tutikian** é professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua como professora e orientadora na Graduação e no Programa de Pós-Graduação. Na pesquisa e na extensão, tem desenvolvido importantes projetos em Literaturas Portuguesa e Africana. Ministrou um grande número de palestras, conferências e cursos no Brasil e no exterior.

Como escritora, ganhou importantes prêmios, entre eles, o Prêmio Jabuti de Literatura, da Câmara Brasileira do Livro. Foi a primeira mulher do séc. XXI a ser Patrona da Feira do Livro de Porto Alegre. Tem participado, ao longo da carreira, de inúmeras comissões, conselhos e consultorias. Cabe destacar, aqui, algumas atuações: 2016 a 2020: Vice-Reitora e Pró-Reitora de Coordenação Acadêmica da UFRGS; 2009 a 2016: Diretora do Instituto de Letras da UFRGS por duas gestões; 2010 a 2016: Vice-Presidente da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos – AFROLIC por duas gestões; 2011 a 2014: primeira Diretora Brasileira e Fundadora do Instituto Confúcio na UFRGS; 2009 a 2020: Editora da Revista **Conexão Letras**. Possui 23 livros publicados, mais de 30 organizados e mais de cem artigos publicados.

**Lola Geraldes Xavier** tem pós-doutoramento pela Universidade de Coimbra (UC, Portugal). É doutorada em Literatura, pela Universidade de Aveiro, mestre em Literatura Portuguesa (UC); pós-graduada em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora (UC) e licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (UC). Tem sensivelmente uma centena de publicações, entre artigos em revistas científicas e livros (autoria e co-organização), e mais de uma centena de intervenções orais nas áreas da Didática, Língua Portuguesa (como língua materna e língua estrangeira), Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa.

A sua investigação nasce da pertença a Centros de Investigação – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra; Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro; ECOAdOR (Grupo de Estudos de Culturas Ocidentais, Africanas e do Oriente); Labelit – Laboratório de educação, linguagem e teatralidade da Universidade Federal do Paraná, Curitiba (Brasil) e Diálogos: Rede Internacional de pesquisa (Brasil)- e da docência no Ensino Superior em Portugal – Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação de Coimbra, onde foi dire-

tora da licenciatura em Educação Básica e formadora de professores; e em Macau – Professora Coordenadora na Universidade Politécnica de Macau, onde já coordenou a licenciatura em Português, a licenciatura em Tradução e Interpretação Chinês-Português/Português-Chinês, e, presentemente, o Doutoramento em Português. Das suas publicações em livro (autoria e (co)organização), destaca-se: **José Craveirinha – Poemas selecionados** (organização da edição da tradução para chinês), Macau: Praia-Grande Edições (2022); **Literaturas africanas em português: uma introdução**, Macau: Instituto Politécnico de Macau (2017); **Contos em português: ler para aprender em PLE**, Macau: Instituto Politécnico de Macau (2017), com Rosa Bizarro; **Cinco povos cinco nações** – estudos de literaturas africanas, Lisboa: Novo Imbondeiro (2007), organização com Pires Laranjeira e Maria João Simões; **O discurso da ironia** – em literaturas de língua portuguesa, Lisboa: Novo Imbondeiro/IPAD (2007); **Deleitar e instruir: a dramaturgia de Almeida Garrett**, Mangualde: Edições Pedagógicas (2005).

**Maria Nilda de Carvalho Mota** é pós-doutora em Estudos Brasileiros pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo e doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Poeta e editora independente, atua como militante da cultura e dos direitos humanos, é Articuladora da Rede de Proteção e Resistência ao Genocídio e fundadora da coletiva de mulheres negro-periféricas Edições Me Parió Revolução em São Paulo.

**Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva** é professora Associada de Literaturas Africanas de língua portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desde 2006. É mestre em Literatura Brasileira, pela UFRJ; doutora em Literaturas Africanas, pela PUC (Rio). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado com ênfase na escrita feminina em Paris IV – Sorbonne. Tem experiência na área de Literaturas de língua portuguesa (Brasil, África e Portugal), atuando não só no espaço das literaturas africanas, mas também da literatura comparada. Coordena o grupo de estudos e pesquisas “Escritas do corpo feminino”, na Faculdade de Letras da UFRJ. Suas pesquisas, nos últimos dez anos, estiveram voltadas para as imagens de busca de felicidade e para as imagens do corpo feminino nas literaturas de língua portuguesa. Organizou diversas obras no campo das literaturas africanas de língua portuguesa e da literatura comparada. Atualmente, reúne as publicações da escritora e jornalista brasileira Leda Rios, assim como estudos sobre a sua obra, para um livro que deverá ser editado ainda este ano de 2022.

**Michelle Cardoso Chagas Morsch** possui graduação em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Concluiu o Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro em março de 2012. Iniciou o Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro em março de 2018. Possui experiência profissional no mercado, com ênfase no ensino de língua portuguesa e



literaturas brasileira, portuguesa e africana. Atualmente, é professora de língua portuguesa e literaturas do estado do Rio de Janeiro.

**Nelson Saúte** nasceu em Maputo, Moçambique, em 1967. É formado em Ciências de Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e é mestre em Sociologia pela USP (Universidade de São Paulo). Foi jornalista na imprensa, na rádio e televisão e foi docente universitário. Foi colunista e publicou textos literários nos seguintes periódicos em Moçambique: **Notícias, Domingo, Tempo, Diário de Moçambique, Mediafax, Zambeze e O País**. Em Portugal integrou as redações do **JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias)** e do **Público** e colaborou na rádio TSF. Manteve um programa sobre livros na TVM (“Leituras”) e foi comentador político na Rádio Moçambique, onde se iniciou, nos anos 1980, como ator, no programa “Cena Aberta”. Foi administrador executivo dos Portos e Caminhos de Ferro de Moçambique (CFM). Editou, ao longo de seis anos, a revista de bordo **Índico** da LAM. Fundou e é curador do Museu dos CFM. É editor da **Marimbique**.

Publicou volumes de poesia, de ficção e de entrevistas, compilou e organizou antologias de poesia e de contos. Seus livros estão publicados em Moçambique, Portugal, Brasil, Itália e Cabo Verde. Publicou, no domínio da poesia: **A pátria dividida** (1993), **A cidade lúbrica** (1998), **A viagem profana** (2003), **Maputo blues** (2007) e **Livro do norte e outros poemas** (2012). No território da ficção: **O apóstolo da desgraça** (1999, contos), **Os narradores da sobrevivência** (2000, romance) e **Rio dos bons sinais** (2007, contos). Tem dois livros de entrevistas **A ponte do afecto** – entrevistas com escritores portugueses (1990) e **Os habitantes da memória** – escritores com escritores moçambicanos (1998). Organizou ou coorganizou as seguintes antologias: **A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas** (1992, coautor com António Sopa), **Antologia da nova poesia moçambicana** (1993, coautor com Fátima Mendonça), **As mãos dos pretos** (2001, antologia do conto moçambicano) e **Nunca mais é sábado** (2004, antologia de poesia moçambicana). É autor do livro infanto-juvenil: **O homem que não podia olhar para trás** (autor do texto adaptado com ilustrações de Roberto Chichorro). Tem dois volumes com recolhas de textos: **Escrevedor de destinos** (2008) e **Planisfério moçambicano** – atlas literário (2020). Prepara, neste momento, a publicação dos seus **Diários do sudeste**.

**Rita Chaves** é Doutora em letras pela Universidade de São Paulo, é professora associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Foi professora visitante na *Yale University*, em 1996/97. Tem dois estágios de pós-doutoramento na Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique. É autora de **A formação do romance angolano e de Angola/Moçambique** – experiência colonial e territórios literários. É coorganizadora de **Portanto... Pepetela** (Luanda: Chá de Caxinde, 2003), **Brasil/África: como se o mar fosse mentira** (Luanda/São Paulo: Chá de Caxinde/Editora da UNESP, 2006); **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a Literatura Angolana** (Luanda/São Paulo: Nzila/Editora da UNESP, 2007); **Mia Couto: o**

desejo de contar e de inventar (Maputo: Ndjira, 2009); **Portanto... Pepetela** (Cotia: Ateliê, 2009); **Passagens para o Índico**: encontros brasileiros com a literatura moçambicana (Maputo: Marimbiq, 2012); **Mia Couto**: um convite à diferença (São Paulo: Humanitas, 2013).

**Sara Augusto** é Professora Adjunta convidada na Universidade Politécnica de Macau, desde 2016, afeta ao Centro Pedagógico e Científico da Língua Portuguesa. Com mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de Lisboa, doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade Católica Portuguesa e com pós-doutoramento na mesma área, pela Universidade de Coimbra e pela Universidade de Roma. Foi professora auxiliar na Universidade Católica (1991-2009), onde lecionou Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, e na Universidade de Coimbra (2009-2014), onde cumpriu funções de Investigadora Auxiliar no Centro de Literatura Portuguesa e foi docente de Estudos Literários e Literatura Brasileira. Tem abundante produção científica publicada nas suas áreas de estudo e de docência.

Nos últimos cinco anos publicou em Macau, na Universidade Politécnica, além de artigos sobre Literatura Portuguesa e Literatura publicada em Macau, os seguintes livros: **Português com textos 1 e 2**, 2017 e 2018, com Caio C. Christiano; **Camilo Pessanha**: novas interrogações (150 anos do nascimento), 2019, com Carlos A. André; **Produção de materiais didáticos para o ensino de PLE no contexto da China e Ásia-Pacífico**, 2020, com Zhang Yunfeng e outros; e **Alegoria** – ensaios, 2021.

**Sheila Khan** é socióloga, investigadora do Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho, professora auxiliar convidada da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e comentadora do painel do programa Debate Africano na RDP África. Doutora em Estudos Étnicos e Culturais pela Universidade de Warwick. As suas mais recentes publicações são: **Portugal a lápis de cor**: a sul de uma pós-colonialidade (Almedina, 2015); **Visitas a João Paulo Borges Coelho**: Leituras, Diálogos e Futuros (com Nazir Can, Sandra Sousa, Leonor Simas-Almeida e Isabel Ferreira Gould, Colibri, 2017); **A Europa no mundo, o mundo na Europa**: crise e identidade (com Rita Ribeiro e Vítor Sousa, Editora Húmus, 2020); **Racism and racial surveillance**: Modernity matters (com Nazir Can e Helena Machado, London: Routledge, 2021); **Reparações históricas**: desestabilizando construções do passado colonial (com Vítor de Sousa e Pedro Schacht Pereira, no prelo, Junho 2022) e, finalmente, **Djaimilia Pereira de Almeida**: tecelã de mundos passados e presentes (com Sandra Sousa, no prelo, 2022).

**Siqing Mu** é licenciada em Tradução e Interpretação Chinês-Português/Português-Chinês pela Universidade Politécnica de Macau (2018) e Mestre em Português como Língua Estrangeira/Língua Segunda pela Universidade de Lisboa (2020). Encontra-se a frequentar o Curso de Doutoramento em Português na Universidade Po-

litécnica de Macau, sendo as suas temáticas de interesse na investigação o ensino de Português como Língua Não Materna, culturas de língua portuguesa e a literatura asiática em português.

**Vima Lia de Rossi Martin** é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo e professora de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal Fluminense (2015) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Atua na graduação e na pós-graduação e é membro do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (USP), do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil-África (USP) e do GT Literatura e Ensino da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

Publicou artigos em revistas nacionais e internacionais e nos livros **Portanto... Pepetela** (Chá de Caxinde, 2002), **Marcas da diferença** (Alameda, 2006), **África e Brasil: letras em laços** (Yendis, 2006), **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas** (Alameda, 2007), **África: dinâmicas culturais literárias** (PUC-Minas, 2012), **Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia** (Ateliê, 2014), **Literatura e memória política** (Ateliê, 2015), **Literatura e ensino: desafios contemporâneos** (UNI-CENTRO, 2019), entre outros. É organizadora de **Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa** (2005) e coorganizadora de **O Brasil na poesia africana de língua portuguesa** (Kapulana, 2019) e **Maria Aparecida Santilli: textos e contextos em Língua Portuguesa** (Bibliaspa, 2020); publicou os livros **Literatura e marginalidade** (Alameda, 2008) e **Veredas da palavra** (Ática, 2016).

THE  
LIFE  
OF  
SAMUEL JOHNSON  
BY  
JAMES BOSWELL  
IN TWO VOLUMES  
THE SECOND VOLUME  
LONDON  
PRINTED BY A. MILLAR, IN THE STRAND  
1791





Esta obra visa homenagear José Craveirinha, poeta moçambicano (1922-2003), e primeiro africano a receber o prêmio Camões (1991).

O livro apresenta uma estrutura multidisciplinar, incorporando ensaios acadêmicos, poemas e artes plásticas. Está dividido em quatro partes: ensaios de várias estudiosas (de Portugal, Moçambique, Brasil e China) das literaturas africanas em Português; recolha de estudos publicados até ao momento sobre José Craveirinha; textos de poetas moçambicanos em homenagem a José Craveirinha e biodados dos coautores deste volume.

Com *Ecos de Moçambique: um século de José Craveirinha* pretende-se contribuir para os estudos das literaturas africanas e, em particular, para a investigação sobre este autor, considerado um dos maiores poetas em língua portuguesa.



[openaccess.blucher.com.br](http://openaccess.blucher.com.br)

**Blucher** Open Access