

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 balõezinhos.
(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.