

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.

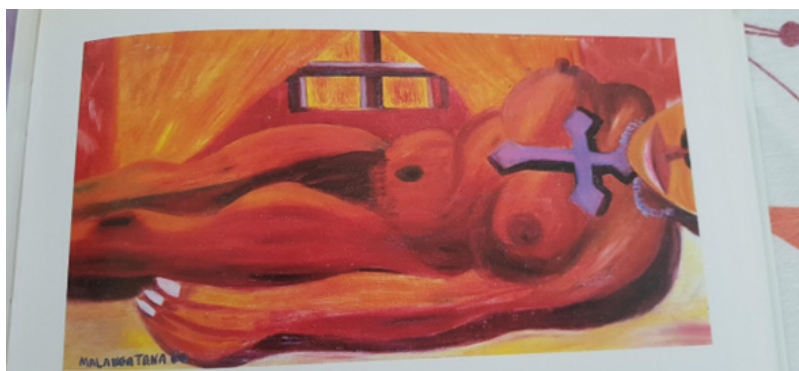
O próprio poeta José Craveirinha reconhece afinidades entre as propostas de sua poesia e as da pintura de Bertina Lopes e Malangatana Valente, pintores moçambicanos que, como ele, fizeram de alguns elementos animistas da cultura africana ancestral, da miséria e do cotidiano dos periféricos bairros de 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 eurocêtricos. 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 prenes 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, *xicuembo*s (= espíritos de antepassados) e *shetanis* (= figuras mágicas e fantasmagóricas), lagartos repulsivos – os *lumpfanas*, 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 (CHIAMPÌ, 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.¹

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).

