

NA MADRUGADA DOS MEUS OLHOS PARDOS



JOSÉ CRAVEIRINHA SEM ANOS / AMOS
(1922-2022)

ORGANIZAÇÃO DE FRANCISCO TOPA



Na madrugada dos meus olhos pardos:

*José Craveirinha sem anos / anos
(1922-2022)*

Organização de Francisco Topa



Porto

Design gráfico da capa: Bruno Bento

Depósito legal

ISBN
978-989-53997-1-0

Porto • 2024

Índice

| | |
|--|-----|
| <i>Um poeta sem anos</i> | 5 |
| <i>Saudação a José Craveirinha no centenário do seu nascimento</i> | 7 |
| Assembleia da República | |
| José Craveirinha e a renovação literária na África lusógrafa | 9 |
| Francisco SOARES | |
| “Eu é um outro”: aproximações biográficas à poesia de José Craveirinha | 45 |
| Fátima MENDONÇA | |
| O poder das imagens em José Craveirinha | 69 |
| Francisco NOA | |
| A presença do “barroco estético” na poesia de José Craveirinha | 83 |
| Carmen Lucia Tindó SECCO | |
| ‘Não sei se é uma medalha’: Craveirinha e os horizontes do chão | 93 |
| Nazir Ahmed CAN | |
| O legado de Craveirinha: das lutas da geração de 50 aos leitores do século XXI | 113 |
| Joana PASSOS | |
| Territórios da memória: os textos em prosa de José Craveirinha | 133 |
| Ana Margarida FONSECA | |
| Craveirinha, a messe e os operários: cinco trabalhos que não são de Hércules | 147 |
| Francisco TOPA | |

Um poeta sem anos

A 27 de maio de 2022, assinalámos com um pequeno colóquio, realizado na Faculdade de Letras do Porto, a passagem dos cem anos de nascimento de José Craveirinha, poeta maior de Moçambique e da nossa língua comum. Comprometido com as causas do seu povo, do seu país e do seu tempo, escrevendo para ser lido, mas também para se ouvir e para se entender, pouco interessado com o destino da sua obra ou com uma carreira literária, Craveirinha permanece vivo duas décadas depois do seu falecimento, convertendo-se assim num poeta sem anos. E, apesar do tempo passado na prisão colonial, este é também um poeta sem anos e sem barreiras, capaz de celebrar a diversidade da sua herança múltipla e de inaugurar um abraço de reconciliação com a amplitude que vai do Índico ao Atlântico algarvio do seu “belo pai ex-emigrante”.

Os oito ensaios que a seguir se apresentam são alguns dos trabalhos que foram discutidos no colóquio, que reuniu investigadores provenientes de Portugal, de Moçambique, do Brasil e de Espanha. Nos dois primeiros, de maior fôlego, Francisco Soares testa a aplicação do conceito de sistema literário ao conjunto das literaturas africanas escritas em português, considerando o período de 1944 a 1985, ao passo que Fátima Mendonça mostra como certos aspectos biográficos foram determinantes para a génese de grande parte da poesia de Craveirinha. Seguidamente, Francisco Noa aborda o poder das imagens na obra do autor de *Xigubo*, mostrando que elas são mais que um investimento estético, revestindo-se de um poder que dilata e aprofunda os sentidos que a sua escrita desencadeia. Carmen Lucia Tindó Secco, por seu turno, partindo do conceito defendido por vários autores da América Latina, aponta a presença do barroco estético na poesia do autor moçambicano, ao passo que Nazir Ahmed Can identifica algumas das preocupações temáticas e procedimentos estéticos na poesia de Craveirinha que dão conta

das relações de proximidade entre a sua proposta artística e os rumos da teoria da tradução na contemporaneidade. Nos restantes artigos, Joana Passos sublinha que os textos do autor em causa não são obras datadas, uma vez que a sua mensagem mantém pertinência e validade, enquanto Ana Margarida Fonseca aborda os textos em prosa de Craveirinha e o autor destas linhas propõe um conjunto de cinco tarefas essenciais para o estudo da obra.

Antes dos ensaios, transcrevemos a saudação que a Assembleia da República de Portugal, por iniciativa de Rui Lage, deputado pelo Partido Socialista e também poeta, dirigiu a José Craveirinha por ocasião da passagem do centenário do seu nascimento.

Francisco Topa

Voto de Saudação 138/XV/1

Saudação a José Craveirinha no centenário do seu nascimento

Data de entrada: 2022-08-17

[DAR II série B n.º 30, 2022.08.20, da 1.ª SL da XV Leg (p. 6-6)]

Observações: Baixa à 12.ª Comissão em 02-09-2022. Aprovado por unanimidade na reunião de dia 14 de setembro de 2022 da Comissão de Cultura, Comunicação, Juventude e Desporto.

José Craveirinha, o primeiro autor africano distinguido com o Prémio Camões, nasceu a 28 de maio de 1922 em Lourenço Marques (atual Maputo), no bairro de Mafalala, filho de mãe ronga e pai algarvio.

Iniciando a sua carreira pelo jornalismo, em *O Brado Africano*, colaborou nos principais periódicos da então colónia, ao mesmo tempo que ia compondo uma obra poética que só relutantemente foi permitindo que ganhasse forma de livro.

O seu primeiro livro, *Xigubo*, saiu em 1964, por iniciativa da Casa dos Estudantes do Império, anunciando um novo rumo da poesia moçambicana. A obra foi de imediato apreendida pela PIDE e utilizada como prova nos processos políticos que ditaram o seu cativeiro, entre 1964 e 1969, partilhado com Malangantana, Rui Nogar e Luís Bernardo Honwana. Como advogado, teve, entre outros, Almeida Santos.

O seu segundo volume de poemas viu a luz em Itália, numa edição bilingue, em 1966, quando ainda se encontrava preso. É só a partir de 1974 que o ritmo de publicação da obra se tornou mais regular: *O Tambor*, *Babalaze das hienas*, *Maria* e *Cela I* constituem alguns dos momentos cimeiros.

Traduzido em diversas línguas (italiano, inglês, russo, sueco) e publicado em diversos países (em África, na Europa, nos Estados Unidos), Craveirinha recebeu diversos prémios, no Moçambique colonial e pós-colonial, em Por-

tugal, em Itália (o Prémio Nacional de Poesia) e noutros países, o mais importante dos quais foi o Prémio Camões, atribuído em 1991.

Em 1997, o Presidente da República Portuguesa, Jorge Sampaio, distingue-o com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

A realização de dois colóquios internacionais por ocasião do centenário do seu nascimento, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, ambos em maio, ilustra a vitalidade e prestígio da sua obra no nosso país.

Assim, a Assembleia da República saúda fraternalmente as autoridades de Moçambique e o povo moçambicano por ocasião do centenário do nascimento de José Craveirinha, homem comprometido com as causas do seu povo e do seu tempo, poeta maior de Moçambique e da nossa língua, capaz de celebrar a diversidade da sua herança múltipla.

Palácio de São Bento, 19 de julho de 2022

As Deputadas e os Deputados,

Rui Lage, Luís Graça, Rosário Gambôa, Carla Sousa, Francisco Dinis,
Clarisse Campos, Cristina Sousa, Diogo Leão, Eduardo Oliveira,
Maria João Castro, Pedro Delgado Alves, Pompeu Martins,
Ricardo Lima, Rosa Venâncio e Sara Velez

José Craveirinha e a renovação literária na África lusógrafa

Francisco Soares
CITCEM
fmasoares2@gmail.com

Resumo: O evento que ora nos prende, focado na obra e na recepção da obra de José Craveirinha, pareceu-me oportuno para testarmos a aplicação do conceito de sistema literário ao conjunto das literaturas africanas escritas em português. Incidi, na época delimitada, *grosso modo*, entre 1944 e 1985, por ser então que mais intensas relações se estabeleceram entre escritores e leitores das várias colónias, envolvidos por aspirações idênticas (literárias e políticas), como José Craveirinha.

Palavras-chave: Literaturas africanas, lusografia, história literária, literatura comparada.

Abstract: The event that now concerns us, focused on the work and reception of José Craveirinha, seemed opportune to test the application of the concept of literary system to the set of African literatures written in Portuguese. To this end, I focused on the period roughly delimited between 1944 and 1985, since it was then that most intense relations were established between writers and readers from the various colonies, involved by identical aspirations (literary and political), such as José Craveirinha.

Keywords: African literatures, lusography, literary history, comparative literature.

1. Histórias próprias

Muito na sequência das lições de Manuel Ferreira, dedicado pesquisador e divulgador das Literaturas Africanas escritas em português, continuam estudiosos e críticos literários a referir-se ao conjunto destas literaturas como se elas formassem um sistema. Outras vezes, usam o conceito de sistema na sequência, não-assumida nem rigorosa, da apropriação (cautelosa e sob reserva) de José Carlos Venâncio, para a sociologia da literatura e da cultura, do conceito de *sistema-mundo* de Immanuel Wallerstein (VENÂNCIO, 1992) – conceito que vem na deriva das teorias da dependência, mas que tem

para nós um particular significado no período inicial de consolidação de bibliotecas privadas (WALLERSTEIN, 1989). Curiosamente, não se leva em conta, para examinar o caso, o desenho teórico protagonizado por Antonio Candido para a história da literatura brasileira (CANDIDO, 1959). No entanto, a sua conceituação foi conhecida e usada nas universidades lusófonas – e em Portugal reforçada por um ensaio que iria abrir *Cruzeiro do sul, a norte: estudos luso-brasileiros* (CRISTÓVÃO, 2005). É importante que vejamos se faz sentido tratarmos estas literaturas como se fossem heterónimos de um mesmo sistema¹, até porque, na mente dos alunos e de alguns leitores, essa primeira imagem ganhou foros de verdade.

O evento que ora nos prende, focado na obra e na receção da obra de José Craveirinha, pareceu-me oportuno para testarmos a aplicação do conceito de sistema literário ao conjunto das literaturas africanas escritas em português.

Olhando para trás, o historial de cada uma das comunidades literárias é bem diverso:

1) A circulação escassa de altos funcionários coloniais entre vários pontos do império não foi suficiente para criar um sistema interconectando mercados literários lusógrafos. As conexões comerciais eram mais intensas e fizeram circular bibliografia, mas num âmbito restrito, além de casual. O resultado podemos ver comparando Macau a Angola (o século XIX assistiu às transferências de governadores, altos funcionários, comerciantes entre os dois territórios e, por vezes, o Brasil), a Índia a Moçambique ou a Angola (com menor incidência aqui). Dentro de África podemos igualmente comparar as várias colónias, neste longo período imperial anterior à Conferência de Berlim: chegamos à mesma conclusão. Por exemplo, Maia Ferreira e Alfredo Troni estiveram em Cabo Verde, mas nada, nas literaturas de ambas as colónias, revela que se tenham articulado com as comunidades literárias locais a ponto de se envolverem com elas e muito menos através de relações sistemáticas.

2) Deparamo-nos com espaços onde a própria existência de uma comunidade de leitores e escritores até muito tarde não se deu e, no século XX já, se deu com intermitências. Os casos variam conforme os territórios (por vezes, dentro de um).

¹ Figura de estilo que escutei pela primeira vez a Fernando Costa Andrade em conversa pessoal.

a) Na Guiné-Bissau, por exemplo, temos de esperar até praticamente a independência para depararmos com as condições necessárias à definição de comunidade literária.

b) Nas ilhas de Cabo Verde se passava justamente o contrário: o fim dos casos isolados, ou das intermitências, se dera já de meio para o final do século XIX, podendo-se falar na continuidade literária local, embrião de um futuro sistema literário no sentido em que Antonio Candido usa a palavra, desde a passagem desse século para o seguinte.

c) O caso de Angola, no entanto com documentação mais antiga, asseverando a existência de uma continuidade literária *latu sensu* ao longo do século XVII, tem pontuais afinidades com o cabo-verdiano, mas com muitas diferenças a assinalar e sem quaisquer articulações além das ocasionais.

d) O historial de S. Tomé fica entre os dois e a Guiné-Bissau, pois só temos condições para falar de uma comunidade literária santomense a partir da década de 1950, *grosso modo* – mesmo assim, muito na dependência dos que moraram nesse tempo em Lisboa e frequentaram a Casa dos Estudantes do Império.

e) O caso de Moçambique é também específico. Não sei se podemos falar em algum pequeno, mínimo, circuito literário (pelo menos de leitores) na ilha de Moçambique, nos séculos XVI a XVIII; penso que não. Não bastava a passagem das ‘naus da Índia’, mesmo com Camões e Bocages nas escalas, nem a circulação de funcionários coloniais entre os dois espaços. A presença de Tomás António Gonzaga (11.8.1744 – fev.1807), o degredado luso-brasileiro da *Marília de Dirceu* (1792-1799) e da Inconfidência Mineira (1789), parece não ter criado nenhuma comunidade, nem algum círculo de leitores e comentadores de obras literárias. É possível que, no final do século XIX, houvesse mais condições para falarmos de uma reduzida comunidade literária em Moçambique (entre a ilha e Lourenço Marques), mas ainda não podemos afirmá-lo com segurança, ficando um tanto sozinho o exemplo do “mancebo e trovador” Campos Oliveira (1847-1911), cuja divulgação começou com Manuel Ferreira, em 1985 (FERREIRA, 1985). Como sabemos, Campos Oliveira estava mais ligado a Goa que a Lisboa e nisso ele acentua a especificidade da literatura moçambicana, em comparação com as do lago Atlântico, especificidade com antepassados longínquos (NOA, 2020). A publicação de *Sons Orientais*, do jornalista Artur Serrano (SERRANO,

1891), com pedido de prefácio recusado por Campos Oliveira, não chega para falarmos em comunidade literária local, embora dê sinais de relações (azedas) entre escritores-leitores.

Olhando, portanto, para o passado mais distante vemos, quando muito, pequenas ilhas literárias urbanas, irregularmente subsistindo, ou renascendo sem formarem qualquer arquipélago. As relações entre escritores e leitores das várias colónias eram episódicas, pessoais, inconsequentes.

Percorrendo o recente historial pós-independência vemos que, a partir do meio da década de 1980, cada país vai seguindo um rumo próprio, diferenciado, natural, e as respectivas comunidades literárias, embora se conheçam minimamente umas às outras, não funcionam em sistema, interligadas, desde essa década. Pelo contrário, depois das independências as relações literárias entre os novos países afrouxaram gradualmente, baixando para níveis mínimos. O que tiveram em comum as gerações após as independências foi sobretudo uma progressão determinada, em grande parte, pelo mesmo tipo de regime político (repúblicas monopartidárias socialistas) e pela mesma (consequente) imposição de cânones estéticos (do realismo socialista) já ultrapassados. As revelações iam procurando, com maior ou menor autonomia, recriar uma literatura de mais amplo alcance e atualização estética, reagindo aos excessos e meras repetições anteriores. Exemplo para se notar a diferença de que falo: até que ponto Filinto Elísio² estava ao nível das relações de Filinto Elísio de Menezes com a literatura angolana?

1) Em quase todos os casos também, essa renovação começara com poetas revelados nos últimos 15 anos do período colonial, embora quase sempre frisando que o empenhamento político-partidário se mantinha. Ou seja: também nessa progressão, vinham os jovens de um breve historial comum, o do tempo de José Craveirinha, que me trouxe a falar aqui.

2) Justamente renovação e compromisso político-partidário se colocaram de outra forma no período que vai do modernismo moçambicano até à independência. Digo isso porque o tempo e a geração de Craveirinha foi também de Noémia de Sousa (que iria viver para Lisboa), de Rui Knopfli (n. em 1932 e que partiria com a independência), de Virgílio de Lemos (n. 1929 e que

² Filinto Elísio de Aguiar Cardoso Correia e Silva, n. 1961. Estou jogando com homónimos e não familiares ou biografias coincidentes.

partiria em 1963, acabando por fixar-se em Paris) e de João (Bernardo) Dias³ (21.5.1926 – 25.3.1949) de *Godido e outros contos* (1952⁴), prematuramente falecido mas com uma prosa narrativa mais avançada em relação a muitos colegas de compromisso partidário e de geração. A poética, o verso e a prosa dessa geração não podiam reduzir-se ao neorealismo, ao realismo socialista, mesclados (acidentalmente por vezes) com versos da negritude ou de Langston Hughes, ou passagens de Countee Cullen. Quer isso dizer que os jovens escritores dos anos de 1980 partiam de um ponto já diferente em Moçambique.

3) As novas gerações, em suma, organizaram-se, estruturaram-se e começaram a publicar sem qualquer articulação com as de outros países africanos lusógrafos nos três polos de um sistema literário: autores-mercado editorial-leitores. Havia, por vezes, poetas mais antigos de outros países estudados nas escolas, ou pelo menos presentes nos manuais, em virtude de uma solidariedade anticolonial típica da geração de Craveirinha; mas os jovens escritores encontravam-se com os de outros países em escasso número e pontualmente, levados pelos mais velhos a eventos lusófonos em Portugal ou Brasil, mais raramente nos próprios países africanos. Ao tentarem superar o legado realista militante, embora o legado fosse comum (e menos comum em Moçambique), partiam já de realidades próprias e com fracas articulações no eventual arquipélago das Literaturas Africanas escritas em português.

Resumindo: existiam comunidades literárias singulares, com percursos históricos e culturais próprios e não como arquipélago ou sistema – sem prejuízo do estudo dos contactos e das intertextualizações. Elas afirmaram-se e perfilaram-se em rede momentaneamente, por força de um mesmo poder tutelar (o colonial) e, sobretudo, quando esse poder começou a disseminar escolas e funcionários em maior número, sendo simultaneamente combatido como inimigo comum. Conforme se foi estabelecendo (em Portugal e mais tarde no Brasil) um campo de investigação e de ensino voltado para ‘as africanas’, a disciplina que daí resultava apresentava-as, por condicionalismos curriculares, como se se tratasse de uma só literatura. Mas cada comunidade

³ Filho de um jornalista conhecido em Moçambique, Estácio Dias, companheiro de geração e de jornalismo africano de João Albasini (SAMPAIO, 2022). João Dias foi novo para Portugal. Desistiu de Direito em Coimbra e passou a Lisboa, onde faleceu.

⁴ Lançado pela secção de Moçambique da CEI.

literária, nas malhas largas dessa rede, em suas extensões transnacionais e conexões internas, variava de colônia para colônia, por motivos diferentes também e não constituindo sistema (interafricano).

Com o passar do tempo, a disciplina das ‘LALP’ se foi mostrando cada vez menos possível e, na prática, os professores responsáveis orientam-se mais para um país ou para outro país, mesmo que ainda os estudem comparativamente – o que faz sentido, mas não restringindo-se os paralelos aos países africanos de língua portuguesa. Em alternativa, exploravam uma linha temática, independentemente dos países, uso comum em tempos de novas militâncias, que pouco vão além de afirmações gerais e repetidas, não chegando a estudar as obras. Na verdade, o que faz falta nos currículos universitários, é uma especialização em Literaturas Africanas onde se possa aprofundar o estudo de cada uma delas – sem se perder de vista o horizonte e a teia de relações em que interagem e se reconstituem a cada momento.

2. Um eventual sistema provisório?

Para investigarmos se alguma vez houve sistema literário africano lusógrafo, restam-nos apenas o tempo e a geração de Craveirinha. Fixemos esse tempo, muito genericamente, entre 1944, quando saiu o primeiro número de *Certeza*, e 1985 (*grosso modo*), quando se confirmaram sinais de uma nova geração com perfil próprio nas comunidades literárias de cada país. A primeira data, porém, veio sendo preparada a partir de cerca de vinte a trinta anos antes.

Nas duas primeiras décadas da república (mais precisamente entre 1911 e 1933), os africanos em Lisboa se reuniram por associações e partidos (8 no total) e por periódicos (11 títulos ao todo), ora geograficamente perfiladas aquelas, ora de várias colônias em simultâneo, pan-africanistas tendenciais (VARELA, et al., 2020). Dessa efervescência resultaram alguns intercâmbios importantes, principalmente na década de 1920, com Assis Júnior publicando em folhetins do *Vanguarda*⁵ o romance *O segredo da morta*, vários outros se destacando igualmente nos jornais, em particular os ‘negros’. Esse momento

⁵ Que publicara também “O feiticeiro do obó”, de Pedro Muralha (1929), o redator principal, autor de vários livros de temática colonial. Havia uma componente colonial e lusófona forte nesse título, marcadamente esquerdista, e por esses anos. O folhetim de Muralha estende-se para o número seguinte ao referido (25.6.1929, p. 2).

reuniu, no país colonial, figuras de artistas e escritores(as) hoje injustamente ignorados, como a associativista, africanista, feminista, pianista, professora, musicóloga, D.^a Georgina Ribas (nascida Georgina de Carvalho no Ambriz, a 22.4.1882⁶), ou Mário Domingues, prolífico e genial escritor e jornalista santomense, autor de uma imprescindível biografia do Marquês de Pombal e entrevistador de negristas norte-americanos de passagem por Lisboa, entre uma infinidade de títulos, militâncias e labores⁷.

Estes africanos de Lisboa, se mantiveram laços familiares com as terras de origem, inseriram-se mesmo assim na vida portuguesa, da qual participavam, com toda a razão, como africanos portugueses e cidadãos conscientes. Uma parte significativa gerou descendência que se foi diluindo no panorama cultural lusitano, que já não reclamava ascendência africana, ou africanismo – ainda que a semente pudesse levar, por exemplo, a pesquisar o *Tchiloli* e o folclore de Cabo Verde, como sucedeu com Tomaz Ribas⁸, filho de Georgina Ribas.

A década seguinte foi a da redução da ditadura militar (a do mítico ‘Inter-regno’) à ditadura salazarista, que iria normalizar e abafar os africanistas lisboetas. Esta segunda ‘Revolução Nacional’ estruturava, pelo Ato Colonial, integrado na Constituição de 1933, a colonização integralmente branca, europeia, positivista, economicista, como sistema de exploração das colónias – ou seja: o modelo que vinha da Conferência de Berlim, metido em fôrma ditatorial. Em linha com o seu programa, levava à criação da Casa dos Estudantes do Império (Lisboa, 3.7.1944), no ano da *Certeza* em Cabo Verde. Pretendia-se com ela abrigar os que vinham fazer estudos universitários, inexistentes nas colónias. A muitos desses estudantes o poder aquisitivo lhes permitia financiar atividades alternativas e com pretensões para o interior de cada futuro país, nelas incluindo-se a circulação de livros. Conforme começaram a juntar-se, em Lisboa sobretudo, por províncias ultramarinas, o sis-

⁶ De família paterna portuguesa e brasileira; a mãe descendia da nobreza de Cabinda.

⁷ Nascido em 3.7.1899 em São Tomé, filho de um reinol e de uma angolana que trabalhava numa roça de cacau, anarquista e africanista além de africano e português, iniciou-se como jornalista em *A Batalha* aos 20 anos. Colaborou também em *Vanguarda*, escrevendo crónicas, por exemplo “O duelo moderno” (1929).

⁸ Tomás Emílio Leopoldo de Carvalho Cavalcanti de Albuquerque Schiappa Pectra Sousa Ribas, n. em Viana do Alentejo, onde o pai – da Figueira da Foz – era funcionário público, a 20.6.1918.

tema salazarista procurou centralizar as ‘Casas’, para evitar identificações nacionais e dar aos novos africanos o sentido do império português. Esse esforço levou a que se juntassem decisivamente jovens das várias colónias e se unissem ...no combate ao colonialismo, como na partilha de leituras literárias (e principalmente as proibidas). Tal circunstância, aliada à concentração de marítimos africanos em Lisboa (vários deles cruzando colónias por casamentos entre si (ZAU, 2005)), criou provisoriamente condições para se postular o funcionamento de um possível sistema literário africano lusógrafo. Falo de um sistema literário provisório e em sentido lato: uma comunidade de autores que se reconheciam como tais e se identificavam como africanos (inter-nacionais⁹); circuitos editoriais e jornalísticos compartilhados; leituras coletivas da literatura que se ia publicando, ou que circulava de mão em mão. Mas nessa plataforma, de convergência momentânea e necessária, contactos e intertextualizações não sinalizavam nenhum sistema, apenas solidariedades e correlações momentâneas intensas.

Ao mesmo tempo, o esforço político centralizador, a partir de Lisboa, tornava as colónias mais unidas a Portugal e, por essa via como pela disseminação sistemática de escolas públicas, a par do jornalismo feito por colonos, fechava-se uma abóboda comum para tutelar aspirações juvenis. O ensino liceal avançou sob tal orientação lusitanista, completada pela atuação da Mocidade Portuguesa (fundada em 1936). Do mesmo modo ocorria com a literatura, não se estudando nenhum poeta das colónias até aos últimos anos do regime. Os então jovens partilhavam, contra sua vontade, o mesmo teto cultural e respondiam a ele usando códigos e referências comuns. Isso gravava co-incidências¹⁰.

A projeção, mais ou menos prismática, do ambiente literário lisboeta sobre as ‘províncias ultramarinas’ era complementar – para os nossos estudantes liceais – do convívio literário na capital do império. Ora a comunidade literária portuguesa, para desgosto do sistema colonial e ditatorial, estava já nesse tempo diversificada entre fações ou grupos modernistas *tout court*, neorrealistas e salazaristas (*latu sensu*, pois alguns se opunham ao sistema querendo ultrapassá-lo pela direita). Assistiu-se logo em seguida à emergência do surrealismo (com os primeiros sinais em 1947, em torno de António

⁹ Hífen propositado.

¹⁰ Hífen intencional.

Pedro), também dos líricos da *Távola Redonda* (1950-1954, com David Mourão-Ferreira, Couto Viana, mais outros), e à renovação da literatura empenhada pela modernização dos cânones poéticos (oscilantes embora) seguidos pela primeira geração neorrealista. Essa renovação vinha já dos tempos ecléticos de *Cadernos de poesia* (Tomás Kim, José Blanc de Portugal, Rui Cynatti), cuja primeira série saiu de 1940 a 1942. O caso do angolano Mário António é sintomático, pois a sua biografia e bibliografia poéticas, até à independência, recebiam insumos de José Blanc de Portugal, David Mourão-Ferreira, Couto Viana, tendo no entanto começado por um tentame surrealizante, com possível apreciação de poemas de Senghor, provavelmente alguns dos 25 poemas de *Chants d'Ombre* (1945). Alda Lara, de cedo comprometida com as aspirações independentistas, era outro exemplo de modelação divergente face ao neorrealismo que dominava os africanos em Portugal. Este ambiente variado refletia-se por professores portugueses que, em número cada vez maior, iam dar aulas nas colónias. A resposta dos novos poetas africanos era uma resposta à portuguesa implantada assim, como um dente artificial e desarmónico, nas comunidades literárias locais.

Entre as novidades destacava-se uma apreciação dos motivos rurais ou semiurbanos, dos particularismos e vernáculos, comum a narrativas neorrealistas e a narrativas e poemas nacionalistas, saudosistas, ou salazarentos. Os grupos que mais se diferenciaram desse ruralismo crítico ou paradisíaco (sobretudo surrealistas), por vários motivos, não tiveram influência no advento das modernas literaturas africanas. E aqui vemos outra exceção, de novo, para Moçambique. Apesar de surrealistas terem andado pelas colónias, só muito mais tarde, nas décadas de 1970 e 1980, com receção e práticas diferenciadas para cada novo país, vemos intertextualizações significativas.

Os estudantes africanos, em Lisboa receberam também esse influxo forte de realismo particularista, vernáculo, mas imaginando a sua própria realidade, por vezes exótica, outras ícone identificador. Mesmo dentro de limites impostos pela censura, encontravam por Lisboa neorrealistas, escritores da *Seara nova*, grupos de poetas militantes, marxistas, a par de pessoas que simplesmente compreendiam que as colónias eram já países novos e não províncias ultramarinas. A limpidez do romance neorrealista em geral, a focagem na terra e no povo, com a subtil impressão digital da crítica à exploração capitalista, favoreciam poetas e ficcionistas que pretendiam o mesmo

para a sua terra e os seus povos na literatura, somando-lhe a crítica ao racismo e colonialismo, portanto a literatura negra internacionalizada. Vem daí, penso, muita da influência neorrealista que era comum aos africanos, ativos enquanto escritores, nas décadas quentes de 1940 a 1970, ou mesmo já na de 1930 – raros casos. O inimigo comum mais ainda os aproximava. Como a ditadura fechava de quando em quando os olhos ao neorrealismo (desde que se exaltassem as obras pela sua ligação ao povo e à terra de Portugal, à sua genuinidade, ou portugalidade), mesmo reprimindo os seus autores, criava-se uma brecha pela qual alguns professores portugueses, nos liceus coloniais, podiam cautelosamente iniciar os alunos a uma literatura reivindicativa sem falar dos colonizados (o que levantaria suspeitas fortes). O esforço desses professores, e de homens de cultura em geral, foi particularmente significativo em Angola, onde se destacava o nome do advogado Eugénio Ferreira (1906-1998), mas alastrou pelas várias colónias. O próprio Manuel Ferreira daria lições em Luanda, já depois da funda vivência cabo-verdiana. Muitos outros ‘progressistas’, como por cauteloso eufemismo se chamavam, também deram aulas, ou trabalharam, nas colónias. A combinação entre os dois fatores era geral e, para quem estivesse em Lisboa, como em Coimbra, completava-se pelas sessões culturais na CEI, ou em círculos mais estritos, sessões de leitura e debate, conferências de estudantes mais avançados (no curso, no marxismo, na consciência político-partidária). Esse relativamente pequeno, mas intenso, circuito literário africano, da CEI em Lisboa irradiaria para os exílios, as lutas de libertação e para dentro dos guetos. Integrados nas matas e nos guetos, encontravam a realidade nacional, específica mesmo quando não tribalista.

É por isso possível dizer que essas literaturas – então neorrealistas, independentistas, africanistas – funcionaram numa constante relação entre a maioria dos seus autores, embora relação limitada pelas realidades culturais específicas. Isto leva a pensar em sistema, porque houve traços de sistema literário, ligando autores com leitores (muitos eram ambas as coisas), circuitos editoriais e comunicacionais ora próprios ora partilhados, redes partidárias que eram também canais de divulgação da literatura comum.

Mas é precisamente de Moçambique que nos vem a nota mais diferenciada. Repare-se que os principais nomes do modernismo literário e político moçambicanos apareceram por Lisboa tardiamente (caso de Noémia de Sou-

sa), ou nunca lá viveram. Para essa nota mais diferenciada contribuía talvez a vizinhança com a África do Sul e as colónias anglófonas em torno. Nessas colónias, logo em seguida países, e na África do Sul, havia também comunidades migrantes de Goa e da chamada ‘Índia portuguesa’, que estavam mais representadas em Moçambique do que nas outras colónias lusógrafas. Isso tudo faria com que, já nesse tempo, a poesia moçambicana mantivesse uma socialização individualizada, que desmentia qualquer sistema interafricano.

Cabo Verde, que mais cedo começara a modernização e a partidarização literárias, em certo momento antecipando características artísticas comuns a Angola e São Tomé, também desenvolveu uma literatura própria, quer pelas diferenças temáticas (onde eram mais pronunciadas a caboverdianidade, o ilhamento, a militância socialista, do que a africanidade ou a questão negra), quer pelas diferenças estilísticas – acentuadas em dois autores divergentes nas opções estéticas: Corsino Fortes e João Vário, mas desde logo em Arnaldo França. O fator emigração, no arquipélago, se considerarmos a que seguia para os EUA ou para a Europa (incluindo Holanda e Portugal), além de atualizar mais depressa a comunidade literária local, ativaria por sua vez uma perspectiva um tanto cosmopolita, com motivos formais e temáticos próprios, mesmo quando radicando-se as referências no terrunho das ilhas, a que se aplicava o modelo canónico novo. Observe-se, para exemplo, a obra de Orlanda Amarílis, da geração da *Certeza*.

Confrontando as datas da emergência de grupos e títulos modernistas e neorrealistas nas colónias portuguesas em África, desde os primeiros sinais do modernismo antecessor, podemos aproximar-nos, não de uma noção de sistema, mas da perceção de interseções momentâneas intensas entre as comunidades literárias colonizadas, especialmente naquela sua extensão metropolitana, onde confluíam também Timor e a Índia portuguesa. Só que a poesia de Craveirinha, como a de Noémia de Sousa, de Rui Knopfli e de Virgílio de Lemos, discordam – e já Mário António, certamente pensando em Noémia de Sousa e Craveirinha, escrevera que “é em Moçambique que encontramos também expressões da «negritude» mais «puras», isto é, mais próximas dos modelos estrangeiros” (OLIVEIRA, 1990: 439). A prestação moçambicana, desde cedo, não se revelava na mesma rede de leituras e práticas da poesia da CEI, por exemplo. Precisamos, entretanto e por isto, de confrontar algumas datas a testar a pulsação do processo.

3. Datas

Confronto ocorrências no âmbito de uma comunicação, necessariamente limitada. Pode haver dados importantes que não refira. Procurei, porém, manter o máximo de pertinência possível no mais curto limite de páginas.

A datação relativa à emergência de uma poesia militante e moderna, articulada entre vários colonizados em Portugal e, simultaneamente, com as comunidades literárias locais, abre-se no ano de 1944, como disse, ainda com estudantes liceais em Cabo Verde. Mas um processo meio aleatório foi gerando condições imprescindíveis ao advento da nova poesia comum.

Um dos primeiros anos a assinalar, após o africanismo de 1911 a 1930 (pouco mais), é o de 1932, com sinais agrafando o antes ao depois. Vinha a público, na Bertrand, em Lisboa, *Quissange, saudade negra*, do poeta português Tomás Vieira da Cruz. Era a primeira obra de alguém residente em Angola¹¹ que se pode considerar modernista, ou com laivos sinuosos de modernismo, incluindo a linguagem coloquial, a rima não-obrigatória, o verso podendo ser livre. Apesar do seu fatalismo lusitano projetado sobre as caravanas de bailundos, o poeta ribatejano levantava problemas, recordava a escravatura (no prisma de quem ficou), e declamava o fascínio sensual, apaixonado, pela mulher africana. Os seus versos uniam a poesia erótica de António Botto (sem a motivação da homossexualidade), um vago saudosismo literário (Teixeira de Pascoaes, Renascença Portuguesa), a vivência africana que ia integrando e transformava os tópicos oriundos do século XIX angolense, atualizando-os para o século XX. Nessa vivência conseguiu captar desde cedo a herança cultural urbana de Angola, a par de alguma rural e, por isso, pôde integrá-la com vivacidade. É por essa conversão contemporânea, modernista, do legado anterior, que marcará posição na história literária do país e lhe publicaram um livro na CEI (CRUZ, 1961). Parte significativa da poesia da geração da *Mensagem* (de Luanda) era também uma resposta crítica à lírica africana de Tomás Vieira da Cruz, ampliando-lhe as conquistas estéticas e inoculando-lhe o discurso nacionalista revolucionário (socialista), em contradição com o seu credo colonial. Porém, a relação dialética entre Tomás Vieira da Cruz e a poesia militante angolana era ainda um caso isolado.

¹¹ Ali chegou a 20.2.1924, levado pelo navio Beira, que passara por Cabo Verde.

Neste mesmo ano de 1932, na envelhecida capital do império, publicavam-se as *Mornas, cantigas crioulas* de Eugénio Tavares, na editora J. Rodrigues & C^{ia}, que se conjugavam com mais publicações de outras colónias, mas no sentido oposto ao da modernização promovida pela poesia de Vieira da Cruz. A publicação do livro preparava, à sua maneira, o resgate proposto pela *Claridade*, que afinal era, nesse particular aspeto, mais a continuidade de uma atenção poética e literária (ou literata) ao folclore cabo-verdiano.

No contraponto em francês, Aimé Césaire usaria pela primeira vez o termo “négritude”, em artigo do *L'Étudiant Noir*, neste mesmo ano (1932). Em 1934-1935 vinha a público na Luanda colonial *O segredo da morta*, de Assis Júnior, então já um veterano defensor dos direitos dos ‘nativos’ e que esteve ligado aos africanistas lisboetas no final da década de 1920 (pelo menos). A inserção de provérbios e expressões em quimbundo (kimbundu), bem como o papel nuclear desempenhado por crenças animistas, acompanhavam uma tímida modernização dos traços romanescos, que veria tentativas ainda mais tímidas nas páginas de *Angola*, boletim-revista da Liga Nacional Africana, onde pontuava o novel poeta Geraldo Bessa Victor. Nada que surgisse, porém, conscientemente articulado com o profundo entrelaçamento e fusão de *Mornas, cantigas crioulas*. Também nada articulado com o avanço trazido pela *Claridade*. Muito menos algo feito sob influência da criação do termo “negritude”, seu uso por Césaire em Paris e sua receção em português (aliás a narrativa já vinha do final da década anterior).

Continuamos, portanto, perante eventos desarticulados e é outro caso isolado que nos permite fazer um contraste oportuno. Em Angola, um dos jovens da Liga – Frederico da Silva – narrava, com fatalismo africano, “A Canção do Beijo”, uma história de amor envolvendo o engenheiro negro Morais e a cantora mestiça Mónica. As duas personagens eram dois africanos nos EUA, “filhos da mesma África a que os portugueses chamam a «Terra de Lendas»” (SILVA, 1934: 8-9) e vítimas de racismo, apesar de ele ser muito rico e ela reconhecida no meio musical em bares e restaurantes novaiorquinos. O cenário norte-americano servia para contornar a vigilância colonial, ao denunciar o racismo em outro continente... Mas trata-se, aí, de um ambiente cosmopolita, nada comparado com *mornas* ou *sembas*, nem com o simultâneo advento da *Claridade*, menos ainda com o “Quenguelequeze” que Rui de Noronha transduzia para português pouco depois (NORONHA,

1936), desagregado da movimentação claridosa, ou da gestação das angolanidades, quer na conceção, quer e sobretudo na divulgação (editora, imprensa, leitores imediatos ou próximos – entre os coetâneos).

Em dezembro de 1935 publicava-se, em Cabo Verde, resultando de mais intensa modernização estética e política, *Arquipélago*, de Jorge Vera Cruz Barbosa¹². O livro se descobria com uma capa tipicamente modernista, subcrita por Jaime de Figueiredo (25.11.1905 – 15.10.1974), o antologiadador de *Modernos poetas cabo-verdianos* (AAVV, 1961). Fora o primeiro de poemas (oito composições) publicado por um africano de língua portuguesa, em África, sem a ganga ou a sombra da poesia clássica, ou romântica, ou penumbriata, ou simplesmente costumbrista. O Brasil aparecia como referência forte, com seu modernismo urbano e seus regionalismos. Esse Brasil marcaria as duas primeiras gerações modernistas de Angola e Cabo Verde, porém muito menos se veria por Moçambique.

Em Jorge Barbosa os versos não rimam, são de ritmo livre, a linguagem fica próxima do quotidiano, os tópicos e motivos são locais, oferecendo-se em texto universal, ou seja, legível para qualquer pessoa do mundo. Esses traços atravessaram continentes e sistemas literários, globalizaram-se, tornando-se o chão comum das literaturas modernas e modernistas. Mas estamos longe das *mornas* e da sua linguagem, como também do cosmopolitismo da “Canção do Beijo” em Nova York, ou dos posteriores poemas com ritmos de tambor em Moçambique. Ou seja: longe de um sistema intercolonial africano lusógrafo que processasse as referências comuns inter- e intratextualizando-se. *A posteriori* é que *Arquipélago* se tornaria referencial para várias literaturas.

Como se sabe, a saída de *Arquipélago* antecipou casualmente e por pouco a do primeiro número de *Claridade*, viragem da literatura cabo-verdiana para a atualidade globalizada, nesse momento ainda assistindo à consolidação de um segundo modernismo português e à emergência dos neorrealismos – um momento de transição, como se notará nas páginas da revista *Presença* em Portugal, onde estudaram Baltazar Lopes (de 1923 a 1928¹³ (CARVALHO, sd)) e António Aurélio Gonçalves (25.9.1901 – 30.9.1984). O número inau-

¹² N. 22.5.1902, f. 8.7.1931. Realizou estudos primários entre Portugal e Cabo Verde, onde trabalhou, morrendo na Cova da Piedade.

¹³ Recorde-se o lançamento da *Presença* em Coimbra a 10.5.1927.

gural de *Claridade* se publicou no começo de 1936, confirmando o movimento literário e cultural que se esboçava. Ao mesmo tempo revelavam-se as vocações literárias de Pedro Corsino Azevedo (esteticamente mais arrojado e prematuramente falecido, a 24.9.1942) e do extraordinário ficcionista que foi António Aurélio Gonçalves (entretanto regressado a Cabo Verde apenas em 1939). O ensaio deste último intitulado *Aspetos da ironia em Eça de Queiroz (apontamentos para um estudo)*, que tomou quatro páginas e meia da revista *Seara nova* (GONÇALVES, 1937) e saiu depois em brochura, alertava-nos desde 1937 para as afinidades realistas do autor e a sensibilidade a um dos traços dominantes da literatura dos séculos XIX e XX, a ironia – que o realismo partidário tornará mais ácida. Mas essa ironia foi sobrepujada, nos apontamentos da *Seara nova*, pela importância do conceito de “homem de ação” nas narrativas do escritor português. Por aí se percebe tácito compromisso com os homens que pensavam mudar o mundo, inscrevendo a obra do autor nas referências de literaturas empenhadas africanas e lusógrafas. Em Lisboa, segundo Arnaldo França¹⁴, o exímio novelista conviveu com intelectuais da *Seara nova* – incluído Castro Soromenho no círculo, o que não foi despreciando. Mas também conviveu nos meios africanos de onde saíram títulos como *A mocidade africana* (1930-1932) e *Humanidade*, que se publicava em 1937 pelo menos¹⁵. Ou seja: um dos autores ligados (depois) à *Claridade*, junto com Baltazar Lopes, refletia o convívio no ambiente literário lisboeta, onde mesclou (pela convivência) metropolitanos e africanos e a sua prestação não surge articulada com angolanos, são-tomenses ou moçambicanos. Estávamos em 1936 e o sistema ainda não existia, mas abriam-se ligações pelo menos bilaterais.

De forma geral, as colaborações poéticas na *Claridade* caracterizaram-se como os poemas de Jorge Barbosa, verso livre, rima casual ou ausência de rima, linguagem tendencialmente coloquial, motivos e tópicos locais. As narrativas dos principais claridosos eram de dois tipos, que se tornaram comuns: estórias de iniciação à vida (*Chiquinho*, de B. Lopes, iria firmar o modelo) e crônicas muito realistas sobre as dificuldades da vida nas ilhas. Outra influência, principalmente sobre Manuel Lopes (23.12.1907 – 25.1.

¹⁴ No prefácio à edição caboverdiana (Praia: 1985) de *Noite de vento (Aspetos da ironia de Eça de Queiroz)*, de António Aurélio Gonçalves, 2019).

¹⁵ Não confundir com *A Humanidade*.

2005), foi de escritores norte-americanos como John Steinbeck, que ele chamava de realistas americanos – mas não a do *jazz*, de Langston Hughes, do Harlem Renaissance, recebidos por alguns angolanos tardiamente¹⁶ e por moçambicanos desde cedo. Acrescente-se, para a narrativa e também para todos os futuros países, a influência do cinema, procurando-se um realismo cinematográfico através da literatura. Esse acréscimo se partilha também com Moçambique, por efeito da globalização cinematográfica liderada já pelos EUA, apesar dos posteriores e restritos clubes de cinema. Ou seja: não temos um sistema, uma série de comunidades literárias articuladas entre si, gerando cronótopos, identificações e práticas comuns. As coincidências derivam, ora da colonização, ora da globalização.

Em 1942, o futuro geógrafo Francisco José de Vasquez Tenreiro (20.1.1921 – 31.12.1963), que foi novo para Lisboa, onde se tornou discípulo de Orlando Ribeiro, publicou, numa coleção neorrealista (*Novo cancionero*)¹⁷, em Coimbra, *Ilha de nome santo* (TENREIRO, 1942). Foi o primeiro livro vanguardista e militante de um poeta santomense, que entretanto ficou por Lisboa, cidade na qual podia conviver com vários outros escritores africanos e académicos portugueses. Alinhando-se facilmente com a temática (mas não o tratamento dos motivos) da lírica de Caetano da Costa Alegre, essa primeira manifestação de Tenreiro ficou tão exótica no panorama lusógrafo do ano de 1942 quanto a do livro póstumo do antecessor. *A posteriori*, porém, temos uma primeira referência consequente, operando em várias comunidades literárias colonizadas ao mesmo tempo.

O autor é o consensual iniciador da poesia negra nas literaturas africanas escritas em português e colaborou, como geógrafo, com um estudo comparativo dos dois arquipélagos, em *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, em 1956 (OLIVEIRA, 2022). Poeticamente me parece mais marcado pelo modernismo, pelo neorrealismo, pelo negrismo norte-americano, ou tão só americano (“negritude *avant la lettre*”, escreveria Mário António em 1966 (OLIVEIRA, 1967)). Recorde-se o seu negro de todo o mundo, pan-africanista, a sua Bahia negra contraposta à branca, o seu “show-boat do Missisipi” com “os brancos macaqueando”. Nesse aspeto e no da incorporação natural de algumas falas, será possível estabelecer intersecções entre a sua

¹⁶ Langston Hughes passou por Luanda, onde ficou dois ou três dias.

¹⁷ A série era publicada pela editora Atlântida.

poesia e a dos moçambicanos Craveirinha e Noémia, como também com “Mamã negra (canto da esperança)” de Viriato da Cruz – em ambos os casos posteriores. Recorde-se, ainda, que a negritude francófona havia começado poucos anos antes em Paris e terá marcado o poeta por acrescento ao conhecimento que tinha da poesia negra americana. A clara assunção da problemática do negro, do mestiço e do preconceito racial, a par da denúncia das injustiças sociais e coloniais, o tornou, de qualquer modo, referência para a poesia militante angolana também, que viria a reconhecer-se parcial e intelectualmente em Countee Cullen, Langston Hughes, na Harlem Renaissance dos anos 1920. Por isso afirmo ser esta – embora isolada ainda no começo – a primeira referência comum forte para toda a lusografia africana. Aqui, diriam os ‘sistemáticos’, iniciava-se ‘o sistema’ das LALP – ou da CEI. Um sistema mais do tipo empurra que isto vai... cada um para seu lado.

Num tom militante, de combate, seguir-se-á (pela parte santomense em Lisboa) a poesia de Maria Manuela Margarido (Maria Manuela Conceição Carvalho Margarido, 11.9.1925 – 10.3.2007, que se confessava influenciada por Tenreiro) e de Alda do Espírito Santo (Alda Neves da Graça do Espírito Santo, 30.4.1926 – 9.3.2010). A evolução para a dureza das palavras e o discurso empenhado cada vez mais estreito foi comum a Angola e Cabo Verde. O ‘sistema’ começava a dar sinais. Não por acaso, em casa da família de Alda do Espírito Santo, em Lisboa, se reunia o Centro de Estudos Africanos cerca de dez anos depois (1951-1954¹⁸), com Francisco José Tenreiro, Amílcar Cabral (Guiné e Cabo Verde), Agostinho Neto (Angola), Mário Pinto de Andrade (Angola), Marcelino dos Santos (Moçambique, porém pouco significativo como poeta e menos aparentado às líricas ou crónicas de Craveirinha ou de Noémia de Sousa), a par de outros. À poesia de Manuela Margarido¹⁹ (da ilha do Príncipe) assomava particular sensibilidade lírica, talvez marcada pela tertúlia com Edmundo de Bettencourt e outros (incluindo o marido) no Café Restauração (em Lisboa (PATO, 2016)), somada à denúncia política forjada nos convívios da CEI e nos círculos independentistas lisboetas. Então, sim, as obras emergiam de uma teia de relações algo estreita, conectando escritores portugueses e africanos – em particular, estes – identificações, circuitos e leituras partilhadas.

¹⁸ Período em que o CEA manteve sessões regulares.

¹⁹ Filha de um judeu português e de mãe com ascendentes angolanos e indianos.

Regressando ao ano de 1942, os alunos do liceu Gil Eanes, em São Vicente, criaram a Academia Cultivar, que originaria, dois anos mais tarde, *Certeza – Folha da Academia*, mas rejeitava colaboração de Amílcar Cabral por literariamente atrasada, segundo Arnaldo França (SEMEDO, 2019). Ao mesmo tempo, em Luanda (em *O Estandarte*), publicavam-se os primeiros poemas de Agostinho Neto, que vencera um prémio de poesia da Igreja Lusitana Portuguesa em 1938 – ou seja: por um circuito não ‘sistemático’... Estes eventos estavam ainda uns desarticulados dos outros. Entretanto aumentava o número de estudantes africanos em Lisboa, ou Coimbra, e eles começavam a se congregar – ali.

Em 1943 o poeta angolano Geraldo Bessa Victor, do grupo de jovens estudantes da Liga Nacional Africana, publicava o seu segundo livro de poemas, *Ao som das marimbas*. Ao contrário do anterior – *Ecos dispersos* – inovava nas formas e nos conteúdos. Em termos de formas, aproximava-se do segundo modernismo português (da *Presença*, de José Régio) e do modernismo brasileiro; em termos de conteúdos abria-se marcadamente para tópicos e motivos locais, começava a denunciar abertamente o preconceito racial, a visão exótica do negro (sobretudo da negra coisificada), o que se articulava, no mercado editorial português, com a poesia de Tenreiro, mais vincadamente modernista, neorrealista e negrista. Mas o mercado para o qual escreveu Bessa Victor – e o que inicialmente o leu – não era lusófono, era mesmo angolano, pese embora a carta de Manuel Bandeira lhe apanhando o sabor a África²⁰. O discursivismo, ou prosaísmo, a tendência denotativa, a linguagem quotidiana (o tom de conversa), que viriam cunhar a maior parte da literatura militante na África lusógrafa, também caracterizavam *Ao som das marimbas*, mas era por efeito de cronótopos entretanto globalizados. Por isso tudo o livro participou, como precursor, na criação de um ambiente favorável ao advento das gerações militantes e independentistas, que se daria numa sequência nítida ao longo das ex-colónias e começando por Cabo Verde. Mas participou sem adesão do autor ao programa político dos ‘novos’.

A publicação da sua conferência *A Poesia e a Política*, em 1939 (em que defendia o compromisso clássico entre as duas), essa teve divulgação documentada fora de Angola, pois *O Brado Africano*, de Lourenço Marques, a

²⁰ Em carta-prefácio a *Cubata abandonada* (VICTOR, 1958), reportando-se a *Ao som das marimbas*.

recenseou. O canal era, porém, o das velhas elites urbanas e o som das marimbas parece ter ficado sem eco na literatura moçambicana, ou em qualquer outra além de Angola. De resto, essas recensões entre uma e outra costa iam-se dando aleatoriamente, quer entre colonos, quer entre filhos da terra. No entanto, ele também foi estudar (Direito) para Portugal. Talvez por ir homem feito, com experiência profissional de funcionário bancário, a sua integração na ‘nova’ literatura não se deu. Por contraste, em Luanda, o jovem Agostinho Neto integrava o corpo redatorial de *O Estudante*, órgão dos alunos do Liceu Salvador Correia – de onde saíam vários poetas neorrealistas que ultrapassaram e criticaram Bessa Victor. Ainda aí, porém, nesses anos, não se escrevia dentro de um sistema literário que integrasse outros colonizados lusógrafos em rede coesa e consequente, ou pelo menos co-ativa (assim, com hífen). Os contactos entre colónias mantinham-se escassos, aleatórios, intensificando-se apenas em Lisboa.

O momento de manifestação coletiva, geracional, de uma literatura militante se deu a partir de 1944, quando em São Vicente, no mês de março, veio a público o primeiro número de *Certeza*, como disse. O grafismo dava continuidade às inovações da revista *Claridade* oito anos antes, embora invertendo o lugar de algumas das secções. Ou seja: resultava de uma evolução interna. As páginas da revista juntaram poetas com estilos diversos, salientando-se no geral os ganhos modernistas, aos quais acrescia a tal linguagem dura, com vivissecção política do quotidiano, o predomínio da denotação, das metáforas fáceis, e uma vincada posição partidária. Alguns dos principais nomes de *Certeza* e do neorrealismo cabo-verdiano (que se distribuiu por várias publicações) foram Arnaldo (Carlos de Vasconcelos) França (15.12.1925 – 18.8.2015, poeta mais original do grupo e ensaísta seguro, cursaria a partir de 1964 a Escola Superior Colonial), Onésimo Silveira (16.2.1935 – 29.4.2021, cujo primeiro livro saiu na coleção *Bailundo*, no Huambo), Ovídio (Sousa) Martins (17.9.1928 – 29.4.1999, um dos fundadores do *Suplemento cultural* e defensor da escrita em crioulo, que publicou *Tutchinha* na col. Imbondeiro – de Sá da Bandeira – e faleceu em Lisboa, onde estudara Direito), Nuno (Álvares de) Miranda (23.10.1924 – 12.7.2022, que se licenciou em Lisboa onde viveu quase toda a vida, recebendo aí por duas vezes o prémio Camilo Pessanha), Guilherme (dos Reis) Rocheteau, Jr (6.1.1924 – 26.8.1999, que trabalhou em Maputo de 1957 a 1974, colaborando na im-

prensa local, e viveu depois em Lisboa, tendo morrido na Ribeira Grande), Gabriel Mariano (José Gabriel Lopes da Silva, 18.5.1928 – 18.2.2002, outro autor com vivência angolana e também moçambicana, que publicaria *O rapaz doente* na coleção Imbondeiro e morreria em Lisboa, onde cursara Direito), António Nunes (9.12.1917 – 14.5.1951, que se fixou em Lisboa em 1940 e lá conheceu o neorrealismo, convivendo com o patricio Teixeira de Sousa), Aguinaldo (Brito) Fonseca (22.9.1922 – 25.1.2014, que se radicou em Portugal na segunda metade da década de 1940), Terêncio (Casimiro) Anahory Silva (4.3.1932 – 9.9.2000, que também faleceria em Lisboa, onde cursou Direito a partir de 1954, depois de trabalhar três anos na Guiné-Bissau), Filinto Elísio de Menezes (n. 13.12.1920, neto de um médico goês, este gestor bancário viveu em Angola de 1948 a 1975, sendo o primeiro a comentar, em conferência em Luanda, a poética da geração da *Mensagem* e a considerar Viriato da Cruz a maior promessa dessa geração, comparando-a com a da *Certeza*), Henrique Teixeira de Sousa (6.9.1919 – 3.3.2006, médico por Lisboa em 1945, estudou no Porto e França, viveu também em Timor, além de Cabo Verde e Portugal) e o militante português Manuel Ferreira (18.7.1917 – 17.3.1992, que viveu, militou – como militar e militante – escreveu, estudou, em Portugal, Cabo Verde, Goa – onde se formou em Farmácia em 1952 – e Luanda). Uma presença feminina a destacar, pela qualidade artística, originalidade e abrangência temáticas, é Orlanda Amarílis (Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira, 8.10.1924 – 1.2.2014, que viveu em Angola também, depois de casar com Manuel Ferreira, acompanhando-o para o resto da vida). O que vemos é que, desta geração, vários autores (incluindo alguns não-nomeados) foram residir para Lisboa, ou passaram por outras colónias, ajudando a criar laços posteriores, que mais uniriam as literaturas dos colonizados. Então, *Certeza* e outras primeiras manifestações neorrealistas em Cabo Verde nos trouxeram também uma literatura que, pelos seus prógonos, entrelaçava-se com as restantes comunidades literárias coloniais africanas e lusógrafas, em momento fortemente marcado pela circunstância política.

O que também vemos nesta breve listagem é uma nítida maioria dos autores nascidos na década de 1920, poucos na anterior e na seguinte, a da mesma década (1930) que veria nascer a segunda geração nacionalista ou independentista, militante, em Angola e Moçambique sobretudo. Ou seja: as suas identificações eram também geracionais. A década de 1920 foi a de José

João Craveirinha (28.5.1922 – 2.2.2003) e de Noémia de Sousa (Carolina Noémia Abranches de Souza Soares, 20.9.1926 – 4.12.2002). Foi a mesma de toda a primeira geração nacionalista angolana (Agostinho Neto, Aires de Almeida Santos, António Jacinto, Uanhenga Xitu, Sócrates e Alexandre Dáskalos, Antero Abreu, António Neto, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, Tomás Jorge, outros ainda). Em São Tomé ou no Príncipe nasciam Maria Manuela Margarido – que também conheceu bem Angola, com Alfredo Margarido – e Alda do Espírito Santo, intensamente integrada no nacionalismo combativo dos estudantes africanos de Lisboa.

O que temos é, portanto, uma primeira geração que, nas várias colónias ou em Lisboa, protagonizou o advento conectado da literatura militante, embora sob diversas contingências e em datas um pouco diferentes – o que se dilui se juntarmos a esta primeira, dos anos '20, a segunda geração, já nascida na década de 1930. O momento dessas duas gerações, a sua florescência, coincidiu com o auge do sistema colonial salazarista e respetivo centralismo antidemocrático, a par da consolidação do neorrealismo e da negritude com o fim da II Guerra Mundial, que reforçou a liderança da esquerda cultural no mundo literário a nível global. O que tínhamos era, simultaneamente, muitos contactos, uma manifestação geracional e outra global. A força do centralismo administrativo, por sua vez, e político, reunia paradoxalmente os independentistas e dava suporte ao seu funcionamento articulado. Isso mesmo, não implicando a existência de um sistema literário africano lusógrafa, permitia uma tal aproximação e conjugação (reforçada pela unidade no combate ao colonialismo) que nos podia levar a supor que houvesse no momento um sistema literário lusógrafa africano. Mas a seiva comum bebida em Lisboa, nos exílios europeus e também nos africanos, enfrentava em cada colónia uma realidade sociocultural específica – mesmo nos países em que a matriz banto comum estruturava a mentalidade da maioria da população (casos de Angola e de Moçambique). Por isso, as comunidades literárias locais, evoluindo para sistemas literários nacionais, organizaram-se num confronto entre a globalização euro-americana (muito marcada ainda pela francofonia nos espaços portugueses) e a realidade concreta de cada colónia, muito forte porque era a raiz identitária justificativa da luta anticolonial e se articulava com o consenso na ONU sobre autodeterminação dos povos.

O novo mundo literário da CEI tinha como protagonistas, em geral, estudantes e intelectuais críticos. Essa postura criava uma diferença dentro das literaturas em causa mas, principalmente, entre a literatura moçambicana e a prática poética da Casa. Quando fincam os pés no chão cabo-verdiano, os claridosos e os da *Certeza* o fazem por uma análise crítica (mais veemente em Manuel Lopes) que os diferencia da realidade humana com a qual se solidarizam e que procuram representar. Esse distanciamento crítico será traço comum aos neorealismos lusógrafos – exceções feitas a Moçambique, outra vez, e a Orlanda Amarílis. As falas, se quisermos a falação, de Craveirinha ou de Noémia de Sousa, sem prejuízo das referências negristas anglófonas escutadas até na rádio (*let my people go!*), emergem com a respiração das conversas quotidianas do povo, tanto quanto as crónicas de Craveirinha. Saem dali para as tipografias com os mesmos ritmos, cotextos e semioses implícitas. É uma propriedade comum, para usar exemplos díspares, à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e que o distancia da literatura erudita do seu tempo. Mas a escrita dos cabo-verdianos e, mais tarde, dos angolanos, resultava de conversas de estudantes-intelectuais (o que Mário António observou também) dirigindo-se ao seu povo sem conseguirem mais do que imitar traços da linguagem desse povo, traços estudados, analisados e repostos por escrito, inseridos com arte, mas por um enunciador crítico, distanciando, embora aderente. Sei que é polémico dizer isto. Para suavizar e esclarecer aconselho a lerem os poemas de Craveirinha comparando, logo a seguir, com os do *Arquipélago* de Jorge Barbosa, ou com poemas da revista *Certeza* (sobretudo estes), ou de Alexandre Dáskalos, ou de Alda Espírito Santo. É uma diferença por vezes subtil, outras evidente, mas resistente e que se apanha ‘de ouvido’. Não há nada – neste aspeto – parecido com Noémia de Sousa ou, menos ainda, Craveirinha, na *Claridade*, na *Certeza*, nas *Mensagem*, nas *Cultura*, em Agostinho Neto, escritores tão programáticos (escapariam disso os poetas de Benguela, incluindo Aires de Almeida Santos). Se nos centrarmos nos neorealismos a partir de 1944, há (em Angola, Cabo Verde, São Tomé) um discurso tendencialmente mais duro e concreto (destacados os traços em F. Costa Andrade), menos poético, tendencialmente mais denotativo e pedagógico, menos lírico também (lírico, para mim e em boa parte, significa feito por fragmentações).

Resta lembrar ainda que, em 1944, José Osório de Oliveira²¹ publicaria, em Lisboa, a coletânea *Poesia de Cabo Verde*, que firmava o tal perfil próprio daquele país e recolhia poemas dos autores da *Claridade* a neorrealistas como Nuno Miranda (23.10.1924 – 12.7.2022). Ao mesmo tempo Agostinho Neto embarcava para cursar a Faculdade de Medicina de Coimbra, entrando por ali no ‘sistema CEI’. Nessa cidade beirã conheceria mais estudantes ‘ultramarianos’ e a revista *Vértice* (fundada em 1942) antes de ir para Lisboa, onde já se encontravam Alexandre Dáskalos²² e outros.

Em 1945, ano em que termina a II Grande Guerra, concluída a viragem para a literatura militante e a crítica anticolonial, Castro Soromenho (um dos convivas de António Aurélio Gonçalves) terminava *Terra morta*, primeiro título da chamada ‘Trilogia de Camaxilo’, cuja publicação seria proibida logo pela censura (o livro havia de sair em 1949 no Rio de Janeiro). A trilogia foi recebida pelos africanos (fora e dentro) como forte reforço para os neorrealismos locais, mas teve sobretudo consequências em Angola e para os exilados ‘parisienses’. O jovem Agostinho Neto teria escrito o primeiro poema (dos integrados em *Sagrada Esperança*) também nesta data (1945), em que publicava n’*O Estandarte* uma “Instrução ao nativo”. Escrevia linhas de pendor nativista, negrista, já com alguma preocupação social e dominadas pela imagética evangélica, depois reconvertida para a imagética revolucionária (Júnior, 2017 p. 30), num processo comum, global. Em Portugal, um grupo de jovens neorrealistas portugueses comprava a revista *Vértice*, dando-lhe novo alento. Nela, em 1945, se publicou “Dragão e Eu”, conto do cabo-verdiano Henrique Teixeira de Sousa, colaborador da *Claridade* e membro da CEI desde o começo. A *Vértice* seria dos periódicos de referência dos escritores marxistas lusógrafos, bem como dos militantes e simpatizantes do Partido Comunista Português, do qual se aproximaram alguns desses escritores (Agostinho Neto e Amílcar Cabral, entre outros, através também do MUD juvenil, onde se aliavam comunistas, socialistas e católicos de esquerda). Neste contexto, assinala-se que Noémia de Sousa leu pela primeira vez Nicolás Guillén nas páginas da *Vértice* (SAÚTE, 2016).

²¹ Entre várias outras atividades um dos primeiros divulgadores da poesia africana em Portugal.

²² Terminou o sétimo ano do Liceu em 1942 e seguiu para Portugal onde cursou Medicina Veterinária. De origens goesa (moçambicana), grega e portuguesa.

Ainda em 1945, Amílcar Cabral foi cursar Agronomia para Portugal, onde iria conviver com Agostinho Neto e outros. Aí se instalou também (na CEI) um seu amigo²³, o neorrealista²⁴ cabo-verdiano Aguinaldo Fonseca, autor de “Mamã Negra”, poema que marca uma específica posição africanista e negrista no seio do neorrealismo local e se acorda ao espírito do V Congresso Pan-africanista, realizado em Manchester de 15 a 20.10.1945, mas na sequência da Pan-African Federation, criada no ano anterior e na mesma cidade inglesa.

Em 1946 começava a publicar-se, em Coimbra, *Meridiano*, boletim da Casa dos Estudantes do Império daquela cidade, policopiado. Seria, já, veículo das preocupações literárias e políticas dos jovens independentistas africanos a estudar em Portugal, entre os quais o angolano Antero Abreu (que aí se estreou) e os poetas Agostinho Neto e Amílcar Cabral. Em 1946 também, regista-se a publicação (já póstuma) de *Sonetos* de Rui de Noronha, mas ainda sem relação com o ‘sistema CEI’. O poeta constaria das antologias de poesia moçambicana publicadas pela Casa, desde a primeira, em 1951, sendo portanto puxado *a posteriori* para dentro do sistema. Mas a sua lírica, de transição entre penumbrismo e modernismo, como entre referências lusógrafas e africanas, teria mais consequências próximas na poesia moçambicana do que nas outras literaturas africanas lusógrafas.

Em 1947 A CEI de Coimbra publicaria *Batuque negro*, livro de poemas do moçambicano Orlando de Albuquerque (16.8.1925 – 1997), estudante de medicina que iria casar-se com a angolana Alda Lara (9.6.1930 – 30.1.1962), vivendo com ela em Angola, onde fundaria os cadernos Capricórnio (no Lobito). Naqueles anos, Albuquerque se encontrava empenhado no ideal de construção de uma literatura moçambicana moderna, reivindicativa, africanista. O autor, e o grupo de estudantes moçambicanos de Coimbra desse tempo, sofriam influência do neorrealismo (com o modernismo integrado), dos “modernos escritores negro-americanos e alguns brasileiros”, a par de alguns “afro-cubanos” como se lê na nota que introduz os seus poemas em livro. Com eles resolviam suas preocupações identitárias e militantes – ainda sem referirem a negritude. O livro, porém, não teve consequências imediatas

²³ O título do livro *Linha do horizonte* lhe teria sido sugerido por Cabral (*In Memoriam – Aguinaldo Fonseca*, 2014).

²⁴ Do grupo do “Suplemento Cultural”, onde se integrava também Gabriel Mariano.

fora de um círculo restrito, pois foi proibido pela censura e apreendido na tipografia. As influências ou referências literárias e políticas eram comuns aos estudantes das outras colônias africanas, entre os quais o angolano Agostinho Neto e o moçambicano João Dias.

Em 1948, Agostinho Neto, Orlando de Albuquerque (prefaciador de *Godido e outros contos*) e mais alguns fundavam em Coimbra a efémera revista *Momento*. Em julho começava a publicar-se em Lisboa (para onde fora entretanto Agostinho Neto) o periódico *Mensagem*, boletim da Casa dos Estudantes do Império (cuja lista de associados pode ser consultada em linha). Servirá, mais este órgão de comunicação (restrita), para passar a mesma mensagem política de resistência e de libertação face ao colonialismo (AAVV, 2015).

Este foi, sem dúvida, um período efervescente nos meios independentistas de Lisboa, também nas vigiadas colônias. Em 1949 saía, em Luanda (com data de 1947), o primeiro número da nova série da revista *Cultura*, da Sociedade Cultural de Angola, dirigida pelo advogado oposicionista português Eugénio Ferreira. Foi a primeira manifestação, coerente e pública, de uma poética e política neorrealista, nacionalista e africanista em Angola. Começava a publicar-se, nesse ano também, *Cabo Verde: boletim de propaganda e informação*, onde surgirá colaboração literária (mais intensa na década de 1950 e de cariz neorrealista); no primeiro número comparecia, com artigo técnico, Amílcar Cabral, poeta pouco interessante mas pensador e dinamizador cultural e político de relevo ligando Guiné e Cabo Verde.

No ano seguinte, 1950, publicava-se, em Luanda, a *Antologia dos novos poetas de Angola*, edição mimeografada pelo departamento cultural da ANANGOLA (Associação dos Naturais de Angola) e ligada a um ‘movimento’ chamado *Vamos descobrir Angola* (esse era o lema do grupo, segundo parece criado por Viriato da Cruz). Seguindo alguns autores, terá saído ainda neste ano o número inaugural de *Mensagem* (órgão da Associação dos Naturais de Angola, de que se publicaram 4 números em 2 cadernos, sendo o último em 1952); no entanto, é mais provável que o primeiro número viesse a público em 1951.

Nesse ano de 1951, a CEI publicaria *Linha do horizonte*, do cabo-verdiano Aguinaldo Fonseca – livro considerado pela geração do *Suplemento cultural* como o primeiro da cabo-verdianidade. Saiu também a primeira

antologia de *Poesia em Moçambique*, organizada por Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo. Da antologia constam já poemas de José Craveirinha e de Noémia de Sousa, notando-se a vincada personalidade estética do modernismo moçambicano, apesar da partilha dos objetivos e princípios dos militantes das outras colónias. As diferenças entre a poesia de Orlando de Albuquerque e as dos que viviam em Moçambique são notórias e nos alertam para a colocação muito própria dos moçambicanos no ‘sistema CEI’ – ao qual estava articulada a poesia do futuro médico.

Participando na intensa atividade editorial entre os estudantes colonizados criava-se, em Lisboa, o Centro de Estudos Africanos, agrupando vários intelectuais e militantes nacionalistas e socialistas das colónias portuguesas. O Centro promoveu declamação de poemas, publicações e conferências, tornando-se um dos grupos difusores da ‘nova’ estética: militante, neorrealista e negritudinista, ou negrista, estilisticamente marcada pelos vários modernismos. A sua atuação se dá a partir da CEI e do Clube dos Marítimos Africanos, a par da criação, também, de um Centro de Estudos Angolanos. A história desta efervescência está bem resumida numa tese sobre este último Centro (FIGUEIREDO, 2012).

No ano seguinte (1952) publicava-se, em Luanda, o segundo e último caderno da revista *Mensagem* (reunindo os números 2-4), muito local ainda apesar das ligações existentes. Brevíssima, *Mensagem* (título homónimo do boletim da CEI e do livro nacionalista de Fernando Pessoa) marcou definitivamente, junto com a *Antologia* citada acima, o futuro da poesia angolana até à independência, com traços similares aos da *Certeza* em Cabo Verde – características mais próximas ainda com a geração seguinte, da chamada ‘Cultura II’. Em consonância, a 1.1.1952 saíam em *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação* os “Apontamentos sobre Poesia Caboverdiana”, de Amílcar Cabral, que assume a conceção de “arte com função social”, na esteira das discussões entre modernistas e neorrealistas e rasurando as complexas relações entre sociedade, criatividade e personalidade, como foi típico dessa longa polémica (CABRAL, 1952). Neste mesmo ano, António Jacinto começava a publicar na revista brasileira *Sul*, onde pontuava Salim Miguel, correspondente e facilitador (por envio de livros e contactos) dos novos poetas angolanos, alinhado com as mesmas preocupações político-partidárias.

As comunidades literárias colonizadas iam se começando a globalizar entrelaçando-se. Os sinais de Lisboa tornam-se transversais. Lá sairia, em 1952, a edição (já póstuma) do referido *Godido e outros contos*, do moçambicano João Dias (Lisboa: CEI), com uma prosa personalizada e original para o pequeno meio literário que a publicou, talvez menos imperfeita do que dela disseram críticos ligados à área das ‘Africanas’, avivados pela curta incipiência de uma obra inicial. A presença de João Dias em Portugal havia de tocar Alda Lara, que lhe dedicou o belo poema “Rumo”, em homenagem póstuma (PEREIRA, 2008) intertextualizando com o conto principal, escrito em Coimbra em abril de 1946. Paralelamente saía em Moçambique *Msafo*, periódico animado pelo poeta moçambicano Virgílio de Lemos, pelo poeta português Reinaldo Ferreira e por outros. Ele visava uma literatura militante mas atualizada, articulando as tradições locais, a reivindicação identitária e o movimento literário mundial – onde o surrealismo se tornou uma das referências (embora com reservas) do principal poeta moçambicano do grupo, Virgílio de Lemos (LEMOS, 2009). Em simultâneo com tal preocupação, em 1953, Mário Pinto de Andrade (Angola) e Francisco José Tenreiro (São Tomé) publicavam a antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, que visava definir o *corpus* da negritude poética dos autores africanos nacionalistas e militantes (a palavra ‘negra’ designa aí, como era comum no tempo, uma intenção e um cânone). Em traços gerais encontramos contributos marcados pelas mesmas constantes das publicações até agora referidas, aumentando o vínculo político-partidário (luta pela independência e pela revolução), bem como a influência da negritude, já não só do negrismo modernista norte-americano, mitigada porém por essa linguagem tendencialmente denotativa, direta, escrita com preocupação de atingir o alvo com rapidez. A antologia, entretanto reeditada, constituiu marco e referência para a literatura de combate que se iria manter até à independência e, em alguns casos, depois ainda. Representando o modelo em Angola ficava sobretudo Viriato da Cruz, nas palavras introdutórias de Mário Pinto de Andrade: “Viriato da Cruz, o que, em nossa opinião, penetrou mais fundo nas realidades negras de Angola e a quem melhor se ajusta o epíteto de poeta angolano” (AAVV, 2012: 2). Entretanto o poema de Viriato incluído ali, sendo o mais negritudista ou negrista, é o menos típico da poesia dele: “Mamã Negra (Canto de Esperança)”...

Na sua “Nota final”, Francisco José Tenreiro define o discurso poético do “Negro” como “estruturalmente claro e direto nas suas falas, amargo e duro por vezes” (AAVV, 2012: 18). Essa caracterização, mais própria do neorealismo da CEI que da poesia negra em geral, iria repetir-se durante muitos anos... A clareza, a nomeação direta, com tropos compostos em linha sintagmática, com nomeação nua de sujeitos e objetos, isso vemos em muitos modernismos e militantismos, vários deles em português, de Lisboa a São Paulo. Penso que Tenreiro conotaria tais palavras com diferentes cores porque essa dureza, clareza e denotação não a vemos no poema de Guillén que abre a antologia, ou fica diluída no ritmo de *son*, nos jogos animados de palavras e de rimas (num sentido lato), naquela voz viva própria de ‘baile mandado’ e do foguepe na massamba, entrecortada por trechos de conversa e malícia (*el padre padre con su muchacho*), típica da oralidade e da festa, inseridos sem causar estranheza ou se sentir a diacrítica inserção. Quando, porém, falo no predomínio da denotação, no tom pedagógico e na dureza, com uma linguagem própria do estudante-escritor do ‘sistema CEI’, penso em versos como estes, de F. Costa Andrade, que teve papel importante nas edições da Casa (ANDRADE, 1985):

Eu sei irmão que a tua dor
não posso avaliá-la exatamente
mas nasci com um caminho igual ao teu.

Isso me basta
para sentir na carne
as feridas que tu sentes e os anseios.

Não se aparenta em nada com esta estrofe do “Son Numero 6” de Guillén, onde opera a mesma semiose partidária (AAVV, 2012 p. 4):

Adivinanza
De la esperanza:
Lo mio es tuyo
Lo tuyo es mio;
Toda la sangre
Formando un rio.

Nem mesmo se aparenta com o famoso tambor de Craveirinha, que exprime diretamente o anseio de ser em linguagem do ser que anseia, porque esses são versos de um tambor na Mafalala:

Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como 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!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!

A união, conjugação, direta osmose poeta-povo, expressas com secura, dureza e clareza naquelas estrofes de Costa Andrade, são ditas e escritas pelos outros dois em ritmo, corpo e linguagem do próprio povo inebriado pelo fogo da poesia, do entusiasmo, pelos fogos da vida (escreveria Agostinho Neto, abstraindo e esfriando), pelos ritmos algo repetitivos, ou de constante retorno, de certas canções africanas e, sobretudo, do blues.

Agora revejam-se duas passagens das crónicas de Craveirinha. Não é poesia lírica, mas a comparação faz sentido porque justamente o estilo da lírica se aproximou do estilo da crónica jornalística e ambos da conversa quotidiana, quase espontânea, natural, onde as metáforas afloram com a respiração. Leia-se, por exemplo, esta frase muito simples: “A tarde morna suava os corpos”. A imagem é clara, real, mas em rigor “a tarde suava os corpos”? “Valorizava as grandes sombras das árvores”? (CRAVEIRINHA, 1999: 15). Claro que não, todos os estudantes de literatura têm obrigação de saber que isso são tropos e tropos muito bem construídos, apropriados – sem que neles interfira qualquer evidência de *cruza* denotativa ou diacrítica. A mensagem partidária está, por exemplo, no uso metafórico de “valorizava”, não precisa de nomear-se no “exagero do nu” criticado por Mário António.

Leia-se, ainda, poucas páginas à frente, em outra crónica (CRAVEIRINHA, 1999: 15):

Abud toca a daíra; seu corpo grande inclina-se à frente e atrás, suas mãos parecem grandes borboletas negras voando no ar e batendo no pandeiro. Mais de vinte pandeiros erguem na noite milenária o seu som de pele esticada e amarrada na daíra.

Sem dúvida. O que se passa é representado claramente, aliás definidamente: os movimentos de Abud, a pele esticada, o corpo grande, fornecem-nos indicações precisas e curtas. Mas há que saber dizer outras coisas: o ritmo dessa prosa é musical e a situação diegética também, o ritmo sintático é o mesmo dessas mãos que parecem “borboletas negras esvoaçando”, do som dos pandeiros, um “som de pele esticada e amarrada na daíra.” Entre tanta clareza desponta a mais fina palavra ou maneira de falar: o som, numa imagem também ela muito concreta, é o da pele esticada. Som de pele esticada. Esta imagem é concreta e fixa-se em nós, é um dardo, uma lança, mas não é dura nem só denotativa, muito menos metáfora morta, mantém-se na tensão do fio de zagaia, esticado.

É o vibrante sentido estético da poesia que nunca se perde na militância verbal de Craveirinha, como de Noémia de Sousa, como no modernismo e nos independentistas moçambicanos em geral. A fidelidade estética, a sensibilidade à poesia, levou Craveirinha a considerar a diferença entre Rui Knopfli e Reinaldo Ferreira de forma a integrar Knopfli na poesia moçambicana, porque ele é moçambicano, nasceu lá, é dali, exprime-se como tal e Reinaldo Ferreira é um residente em Moçambique (CRAVEIRINHA, 1999: 55-56). A dicotomia tornara-se comum entre os militantes africanos lusógrafos e não só. Mas observe-se, nessa recensão à lírica de Rui Knopfli, que a escarpeliza (metáfora quase morta reavivada pela forma nova do verbo: “escarpelar”), como também a radariza (“radarizar-lhe o humor [...] ácido, subtil”) (CRAVEIRINHA, 1999: 57)). Não põe dúvidas nem reservas à moçambicanidade ou à propriedade da poesia de Knopfli pela sua peculiar e exigente oficina estética unindo palavra e coisa: “no cadinho laborioso da mente knopfliana” aprecia José Craveirinha “o verso de burilada contensão [...] quase em fraseologia coloquial”, transformando a poesia em “hábil e lúcido jogo de coisas-palavra”. Nessa poesia, “o circunstancial é atrevidamente tomado por Knopfli e revirado até à intemporalidade; até às lucubrações metafísicas, o que é condição para poesia maior, segundo alguns.” A diver-

gência do final da frase (“segundo alguns”) não constitui critério de identidade ou desvalorização.

A caracterização que faz o autodidata, da poesia do seu compatriota, pode ser aplicada à poesia de Mário António em Angola tal qual. Mas pelas mesmas características ela foi posta em causa pelos estudantes angolanos da CEI, mais tarde pelos estudiosos empenhados, acusada de esteticismo, hermetismo, afastada do povo e do processo histórico, intimista, alienada, amorosa. Entretanto Mário António renegava “o exagero do nu” com a “camisa sara-pintada / [...] / fora das calças / e óculos vermelhos nos olhos”. Também pelas mesmas características o lastro do ‘sistema CEI’ afastaria Knopfli da moçambicanidade, ou tentaria. Curiosamente, nem Mário Pinto de Andrade nem Viriato da Cruz depreciaram a lírica de Mário António pelo seu caminho ‘esteticista’, como Craveirinha também não depreciou Knopfli, foi depois que a militância dos angolanos em Lisboa o fez. Embora pudessem lamentar, reconheciam-lhe o valor. Essa diferença nas atitudes marca a dimensão mais livre e menos dura, mais estética também, do modernismo moçambicano, incluindo nele Craveirinha, Noémia de Sousa, Knopfli e outros. Da Mafalala se lançava um traço transversal às recensões literárias do autor, às composições líricas, à prosa narrativa e à crónica – em Angola equiparável (em termos estilísticos) à de Ernesto Lara Filho, mais tarde à de David Mestre, sincero admirador de Craveirinha.

4. Fecho rápido

Outras datas ainda passam despercebidas e seria necessário citá-las. Ainda faltaria pavimentar mais caminho, dos anos de 1950 para diante, mas o orçamento está curto para uma simples conferência. Por exemplo seria de lembrar a data de aprovação (pelo Estado português) dos Estatutos do Clube Marítimo Africano, a 13.12.1954, fundado nesse mesmo ano com Agostinho Neto e outros, reunindo pela ação poetas e operários. Facto que pode passar despercebido ainda hoje foi o do começo de Mário Pinto de Andrade na função de secretariado a *Présence africaine*²⁵, para a qual entrevistou Castro Soromenho (“um escritor experimentado na literatura de ambiente africano, em terras da Lunda e Quiocos”, considerado “o primeiro europeu a iniciar com

²⁵ Mário Pinto de Andrade estabeleceu relações com Alioune Diop em 1950.

Terra morta o romance não-colonial mas africano «tout-court»). Outras datas mais importava considerar. As dos ressurgimentos de títulos anteriores, em novembro de 1957, por exemplo, da *Cultura*, da Sociedade Cultural de Angola, oito anos depois de ser suspensa pelas autoridades coloniais. Em 1958 o número único do “Suplemento Cultural” de *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, que intensificou a divulgação dos neorrealistas cabo-verdianos. Em 1960, a CEI publicava *Fuga*, de Arnaldo Santos, uma diferenciação tímida, moderada, face à poética militante, dando continuidade a uma linha estetizante inaugurada por Mário António Fernandes de Oliveira, mas acompanhada em outras obras da lusografia africana. Radical, em 1961, João Vário publicava, no caderno de poesia *Êxodo*, os seus primeiros poemas (há um livro anterior, de 1958, que o poeta retirou de circulação), pelos quais irá operar uma mudança estética muito mais vincada que as de Mário António, Arnaldo Santos, ou de qualquer dos seus compatriotas da década de 1960. Em 1962, a 25 de maio (dia de África) veio para as ruas o suplemento *Selò* (do inglês *sailor*, grito que davam no porto, em crioulo, quando vinha um navio), do jornal *Notícias de Cabo Verde*, renovando cautelosamente o neorrealismo local. José Craveirinha dava começo, nesse ano, às crónicas em *A Tribuna*, que marcarão viragem definitiva para uma literatura moderna e independentista; as crónicas, aliás, atualizavam a tradição cronística vinda dos irmãos Albasini e de *O brado africano*, onde o poeta moçambicano aprendeu jornalismo. Mas só em 1964 a CEI publicaria *Chigubo* (mais tarde o título passaria para *Xigubo*). No ‘sistema CEI’ era já tarde, o moçambicano residente começara antes. A censura faria o resto para dispersar os demais.

Obras citadas

- AAVV (2015). *Mensagem: Casa dos Estudantes do Império (1944-1994)*. [ed.] Maria do Rosário Rosinha e Aida Freudenthal. 2.^a Lisboa: UCCLA.
- _____. (1961). *Modernos poetas cabo-verdianos*. [ed.] Jaime de Figueiredo. s.l.: Edições Henriquinas.
- _____. (2012). *Poesia negra de expressão portuguesa*. [ed.] Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro. 2.^a ed. Luanda / Vila Nova de Cerveira: Nóssomos. Fac-símile.
- ANDRADE, Fernando Costa (1985). *Ontem e depois*. Lisboa: Ed. 70.

- BARRETO, José Taborda (2018). A “Mensagem” de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934. *Pessoa Plural: A Journal of Fernando Pessoa Studies*. Outono, 289-329.
- CABRAL, Amílcar (1952). Apontamentos sobre poesia cabo-verdiana. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*. Ano III. 28 (1 jan.), 5-8.
- CANDIDO, Antonio (1959). *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CARVALHO, Alberto (sd.). De Baltasar Lopes, a Obra e o Homem. *Instituto Camões*. [Online] sd. [Citado em: 27 de jan de 2023.] <http://cvc.instituto-camoes.pt/dmdocuments/baltasarlopes.pdf>.
- CRAVEIRINHA, José. (1999). *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Centro Cultural Português.
- CRISTÓVÃO, Fernando (2005). *Cruzeiro do sul, a norte*. 2.^a ed. Lisboa: IN-CM.
- CRUZ, Tomás Vieira da (1961). *Poesia angolana*. Lisboa: CEI.
- DIAS, João (1952). *Godido e outros contos*. Lisboa: CEI.
- DOMINGUES, Mário (1929). *O duelo moderno*. 3736, 28 jun., Vanguarda, p. 1. – 3.^a série.
- FERREIRA, Manuel (1985). *O mancebo e trovador Campos Oliveira*. Lisboa: IN-CM.
- FIGUEIREDO, Fábio Baqueiro (2012). *Entre raças, tribos e nações: os intelectuais do Centro de Estudos Angolanos, 1960-1980*. Tese de doutorado. Salvador.
- GONÇALVES, [António] Aurélio. 1937. Aspetos da ironia de Eça de Queiroz (apontamento para um estudo). *Seara nova*. 7 de ag de 1937, 521, pp. 325-329.
- LEMOS, Virgílio de (2009). *Jogos de Prazer: Virgílio de Lemos e heterónimos: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang*. Edição de Ana Mafalda Leite. Lisboa: IN-CM.
- MORBEY, Jorge. (2014). *In Memoriam – Aguinaldo Fonseca*. Ponto Final. Macau. 27 jan.
- MURALHA, Pedro (1929). *O feiticeiro do obó*. 3732. 24 jun., Vanguarda, p. 4. – 3.^a série.
- NOA, Francisco (2020). Dimensões do conhecimento no imaginário do Oceano Índico. *Além do tunel*. Maputo: Kapicua.
- NORONHA, Rui de (1936). Quenguelequeze. *Moçambique: documentário trimestral*. 5 (jan.-mar.), 37- 41.
- OLIVEIRA, Francisco Roque de (2022). Geografia e colonialismo português no equador: O Relatório da primeira campanha de estudo de Francisco Tenreiro em São Tomé (1956) e o seu contexto institucional e político. *Terra Brasilis*. 30 jun.
- OLIVEIRA, Mário António F. de (1967). Francisco José Tenreiro, Poeta. In: Francisco José Tenreiro. [ed.] Associação dos Antigos Alunos do Instituto

- Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina. *A obra poética de Francisco José Tenreiro*. Braga: Pax, 21-31.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de (1990). *Reler África*. Coimbra: Universidade de Coimbra – Instituto de Antropologia.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Gilson Brandão de (2017). *Agostinho Neto e Agostinho da Silva: exílios, encontros e desencontros entre intelectuais no Atlântico Sul*. Tese de doutoramento em História. Brasília: Universidade de Brasília.
- PATO, Helena (2016). Manuela Margarido (1925-2007). *Antifascistas da Resistência*. [Online] 16 fev. [Citado em: 20 de jan de 2023.] <https://pt-br.facebook.com/FascismoNuncaMais/posts/836632056446175/>.
- PEREIRA, Érica Antunes (2008). Um “Rumo” para “Godido”: a personagem de João Dias em diálogo com os poemas de Alda Lara e Noémia de Sousa. In: AAVV. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP.
- REDAÇÃO (2007). *Já está na net a devassa da PIDE à vida de Torga*. Público. Lisboa. 28 mar.
- ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira e OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (2015). Caminhos da (re)exploração: A Carta em Caminha, Oswald e Bonassi. *Letras & Letras*. Vol. 31: 1 (jan.-jun.).
- SAMPAIO, Thiago Henrique. 2022. Biografia, História e Colonialismo: o caso de João Albasini (1876-1922). *Historiar*. jan-mar de 2022, 14-33.
- SAÚTE, Nelson (2016). A mãe dos poetas moçambicanos. *Kapulana*. [Online] 16 set. [Citado em: 25 de jan de 2023.] <https://www.kapulana.com.br/a-mae-dos-poetas-mocambicanos-por-nelson-saute/>.
- SEMEDO, Brito (2019a). *Aspetos da ironia de Eça de Queiroz, de António Aurélio Gonçalves*. Expresso das Ilhas. Praia. 919 (10 jul.).
- SEMEDO, Brito (2019b). 75 anos da Certeza – Fôlha da Academia. *Esquina do Tempo*. [Online] 7 mar. 2019. [Citado em: 20 de jan de 2023.] <https://brito-semedo.blogs.sapo.pt/75-anos-da-certeza-folha-da-academia-601432>.
- SERRANO, Artur António Mateus (1891). *Sons orientaes*. Moçambique: IN.
- SILVA, Frederico da (1934). *A canção do beijo*. Luanda. 6 (jun.).
- TENREIRO, Francisco José (1942). *Ilha de nome santo*. Lisboa: s.n.
- VARELA, Pedro e PEREIRA, José Augusto (2020). As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista. *História*. 179.
- VENÂNCIO, José Carlos (1992). *Literatura e Poder na África lusófona*. Lisboa: ICLP.
- VICTOR, Geraldo Bessa (1958). *Cubata abandonada*. Lisboa: AGU.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1989). *The Modern World-System*. New York: Academic Press. Vol. III: The second era of great expansion of the European World- Economy, 1600-1750.

José Craveirinha e a renovação literária na África lusógrafa

ZAU, Filipe Silvino de Pina (2005). *Marítimos africanos e um clube com história*. Lisboa: Universitária.

Eu é um outro:

aproximações biográficas à poesia de José Craveirinha* **

Fátima Mendonça

U. Eduardo Mondlane

fatmendonca@yahoo.com

Resumo: Abordagem do percurso biográfico e literário de José Craveirinha mostrando a forma como aspectos 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. Serão 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 poemas 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 Objecto, seja ele a Solidão, a Morte ou a Guerra.

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

Abstract: An approach to 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.

* Versão modificada do texto “Pelos trilhos biográficos e poéticos de José Craveirinha”. In XAVIER, Lola Geraldés, org. *Ecoss de Moçambique: Cem anos de José Craveirinha*. [s/l]: Blucher, 2022, pp. 41-68.

** A autora não segue o Acordo Ortográfico.

Introdução

Figura tutelar da poesia moçambicana, reconhecido pela crítica como um dos grandes poetas de 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.

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: 85-103, LABAN, 1998: 45-128, MOREAU & al., 2001: 55-11, SAÚTE, 1998: 109-132), gostava de salientar alguns aspectos da sua infância e adolescência, nomeadamente a herança biológica (mãe ronga e pai algarvio), a educação dada pela madrasta, enfermeira portuguesa e, após o falecimento desta e do pai, pelo tio paterno. Outro aspecto 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 à sua dupla condição subalterna.

Deste percurso inicial deu conta o amigo João Reis (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 (...).¹

¹ Jornalista e activista cultural multifacetado e eclético, João Correia dos Reis nasceu em Lisboa em 1925, tendo vivido em Moçambique desde 1937 a 1975. A sua amizade com José Craveirinha remonta à época em que se iniciou no jornalismo desportivo no jornal *Eco dos Sports*, de que foi repórter e redactor, fazendo também crítica de teatro e de cinema. Foi redactor e chefe de redacção do jornal *LM Guardian*. Em 1962 fundou o diário *A Tribuna*, com o reputado jornalista Gouveia Lemos e Ilídio Rocha. Em finais de 1964 foi preso pela PIDE, acusado de ligações à FRELIMO e de ter ajudado José Cravei-

Para além da actividade jornalística e literária, desde os anos 50, José Craveirinha desempenhou um papel de relevo na vida desportiva e associativa de Moçambique. No período que antecedeu a sua prisão pela PIDE em 1965, era Presidente da Direcção da Associação Africana, agremiação que constituiu um foco importante das ideias nacionalistas, tendo o Dr. Domingos Arouca como director do órgão da Associação, o jornal *O Brado Africano*.²

rinha na fuga para a Swazilandia. Sob o pseudónimo de João Salva Rey, publicou em 1972 o romance *Kufemba*. No ano da independência de Moçambique, sendo Administrador da Imprensa Nacional de Moçambique, promoveu duas importantes iniciativas editoriais: 1. Em co-autoria com Armando Pedro Muiane organizou e assinou a introdução de *Datas e Documentos da História da Frelimo* (1974-75). 2. Organizou a reedição de *Usos e Costumes dos Bantos* de Henri Junod (1975). De regresso a Portugal, em Dezembro de 1975, ingressou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde posteriormente veio a desempenhar funções de assistente de História de 1978 a 1987. Em 1988 mudou-se para Macau, tendo aí sido igualmente assistente universitário, e colaborador da *Revista do Instituto Cultural de Macau* e da *Revista Macau*. Foi ainda editor da Colecção Cultura Portuguesa do Mar (da Mar-Oceano Lda). Faleceu em Portugal em Janeiro de 2005. O dactiloescrito do texto citado 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 30, sofreu uma mudança de orientação, que se acentuou com as mortes de José Albasini em 1935 e Estácio Dias em 1937, tendo-se-lhe juntado outros factores, nomeadamente a posição hegemónica da ideologia do Estado Novo e dos seus mecanismos repressivos que passaram, entre outros, pela alteração das designações do GALM para Associação Africana e pela provável interferência na escolha do Dr. Gonçalves Cotta para a direcção depois da saída de Karel Pott. 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 da 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 50 – ainda que com algumas oscilações, devido às prisões que ocorreram após as eleições de 1949. Em 1958 o jornal foi entregue em concessão a Aurélio Ferreira, ex-chefe de redacção do semanário *União*, da União Nacional, que deixara de se publicar. Nos anos 60, com a passagem do Dr. Domingos Arouca pela direcção de *O Brado Africano* e de José Craveirinha pela direcção da Associação Africana, esta tentou recuperar o controlo do jornal, mas as condições políticas conduziram a um intensificar do controlo sobre a Imprensa e a novas formas de repressão. A partir dessa altura o jornal ficou praticamente nas mãos do governo colonial, o que ditou o seu encerramento em 1974, no período de transição para a independência. Como parte das opções ideológicas da FRELIMO de eliminar as clivagens produzidas por diferenciações raciais, étnicas e regionais, todas as Associações com essas características (Casa das Beiras, Casa

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

Demitido das funções que ocupava desde 1958, de revisor assalariado da Imprensa Nacional, aquando da prisão, José Craveirinha fez a sua “travessia do deserto”, depois de ter obtido liberdade condicional em 1969. Desta fase destaca-se a colaboração, com uma dezena de poemas, em *Caliban*, revista de duração efémera, criada por Rui Knopfli e Grabato Dias.⁴

do Minho, Associação Africana, etc.) foram extintas. Com a extinção da Associação Africana soçobrou definitivamente o seu órgão de imprensa julgado e “condenado” pelas últimas décadas da sua complicada existência.

³ Domingos Arouca, nascido em 1928, em Inhambane, era originário de uma família mestiçada, com alguma capacidade económica. Como trabalhador-estudante concluiu a licenciatura em direito na Universidade de Lisboa. Regressado a Moçambique, montou escritório de advogado em Lourenço Marques, onde em 28 de Maio de 1965 foi detido pela PIDE. Era na altura Presidente da Direcção do Centro Associativo dos Negros de Moçambique (Agremiação fundada nos anos 30 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 director 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 de transição para a independência, por discordância da orientação ideológica da FRELIMO, auto-exilou-se em Portugal, onde exerceu advocacia. Regressou a Moçambique nos anos 1990 (com nova Constituição e regime de multipartidarismo), a fim de relançar o partido FUMO, criado anteriormente. 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)* (org. de 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. De acordo com informações verbais, de Novembro de 1992, do escritor sul-africano Stephen Gray, José Craveirinha terá publicado nesses anos alguns poemas em *Ophir* e *Izwi*, jornais sul-africanos da época. Ainda segundo Gray, figura também em MOOR, Gerald e BEYER, Ulli, eds. *Modern Poetry from Africa*. Penguin African Library, 1970, p. 237, com o poema “The seed is in me”.

Após a independência de Moçambique, pairaram por vezes silêncios incómodos sobre a participação de José Craveirinha na luta clandestina da FRELIMO que, com a força da sua rebeldia, reagiu como melhor sabia, isto é com a palavra.⁵ 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.⁶

1. Do futebol à escrita de intervenção

Após um período de estagnação desde a morte de Estácio Dias, o jornal *O Brado Africano* conseguira readquirir alguma da sua capacidade mobilizadora e de activismo durante a década de 50. Este novo dinamismo do jornal, cuja base estava na actividade 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,

⁵ A par da actividade 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.

⁶ 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 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.

como futebolista extremamente popular, conhecido como Zézé.⁷ 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).

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 actividade 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 *Contacto* 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 incluída nos livros que publicou em vida. Outra parte permanece inédita e faz parte do seu volumoso espólio.⁸

⁷ O poeta alude a essa fase no poema “Mundial de futebol no México (Em Directo)” que assina como “Zézé ex-futebolista arrependido”. Ver MENDONÇA, Fátima e SAÚTE, Nelson, org. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1992, pp. 228-230.

⁸ A partir dos anos 80 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, na editora Alcance, em Maputo, alguma da poesia inédita.

2. Os anos da peste

No início da década de 60 eram visíveis os interesses de grupo em cada órgão de informação, que podem ser agrupados em função de 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 faziam 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 com uma participação de qualidade assinalável de onde se destacava o reputado jornalista Gouvea Lemos, como chefe de redacção, ao lado de José Craveirinha, como redactor 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 direcção da União Nacional e do Banco Nacional Ultramarino de visita a Moçambique (ROCHA, 2000: 193-198; BARRADAS, 2003: 52-63). Contudo parece-me ter havido um conjunto de factores, nomeadamente económicos, que levaram a que João Reis entregasse o jornal ao Banco Nacional Ultramarino, perdendo o controlo sobre o mesmo. Terá sido este o motivo determinante para que muitos dos redactores e colaboradores do jornal se vissem compelidos a afastar-se ou que, desiludidos, se demitissem, como aconteceu com Gouvea Lemos e José Craveirinha. Foi provavelmente esta situação que espoletou no poeta a energia que conduziu ao longo poema *Excelentíssimo Sr. Governador* – subentenda-se Sarmento Rodrigues –, com data de 1963:

Excelentíssimo senhor governador.
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
E 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!
[...] ⁹

Este clima político repressivo provocado pela reacção 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,¹⁰ 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

⁹ Poema publicado na revista *África — Literatura-Arte e Cultura*, n.º 5, 1979, pp. 559-562.

¹⁰ 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.

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 o Engenheiro Homero Branco, director do jornal *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 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 recta, a curva, e depois a recta até lá ao portão verde”.¹¹

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.¹² 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 Tzara¹³ que, tendo visitado Moçambique em 1962, conhecera José Craveirinha em casa do arquitecto Pancho Miranda Guedes. Nessa entrevista, publicada em *Les Lettres Françaises*, Tzara declarava:

O grande poeta actualmente 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 caracter social. Ele radica nas camadas mais profundas do povo negro. É um poeta que se aparenta, se quisermos, com Guillen.

¹¹ Devo ao Dr. Adrião Rodrigues, entretanto falecido, as informações relacionadas com as circunstâncias que envolveram o regresso de José Craveirinha da Suazilândia.

¹² João Reis alude igualmente a este regresso de José Craveirinha no texto citado, referindo que fora pressionado na prisão para ir à Suazilândia buscar Craveirinha, o que terá recusado e lhe terá valido um castigo.

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 contactos com o continente africano, o que explica a sua passagem por Moçambique a convite do arquitecto Miranda Guedes, aquando da sua vinda ao Congresso de Cultura Africana, realizado na National Gallery de Salisbury, hoje Harare.

Sendo quase duas páginas do jornal dedicadas a Tzara, 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 (*Voz de Moçambique*, 1964, pp. 7 e 10).

Mas o seu regresso não produziu os efeitos de colaboração que a PIDE eventualmente esperava, e a sua conseqüente 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.¹⁴

José Craveirinha foi uma excepção 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 “esta-

¹⁴ No processo em que José Craveirinha foi arguido figuravam Abner Sansão Muthemba, Armando Pedro Muiwane, 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 Direcção Regional da FRELIMO ao Sul do Save. Aparentemente João Reis, libertado sob caução, não foi a julgamento. Num primeiro julgamento foram todos absolvidos com excepção 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 este 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 (este também advogado de Luís Bernardo Honwana num outro processo). 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 activamente com a FRELIMO, tendo tido reuniões e contactos com diversos dos seus membros activos e havendo chegado a prontificar-se a organizar fundos para a organização. Ver *O Tribunal Militar condenou sete dos nove réus acusados de actividades 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 / Direcção Geral de Segurança PIDE/DGS (SF). Devo ao Dr. Adrião Rodrigues as informações que possibilitaram o preenchimento de algumas lacunas sobre o caso.

blishment” poderia exercer, assumindo por completo o que poeticamente sentenciava: “traição é saber escrever e não escrever nada.”

3. De *Chigubo* a *Babalaze*

Não deixa de se revestir de algum significado o facto de Rui Baltazar¹⁵ 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 1961¹⁶ e a outra, integrada na Bienal do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, ocorrida em Dezembro de 2002 em Maputo, 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 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 após a revolução do 25 de Abril), num período que, grosso modo, podemos situar entre 1948 e 1965, ano da sua prisão, o poeta irá

¹⁵ 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 direcção 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 direcção 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.

funcionar como porta-voz dessa camada nacionalista, fazendo-se eco de um conjunto de ideias ainda dispersas que proclamou no “Poema do futuro cidadão” (CRAVEIRINHA, 1980: 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 relação Real / transposição poética do Real, 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 projecta no Futuro.

Numa análise global dos poemas que compõem *Xigubo*,¹⁷ poderemos dizer que eles se assumem como condensação violenta de reivindicações ainda dispersas, funcionando com processos discursivos marcados pela espontaneidade e emotividade, em que as alusões à realidade objectiva 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 da Mãe, oposição aos valores da civilização ocidental, verso longo e declamatório, evocador de uma liturgia primordial. Estas 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: 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 Nicolás Guillén), torna-se igualmente voz do mundo suburbano, “onde sobre cabeças inclinadas / subjectivas 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: 147).

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

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 mundo suburbano. Com Madevo, João Tavassee, Teresinha, 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: 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 carácter intimista vai, contudo, afirmar-se definitivamente em *Maria*, livro constituído por poemas suscitados pela morte da esposa do poeta e cujo aspecto autobiográfico é discretamente insinuado por Rui Knopfli, no prefácio escrito em Londres – prefácio emocionado, quiçá 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 aspectos 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 60 e 70 em África –, mas pelos aspectos mais contraditórios da realidade, consubstanciada na pessoa humana.

Esta faceta da sua poesia era já visível em *Cela 1*, quando o sujeito / personagem tipo / preso político reitera, no decurso do processo enunciativo, a sua

resistência, sob a forma de reacções, 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 directa 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, 1980b: 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 *Xigubo*, o seu estilo declamatório, as alusões a realidades objectivas, o predomínio da escrita / emoção, a exuberância vocabular, processos adequados à necessidade emotiva de expressão do Amor pela Terra. Mas pode igualmente explicar a escrita densa, refractada 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. 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 Objecto, seja este 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. Estes 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 neste livro um grau de condensação quase total. A sua inserção numa estrutura narrativa em que, como nota Fernando J. B.

Martinho no prefácio da obra, se dá um apagamento do sujeito da enunciação, produz um efeito de objectividade contrariada pela densa carga metafórica que remete estes poemas para um plano quase surrealista: “Na barbearia às escuras / Júlio Chaúque foi barbeado / Quando voltava da machamba de milho. / [...] / Os que viram / Dizem que Júlio foi escanhoado / Até às carótidas do colarinho / Em requintes de gilete / Dos facões do mato” (CRAVEIRINHA, 1997: 45).

4. 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 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.

Acontece que este 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 fundamentalmente como elemento catártico para as suas próprias vivências, fossem elas pessoais ou colectivas, 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.¹⁸ A publicação tardia de *Poemas da Prisão* trouxe a vantagem de estes poemas e os incluídos em *Cela 1* poderem 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 1974.¹⁹ Nas mensagens escritas sobre papel higiénico, endereçadas a Luís Bernardo Honwana, 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: “Tu não fazes ideia das coisas que já tive de aceitar e que logicamente a malta descarregou sobre mim por eu estar ausen-

¹⁸ 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 Tundururu em Maputo, denominadas *mshao-*, tornou célebres poemas como “Saboresas tanjarinas d’Inhambane”. Posteriormente outros declamadores divulgaram, pelo mesmo processo, poemas que, só mais tarde, foram publicados.

¹⁹ 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”. Através de uma vasta rede de informadores anónimos, a PIDE exercia um controlo total sobre a vida dos cidadãos, não lhe escapando os menores pormenores sobre a sua vida pública e privada.

te”. Esta ausência, várias vezes referida nas missivas dirigidas a Luís Bernardo Honwana, referia-se ao período em que esteve na Suazilândia.

Tal como os de *Cela 1*, também os *Poemas da Prisão* não escapam à aproximação biográfica. Neste 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 esta fase da vida de José Craveirinha. Basta isolar os títulos e sequenciá-los, para se obter esse trajecto²⁰. Prisão (“Carta da Cela 1”, “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 circu-

²⁰ Pela leitura do texto “Veio o Adrião...”, percebe-se que 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 refere-a sob a designação clínica de lipemania]. Creio ter sido por esta altura que, conforme se lê no ofício do Sub-Director da PIDE de Lourenço Marques para o Director Geral em Lisboa, com data de 8/5/65, o Cônsul britânico em Moçambique terá alertado Lord Russel, jurista de Liverpool, em visita a Moçambique, para a presença na cadeia de José Craveirinha, Malangatana, João Reis [então director do jornal *A Tribuna*] e Luís Bernardo Honwana. Este alerta levou a que Russel solicitasse uma entrevista ao Sub-director da PIDE António Vaz e lhe pedisse para visitar os prisioneiros, tendo a visita a José Craveirinha e Malangatana ocorrido na presença do próprio António Vaz. Atendendo a que, como refere Vaz no ofício, Lord Russel já havia visitado as cadeias portuguesas do Aljube, Peniche e Caxias, onde se concentravam os presos políticos, é de admitir que a presença desta personalidade possa ter contribuído para a aceitação da transferência de José Craveirinha para o Hospital.

lar, obsessivo, movido por uma espécie de instinto de sobrevivência em que a plástica das palavras ultrapassa a emoção e institui uma nova cosmogonia, lá onde, como escreve, “aprendi a noção do caos”. Porque é disso que se trata nestes textos, de dar forma estética a sensações geradas por um universo de terror real – 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”, 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 / reconstróem todo o céu”. Este processo de sublimação da realidade, em direcção a outras dimensões do Ser, tão peculiar na poesia de José Craveirinha, faz que estes 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 (LEJEUNE, 1996: 245):

O poeta tem à sua disposição todos os recursos da linguagem; pode utilizar no quadro da confidência 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.

Como em Rimbaud, também na poesia de José Craveirinha “eu é um outro” para quem “A vida / órfã de sempre / dá-me em cada verso / uma veia esticada em mim / a retinir poesia”. 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 eléctricos 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 con-

solidou, vazasse a emoção quase directamente em molde alheio. Em *Entrega* 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, refractada 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 ficarão 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 50, e trocado com o poeta algumas ideias sobre futuros projectos de edição. Dois desses projectos 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 1997.²¹

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 alguns poemas mais recentes. O tom era de zanga por aquilo que considerava ser uma

²¹ Ficaram por realizar outros projectos, 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, *Tâma-*

atitude errada da identificação da sua poesia apenas com uma temática e uma certa voz do passado anti-colonial, ignorando a sua produção mais recente. Pelo conteúdo dessa carta, percebi melhor o significado desse punhado de poemas, escritos ao longo da década de 80, 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 estes 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 tragicamente morta). Em ambas as situações existia uma única destinatária, sendo, em *Poemas Eróticos*, a “boneca de jagre”, 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 com a mesma temática, encontrei várias 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.

Na continuação da pesquisa com o objectivo 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 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

ras azedas de Beirute, escritos na sequência da sua reacção aos bombardeamentos do Líbano por parte de Israel na década de 80.

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. O acaso da busca levou-me até ao poema *Xipendanas*, em cujo canto superior direito figurava o título *25 unhas às gatas*, que ajudou a dar consistência ao meu argumento e ao critério de organização dos poemas em quatro núcleos temáticos.

Tendo já agrupado os poemas em meu poder nos 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. Pareceu-me que o verso *O frenesi dos zangãos* do poema que dá início a este quarto ciclo “Adoro / a respiração / das multidões / É / perdido / lá no meio / que as deusas das urbes / me inculcam o solitário / frenesi peculiar / dos zangãos”, se inscreve numa tradição que em linguagem feminista será tida como patriarcal e falocêntrica. Tendo consciência da possibilidade de tal interpretação, preferi correr o risco de vir a ser considerada politicamente incorrecta, porquanto a alternativa seria ocultar esta componente da poesia de José Craveirinha.

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 quem se propuser 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: 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 projectou a poesia de José Craveirinha, patente em *Xigubo*,

Karingana ua Karingana, Babalaze das Hienas e em muita da poesia dispersa 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 intersecções autobiográficas.

No entanto, há aspectos que se disseminam em toda a sua poesia: dela se desprende um discurso fundado sobre a emanção 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 colectivos, 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.

Bibliografia

Obras de José Craveirinha

- (1964). *Chigubo*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império; (1980a). *Xigubo*. Maputo: INLD / Edições 70.
- (1974). *Karingana ua Karingana*. Lourenço Marques: Académica; (1982). Maputo: INLD.
- (1980b). *Cela 1*. Maputo: INLD.
- (1988). *Maria*. Lisboa: ALAC.
- (1998). *Maria*. [s/l]: Ndjira.
- (1997). *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO.
- (2003). *Poemas da Prisão*. Maputo: Ndjira.
- (2004). *Poemas da Prisão*. Lisboa: Texto Editores.
- (2004). *Poemas eróticos*. Lisboa: Texto Editores.

Outras obras citadas

- BARRADAS, Acácio (2003). *José Craveirinha, o poeta jornalista*. “JJ Jornalismo e jornalistas”. 14 (Abr./Jun.).

- CHABAL, Patrick (1994). *Voices moçambicanas*. Lisboa: Vega.
- LABAN, Michel (1998). *Moçambique. Encontro com escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MBOA, Matias (2009). *Memórias da luta clandestina*. Maputo: Marimbique.
- MOREAU, Annick; MENDONÇA, Fátima; LABAN, Michel, org. (2001). *José Craveirinha Poeta de Moçambique*. Poitiers: OUAUVUP – Universidade de Poitiers.
- MUSSANHANE, Ana B. (2012). *Protagonistas da luta de libertação nacional*. Maputo: Marimbique.
- REIS, João. C. (2003). *idê! idê! o Craveirinha morreu!*. “Macau: Revista de Cultura”.
- REIS e MUIUANE, Armando P., org. (1975). *Factos e documentos da história da Frelimo*. [s/l]: Imprensa Nacional de Moçambique.
- ROCHA, Ilídio (2000). *A Imprensa de Moçambique. História e catálogo. 1854-1975*. Lisboa: Livros do Brasil.
- SAÚTE, Nelson (1998). *Os habitantes da memória*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.
- TZARA, Tristan (1964). *O grande poeta actual de Moçambique*. “A Voz de Moçambique”. Ano IV, 112 (18/01), pp. 7 e 10.

O poder das imagens em José Craveirinha

Francisco Noa

Como corpo queremos ser e permanecer cidadãos do nosso tempo, porque outra coisa não é possível; como espírito, porém, é privilégio e dever de filósofos e poetas não pertencerem a nenhum povo ou tempo, antes, como no sentido autêntico da palavra, contemporâneos de todos os tempos.

Friedrich Schiller

Resumo: Esta é uma reflexão que procura explorar a presença das imagens na obra de José Craveirinha e o impacto que têm quer nos processos representacionais, quer nos exercícios interpretativos da sua vasta e significativa produção. Procuramos demonstrar que mais do que um simples investimento estético, as imagens utilizadas revestem-se tanto de um poder que dilata e aprofunda os sentidos que a sua escrita desencadeia, como de um saber que decorre de toda uma mundividência que incorpora elementos de natureza linguística, cultural, filosófica e histórica. Trata-se de toda uma dimensão imagética que encontra, por exemplo, no erotismo uma das manifestações mais transgressivas e mais transversais da sua criação literária.

Palavras-chave: imagem, representação, poder, saber, erotismo.

Abstract: This paper seeks to explore the presence of images in José Craveirinha's work and the impact they have on both representational processes and interpretative exercises in his vast and significant production. We seek to demonstrate that more than a simple aesthetic investment, the images used have both a power that expands and deepens the meanings that their writing triggers, and a knowledge that derives from an entire worldview that incorporates elements of an linguistic nature, cultural, philosophical and historical. This is an entire imagery dimension that finds, for example, in eroticism one of the most transgressive and transversal manifestations of its literary creation.

Keywords: image, representation, power, knowledge, eroticism.

Introdução

É um lugar-comum afirmar que uma imagem vale mil palavras. E o que dizer quando essa imagem, ou um conjunto de imagens, é resultado das próprias palavras, da forma como elas são seleccionadas, distribuídas, articula-

das ou mesmo engendradas? Isto é, quando a imagem, ou o que ela representa, é indissociável da palavra que lhe dá origem?

Situação que se adensa e adquire uma complexidade e cintilação particulares quando o contexto é literário. E aí nos apercebemos que o caudal de representações com o qual nos confrontamos, portanto, o que as palavras nos pretendem dizer ou mostrar, só poderia ser feito dessa forma única que a poesia, o conto ou o romance nos conseguem transmitir.

É, pois, por isso, que cada texto literário, além do manancial de imagens que nos proporciona é, ele próprio, imagem. Imagem de si próprio, da sua especificidade, e dos mundos para os quais nos remete. Na antológica e já tantas vezes revisitada analogia horaciana *Ut pictura poesis*, o pressuposto imagético, neste caso, da visibilidade, ressalta, de imediato, na associação da poesia à pintura. Num alinhamento já do nosso tempo, e não muito diferente, encontraremos Maurice Blanchot (1987) que entende que a própria linguagem se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem e não uma linguagem figurada.

A literatura, entre outros sortilégios, abre-nos a possibilidade de apreendermos a imagem muito para além da sua natural dimensão visual e mental, fazendo dela uma realidade singularmente trans-sensorial, daí a recorrência da sinestesia, resultado da convocação e cruzamento de diferentes dimensões imagísticas, como sejam a táctil, a olfactiva, a auditiva e a gustativa.

É já sabido que a nossa contemporaneidade, dominada pelo consumismo de massa, significou o triunfo quase esmagador da imagem e do audiovisual. Aliás, segundo George Steiner (1992), a emergência da pós-cultura ou contracultura implicou no enfraquecimento da cultura literária, isto é, no recuo generalizado da palavra, em que “a palavra se torna, cada vez mais, legenda da imagem” (STEINER, 1992: 115). Nesse processo dessacralizante, Steiner reconhece que o “gosto pelo estilo”, pelo “trabalho” ou “lavrado” das formas expressivas, tornou-se uma atitude de mandarins ou, pelo menos, quase suspeita. (STEINER, 1992: 116)

E um desses mandarins é, seguramente, José Craveirinha. A sua escrita é duplamente tributária quer de uma tradição erudita, da palavra escrita, quer de uma tradição atracada a uma ordem linguística, tal como muitas outras de matriz bantu, em que o poder expressivo governa grande parte dos processos

comunicativos. E essa expressividade está patente nas falas e nas interações do quotidiano africano recheado de sons característicos, musicalidade, imagens, movimento e de toda uma gestualidade que lhe dá ritmo e vigor.

Relativamente a outros universos identificados com o pós-modernismo, não hesitamos em afirmar que não existe crise de representação no poeta imortal da Mafalala. Pelo contrário, deparámo-nos com uma volúpia estruturante e festiva de uma escrita que, de forma constante e compulsiva, desafia e transcende, sem necessariamente abandoná-lo, o espaço de onde flui o seu caudal criativo e imagístico. No autorizado entendimento de Fátima Mendonça (1988: 71), José Craveirinha “transforma a recriação poética em apoteose verbal, reinvenção vocabular, orgia da língua e da palavra.”

Da imagem como poder e como saber

Ler e reler José Craveirinha, seja em prosa ou em verso, é uma experiência a todos os títulos inspiradora e desafiadora tal é a visceral e apelativa vocação imagética da sua escrita. Essa vocação está necessariamente por detrás do facto de cada releitura implicar renovadas experiências sensoriais e intelectuais. Já muito foi dito sobre a condição do seu processo criativo representar, ao mesmo tempo, linhas de ruptura com a estética então dominante de matriz eurocêntrica e colonial e, por outro lado, concorrer para o estabelecimento de um território estético e identitário próprio e que ajudaria a fixar o cânone literário em Moçambique. Para tal efeito, muito contribuiu o estendal quase inesgotável de imagens que atravessam e caracterizam quer a sua obra já publicada, quer ainda aquela que está para sê-lo e que constitui ainda parte substancial da sua produção literária.

Mais do que um simples exercício estético, as imagens que fluem dos seus textos afirmam-se como expressão de um saber e de um poder que só um superior domínio da palavra, da linguagem, propicia. Se o saber, ou os múltiplos saberes, traduzem a diversidade dos vectores formativos e vivenciais do poeta, o poder que emana da sua escrita decorre tanto do exercício de enunciação como da malha de conhecimentos que a atravessam. Tal é, por exemplo, o poema “Machimbombos” (*Karingana ua Karingana*, 1982: 30):

Nas tépidas ilhargas
dos machimbombos os frutos

silvestres aos cachos vão amadurecendo
ao mobiloil do desespero no estribo
enquanto o alcatrão
da rua em comissuras de saibro
plagia o azimute das bocas das mamas
perplexas na paragem
radical.

Neste poema, há uma expressiva manifestação do saber enquanto poder, no jogo contrastivo entre, por um lado, uma condição marginal (“tépidas ilhargas”, “mamas perplexas na paragem radical”, “frutos silvestres aos cachos”) e, por outro, a representação de uma centralidade sugestivamente dominadora: “machimbombos”, “mobiloil”, “alcatrão”. Todo o investimento imagético reconhecível no poema, de forma particularmente subtil e elusiva, mas cheia de intencionalidade, acaba por reduplicar o efeito pretendido, quer através da analogia (“comissuras de saibro” / “bocas das mamas”), da metáfora prepositiva (“mobiloil do desespero”), da criteriosa adjectivação (“tépidas”, “perplexas”, “radical”), bem como da sugestiva composição verbal indiciadora de um movimento ou de um estado de espírito em crescendo (“vão amadurecendo”).

Portanto, o poeta lança mão do saber e do poder de enunciação para pre-nunciar, denunciar e, de certo modo, anunciar.

O papel crucial jogado pela exploração das imagens em José Craveirinha, não só como apelo estético, mas sobretudo como mecanismo estruturante dos significados ilimitados dos seus textos, é revelador da sua incontornável relevância tanto no seu específico universo criativo, como no da literatura, em geral.

E, nesse sentido, em contraponto à posição, por exemplo, de Jean-Paul Sartre em *L’Imaginaire* (1986), uma das reflexões contemporâneas e emblemáticas sobre a imagística e que, com fortes laivos platónicos, coloca a imagem como queda ou degradação do inteligível. Isto é, a imagem, segundo o filósofo francês, possibilita-nos um modo de pensar e de compreensão específico, mas inferior. Indo ainda mais longe, ele entende que “en fait, il n’y a pas des concepts et des images. Mais il y a pour le concept deux façons d’apparaître: comme pure pensée sur le terrain réflexif et, sur le terrain irréflechí, comme image” (SARTRE, 1986: 218, 219). Reconhece, também que, mesmo assim, a imagem não deixa de sintetizar um saber, por um lado, e um

poder persuasivo, por outro, mas de qualidade duvidosa, facto que, em grande medida, não invalida que ele assuma a projecção imagística como uma forma de a consciência realizar a sua liberdade.

E é, pois, através dessa liberdade, sobretudo uma irreprimível quando não desconcertante liberdade interior, que foi ganhando corpo e saliência a consciência inconformada e borbulhante do poeta da Mafalala, na permanente interpelação do mundo que o envolve, e que permitiu que a sua escrita definisse uma trajectória literária singularmente marcante e que manteve e mantém os seus leitores em permanente sobressalto interpretativo.

No entender de Carlos Ceia (2009), uma imagem pode ser, portanto, algo mais do que uma simples representação mental, visual ou fantástica; uma imagem construir-se-á também de acordo com uma visão cultural e política do mundo. A recorrência da imagem em José Craveirinha, no jogo permanente entre “poder e saber”, cumpre cabalmente esta visão pelas encruzilhadas que tanto o identificam como sujeito como concorrem para particularizar a sua escrita, caso da *mestiçagem racial, cultural, topográfica*, que tem o subúrbio como lugar matricial, resultante do estruturante cruzamento campo / cidade.

A imagística de Craveirinha, no que a sua escrita apresenta de inconformismo e rebeldia, encontra-se profundamente radicada no contexto histórico de onde ela emerge, numa assumida, mas nem sempre explícita condição de contrapoder. Não temos dúvidas que o clima de suspeição e os mecanismos repressivos do sistema, então dominante, aguçaram as estratégias de dissimulação da sua escrita e que encontraram, no estendal de imagens que a povoam, o seu recurso de eleição.

Associado à vocação idiossincrásica da arte africana, e da literatura em particular, de manter um estruturante diálogo com o meio envolvente, aquele, o do contexto histórico, é, pois, um condicionalismo que irá marcar definitivamente toda a sua criação ao longo do tempo. Isto é, se, por um lado, por detrás do universo literário de José Craveirinha, a situação colonial impõe-se com todo o seu desfile de demonstrações diárias e sistemáticas de domínio, injustiça, perseguição e discriminação generalizadas, supressão das liberdades essenciais, estrangulamento identitário e do direito de existir e de pensar, por outro lado, o pós-independência concorreu para adensar o seu perfil interventivo e crítico, quase sempre corrosivo, bem expresso, entre outros tex-

tos, em manifestações apoteóticas como “Saborosas Tanjarinas d’Inhambane” (1982) ou *Babalaze das Hienas* (1992).

Da imagética como consciência trágica

Esta última obra é um sublime monumento de vitupério à barbárie que foi a guerra civil, como o atestam passagens em que as imagens não poderiam ser mais eloquentes, recorrentemente entre a subtil e velada nomeação, por um lado, e o horror, por outro, como em “Núpcias de guerra” (p. 12):

Deitada na ultra-mórbida cama-pai
menininha noiva de onze anos
– Ô tatanô!!! – ao primeiro – ...Ô tatanô!!!
– Ô tatanô!!! – ao segundo – ...Ô tatanô!!!
Ao terceiro sua laringe infantil estertorou
e ao sexto satanás a noiva de guerra
nem pressentiu o alçar de suas asas
de anjo impúbere a voar... a voar
... a voar num céu desinfectado
de sicários lambuzados de sangue.

E, aqui, uma vez mais, emerge a questão avassaladora que persegue a arte, a literatura enfim, talvez naquilo que aí existe de mais perverso, e que dificilmente obtém uma resposta conclusiva: como é que o trágico e o sórdido do que nos é mostrado pode conviver tão harmoniosamente com os materiais que lhe dão vida, que lhe dão expressão? Neste caso particular, a volúpia da violência e da morte emerge da imagética que nos fascina e nos esmaga, numa sequência metafórica que nos faz quase cúmplices, enquanto impotentes espectadores, da bizarra ocorrência: “ultra-mórbida cama-pai”, “ao sexto-satanás a noiva de guerra”, “asas de anjo impúbere a voar”. Trata-se, aqui, de uma violação colectiva de que é objecto a “menininha noiva de onze anos”, pelos “sicários lambuzados de sangue”, sacrificialmente deitada sobre o pai, “cómoda sumaúma nupcial / do mato”, tal como muitos outros o seriam no morticínio bélico que se abateu sobre Moçambique, durante infindáveis e torturantes dezasseis anos. E o clímax do bárbaro ritual vai ser atingido na sequência enumerativa dos violadores no contraponto dos gritos excruciantes da vítima: “– Ô tatanô [ô, meu pai] !!! – ao primeiro – ...Ô tatanô!!! / – Ô tatanô!!! – ao segundo – ...Ô tatanô!!!”.

Por tudo que nos é veiculado, e pela difícil intraduzibilidade do que nos é mostrado, todas as explicações parecem redundantes diante do poder aparatoso da imagem. Aliás, para Octavio Paz (1982), a imagem pode ser escandalosa tal é o desafio ao princípio da não-contradição. A imagem, segundo ele, “explica-se a si mesma”, (PAZ, 1982: 113), sendo “irreduzível a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 1982: 134), ela é sustentada em si mesma, ela é o seu sentido, isto é, nela acaba e nela começa. Nascido da palavra, o “poema desemboca em algo que a ultrapassa” (PAZ, 1982: 135). Portanto, a imagem, ainda segundo Paz, é um recurso desesperado mas, ao mesmo tempo sofisticado, diríamos nós, contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e do que nos vai no íntimo. Ao mesmo tempo que as imagens, investidas de uma exuberância trágica, participam da amplificação do então funesto e dilacerante quotidiano, por outro lado, elas contrapõem-se, de forma ironicamente dramática, ao laconismo discursivo inscrito na naturalização mediática dessa mesma realidade.

Numa das incursões pioneiras e destacadas do universo negro-africano, o missionário suíço Henri Junod, em *Usos e Costumes dos Bantu* (1996), realizou, entre finais do século XIX e inícios de XX, um dos trabalhos mais notáveis e credíveis sobre a mundividência bantu, com foco nos tsongas, conjunto de grupos étnicos da África Austral, de que fazem parte os povos de sul de Moçambique, e a partir da qual poderosamente se iria nutrir o imaginário e o campo referencial de José Craveirinha.

Entre os múltiplos e diversificados aspectos por ele identificados e analisados, Junod considera que as línguas bantu pertencem ao tipo aglutinante, isto é, exprimem os tempos e modos dos verbos não por modificação do radical, mas pela adição de elementos verbais, prefixos ou sufixos, o que permite milhares, senão mesmo, infinitas combinações à conjugação bantu. Esta é uma demonstração de uma racionalidade de contornos muito próprios, mas sofisticados e que levará Alexis Kagame, filósofo e linguista ruandês, a considerar que todas as línguas exibem uma formulação lógica reveladora do aspecto humano, necessariamente universal, e uma formulação cultural que traduz os aspectos particulares e mutáveis dos povos (ELUNGU, 2014).

Entretanto, de modo mais específico, Junod (1996: 144) aponta os advérbios descritivos como cruzando onomatopeias de todo o tipo de movimentos,

posições, atitudes, emoções, estados de espírito, ideias abstractas, sensações visuais e naturalmente auditivas. Indo mais longe, reconhece que o espírito bantu é extremamente sensível a todas as impressões vindas do exterior e encontra meio de exprimir essas impressões em palavras pitorescas que dão à língua interesse e cor extraordinários, destacando também o dom de comparação característico da língua. E tal é o fascínio que a língua e os costumes bantu exercem sobre ele que não resiste, a dado passo do seu estudo, a exprimir uma preocupação genuína: “É de recear que os livros e a língua literária farão desaparecer estas expressões tão pitorescas e tão frequentemente empregadas pelos indígenas autenticamente bantu” (JUNOD, 1996: 148).

E como que a contrariar todos esses receios, emerge, em toda a sua plenitude representacional e riqueza verbal, a obra de José Craveirinha. Esta superiormente nos revela que ele não só é um receptor privilegiado desta tradição cultural e linguística, como seguramente um dos seus mais criativos e requintados cultores. E é assim que se constituiu grande parte do acervo imagístico da sua escrita, enquanto resultante quer da intrínseca e ilimitada pulsão combinatória das línguas bantu, como bem aponta Junod, quer da sua inesgotável e desconcertante criatividade, quer ainda dos *apports* linguísticos, culturais e estéticos da Europa e da América que acabariam por embasar uma obra literária de ímpar e fecunda originalidade.

A comprová-lo está, por exemplo, *Hamina e Outros Contos* (1997), num registo de escrita que, apesar de aparentemente desviar-se da sua vocação lírica, incorpora todos os elementos (morfossintáticos, fonológicos e semânticos) que singularizam a produção poética de José Craveirinha. E as imagens, mas sobretudo a forma como elas estão construídas, traduzem de forma aguda e sempre desconcertante, o poder e o saber do poeta da Mafalala, em transformar o que há de aparentemente mezinho e trivial na realidade que o envolve, ou que pressente, para uma dimensão que tem tanto de surpreendente como de transcendente.

E tudo se torna possível e visível graças a jogos e tensões de linguagem que obedecem, sobretudo, às lógicas aglutinadoras e combinatórias que a sua língua de origem sedimentou. E que, mesmo, ou por isso mesmo, na articulação com a língua portuguesa, apropria-se das impressões do mundo exterior, proporcionando-nos, entre a exuberância e a contenção calculada do verbo, imagens de movimentos (a dança, o xigubo, em particular, é uma constante),

posturas, atitudes, estados de espírito, ideias e sensações de ordem vária, sejam elas visuais, sonoras, palpáveis, olfactivas ou gustativas.

Desconcertantes, encantatórias, impenitentes, mas quase todas elas atracadas à visualização e denúncia das dramáticas condições geradas pelo sistema colonial, as imagens vão assim evoluindo através de **metáforas únicas e complexas**: “E quando Hamina volteava no meio da sala, os marinheiros estendiam as mãos à procura da *cintura de caniço*” (21), “E Daíco mexe os dedos. *Cada movimento é uma côdea de pão*” (22); “Um pulmão *tem rock n’roll lá dentro*” (25) “Viajo *nesse trapo incandescente de nuvens ao sol-posto com um zénite nas mãos*” (29); “os seus braços *eram mambas espan-tadas de dor e inquietação*” (33); “*Jeremias é um pedaço de ritmo sarcástico* que zomba do velho mundo dos homens” (p. 58); “*Aquelas coisinhas pretas no papel...*” (77); aquilo tudo *era um sonho boiando* nas pupilas redondas e cheias de todas as fomes de África” (p. 91); **antíteses hiperbólicas**: “Quem é que era capaz de fazer *dois metros de marinheiro loiro ficarem um passari-nho xindjinguiritana...*?” (21); “*Tem seis de anos de vida o Sonto mas cem anos de fomes*” (46); ou **comparação**: “olhos brilhantes *como dois gatos-bravos*” (21); “das mulheres de xicatauanas *frementes como pombas inquietas a querer voar*” (p. 34); “os grandes seios suspensos *como papaias*” (71); “*como se mil demónios dançassem chigubo dentro da sua barriga*” (95).

O erotismo: a transgressão como poder

Uma das vertentes ainda com um vasto campo exegético por explorar, na obra de José Craveirinha, é a que se prende com o erotismo. Todo o leitor conhecedor desta mesma obra reconhece quão o corpo feminino é uma poderosa e incontornável presença, quer na sua dimensão mais confessional, intimista e sofrida, com Maria, quer numa acepção reverencial e evocativa (Minha Mãe, Mamana Saquina, Mamana Fanisse, coucuana Zelina, Carol / Carolina, Valentina Tereskova), quer, ainda, nos recorrentes arremedos sensualistas, muitas vezes despudorados, quando não lastimosos (Felismina, Hamina, Teresinha).

Denominador comum é que essas figuras surgem destacadas, quer enquanto protagonistas quer por estarem debaixo do seu foco descritivo e poético, sem paternalismos e associadas a valores sociais positivos e em que, recorrentemente, é vincada a sua relevância e centralidade no universo literá-

rio de José Craveirinha. Todas elas, enfim, dando forma e vida a um vigoroso caleidoscópio social e humano.

Não deixa, pois, de ser sintomático e revelador o facto de, ele próprio, em algum momento, ter dado a entender que os poemas por ele mesmo assumidos como eróticos fossem publicados a título póstumo, tal como nos elucidada Fátima Mendonça (2004), responsável pela organização e fixação dos textos:

Quando no início da década de 90 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. (5)

Em Moravia, Morante, Calvino (2015), ficamos a saber que o erotismo da literatura moderna nasce não de um facto natural, mas, sim, de um processo de libertação das proibições e dos tabus preexistentes. Por outro lado, o erotismo é aí visto como uma forma de conhecimento que, no exacto momento em que descobre a realidade, a destrói. Isto é, a dimensão erótica efectiva-se na apropriação simbólica do outro, enquanto objecto de desejo.

O erotismo surge-nos, assim, como um exercício assumida e duplamente transgressivo, em Craveirinha, quer pelo registo poético em si, quer pela precaução tomada para que os textos não caíssem no domínio público, com ele ainda vivo. Perante isto, torna-se incontornável o nosso recurso a Georges Bataille (1987) que, na sua reflexão charneira sobre o erotismo, defende que este resulta de uma relação tensa, mas complementar entre interditos e movimentos transgressivos.

Numa leitura atenta desta vertente temática e estruturante da poesia de José Craveirinha, e debaixo do indisfarçável impacto sobre ela exercida, Carmen Tindó Secco (2002: 45) identifica nele “uma retórica caudalosa e dissonante, prenhe de metáforas insólitas, em que os poemas desafivelam um erotismo visceral que, barrocamente, busca preencher os vazios e as brechas da identidade do sujeito poético”.

Dada a sua comprovada e visceral presença na vida e na arte ao longo de toda a história da humanidade, e instituindo-se como “uma afirmação espontânea da vida e um elemento vital da essência humana, bem como um modo singular de expressão e de comunhão que o ser humano dispõe” (MORAVIA, MORANTE, CALVINO, 2015: 11), a condição transgressiva do ero-

tismo é reveladora de um paradoxo e de um permanente desafio aos códigos éticos e intelectuais de diferentes épocas e lugares. Paradoxo que se acentua por o acto erótico traduzir imagens e realidades que não seriam possíveis de outro modo. Se não, vejamos:

Herege
sei-me crente
quando
te rezo
desde o fremir
das amaras [sic]
às trincadas
catequese
das
bocas
E
me sei
suspenso
entre
o sumo
dos gemidos
e hierovulvas
de chipendanas
entoando
mil
hossanas
a rebate.

Neste poema, significativamente intitulado “Santo Excomungado” (15), o que nos chama a atenção, além do investimento visual pouco comum no poeta da Mafalala, de inequívoca inspiração concretista, é o próprio título, com uma forte carga irónica e autorreferencial, e o ranço religioso que envolve este e outros poemas recolhidos nesta obra e que constituem a sua primeira parte, a que ele deu o nome de “Rezas de Amor”.

A recriação iconoclasta, irreverente e provocatória de todo um campo lexical, semântico e espiritual (herege, crente, rezo, catequese, hossanas) encontra a sua expressão apoteótica desta sacrílega e erótica incursão, nas “hierovulvas / de chipendanas / entoando / mil / hossanas / a rebate”. O sujeito exerce assim, e de forma soberana, o direito por si próprio adquirido e auto-legitimado.

O manifesto poderio imagético desta passagem adquire maior intensidade face à condição de clandestinidade em que se desenrola a fruição criativa deste sujeito poético e que lhe permite, no acto duplamente transgressivo que protagoniza, transcender-se, através da criação ou projecção de um conceito até aí inexistente. Neste sentido, fica-nos a percepção de que a experiência conduz à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, explora-o para dele tirar prazer (BATAILLE, 1987: 26). Afinal, trata-se não só de desafiar normas sociais, em geral, mas muito particularmente, a ético-religiosa, onde os interditos, as proibições são inamovíveis e dificilmente questionáveis. Daí, a assunção do pecado, da excomunhão, e da transgressão levada ao limite.

Conclusão

Os poetas não têm biografia, disse um dia, Octavio Paz. Isto é, a obra deles é que é, na essência, a própria biografia. Tendo em conta a trajectória multifacetada e impactante, em vários domínios, de José Craveirinha e que atravessa o século XX, a asserção do consagrado autor mexicano pode pecar por redutora, mas está longe de ser despropositada. Efectivamente, a poesia do poeta-visionário da Mafalala concorreu não só para dar um brilho particular a todas as áreas em que convictamente mergulhou, como delas recebeu os condimentos que iriam definir uma das consciências literárias mais irresignadas e mais penetrantes de toda uma época.

Ao celebrarmos, hoje, o centenário de José Craveirinha, partindo axialmente da sua produção poética, revisitamos grande parte daqueles que foram os questionamentos, referências, particularismos, contradições, derivas, experiências e aspirações dos que concorreram para o descentramento do mundo e para a legitimação de outras racionalidades, outras dimensões existenciais e novas formas de ver e sentir o mundo.

E as imagens com que José Craveirinha povoou e iluminou a sua escrita são linguagens que vão muito além da representação do mundo em que viveu, mas também de um mundo por vir em toda a sua amplitude e singularidade. E são elas próprias, e no seu todo, e com o poder transformacional que lhes é inerente, a manifestação alegórica de como cada época e cada lugar se deve reinventar no processo de colocar e de responder às questões essenciais que definem os destinos da humanidade.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, G. (1987). *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- BLANCHOT, M. (1987). *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CEIA, C. (2009). *E-Dicionário de Termos Literários*. [Consultado em 12 mar. 2022]. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/>.
- CRAVEIRINHA, J. (1982). *Karingana ua Karingana*. Maputo: INLD.
- _____ (1992). *Babalaze das Hienas*. Maputo: AEMO.
- _____ (1997). *Hamina e Outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2004). *Poemas Eróticos*. Maputo: Moçambique Editora / Texto Editores.
- ELUNGU, P. E. A. (2014). *O Despertar Filosófico em África*. Luanda: Mulemba / Pedagogo.
- JUNOD, H. (1996). *Usos e Costumes dos Bantus*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- MORAVIA, A., MORANTE, E., CALVINO, I. (2015). *Sobre o erotismo em literatura*. [Consultado em 15 jul. 2022]. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad24.pdf>.
- MENDONÇA, F. (1988). *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane.
- PAZ, O. (1982). *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SECCO, C. T. (2002). “A apoteose da palavra e do canto: a Dimensão «NeoBarroca» da Poética de José Craveirinha”. *Via Atlântica*. São Paulo. 1: 5, 40-51.
- SARTRE, J. P. (1986). *L’Imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard.
- STEINER, G. (1992). *No Castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*. Lisboa: Relógio d’Água.

A presença do “barroco estético”

na poesia de José Craveirinha*

Carmen Lucia Tindó Secco

U. Federal do Rio de Janeiro

carmen.tindo@gmail.com

Resumo: Pretendemos apontar a presença do barroco na poesia de José Craveirinha. Mas um barroco puramente estético, que nada tem a ver com o carácter religioso da Contra-Reforma. A dimensão barroca na poética de Craveirinha é identificada com uma arte dissonante, rebelde, questionadora do poder, que põe em causa os cânones coloniais e faz uma grande ruptura com os paradigmas estéticos e ideológicos dominantes, criando uma poesia de cariz moçambicano e de reparação histórica. A linguagem sonora e apaixonada dos versos é assim oferecida como um exercício de máxima realização estética, funcionando como um espelho retorcido e labiríntico, onde se reflete o reverso da história, acusando tiranias perpetradas, ao longo dos séculos, contra a sua terra e o seu povo.

Palavras-chave: José Craveirinha; barroco estético; poesia; Moçambique.

Abstract: We intend to point out the presence of the baroque in the poetry of José Craveirinha. But a purely aesthetic baroque, which has nothing to do with the religious character of the Counter-Reformation. The baroque dimension in José Craveirinha's poetry is identified with a dissonant and rebellious art that questions power, calls into question colonial canons and makes a great break with the dominant aesthetic and ideological paradigms, creating a poetry of a Mozambican nature and one of historical reparation. The sonorous and passionate language of the verses is thus offered as an exercise in maximum aesthetic achievement, functioning as a twisted and labyrinthine mirror, where the reverse side of history is reflected, accusing the tyrannies perpetrated over the centuries against its land and its people.

Keywords: José Craveirinha; aesthetic baroque; poetry; Mozambique.

No livro *Barroco: do quadrado à elipse*, Affonso Romano de Sant'Anna afirma que “o Barroco, mais do que um estilo de época, pode ser uma estratégia de representação e de organização do pensamento” (SANT'ANNA,

* Grande parte deste ensaio foi publicado anteriormente com o título: *A apoteose da palavra e do canto: a dimensão 'neobarroca' da poética de José Craveirinha*, em *Via Atlântica*, n.º 5 (2002), pp. 40-51.

2000: contracapa). Tal concepção se assemelha à dos autores da Literatura Hispano-americana, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, que, na segunda metade do século XX, fundaram uma nova vertente estética barroca, inteiramente afastada da concepção religiosa do barroquismo europeu. Essa reapropriação do Barroco visa à contestação do passado colonial, pois reescreve o outrora segundo o olhar dos excluídos pelos discursos históricos oficiais. O cubano Severo Sarduy designa “neobarroca” essa nova estética, definindo-a como arte da transgressão:

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: 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” (SARDUY, 1989: 7).

Afonso Ávila (1971), também estudioso do Barroco, enfatiza que a dúvida existencial, própria desse estilo, se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional. Assim, o jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, em que a emoção predomina, rompendo com o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam essa linguagem, cuja extroversão exprime a festa dos sentidos, o sem limites, o prazer, o erotismo.

Para Walter Benjamin, outro teórico do Barroco, este se configura como alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a nostalgia 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” (BENJAMIN, 1998: 3).

Com uma perspectiva divergente, essa nova “razão barroca”, ou melhor, “neobarroca”, instituiu-se como “razão do Outro”, emergindo como crítica ao racionalismo ocidental com que os colonizadores europeus, em grande parte, impuseram sua cultura aos povos colonizados. Expressão de uma crise cultural e política aguda, essa vertente neobarroca encontra, nas literaturas dos continentes periféricos, espaços propícios para sua manifestação, tendo em vista o hibridismo de culturas existentes nos territórios colonizados.

Em Moçambique, por exemplo, no fim dos anos 40 e nos anos 50 do século XX, quando a Literatura Moçambicana buscava se afirmar, lutando para desvencilhar-se dos paradigmas literários lusitanos, encontramos poetas, entre os quais José Craveirinha e Virgílio de Lemos, cuja produção poética apresenta traços neobarrocos. Profundo sentido alegórico se depreende da ludicidade verbal dos poemas desses autores, 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 da Contra-Reforma.

Conforme o poeta Virgílio de Lemos afirma em entrevista, esse novo viés barroco está presente na “Literatura Moçambicana pós-50, sendo puramente estético e ideológico” (LEMOS, 1999: 153-154), pois consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagens, adotando do barroquismo europeu, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, recursos usados como estratégias de subversão dos cânones literários trazidos pela colonização. Segundo Virgílio,

o “Barroco Estético” se assemelha ao barroco latino-americano, definido por Severo Sarduy. É um barroco puramente lúdico e estético, um barroco transgressor e irreverente. Constituiu-se como atitude subversiva de procura de identidade. Barroco da revolução, levou a poesia moçambicana a ingressar na modernidade. (LEMOS, 1999: 153-154)

Enquanto o Barroco Estético em Virgílio de Lemos se revela, predominantemente, na direção de uma poesia mais existencial e ontológica, na poética de José Craveirinha a dimensão neobarroca assume contornos cósmicos, intensamente atrelados a uma procura telúrica das raízes moçambicanas, apagadas, em grande parte, pelas práticas etnocêntricas do colonialismo. Na

poesia de Virgílio, o sujeito lírico alça voo para os caminhos do infinito e dos sonhos, para os recantos escondidos da memória, para os distantes azuis insulares do mar das Quirimbas onde nasceu o poeta, construindo, com sensibilidade e beleza estética, uma *poiesis* do indizível, ao mesmo tempo preocupada em se debruçar sobre seu próprio fazer poético.

Já em Craveirinha, o erotismo neobarroco se manifesta como jogo, revolta, ironia e indignação diante da consciência da fratura em relação às matrizes africanas; como perda, desperdício, gozo e procura das próprias origens híbridas que mesclam as heranças portuguesas do pai e as moçambicanas da mãe de origem ronga: “E eis que num espasmo (...) / palavras rongas e algarvias ganguissam / (...) e recombina em poema” (CRAVEIRINHA, 1982: 151).

De acordo com Ana Mafalda Leite, a poesia de Craveirinha “teatraliza não só a língua, mas as palavras, construindo-se num tom profético semelhante aos aforismos e demais modos discursivos do fabulário oral moçambicano, assim como ressignifica estruturas rítmicas e prosódicas da poesia tradicional” (LEITE, 2000: IV-V). A *poiesis* de Craveirinha cria, assim, uma representação performática das histórias de sua gente: *karingana ua karingana!* Entre o português e o ronga, entre as luzes dos bairros de cimento e as sombras dos becos e casebres da Mafalala, se engendra o drama de uma poética, cuja linguagem polifônica e labiríntica opta pela vertigem, num mergulho desesperado à procura das silenciadas marcas identitárias moçambicanas, ao mesmo tempo que questiona os arbítrios coloniais e denuncia a tragédia da guerra, da fome e da violência em Moçambique:

Como pássaros desconfiados
Incorruptos voando com as estrelas nas asas meus olhos
Enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
E minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
Nostálgicas de novos ritos de iniciação
Duras da velha rota das canoas das tribos
E belas como carvões de micaias
Na noite das quizumbas.
E minha boca de lábios túmidos
Cheios da bela virilidade ímpia de negro
Mordendo a nudez lúbrica de um pão
Ao som da orgia dos insectos urbanos
Apodrecendo na manhã nova

Cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas
(CRAVEIRINHA, 1980a: 33)

Numa retórica caudalosa e dissonante, prenhe de metáforas insólitas, os poemas de Craveirinha desafivelam um erotismo visceral que, barrocamente, busca preencher os vazios e brechas da identidade dilacerada por séculos de opressão. Num estilo sensorial e emotivo semelhante ao da poesia de Aimé Césaire, a poiesis do Poeta da Mafalala opera com agressivas imagens surreais, com violentos enjambements, 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. Instauro, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e do conjuro cósmico. Há uma angústia neobarroca na linguagem retorcida que libera sentimentos, valores, emoções: tudo que foi excluído desde a imposição colonialista. 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 africano fissurado por uma colonização que não respeitou as diferenças étnicas e culturais dos povos da África. É uma poesia potenciada 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 perdida. Conforme observou Eugénio Lisboa, “há em Craveirinha (...) 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 (...)” (LISBOA, 2001).

Condecorada em 1991 com o Prêmio Camões, a poética de Craveirinha apresenta longo percurso, tendo passado por várias fases: a neorrealista, a da Negritude (uma Negritude mais social na linha de Fanon e Césaire), a da afirmação identitária das raízes da “moçambicanidade”, a anticolonial, a do lirismo amoroso nos célebres poemas a Maria, a dos tempos distópicos pós-independência. Em seus livros, *Xigubo* (1964), *Cantico a un dio de catrame* (1966), *Karingana ua karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Maria* (1988), *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, irônica,

da qual é depreendido um roçar nervoso de vocábulos escritos em ronga que se atritam, insubmissos, com a língua portuguesa. No conhecido poema “África”, é clara essa intenção rebelde de macular o português, fecundando-o e mestiçando-o:

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 eretos no
ventre nervoso da noite africana.

(CRAVEIRINHA, 1980a: 17)

Incorporando os ritmos moçambicanos, “os gritos de azagaias no cio das raças”, o “tantã dos tambores” ressoando na pele dos versos, o sujeito lírico conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe sua poesia como canto de rebeldia. 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*, a voz lírica assume a contramão da língua, evidenciando uma postura barroca¹ em relação à História:

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: 85)

O sujeito-poético, com metáforas iradas e versos agressivos, transgride a norma imposta pelo padrão culto do idioma português. Poeta militante, Cra-

¹ A expressão é aí empregada no sentido da concepção de História de Walter Benjamin.

veirinha subverte o código e funda outras relações com a lógica perversa do discurso comum. A subversão se faz, assim, tanto em nível ideológico, quanto linguístico e literário, fazendo emergir uma razão Outra, contestadora do passado colonial. Nos poemas de *Cela 1*, a angústia em relação à história de opressões se manifesta através de dissonantes imagens neobarrocas que, alegoricamente, exprimem o insólito e o absurdo da violência vivenciada nos cárceres e na Vila Algarve, sede da PIDE, em Lourenço Marques. No poema “Vila Algarve”, de *Maria*, o eu-lírico recorda o tremor de seus joelhos, quando olha os azulejos daquela casa, onde interrogatórios e torturas marcaram sua história e a de outros moçambicanos durante a ditadura salazarista. E, num declarado pacto autobiográfico, acumpliciado a José Craveirinha, agradece à companheira Maria por ter-se mantido “calado, / sem se sentir um verme.” (CRAVEIRINHA, 1988: 59).

Em muitos poemas do livro *Maria*, a dor e a estranheza do homem diante da morte se expressam por antíteses barrocas. Chorando e sofrendo a saudade da esposa, 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. Conforme Ana Mafalda Leite, “em *Maria*, muitos poemas compõem um lento *requiem* à memória de Maria e à terra moçambicana, vítima de tantas atrocidades” (LEITE, 2001).

Em *Babalaze das hienas*, Craveirinha continua sua proposta lúcida de desmascarar as injustiças e opressões também ocorridas nos longos anos da guerra pós-independência travada entre a FRELIMO e a RENAMO. Os poemas desse livro focalizam um tempo de sangue e horror, alertando, criticamente, para a morte que ameaça os moçambicanos, a quem, ironicamente, o eu-lírico chama “*moçambicanicidas*”.

Um dos traços representativos da poesia de Craveirinha, a narratividade, encontra-se também em *Babalaze das hienas*, livro em que, como em *Karingana ua Karingana*, há 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. Em linguagem disfórica, alegórica, narra o medo instalado em Maputo, focando, principalmente, as classes pobres mais atingidas pela violência.

Em escritas neobarrocas, acumulam-se fragmentos de palavras em explosão que alegorizam as ruínas da história. Também no palco da poesia de Craveirinha, vários espaços fraturados do contexto moçambicano surgem como locais revistos criticamente pela ótica do Poeta: os subúrbios de caniço, os bordéis da prostituição, os cárceres da PIDE, entre outros. Fazendo contracenar relatos do fabulário oral com cenas trágicas do presente, a *poiesis* de Craveirinha traz à luz aspectos reprimidos da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciados. Com o vigor de versos profundamente eróticos, imprime vida no luto cultural de um Moçambique marcado por muitas mortes. A linguagem sonora e passional dos versos desse Poeta se oferece, assim, como um exercício de máxima estetização poética, funcionando como espelho retorcido, labiríntico, onde os avessos da história se refletem, acusando tiranias perpetradas, ao longo dos séculos, contra sua terra e sua gente.

De acordo com Severo Sarduy, a reapropriação do Barroco pela modernidade gera uma arte descentrada que depõe a ordem estabelecida. Ao colocar em questão os cânones coloniais, Craveirinha efetua em sua poética uma grande ruptura em relação aos paradigmas estéticos e ideológicos até então vigentes, criando uma poesia de cariz moçambicano e de reparação histórica.

Bibliografia

- ÁVILA, Afonso (1971). *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- CRAVEIRINHA, José (1980a). *Xigubo*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1982). *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1988). *Maria*. Linda-a-Velha: ALAC.
- _____ (1980b). *Cela I*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1997). *Babalaze das hienas*. Maputo: AEMO.
- _____ (1998). *Maria*. Lisboa: Caminho.
- LEMOS, Virgílio de (1999). *Eroticus mozambicanus, Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- LEITE, Ana Mafalda (2000). *Canto, recitação...* “Jornal de Angola”. Ano 26, n.º 8368. “Suplemento Vida Cultural”. Luanda (15 out.), pp. IV- V.
- _____ (2001). *Maderazinco. Revista literária moçambicana*. Edição 2. Maputo, dezembro. [Consult. 2001]. Site não mais disponível: <<http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html>>.
- LISBOA, Eugénio (2001). *José Craveirinha*. “*Maderazinco. Revista Literária moçambicana*”. Edição 2. Maputo, dezembro. [Consult. 8 nov. 2001]. Site não mais disponível: <<http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html>>.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de (2000). *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SARDUY, Severo (1979). “O Barroco e o Neobarroco”. In MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1989). *Barroco*. Lisboa: Vega.

‘Não sei se é uma medalha’:

Craveirinha e os horizontes do chão

Nazir Ahmed Can

U. Autònoma de Barcelona / Serra Hünter Programme

Nazir.Ahmed.Can@uab.cat

Resumo: José Craveirinha é um ator decisivo para compreendermos a literatura moçambicana. Como assinalam alguns críticos e escritores, o poeta é também uma personagem central para nos aproximarmos da história do país nos últimos cem anos. Neste texto, identificaremos algumas das preocupações temáticas e procedimentos estéticos que, além de caracterizar um percurso marcado pela regularidade no plano do imaginário e pela diversidade nos domínios da expressão artística, dão conta das relações de proximidade entre a sua proposta artística e os rumos da teoria da tradução na contemporaneidade. Partimos da premissa que a contribuição de Craveirinha consolida não apenas o diálogo entre as textualidades africanas e a teoria da tradução, favorecendo assim o seu enriquecimento recíproco, mas também a ampliação das possibilidades no campo teórico em ambas as áreas.

Palavras-chave: Craveirinha; literatura moçambicana; intertexto oral; tradução.

Abstract: José Craveirinha is a decisive actor for anyone who wants to understand the paths of Mozambican literature. As some critics and writers point out, the poet is also a central character for reading the history of the country in the last hundred years. In this text, we will identify some of the thematic concerns and aesthetic procedures that, in addition to characterizing a literary life marked by regularity in the field of the imaginary and by diversity in the domains of artistic expression, evidence the close relationships between his artistic proposal and the translation theory in contemporary times. We start from the premise that Craveirinha's contribution consolidates not only the dialogue between African textualities and translation theory, thus favoring their reciprocal enrichment, but also the expansion of possibilities in the theoretical field in both areas.

Keywords: José Craveirinha; Mozambican literature; oral intertext; translation.

Acionada de forma indireta como recurso e integrada como método em sua poesia, a tradução institui-se como uma das ferramentas do projeto intelectual de José Craveirinha. Na linha do que temos vindo a trabalhar nos

últimos anos, a partir da obra de autores cujos percursos apontam menos para a semelhança do que para a diferença¹, procuraremos, neste texto, identificar algumas das preocupações temáticas e procedimentos estéticos que, além de caracterizar um percurso marcado pela regularidade no plano ideológico e pela diversidade nos domínios da expressão artística, dão conta das relações de proximidade entre a sua proposta e os rumos da teoria da tradução na contemporaneidade.

Em uma de suas muitas e certas sínteses, o professor Antonio Candido constatava que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”. Esta hipótese, cremos, aplica-se ao campo literário moçambicano e a outras literaturas nascidas em contextos de formação colonial. E, se quisermos, ao conjunto da própria obra de José Craveirinha, caracterizada, como se de um “sistema” (CANDIDO, 1975) ou de um campo (BOURDIEU, 1992) se tratasse, pela coesão no campo do imaginário e pela experimentação no plano da expressão artística. É fácil constatar que Craveirinha “só circunda o que dói” (PATRAQUIM, 2011: 47), como disse Luís Carlos Patraquim em um poema. Como tal, não apresenta qualquer tipo de concessão aos poderes instalados, situem-se eles no tempo colonial ou no período que se lhe seguiu. No que tange à forma artística, o poeta apresenta diferentes registros que respondem a distintas solicitações de sua terra. Consciente que a mudança de percepção sobre Moçambique, que até sua chegada ao campo literário era filtrada majoritariamente pelo olhar colonial, deveria ser acompanhada por uma profunda alteração no que tange à forma literária, Craveirinha lidou, além disso, com o desafio de interpretar um contexto sacudido por inúmeras e aceleradas transformações desde 1922, quando nasceu. Do grito anticolonial de *Xigubo* (1964) e *Karingana ua Karingana* (1974) à reflexão sobre a cesura, que norteia *Babalaze das Hienas* (1997) e os seus poemas da prisão (como *Cela I*, de 1980), culminando na mais melancólica adequação entre fala e silêncio, vida e morte, de *Maria* (1998), notamos, no conjunto de sua obra, um desejo de arrumação da matéria vivida pelo próprio e pelo insólito cortejo de condenados que a sua escrita elegeu focalizar. Os procedimentos

¹ Como Raduan Nassar, Ruy Duarte de Carvalho, João Paulo Borges Coelho ou Djaimilia Pereira de Almeida. A este propósito, veja-se, por exemplo, CAN (2023a).

escolhidos, por outro lado, são múltiplos, mas sempre ancorados em uma ideia de “chão”, que ele ajudou a inventar. Em todas as obras, das mais “exclamativas” às “interrogativas”, das que elegem a enumeração quase litânica àquelas que selecionam a elipse como procedimento maior, identificamos a procura de uma formulação “capaz de estabelecer correspondências com outros exercícios de retenção da palavra”, isto é, com narrativas ritmadas que se amparam nas “técnicas da repetição mais comuns às expressões orais estabelecidas e sedimentadas” (CARVALHO, 2008: 17). Daí o predomínio da narrativização², da repetição de palavras, do refrão, do predomínio das orações coordenadas e da antifonia, como nos mostra Fátima Mendonça, no prefácio que escreve a uma das mais recentes edições de *Xigubo*,

A poesia oral africana, que é cantada ou declamada, é geralmente antifônica, ou seja, existe uma espécie de resposta de um coro ao solista, sendo desta alternância que a sua performance depende. A repetição integral de um ou mais versos pode corresponder à resposta do coro ao mote dado pelo solista, e o mesmo acontece com o refrão. As variações sobre um mesmo motivo ou sentido são muitas vezes da responsabilidade do solista, cabendo ao coro a repetição dos elementos invariantes (MENDONÇA, 2008: 15).

A percepção de que a oralidade parte, mas não se restringe à fala do contador, acompanhou a produção do poeta desde finais dos anos de 1940 até ao final do século XX. Refletindo sobre a natureza abrangente deste conceito, e sobre o modo como ele contribuiu para estruturar alguns dos principais projetos literários em Angola, Ruy Duarte de Carvalho apresenta também algumas características do texto oral, retirando-o, como o faz Fatima Mendonça, da esfera essencialista para onde muitas vezes ele é atirado. Para Ruy Duarte de Carvalho, o narrador, em seu modo individual de dispor os elementos de acordo também com a audiência que o acompanha e com os espaços que o abrigam, formula uma composição sempre aberta à mudança (CARVALHO, 2008: 62). A partir deste tipo de performance, Craveirinha, como o contador e como o tradutor, assume a tarefa de recortar o real e, também de um modo particular, de recompor suas peças no âmbito do discurso (RICŒUR, 2011: 60). Estabelecendo um pacto efetivo com o intertexto oral e, por isso mesmo, evitando o encarceramento formal e temático, a poesia de Craveirinha ante-

² Um estudo aprofundado sobre esta questão na poética de Craveirinha pode ser lido em LEITE (1991: 85-126).

cipa um conjunto de tendências do campo literário moçambicano. Na ficção e na poesia que se consolidam em Moçambique após a sua chegada, é o trabalho com a língua que de algum modo nos permite localizar as principais diferenças entre os autores e a transversalidade de Craveirinha: da recriação mais inusitada (do ponto de vista sintático, como se dá em Mia Couto e Filimone Meigos, por exemplo) a uma certa regularidade, que também está na origem de todas as transformações (no plano semântico, como sucede, de forma particular, com João Paulo Borges Coelho e Luís Carlos Patraquim), localizamos a presença do grande poeta do país. Devido aos contornos de sua biografia pessoal e da biografia do país, a língua portuguesa apresenta-se a Craveirinha como um instrumento inevitável. No entanto, a inevitabilidade não arrefece a disposição dialética que sempre caracterizou seu pensamento. Sem nunca perder de vista a violência do processo histórico, dentro do qual a língua assume certo protagonismo, Craveirinha reivindica o enriquecimento mútuo que, apesar de tudo, pode resultar do contato entre imaginários até então separados pela violência imperial. Disso nos dá conta o poema “Fraternidade das palavras”, do livro *Karingana ua Karingana*, escrito ainda antes da independência:

O céu
é uma m'benga
onde todos os braços das mamas
repisam os bagos das estrelas.
Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.
E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombina em poema.

(CRAVEIRINHA, 2010: 68)

Nos planos sintático e semântico, Craveirinha nacionaliza a língua portuguesa, que, por sua vez, adquire novas formas pelo contato com as lógicas da terra que o poeta tão bem soube condensar em seus versos. Neste poema, os

termos-chave, que apontam para a leitura do mundo (“m’benga”) e para uma ação (“ganguissam”), aparecem em ronga. Do mesmo modo, como se se tratasse de uma pintura de Malangatana (com quem o poeta partilhou os escassos metros de uma cela), ganham protagonismo na cena as mamas que com seus braços repisam os bagos no céu. Isto é, desenhando um universo circular, dentro do qual o corpo feminino, enredado, desempenha múltiplas funções em um céu que é simultaneamente telúrico, Craveirinha inibe qualquer tipo de retórica assente na ideia de pureza. Além disso, na linha oposta de alguns discursos que o situam em uma rede dita “lusófona”, conceito que tende a dar protagonismo à língua em detrimento de quem com ela trabalha, como se a língua catapultasse seres e obras e não o contrário, parece-nos evidente que Craveirinha amplia os horizontes de possíveis da língua portuguesa (aqui metonimizada nas “palavras algarvias”). Este fenômeno é comum, aliás, na obra de autores de contextos de formação colonial que, fora da Europa, oxigenaram de diferentes modos as línguas europeias.

Este dado poderia ser suficiente para confirmar a aproximação, anunciada acima, entre a poesia de Craveirinha e a tradução. Neste universo, como se sabe, quem trabalha com a língua é sempre “um operador de recolhas” (CARVALHO, 2008: 60) e estas mesmas recolhas se operam em pelo menos dois campos linguísticos e se disseminam nas mais distintas direções. Para a teoria da tradução, aliás, é comum ouvir-se que a tarefa do tradutor já não vai da palavra à frase, ao texto, ao conjunto cultural, mas do inverso: impregnando-se por vastas leituras do espírito de uma cultura, o tradutor desce novamente do texto à frase e à palavra” (RICŒUR, 2011: 61). Todavia, a poesia de Craveirinha vai mais além. Para ele e para tantos outros escritores africanos, a cadeia de relações não pode terminar na palavra escrita nem ser executada por um único solista. Há a voz e a performance coletiva, real ou projetada, fato que solicita um trabalho de reajuste da sintaxe e de rearrumação da semântica. Não apenas pela insólita combinação de gêneros erguida em sua obra, mas também e sobretudo pelo fato de em seu pensamento o espaço, mesmo quando não figurado, se transformar em “língua maior”, que se transmuda em voz, “autogerada e colectiva voz” (CARVALHO, 2008: 14-15), a língua portuguesa dá um salto com a chegada de Craveirinha. A ampliação do código linguístico é, para quem sobre isso refletiu, a expressão máxima da importância da tradução (RICŒUR, 2011: 26). Mas, para Cravei-

rinha, a língua não é propriamente o alvo de seu projeto intelectual. É certo que ela, com sua proposta, se viu ampliada com uma série de incorporações. Contudo, pouco inclinado a romantizar seja o que for, e menos ainda o que é acidental, ele, como outros autores africanos de ontem e de hoje (como Luandino Vieira, Ana Paula Tavares, Suleiman Cassamo ou Mía Couto, apenas para dar alguns exemplos), a toma menos como meta do que como mote. Isto é, para lá das preocupações de ordem linguística e literária, que também existem, percorre pelos seus versos um desejo mais explícito de reivindicação por outras formas e, no limite, pela sobrevivência do estrangeiro (BERMAN, 1995), que, não raras vezes, até é nacional (CARVALHO, 2011).

Assim, com “Fraternidade das palavras” e tantos outros poemas, Craveirinha coloca-se em uma espécie de fronteira simbólica para, dali, expressar a participação – na linha de frente – de uma cultura local no interior de uma língua estrangeira que, sob o ritmo da violência, se foi instalando pela mão de uma minoria. Com o apoio de Ruy Duarte de Carvalho, poderíamos inclusive definir a literatura de Craveirinha como uma “literatura de fronteira”: aquela, que pela sua maneira de dizer as coisas, virando fala que passa a ser voz, perturbou a expressão de poder que a língua também é” (CARVALHO, 2008: 21-22). Por tudo isso, e como sucede no trabalho do tradutor, a cadeia de relações desenvolvida por Craveirinha tem como base a língua e desemboca sempre em pelo menos dois lugares. Também por isso, em nosso entender, Craveirinha se apresenta como o mais cosmopolita dos poetas moçambicanos. E isso sucede não apenas pelos inúmeros poemas ambientados em espaços internacionais (muitos deles reunidos no instigante *Vila Borghesi*, obra póstuma publicada em 2012) ou pela comunicação implícita ou explícita que seus poemas estabelecem com outros nomes da literatura mundial. Craveirinha é o mais cosmopolita dos poetas moçambicanos também porque conhece como poucos a própria terra. A viagem que faz, além disso, tem como ponto de partida e de chegada a fronteira, que em seu caso é menos uma metáfora do que uma casa. Sem o conhecimento da terra e do espaço intermédio que a partir da terra se cria, a proposta cosmopolita dificilmente se realiza de maneira plena.

A relação entre cosmopolitismo e o “hábito da terra” (CARVALHO, 1988) ou o hábito da fronteira tem sido pensada em diversos âmbitos, entre os quais o da tradutologia. Para o teórico e também tradutor António Sousa

Ribeiro, a razão translatória “é uma razão cosmopolita, mas não no sentido em que se situa para além das fronteiras e sim, pelo contrário, pela capacidade que revela de se situar na fronteira, de ocupar os espaços de articulação e de negociar em permanência as condições dessa articulação. Dito de outro modo: a razão cosmopolita que é a do tradutor é, ao mesmo tempo, inerradicavelmente, uma razão fronteiriça” (RIBEIRO, 2005: 84). Ainda segundo Ribeiro, o tradutor não leva nem traz, mas antes se intromete, mete-se no meio (RIBEIRO, 2005: 84), procura reordenar o mundo fraturado de maneira criativa. Com esse tipo de habitante, os dois lados da fronteira tornam-se “mutuamente inteligíveis, sem que com isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação” (RIBEIRO, 2005: 78). Deslocando a discussão para o campo literário moçambicano, não é difícil identificar Craveirinha como esse indivíduo que se intromete, respira, interpreta e inventa a fronteira, assim como os lados que a cercam. Diferencia-se, neste aspecto, de outros grandes nomes da poesia nacional que fizeram inclusive parte do seu circuito de sociabilidade literária. Por terem mobilizado uma rica rede intertextual em seus poemas (menos com as vozes da terra do que com escritores europeus), estes últimos são habitual e automaticamente ligados à ideia de “cosmopolitismo”. Talvez esta seja a grande diferença entre Craveirinha e Rui Knopfli: o primeiro escolheu a fronteira para interpretar os dois lados, enquanto o segundo procurou ler a fronteira a partir de um dos lados. Quem ganha com esse tipo de diferenças, naturalmente, é o campo literário que prevê a atuação de “jogadores” em diferentes posições.

Para Mia Couto, em uma entrevista que concedeu há alguns anos à SIC Notícias, Craveirinha é “o chão da nossa literatura” (COUTO, 2012: 22). A metáfora utilizada pelo mais conhecido ficcionista de Moçambique dá conta da importância do poeta no processo de formação da literatura nacional. A ideia de “chão”, todavia, tem um alcance mais vasto no projeto intelectual de Craveirinha, o que nos levará, uma vez mais, à noção de fronteira e ao impacto deste lugar em um projeto literário que dialoga com o universo da tradução. Revelando uma faceta menos conhecida de seu percurso, no livro de ensaios *O Folclore Moçambicano* (2009), estudo que privilegia a dança, Craveirinha oferece-nos um conjunto de pistas para examinarmos seu próprio trabalho artístico. Chama a atenção ali a contraposição que ele propõe entre a comunhão telúrica da dança africana, “os pés numa permanente identificação

com o chão, tendendo sempre para ele e não para fora dele” (CABAÇO, 2009: 42), e a essência etérea da dança europeia, “mormente na mais universal que é o ballet (caracterizado pelo voo, o elevar-se, a fuga da Terra” (CABAÇO: 2009: 42), aspectos muito bem localizados pelo prefaciador da obra, José Luís Cabaço. O “chão” é uma espécie de horizonte que ofereceu a Craveirinha o mais amplo repertório de temas e instrumentos de escrita. A partir deste macro-espço, com efeito, o poeta procura a tal “adequação entre ideias outras, africanas, e a língua portuguesa” (CARVALHO, 2008: 18). O chão é, com efeito, o lugar fundacional onde todas as dimensões de sentido interagem fluidamente em sua obra. Vimos recentemente, em um artigo que identifica as singularidades das literaturas de língua portuguesa no continente africano (CAN, 2023b), que, em diversas culturas tradicionais, é no chão (e não no céu) onde se encontram os mortos a quem se deve celebrar. A poesia de diversos autores africanos, e em particular a do próprio José Craveirinha, confirma que a comunicação com os mortos e, por extensão, com o sagrado se dá também fundamentalmente pela via telúrica. Não se estranha, assim, que o “morto” se tenha convertido possivelmente no grande protagonista das literaturas africanas de língua portuguesa. Isto é, de um modo ou de outro, ele desempenha um papel decisivo nas obras mais importantes do último século. A sua reiterada inscrição, como vimos também no mesmo texto, deriva de uma dupla motivação: por um lado, a presença do morto é inevitável em territórios atropelados pela escravidão, pelo colonialismo e por sucessivas guerras. Alguns dos principais nomes das literaturas africanas de língua portuguesa presenciaram conflitos cuja duração total excede a metade de suas vidas. Pepetela, por exemplo, nasceu em 1941 e participou fisicamente na guerra de libertação que durou quase uma década e meia (1961-1974). Com o país já independente, testemunhou a guerra civil (1975-2002). Processo similar ocorre em Moçambique. Embora os autores das principais obras nacionais não tenham participado fisicamente nos conflitos armados, conviveram com a sua tensão entre 1964 e 1974. Da escrita clandestina à escrita carcerária entre os anos de 1950 e 1960, Craveirinha e sua obra são também emblemas de uma literatura que emerge em contextos de exceção. Mais adiante, Craveirinha lida com a violência que se instaura entre 1977 e 1992 no país, período em que escreve diversos poemas do desassombrado *Babalaze das Hienas*. Finalmente, a morte de sua esposa estruturará *Maria* (1998), uma das grandes peças da poesia do nosso tempo. Contudo, além do aspecto

histórico e da relação privada que cada um dos autores possa ter mantido com a morte, a figura do morto favorece uma aproximação a elementos que apontam para uma especificidade cultural das comunidades focalizadas. Atento aos perigos do essencialismo, Craveirinha relembra sempre, de uma maneira direta ou indireta, que a vida não representa o oposto da morte. A fronteira entre uma dimensão e outra é porosa e, por motivos diversos, o morto desempenha um papel decisivo na vida dos vivos.

A inscrição reiterada do morto nas literaturas africanas de língua portuguesa responde, portanto, a duas premissas básicas que fazem entrecruzar o histórico e o cultural: o pacto com os *condenados da terra* – animalizados no tempo colonial e vítimas ou testemunhos de guerras sucessivas; a cumplicidade com a *terra dos condenados*, na qual se entrecruzam esferas de saber até então não sistematizadas e que, no campo literário, são objeto de reapropriação criativa. É certo que a figuração do morto é tão antiga quanto a literatura universal, escrita ou oral. Ela adquire, por isso, uma vastidão de formas e funções cuja síntese seria uma missão fadada ao fracasso. Mas podemos talvez, desde já, lançar a seguinte hipótese: pela recorrência de efeitos de inclusão, de interdependência simbólica e de verossimilhança criados, as literaturas africanas de língua portuguesa contribuíram para uma efetiva mudança de paradigmas. Dificilmente encontramos em outros campos literários africanos, e não só, uma representação tão reiterada e diversificada (estruturante, portanto) deste elemento³. A peculiaridade desta representação tem a

³ Apenas no campo da ficção, de Angola poderíamos destacar: *O Segredo da Morta* (1929), de António de Assis Júnior; *Terra Morta* (1949), de Castro Soromenho; “Quinaxixe” (1965), de Arnaldo Santos; *Nós, os do Makulusu* (1974), de Luandino Vieira; “Náusea” (1980), de Agostinho Neto; *1 Morto e os Vivos* (1992), de Manuel Rui; *Os papéis do inglês* (2005), de Ruy Duarte de Carvalho; *Os vivos, o morto e o peixe frito* (2009), de Ondjaki. De Moçambique, vale mencionar “Nós matámos o cão-tinhoso” (1964), de Luís Bernardo Honwana; *Ualalapi* (1987), de Ungulani Ba Ka Khosa; *Ninguém matou Suhura* (1988), de Lília Momplé; *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto; *A noiva de Kebera* (1994), de Aldino Muianga; *Palestra para um morto* (1999), de Suleiman Cassamo; *Crónica da Rua 513.2* (2006), de João Paulo Borges Coelho. De Cabo Verde, realcem-se *Flagelados do Vento Leste* (1959), de Manuel Lopes; *A Casa dos Mestros* (1989), de Orlanda Amarílis; *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989) e *O Fiel Defunto* (2018), de Germano Almeida; *O Novíssimo Testamento* (2009) e *Biografia do Língua* (2014), de Mário Lúcio Sousa; *A Estufa* (1964), de Luís Cajão e *O testamento de Cristina* (1995), de Sacramento Neto, reiteram a importância desta temática em São Tomé e Príncipe. Finalmente, também no principal romance da Guiné-Bissau, *A Última Tragédia* (1995), de Abdulai Sila, a morte dinamiza a vida das principais personagens.

ver com o fato de estas literaturas não terem desconsiderado as fontes de saber que o intertexto oral proporciona nem aceitado a separação mecânica entre o vivo e o morto⁴. Com base em tais opções, escritores e poetas articularam no último século cultura, revolução e filosofia (CAN, 2023b).

Craveirinha é um dos principais precursores dessa virada. Em “Xigubo”, de 1958, primeiro poema do livro que, publicado em 1964, guarda o mesmo título, os elementos “chão”, “vozes”, “mortos” e “dança” se encontram em um umbral de indistinção para anunciar um discurso que, sem ser panfletário, é revolucionário:

no feitiço viril da insuperstição das catanas
Tantã!
(...)
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: 18)

A performance do corpo e do espaço, indissociáveis na poesia do autor, e aqui acicatados pela música e abrigados pelas vozes que brotam da terra manifestam a urgência da guerra. Esta performance se vincula, como já foi amplamente referenciado em estudos críticos sobre Craveirinha, ao registro da oralidade: “Craveirinha abre lugar para o resgate da cultura tradicional africana, relegada pelo cânone europeu a uma posição marginal, através do recurso ao modelo literário da tradição oral” (MATUSSE, 2012: 17). Este modelo, jamais abandonado pelo autor, não é, reiteramos, uma caixa fechada de ferramentas. Pelo contrário, mais próxima da tradução do que da tradição, a oralidade é, para Craveirinha, um elemento propenso à mediação e, também por isso, está na origem das transformações mais inesperadas. Craveirinha soube, de resto, antecipar um conjunto de pautas que marcam o debate

⁴ O mesmo pode ser dito acerca da representação e do impacto do animal nestas literaturas, como observamos em outro espaço (CAN, 2020).

cultural contemporâneo em diversos âmbitos, incluindo no campo da tradutologia:

As culturas são processos dinâmicos e conflituais e não simplesmente cânones estabelecidos ou repertórios estáveis. Por esta razão, neste mesmo sentido, Stuart Hall (1992) escreveria, nos anos 90, que a cultura é mais uma questão de tradução do que de tradição, com a implicação de que estar-em-tradução não é um traço incidental, mas uma característica essencial, definidora, de qualquer cultura (RIBEIRO, 2018: 63)

Ligada a este sentido amplo de “chão”, que nos remete ao amplo repertório da oralidade e conseqüentemente ao diálogo entre vivos e mortos, Craveirinha, ainda em *O Folclore Moçambicano*, chama a atenção para o pacto entre as artes moçambicanas e a noção de “fronteira”. É a partir dela, que, segundo José Luís Cabaço, no já citado prefácio, Craveirinha estabelece um paralelismo entre a marrabenta e o mestiço biológico ou cultural. Para Craveirinha, estes indivíduos, que se recriaram em uma restrita zona de contatos, “por terem assento nos dois lados mais importantes da sociedade colonial” (CABAÇO, 2009: 44), são os mais aptos para compreender uma série de fenômenos ligados à experiência colonial. Mas, para isso, seria necessário, ainda segundo o poeta, que o mestiço preservasse, como um valor, os vínculos com o mundo africano e não desconsiderasse o mundo europeu a que está ligado pelos progenitores. Podemos estar mais ou menos de acordo com a hipótese de que o mestiço cultural ou biológico, nos moldes desenhados por Craveirinha ou em quaisquer outros moldes, é a figura que se encontra em melhor posição para interpretar as dinâmicas do império. Ruy Duarte de Carvalho, em Angola, vê nos pastores, entre outros indivíduos do Sudoeste angolano que não são brancos nem bantos e sofreram e sofrem a incidência de ambos os lados, os interlocutores mais aptos para discutir questões ligadas à expansão ocidental no mundo (CARVALHO, 2009). É por este caminho que o autor angolano recusa a visão fatalista (a nação como resultado exclusivo do Império) e a visão essencialista (a nação como resultado exclusivo de si própria)⁵ fabricadas pelos discursos dominantes de ontem e de hoje. No

⁵ Formulada pelo escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho em uma entrevista concedida a Rita Chaves (2009: 165), esta síntese dá conta das estratégias literárias que o autor mobiliza, em seus textos, para refletir sobre o lugar de Moçambique na esfera global.

entanto, recusando também a dupla falácia, ainda que por outros rumos, Craveirinha estrutura seu discurso sobre a marrabenta em algumas palavras-chave que, uma vez mais, importa reter. A principal delas, insistimos, talvez seja a noção de “fronteira”. Com ela, podemos, uma vez mais, repensar na contribuição de Craveirinha para a teoria da tradução.

Como poeta e cidadão, Craveirinha moveu-se sempre “em termos de uma incessante fragmentação e recomposição” (CARVALHO, 2008: 105). A fragmentação e a recomposição aludidas por Ruy Duarte de Carvalho para repensar a experiência de algumas de suas personagens são, como sabemos, elementos característicos da fronteira, do mundo da dança, do universo da escrita e do labor do tradutor. Como sucede em todos estes espaços, a figura de Craveirinha ajuda-nos a entender a dificuldade de inventar uma proposta entre dois lados que foram historicamente concebidos para consolidar uma oposição, como é o caso da cidade colonial. O seu lugar de identificação existencial é, como se sabe, a Mafalala, situada em dos lados da famosa estrada da Circunvalação, que abrigava a coexistência de dois mundos em circunstâncias desiguais. A própria divisão espacial da cidade colonial é emblema máximo de um conflito cavado pela mão do privilégio europeu. A relação entre Craveirinha e este espaço é umbilical:

pode-se chegar à Mafalala partindo-se da poesia de José Craveirinha, pode-se chegar à poesia de José Craveirinha partindo-se da Mafalala. O bairro, canto lendário na geografia da capital do país desde os tempos da colonial Lourenço Marques, já abrigou a casa do poeta, situada agora a apenas umas centenas de metros, ali na beira da linha de asfalto que, no passado, constituía uma autêntica barreira entre a elegante cidade de cimento e as casas de caniço e zinco, onde habitava a gente pobre da então colônia portuguesa. A essa linha de “fronteira”, chamavam, diz o poeta, “Estrada da Circunvalação”. Uma palavra tão feia a designar uma intenção ainda pior (CHAVES, 1999: 141).

Trata-se, além disso, de um espaço onde predominam conexões inusitadas entre comunidades de origens variadas e, como tal, uma série de sintaxes sociais de difícil sistematização. Mas, para lá de todas estas dificuldades, a figura de Craveirinha também nos permite pressentir, como nos mostra Rita Chaves no artigo citado, o surgimento de uma sensibilidade capaz de operar com os resíduos de um tempo estilhaçado e lidar, dali em diante, com a complexidade do gesto de ir e voltar. Por se vincular ao vasto aparato oferecido

pelo registro oral, o espaço, em seus poemas, transita da condição de cenário (congelado, como ocorria na estética colonial) para uma dimensão cenográfica, desempenhando uma função similar à das personagens. Naturalmente, a história local sai também da penumbra a que estava relegada pela miopia imperial e vê-se pluralizada em todos os versos do poeta. A alteração das duas coordenadas da existência, o tempo e o espaço, solicita automaticamente a modificação da própria existência, resumida, em Craveirinha, no tipo de personagens que adquire protagonismo em sua proposta. Assim, além de articular o digressivo e o anticipativo, Craveirinha recorda, em poucos versos, a distância que vai da vida dos lugares e das pessoas à leitura que sobre essas vidas se foi acumulando na então já empoeirada prateleira colonial.

No relato da vida de “Felismina”, cuja rotina de degradação é desenhada pela repetição (uma das principais estratégias da contação oral), Craveirinha reafirma também o seu gosto pela inversão e pela ironia, que desfazem, em poucos versos, alguns dos mitos do Império:

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 dentro deste circo
vais evoluindo Felismina!

(CRAVEIRINHA, 2010: 37)

Ligado à ideia de movimento, o verbo “ir” resume, pelo contrário, a imobilidade que caracteriza a vida da protagonista. “Evoluir”, termo que acompanha o verbo, também guarda aqui um sentido diametralmente oposto. Para Rita Chaves, a obra de Craveirinha “atesta em muitos momentos a capacidade de articular contrários, sem esvaziar a riqueza da contradição” (CHAVES, 1999: 145). Não causa espanto, assim, que noção de “felicidade”, escondida no nome da mulher cuja vida segue o caminho da perda, vai esmaecendo, como seu corpo, no cabaré indigno do tempo colonial. As personagens de Craveirinha, de resto, são caracterizadas ora por via da enumeração ora com

o suporte da elipse. Seja qual for a opção, com eles preserva-se sempre um espaço para o segredo, para o rumor, para o intraduzível. Isto é, as prostitutas, os magaiças, as mamas ou os anônimos da Mafalala, celebrados em tantos versos e convertendo-se finalmente nos protagonistas das histórias da terra, nunca são completamente apreendidos. Por outro lado, como no jogo de luzes que ilumina e simultaneamente esconde o corpo de Felismina, a poesia de Craveirinha contempla os dois lados de uma mesma questão. Ao ressaltar a luz, por exemplo, o sujeito poético convida o leitor ou o ouvinte a mirar ou a pressentir a sombra. Como bom tradutor de mundos que até ali pouco se comunicavam, sabe que o sentido mais antigo de “revelação” funcionará sempre como o paradoxo fundador de qualquer empreendimento artístico. Revelando, de fato, seus versos tiram do véu o que era até então desconhecido (como a vida de Felismina, por exemplo). Mas, por outro lado (também como a Felismina), e como muitos linguistas assinalam, preservam a estranheza original, escondem duplamente, voltam a cobrir, re-velam, portanto. Revelação e tradução vinculam-se, assim, a um discurso irônico, por vezes subterrâneo, dentro do qual a suposta “capacidade universal” do império se vê desmentida pela performance local (RICŒUR, 2011: 33).

No período pós-colonial, quando as inquietações são de outra ordem, o desafio a que Craveirinha se propõe, sempre na condição de mediador de vozes, reside mais diretamente no plano dos recortes semânticos. Já sem a necessidade de contrapor de modo exclamativo uma visão de mundo ao poder invasor, apresenta, em obras como *Babalaze das Hienas* ou *Maria*, uma proposta que integra um conjunto de conotações “meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas e flutuam entre os signos, as frases, as sequências curtas ou longas” (RICŒUR, 2011: 24). Uma vez mais, estamos diante de desafios centrais da tradução e articulados, desde sempre, no texto oral. Talvez por isso, nenhum destes elementos embate com a narrativização, que caracterizava de maneira mais explícita o Craveirinha da fase anticolonial. Em *Babalaze das Hienas*, que possui um registro mais elíptico, os poemas mantêm a estrutura do relato e os componentes da textualidade oral. Em “Bebé ao alto”, por exemplo, desenha-se o esquema do conto tradicional: apresentação de um elemento corriqueiro; surgimento de um conflito, que capta o interesse do ouvinte; aceleração rumo à surpresa final:

Aquele bebé
não tem precisão
da mãe pra mamar
Não tivesse ela sucumbido à geral
seu leite materno também não chegaria
ao bebé hasteado no bico
de uma baioneta

(CRAVEIRINHA, 2008b: 28)

Em sete versos, como se vê, Craveirinha confronta eficazmente toda a contradição do tempo que abriga a guerra civil em Moçambique. Também neste tempo, e sempre instalado na fronteira, refletiu sobre aquele que é porventura o seu grande tema. A morte, aqui, por irromper de uma maneira contranatural, associa-se já não ao chão (“baixo”), mas ao céu (“alto”). Em particular quando se envolve com este tipo de perda, Craveirinha reconhece uma distância entre si mesmo e o objeto narrado em seus poemas. Dessa distância resulta, em primeiro lugar, o mais antigo problema da tradução: a relação com o “intraduzível”, ou a dificuldade imposta pelas “borboletas incapturáveis” de que fala Paul Ricœur (2011: 60) para sintetizar as perdas no processo de mediação. Mas também, e uma vez mais como ocorre com o tradutor, Craveirinha é consciente da necessidade de preencher as lacunas abertas pelo contato. Quer dizer, o intraduzível favorece a realização plena de sua proposta. A dimensão oculta do discurso em *Maria*, por exemplo, ou o silêncio dos decapitados de *Babalaze das Hienas*, longe de bloquear o investimento do sujeito poético, permite sua prática efetiva (RICŒUR, 2011: 12). Como tradutor competente que foi enquanto criava, Craveirinha compreendeu e de certo modo antecipou a necessidade formulada por Paul Ricœur: substituir o clássico dilema do intraduzível e do traduzível por uma alternativa prática: fidelidade versus traição (RICŒUR, 2011: 7). Mas, como sempre, além desta perspectiva positiva da “traição”, Craveirinha não se esquece jamais do contraponto que o mesmo termo guarda: “Traição é saber escrever e não escrever nada” (CRAVEIRINHA, 1993, *apud* MENDONÇA, 2022: 47). Como todo o tradutor de mundos que interpela o intraduzível para construir uma nova forma poética, Craveirinha também hesita. Ou melhor, o verso que aponta para uma dúvida inaugural, cercada pelo marcador gramatical do ponto de interrogação, também se faz presente em sua poesia e revela algo mais fundo, uma realidade que excede o seu campo de atuação mais imediato. A cartografia de interrogações e de aproximações ao intraduzível, pela

riqueza e transversalidade dos problemas levantados nos poemas de Craveirinha, merece certamente uma investigação à parte. Em “Tâmaras azedas de Beirute”, um dos seus mais célebres poemas, publicado em 1982, mas atual desde então, Craveirinha capta o limite do empreendimento poético quando em causa está a barbárie do Estado israelense:

Neste papel estarei quite com a minha consciência
mas as crianças assassinadas terão outra vez vida?
E as tâmaras azedas de granadas deflagrando
serão novamente tâmaras doces
nos despeitos lares
de Beirute?

(CRAVEIRINHA, 2012: 11)

Assim, além de repensar simultaneamente a violência colonial e o impacto do “pó colonial”, isto é, a permanência de vestígios do passado colonial no presente moçambicano (e não só), buscando a mais justa adequação entre forma e conteúdo sem nunca deixar de se posicionar, o autor examina as hesitações, a responsabilidade e o privilégio de seu lugar como mediador de vozes.

Cumpridos vinte anos de seu desaparecimento, é inevitável nos perguntarmos como traduziria Craveirinha o mundo de hoje. Autor que sempre colocou o e os “nós” no centro de todas as equações, inclusive quando de si mesmo falava, certamente teria algo a dizer sobre um momento como o atual, em que tendemos a filtrar a realidade pela experiência individual. Sem nunca relativizar a dor, mas consciente de que ela não é monopólio de uma pessoa ou de um grupo, Craveirinha – e seus poemas, de qualquer época – convidam-nos a situá-la em um quadro mais vasto. É dessa maneira, paradoxalmente, que se universaliza a singularidade do seu pai ex-emigrante, da sombra que cerca a vida de Felismina, das mamas que repisam o céu com seus braços, do bebê perfurado pela baioneta, das crianças assassinadas em Beirute e até mesmo do subchefe de brigada Acácio. A síntese que de Craveirinha faz Fernando J. B. Martinho é, pois, certa: “O que, afinal, distingue os grandes poetas é essa capacidade de, ao falarem em nome de homens concretos, o fazerem em nome de toda a humanidade” (MARTINHO, 2008: 5). Daqui a

cem anos estaremos ainda à volta de Craveirinha. Como ele, não sabemos se isso é uma medalha. Mas, certamente ao contrário dele, que elegeu o chão para desenhar os horizontes de possíveis, sabemos que a sua marca na literatura mundial não sai mais:

Alguma vez
um cigarro aceso sentirá o delicioso
sabor de te fumar de repente
o ombro direito?

Pois
sobre isso eu juro
que tudo é pura mentira.

Juro
que nunca um cigarro LM
apagou sua idiossincrásica boca de lume
no calor escuro da minha omoplata.

E também juro
que nunca plagiei um cinzeiro moçambicano
sentado a cheirar o bafo da própria cinza
com o subchefe de brigada Acácio
um deus fantasmagórico envolto
na especial nuvem de tabaco
mistura de Virgínia com pele.

E também confesso
que se esta invenção tivesse acontecido
muito provavelmente seria em mil novecentos
e sessenta e seis à tarde numa certa Vila Algarve
enquanto pela duodécima vez
eu abanava a cabeça
e dizia: – Não sei!

Por acaso
a mancha desta mentira está.
Não sei se é uma medalha.
Mas não sai mais.

(CRAVEIRINHA, 2010: 96-97)

Referências bibliográficas

BERMAN, Antoine (1995). *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CABAÇO, José Luís (2009). “José Craveirinha, um poeta cidadão. Prefácio”. In: José Craveirinha. *O folclore moçambicano e as suas tendências*. Maputo: Alcance, pp. 41-47.
- CAN, Nazir Ahmed (2023a). “The Idea of Translation in ‘Ancient Tillage’, by Raduan Nassar”. In: Cristián Ricci (ed.). *Twenty-First Century Arab and African Diasporas in Spain, Portugal and Latin America*. New York: Routledge, pp. 237-250.
- CAN, Nazir Ahmed (2023b). “African Literatures in the Portuguese Language: Singularities”, *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, v. 10-2.
- CAN, Nazir Ahmed (2020). “De Trump ao cão-tinhoso: notas sobre a besta, o ser humano e outras (in)versões”, *Memoirs*. Disponível em: <https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_87_NC_pt.pdf>.
- CANDIDO, Antonio (1975). *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 9.ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (1988). *Hábito da Terra*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2011). “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o ‘outro’ existe, antes que haja só o outro... Ou pré-manifesto neo-animista”. *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>>.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2008). *a câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2009). *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia.
- CHAVES, Rita (1999). “José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo”. *Via Atlântica*. 3, 140-168.
- CHAVES, Rita (2009). “Entrevista a João Paulo Borges Coelho”. *Via Atlântica*. 16, 151-166.
- COUTO, Mia (2012). “Craveirinha está para Moçambique como Camões está para Portugal”. In: José Craveirinha. *Vila Borghesi e outros poemas de viagem*. Maputo: JC Editores, pp. 22.
- CRAVEIRINHA, José (2012). *Tâmaras Azedas de Beirute*. Maputo: JC Editores.
- CRAVEIRINHA, José (2010). *Antologia Poética*. Organização de Ana Mafalda Leite. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CRAVEIRINHA, José (2008). *Xigubo*. Maputo: Alcance Editores.
- CRAVEIRINHA, José (2008b). *Babalaze das Hienas*. Maputo: Alcance Editores.
- LEITE, Ana Mafalda (1991). *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega.

- MARTINHO, Fernando J. B (2008). “Prefácio”. In: José Craveirinha, *Babalaze das Hienas*. Maputo: Alcance Editores, pp. 3-5.
- MATUSSE, Gilberto (2012). “José Craveirinha é o obreiro declarado de uma poesia que se quis moçambicana”. In: *José Craveirinha. Vila Borghesi e outros poemas de viagem*. Maputo: JC Editores, p. 17.
- MENDONÇA, Fátima (2022). “Pelos trilhos biográficos e poéticos de José Craveirinha”. In: Lola Geraldine Xavier (ed.). *Ecos de Moçambique: um século de José Craveirinha*. São Paulo: Blucher.
- MENDONÇA, Fátima (2008). “Prefácio”. In: Craveirinha. *Xigubo*. Maputo: Alcance Editores, pp. 8-16.
- PATRAQUIM, Luís Carlos (1991). *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*. Lisboa: ALAC.
- RIBEIRO, António Sousa (2005). “A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades”. In: Ana Gabriela Macedo; Maria Eduarda Keating (eds.). *Colóquio de outono. Estudos de tradução. Estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, pp. 77-87.
- RIBEIRO, António Sousa (2018). “Traduzir e ser traduzido. Notas sobre discurso e migrações”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 55-70.
- RICŒUR, Paul (2011). *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

O legado de Craveirinha:

das lutas da geração de 50 aos leitores do século XXI*

Joana Passos

CEHUM / GAPS

Jpassos@elach.uminho.pt

Resumo: O artigo propõe uma revisitação de vários aspetos da vida e obra de Craveirinha, incluindo a sua intervenção na imprensa, a sua influência na vida cultural moçambicana e o enquadramento da escrita de Craveirinha face a outras vozes da sua geração, de língua portuguesa ou não. Também se exploram duas das principais linhas temáticas da sua poesia de 50 argumentando-se que esses textos não são obras datadas na medida em que a sua mensagem mantém pertinência e validade atuais.

Palavras-chave: Geração de (19)50 nas literaturas africanas de língua portuguesa; literatura moçambicana; o legado de Craveirinha; releituras pós-coloniais.

Abstract: This article suggests a contemporary reviewing of various aspects of Craveirinha's life and work, including his intervention as a journalist, his influence on Mozambican cultural life, and the framing of Craveirinha's writing in relation to other voices of his generation, whether Portuguese speaking or not. Besides, two of the main thematic lines of his 1950s poetry are explored, arguing that these texts are not dated works, as their message maintains current relevance and validity.

Keywords: The (19)50s generation in African literatures in Portuguese; Literature from Mozambique; Craveirinha's legacy; postcolonial reviewing.

No seu tempo, Craveirinha muito contribuiu para se afirmar a autonomia da literatura moçambicana em relação a modelos importados do ocidente (via colonialismo) ao dar voz e expressão a referências culturais locais específicas, enaltecendo-as. Por outro lado, ao projetar pela sua escrita comprometida com a luta de independência o ideal da nação moçambicana, as suas pala-

* Esta investigação foi financiada com o apoio da FCT, no âmbito do financiamento ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (FCT: 10.54499/UIDB/00305/2020) e do contrato de trabalho CTTI -60/21- CEHUM (1).

bras encorajaram um sentimento de identidade coletiva, orgulhoso de si, e politicamente consciente. Só por si, estas credenciais seriam mais do que suficientes para se visitar, sempre, a obra de tão importante poeta. Mas hoje, neste artigo, queria ler a dimensão política da obra de Craveirinha de um ângulo mais atualizado para provar que apesar de ter desempenhado uma importante função no seu tempo, a obra de Craveirinha não é uma leitura ‘datada’, que só pode ser entendida e valorizada em função das circunstâncias históricas em que nasceu.

A importância de se ler Craveirinha com renovadas perspetivas críticas quase setenta anos depois da escrita de alguns dos seus poemas pode medir-se pela forma como nos parece desatualizada a crítica da época, essa sim, datada, ideologicamente comprometida com o ideário Marxista, e segundo a qual o valor de um autor era medido pela sua intervenção política na construção de um projeto nacional¹. O que não coincidissem com a agenda do partido era anátema: literatura burguesa. Ora o que subsiste no tempo literário não são os autores que melhor repetiram os slogans esperados. São os que de facto escreveram literatura – a arte escrita.

Numa entrevista que me concedeu em 2010, dizia Luandino Vieira sobre a capacidade da literatura de transcender o seu tempo de escrita:

O tempo é o grande recolhedor de lixo, que anda de noite, a apanhar tudo, e nem sabe o que é que leva; mas o tempo irá ajudar nessa distinção da literatura de combate, que era literatura feita expressamente pelos seus autores com um fim político. Se os autores tinham na verdade algum talento, esse talento ficava expresso, e passada a urgência da época, se algum talento havia na construção literária, esse talento está lá. E se está lá, deve ser avaliado e reavaliado... e incluído ou não... Quanto aos estudos académicos, devem tomar por objecto tudo o que for relevante... tudo o que ajuda a manter vivo um sistema literário, que se revitaliza ao ser problematizado. (BRUGIONI, 2010: 193)

Estas palavras são fundamentais para se pensar o lugar de um poeta como Craveirinha na atualidade, porque “se (...) talento havia”, então, continua a ser importante ler Craveirinha para além do tempo da luta de independência e

¹ Veja-se a propósito a introdução de Gilberto MATUSSE (1998). Aí se referem, entre outros, os comentários de Alfredo Margarido e Ilídio Rocha, que me parecem ler a obra literária em função dos parâmetros utilitários e comprometidos do realismo socialista.

do desafio inicial da construção da nação moçambicana. Pelo contrário, muitos outros autores da época, a meu ver, só têm lugar na aula de história, como forma de se compreender e documentar um dado momento do passado.

A nível internacional, o interesse pela obra de Craveirinha insere-se no âmbito do estudo da literatura moçambicana, ou, num plano mais alargado, no estudo das literaturas africanas de língua portuguesa. Por um lado, a academia brasileira tem sido ativo membro da comunidade que se debruça sobre estas literaturas, sendo de saudar a crescente produtividade e a qualidade do trabalho realizado. Por outro lado, em Portugal, já existem décadas de investigação sobre estas literaturas², um robusto corpo teórico consolidado, várias teses desenvolvidas e é igualmente de realçar o sucesso de vendas de vários autores africanos, muito populares junto do público português. No entanto, o estudo das literaturas africanas é muitas vezes opcional e reúnem-se várias nacionalidades e culturas numa única unidade curricular, a qual tem de ser necessariamente abrangente, e logo, menos profunda e detalhada. Também não podemos esquecer a rede internacional de departamentos de português espalhados pelo mundo, que sempre contemplam na sua formação a componente africana da escrita em língua portuguesa, e, por via do desenvolvimento dos Estudos Comparativos, autores como Craveirinha podem ser objeto de investigação face a autores de outras línguas.

Nas academias europeias, desde os anos oitenta do século XX tem-se afirmado um percurso crítico de abertura, reconhecimento e interesse internacional pelas artes e escrita africanas, em parte devido ao impacto dos estudos pós-coloniais, campo de conhecimento que provocou uma profunda reforma na maneira de os europeus se verem, pensarem o seu lugar face a outros povos, e compreenderem a necessidade de ouvir “as vozes do Sul” (para parafrasear a mudança epistemológica proposta por Maria Paula Meneses e Sousa Santos, 2018). Ora Craveirinha é uma voz fundamental para se descolonizar o pensamento num mundo global, e por isso deve ser lido, conhecido e estudado. E creio que é preciso insistir na relevância dos estudos pós-coloniais como forma de combater o crescente racismo dentro da Europa,

² A título de exemplo refira-se que, segundo Salvato Trigo, o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa foi instituído na Universidade do Porto no ano letivo 1976-1977. Para mais detalhes ver TOPA, 2017. A Universidade de Lisboa oferece a única licenciatura em Estudos Africanos em Portugal.

exacerbado pela atual crise de refugiados e massivo número de imigrantes ilegais.

A nível nacional, em Moçambique, Craveirinha é também fundamental espelho para se conhecer a cultura deste país e a afirmação da sua literatura moderna, escrita. Isto porque, através da sua obra, as mais jovens gerações compreendem as lutas do passado, mas, para além disso, aprendem a refletir sobre Moçambique, os sentidos de identidade coletiva que alberga e os desafios que enfrenta.

Para além de ser uma figura fundadora enquanto poeta nacional, Craveirinha, quando necessário, também se fazia prosador, como o próprio afirma na introdução à antologia *Hamina e outros Contos* (1997), onde diz que muitas vezes improvisava textos³ – “esgalhava” essa “qualquer coisa” (1997: 16) – para ocupar espaços vazios do jornal *O Brado Africano*, onde era colaborador assíduo. Uma das causas para esses “espaços vazios” seriam os imprevisíveis cortes da censura, vigente durante o Estado Novo português (1933-1974), e para os quais Craveirinha providenciava uma solução. No entanto, apesar dessa declaração humilde, de obra improvisada, acredito que, como Ana Mafalda Leite (2006) demonstrou, alguns desses contos seriam textos mais amadurecidos, e teriam necessariamente de o ser, pois, como diz a crítica, as ilustrações que os acompanharam não se improvisavam. A propósito, refira-se que a edição dos contos reunidos na antologia reproduz as ilustrações de autores como Rui Nogar, Nuno A. de Sousa, António Bronze, Luís Polanah e Maria da Luz, e cito os nomes porque também é importante manter a memória do trabalho destes artistas visuais, que tiveram na imprensa a galeria possível para expor os seus trabalhos. Começo por evocar estes contos e as circunstâncias da sua criação porque me interessa a componente de formação jornalística no autor que se tornou Craveirinha, e que começa por colaborar com um jornal como *O Brado Africano*, periódico que sempre foi uma voz em defesa das populações locais e dos seus direitos. E sublinho também a apaixonada entrega que se adivinha em alguém que se presta a “esgalhar qualquer coisa” para salvar a situação.

³ Ana Margarida Fonseca, num estudo que integra o presente volume, defende que o género dos textos reunidos na antologia *Hamina e outros contos* (1997) está entre o conto e a crónica. Subscrevo inteiramente essa reflexão.

José Craveirinha foi colaborador de vários jornais moçambicanos, desde *O Brado Africano*, onde estava no final dos anos 40 (e onde foi contemporâneo de Noémia de Sousa, de quem era amigo), ao jornal *Notícias*, a partir de 1958, e mais tarde do jornal *A Tribuna*, isto para referir só alguns exemplos das suas múltiplas colaborações. Também é importante dizer-se que foi membro da FRELIMO, Frente da Libertação de Moçambique, assumindo o seu compromisso com a luta de libertação na componente da intervenção cultural⁴, através da sua voz literária. Esta ligação à imprensa enquadra o perfil de Craveirinha como alguém atento à realidade, e que acompanhava os debates do tempo em que viveu. No entanto, o lado comprometido da sua obra não implicou a marginalização da expressão de sentimentos subjetivos e pessoais em nome de uma ideologia ou da suprema necessidade de se fazer propaganda. Muito pelo contrário, o compromisso político do poeta nunca foi um limite à sua criatividade, e encaro esta articulação entre a arte e a política como (mais) uma camada de significados contida no seu trabalho, que só torna mais rica a descoberta da sua obra para os públicos da atualidade. A componente jornalística da intervenção de Craveirinha, que em parte se materializa nos seus contos / crónicas publicados em 1997, e que se encontra também documentada em *Contacto e outras crónicas* (1999), mostra ao leitor de hoje o esforço em trazer para a ‘cidade de betão’ o conhecimento de – e se possível, a identificação com – os bairros suburbanos de Maputo, onde pulsava uma vida mais africana, para além do “frio verniz da civilização” (CRAVEIRINHA, 1999: 16). Portanto, pela colaboração de Craveirinha com a imprensa local encontra-se de uma forma clara a matriz que cruza a identificação e elogio da cultura moçambicana, africana, rica nas suas tradições e estilos de vida, com a constante preocupação em dar visibilidade aos que nunca eram “protagonistas de coisa nenhuma” (parafrazeando um comentário que ouvi a Luís Carlos Patraquim, sobre o valor do cinema em Moçambique e a sua representação das populações locais). Neste artigo, vou partir da intervenção jornalística de Craveirinha para definir um ponto de vista a partir

⁴ Quando me refiro a ‘intervenção cultural’, faço-o no sentido definido por Amílcar Cabral, de contributo útil para a resistência ao imperialismo (CABRAL, 2008: 209). No entanto, não concordo com a sugestão de que a arte tenha de ser útil. Pode sê-lo, mas a liberdade criativa e as preocupações estéticas são indissociáveis do ser de qualquer forma de arte. E bem o reconhecemos na obra de Craveirinha, espírito rebelde, que traçou o seu próprio caminho.

do qual analisarei um pequeno conjunto de poemas selecionados, que tomo como casos exemplares para se abordar o seu legado. Esta abordagem serve para sublinhar o entrecruzamento de questões de classe e identidade cultural, presentes na sua poesia, com a procura de um caminho para a moderna cultura moçambicana, processo que começa com a geração de 50, mas que está em aberto num Moçambique independente, e que possivelmente passará por um mais ativo diálogo com outras culturas da região.

Pelos problemas sociais que a geração de 50 nas literaturas africanas de língua portuguesa expôs, e os quais em grande parte permanecem sem solução no mundo global da atualidade, considero que Craveirinha fez parte de uma geração fundadora e interventiva cuja relevância não ficou presa ao seu tempo visto que, mesmo com toda a carga histórica que as suas palavras transportam, Craveirinha e os seus companheiros mantêm-se vozes pertinentes para problemas que confrontam os leitores do século XXI.

Ao falar-se dos companheiros de Craveirinha, vários são os nomes que se podem referir nesse projeto coletivo que foi a consolidação de um sistema literário e artístico Moçambicano, nos anos 50 e 60. Destacaria os escritores, Luís Bernardo Honwana, Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knofli, e os pintores Malangantana e Bertina Lopes. Se em Lisboa existiu o meio da Casa dos Estudantes do Império, onde jovens autores se formaram mutuamente, em termos estéticos e políticos, em Moçambique, Craveirinha tornou-se das vozes mais presentes e contundentes neste meio intelectual local, do qual fazia parte.

Como ponto de partida para a minha abordagem à sua obra, queria citar aqui uma série de comentários reunidos no livro de Alda Costa, *Arte em Moçambique* (2013), onde encontramos Craveirinha no papel de crítico de arte, em 1962, a partir das páginas do jornal *A Tribuna*. Escrevia o autor a propósito de uma obra da pintora Bertina Lopes:

Foste o único artista de Moçambique inteiramente moçambicano na obra que apresentaste. É muito importante (...) Eu sei que a arte não tem fronteiras. Mas tem características. Tem individualismo. (CRAVEIRINHA, *apud* COSTA, 2013: 148. Citação de um artigo de *A Tribuna*, de 11 de novembro de 1962)

Este elogio ao quadro de Bertina Lopes que representava uma cerimónia de “lobolo” – uma cerimónia tradicional em Moçambique, relativa ao casamento e dote da noiva – torna-se mais claro nas suas intenções e alcance, se comparado com os comentários de Craveirinha à pintura de João Ayres (1921-2001), pintor português chagado a Moçambique em 1946, e professor no Núcleo de Arte de Maputo (então Lourenço Marques) desde o final dos anos 40. Diz Craveirinha, em 1963, a respeito dos quadros do português João Ayres:

As tuas exposições, João, agora já não prestam porque já não ligas aos guindastes e aos tipos que andam lá em baixo a carregar sacos. Agora pintas barcos e cenas de toiros (...) Pois eu acho que nunca foste tão artista como agora que não andas a pintar aquilo que os outros querem. Pintas o que sentes, o que mais te seduz e tudo quanto te inspira mais. (...) Mas como não são os sinais de cá, a coisa está errada, dizem eles. Mas está errada porquê se tu vives aqui mas não és de cá? (CRAVEIRINHA, *apud* COSTA, 2013: 195, “Carta para o João”, *A Tribuna*, 20 de junho de 1963)

Esta evocação do papel de Craveirinha como crítico de arte, com toda a sua ironia e frontalidade, prova que a sua voz no meio intelectual da então Lourenço Marques extravasava o universo da escrita literária, num continuum entre as várias artes que procuravam um caminho para afirmar a cultura local de Moçambique, como parte do processo de autoafirmação nacional e coletiva, que fazia parte das estratégias da luta de libertação.

Na procura do caminho artístico para as artes visuais moçambicanas, proclamado através das páginas da imprensa, podemos identificar nestes dois excertos jornalísticos, alguns dos tópicos que iremos abaixo reencontrar em exemplos concretos da poesia de Craveirinha, nomeadamente: 1) a urgência na representação literária da vida cultural moçambicana (por isso Bertina Lopes é elogiada); 2) a importância de escrever a vida da classe operária (os “tipos que andam lá em baixo a carregar sacos”; 3) o uso da ironia, como forma de expor as fraquezas de quem se rejeita ou critica; 4) o desenhar de utopias e a identificação com um forte sentimento nacionalista, que o relaciona com os outros autores e intelectuais da geração de 50, aquela que preparou a luta armada pela independência, a acompanhou de 1964 até 1974, e se viu amargamente confrontada com a guerra civil que se seguiu. Por isso, se parte da obra de Craveirinha dá voz ao lutador (veja-se sobretudo a antologia *Cela 1*, 1980), aos projetos para o futuro e à vontade de fazer e construir, também encontramos na sua obra desilusão e amargura.



Fotografia de Craveirinha numa rua de Maputo / Lourenço Marques, s/d, com um grupo de amigos. (FMSMB⁵ / Arquivo Malangatana Valente Ngwenya)

A um nível transnacional, mas ainda de língua portuguesa, Craveirinha teve por companheiros de geração os angolanos Luandino Vieira, Alda Lara, Mário Pinto de Andrade, António Jacinto, as santomenses Alda do Espírito Santo e Manuela Margarido, e, inevitavelmente, da Guiné-Bissau e Cabo Verde, a voz de Amílcar Cabral. Para além desta fantástica geração de língua portuguesa, gostaria de recordar que também é nos anos 50 que Frantz Fanon publica *Peau Noire Masques Blancs* (1952), o nigeriano Wole Soyinka (que viria a ser o primeiro africano a receber o prémio Nobel, em 1986) leva as suas primeiras peças ao palco, e Chinua Achebe, também nigeriano, publica *Things Fall Apart* (1958). Também nesta mesma década, a sul-africana Nadine Gordimer começa a publicar coleções de contos, iniciando-se assim o percurso literário daquela que seria a primeira mulher africana a receber um prémio Nobel da literatura, em 1991. Recordo estes nomes e o seu impacto internacional para enquadrar a escrita de Craveirinha não só nos debates da cena cultural moçambicana, como acima vimos, mas também numa sintonia com debates mais amplos, que se desenrolavam em várias regiões africanas,

⁵ Agradeço à Fundação Mário Soares e Maria Barroso a autorização para o uso desta e da outra foto incluída mais adiante.

com ligações aos meios estudantis na Europa, e em outras línguas que não a língua portuguesa. Nos anos 50 e 60, viviam-se tempos de mudança, e abria-se ao escritor africano o desafio de contribuir para essa mesma mudança. Craveirinha assumiu esse desafio e também pagou um preço. Foi preso pelo estado português sob a acusação de atividades subversivas, e foi companheiro de cela de Luís Bernardo Honwana⁶, tendo também conhecido o pintor Malangatana na prisão⁷. Este encontro na prisão entre três nomes fundamentais na arte e na escrita moçambicana é revelador da forma como o Estado Novo tratava os artistas e intelectuais, e recorde-se que também em Portugal os escritores eram perseguidos e censurados. Para ilustrar esta dimensão de colaboração internacional contra um opressor comum – que era o estado fascista português – apresento aqui uma pequena fotografia, tirada em Moçambique, onde se vê Craveirinha com o seu amigo Malangatana e o angolano Mário Pinto de Andrade, este último, um ativista fundamental na articulação das lutas de libertação dos vários países africanos de língua portuguesa. Pinto de Andrade viveu exilado em Paris por muitos anos, onde colaborou com a revista *Présence Africaine*. A fotografia representa três amigos, mas representa também as muitas cumplicidades que terão existido entre os intelectuais situados em diferentes e distantes geografias, que então se uniram numa causa comum.



Craveirinha, Malangatana e Mário Pinto de Andrade, em Maputo, no atelier de Malangatana s/d (FMSMB / Arquivo Malangatana Valente Ngwenya)

⁶ Segundo obituário de Craveirinha no jornal *Público*, 7 de fevereiro de 2003.

⁷ A este respeito ver referência de Francisco NOA (2016: 217).

Em Lisboa, Craveirinha é publicado na antologia de 1961 da Casa dos Estudantes do Império⁸ dedicada a Moçambique.⁹ Esta antologia foi reeditada em 2014, como o segundo volume das *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*, e os poemas de Craveirinha aparecem nas páginas 87 e 88. A CEI também publicou, em 1963, a primeira edição de *Chigubo* (com esta grafia), uma das coleções de poesia que abordo neste artigo. Em Lourenço Marques (Maputo), Craveirinha publicou *Chibugo*, em 1964, no ano em que começou a guerra de independência em Moçambique. Quanto ao seu segundo livro de poesia, *Karingana ua Karingana*, é publicado em 1974, mas reúne poesia muito mais antiga. Por exemplo, o primeiro caderno, “Fabulário”, recolhe poesia criada entre 1945 e 1950. Estas duas coleções de poesia, *Chigubo* e *Karingana ua Karingana* estão reunidas na *Obra Poética I* (1999), livro sobre o qual me vou debruçar. Ao comparar as publicações anteriores e a obra reunida noto que, no caso de poemas que tinham duas versões, a edição posterior optou por uma delas. Também se acrescentam várias datas a poemas individuais, o que é importante para se compreender o contexto de opressão colonial que terá inspirado muitas das reflexões contidas nestes poemas.

Depois da independência, Craveirinha foi Prémio Camões em 1991, e foi o primeiro presidente da AEMO – Associação de Escritores Moçambicanos. Por sua vez, a AEMO veio a instituir o Prémio José Craveirinha, em homenagem ao poeta. Foram premiados autores como Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho, Eduardo White e Lília Momplé, tendo sido igualmente contemplada a académica Fátima Mendonça, em 2016. Ou seja, para além do papel que Craveirinha teve em vida, no sentido de pensar e, de certa forma, conduzir a autodefinição da moderna literatura (e arte) moçambicana, hoje, o seu nome também continua a apoiar e inspirar outros autores.

Em *Obra Poética I*, que tomamos como objeto de estudo, vamos encontrar alguns dos tópicos fundamentais para se ler a poesia da primeira fase de Craveirinha, que descreveria como otimista, de denúncia e consciencialização política, e exaltada em relação a um projeto a construir, portanto, “utópica”, como afirma o crítico Francisco Noa (2002). Poder-se-ia também incluir

⁸ Sobre este assunto, ver o livro de Inocência MATA (2015).

⁹ O volume I é dedicado a Angola e S. Tomé e Príncipe.

a coleção *Cela I* (1980) nesta fase poética, marcada pela resistência e a vontade de sobreviver, com o objetivo de levar em frente um projeto.

Por contraste, a sua poesia mais tardia, de antologias como *Babalaze das Hienas* (1992) e *Maria* (1998), é uma poesia mais focada na morte, individual e coletiva, tal como argumenta Ana Mafalda Leite no seu livro *Cenografias pós-coloniais e Estudos sobre Literatura Moçambicana* (2018). Segundo Leite, a poesia desta fase representa a desilusão com o período pós-independência, e regista, por metáforas ligadas à animalização e voracidade, o horror da guerra civil.

Na análise de *Obra Poética I*, universo rico e extenso, selecionei a título de exemplo não exaustivo duas linhas temáticas, abordadas em diferentes secções, cada qual um possível ponto de entrada na poesia de Craveirinha.

1. Representação literária da vida e cultura moçambicanas

Quando Craveirinha escreve os seus poemas da década de 50, mais tarde reunidos em *Chigubo* (que tem alguns poemas com datas de 1952, 1956, 1958 e 1959) e no “Fabulário” (1945-1950), caderno de *Karingana ua Karinagana*, várias são as ideias que circulam no meio intelectual da sua geração. Nessa altura teve um forte impacto o ideário da *Négritude*, que defendia a orgulhosa afirmação do ‘ser negro’, a beleza dos corpos negros, a dignidade das antigas histórias e linhagens de África, bem como a riqueza das suas diversas culturas e artes, reconhecidas no ocidente sobretudo pela dança, a música dos instrumentos de percussão, as máscaras e as esculturas. Também as ideias Pan-africanas, que propõem uma identidade continental, sublinhavam a especificidade identitária dos vários povos de África e as vantagens de uma colaboração coordenada para melhorarem a sua posição no mundo, e por fim, recorde-se o impacto da Harlem Renaissance, materializado no discurso reivindicativo dos Afro-americanos, que encorajava o orgulho reivindicativo e a luta pelos direitos civis dos homens e mulheres de ascendência africana por todo o mundo. Todos estes discursos apontam no sentido de uma renovação na visão que os povos africanos ou afro-descendentes têm de si, investindo uma estratégica recuperação das culturas locais, suas narrativas e tradições, para projetar um futuro positivo para essas comunidades.

Começaria, portanto, pela centralidade da representação da vida cultural moçambicana na poesia de Craveirinha, no sentido da valorização das suas tradições locais – celebrações e rituais – que durante muito tempo tinham

sido desprezadas pelo poder colonial, com o objetivo de impor a assimilação da cultura portuguesa. Reagindo a esta tentativa de descaracterização de Moçambique, não será por acaso que Craveirinha escolheu o título de *Xigubo* (1964, que aparece com esta grafia na *Obra Poética I*), para uma das coleções aqui abordada. Este título invoca várias dimensões da cultura moçambicana: a dança, o ritmo de tambores, modelos de masculinidade e a exaltação / exibição do guerreiro. De entre os poemas que compõem *Xigubo*, há um, “Hino à minha terra”, que sublinha a relevância dos topónimos, marca visível das palavras das línguas locais. Destacar a força das línguas locais, aquelas que afinal nomearam vários pontos do território (em vez do português) é uma outra forma de identificar e enaltecer a cultura moçambicana, tal como o havia feito em termos visuais Bertina Lopes, no quadro que Craveirinha elogiava. A título de exemplo, transcrevem-se abaixo vários excertos do referido poema:

(...)

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

(...)

Oh, as belas terras do meu áfrico País
E os belos animais astutos
Ágeis e fortes dos matos do meu País
E os belos rios e os belos lagos e os belos peixes

(...)

E todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
macua, suaáli, changana,
xítsua e bitonga

(...)

(Craveirinha, *Obra Poética I*, “*Xigubo*”, 1999: 20 e 21)

Dos vários nomes invocados, passamos para uma mais abrangente evocação do espaço que esses nomes designam, focando-se a fauna e flora locais. Por fim, ligam-se os nomes dos sítios às línguas de Moçambique, que são aquelas pelas quais a voz poética identifica o ‘seu’ país. Aliás, a repetição dos vários pronomes possessivos ao longo dos versos é sublinhada por Fran-

cisco Noa (2002), que também destaca esse sentido de posse e de filiação no elo que une a voz poética individual à nação.

Por sua vez, o título da coleção *Karingana ua Karingana* (1974) começa por evocar o hábito de se contar histórias, referência que é repetida no primeiro caderno da coleção, que se chama precisamente “Fabulário”. Em qualquer dos casos, quer no título da coleção quer no título do caderno, a palavra escrita evoca a importância da oralidade na sociedade moçambicana, e essa oralidade, subjacente ao hábito de se contar histórias, é um outro aspeto desse continuum das artes que Craveirinha vai revisitando pela sua poesia.

Pela escrita de Craveirinha, as tradições acima mencionadas ficam preservadas para a memória moçambicana, e são transmitidas às gerações mais jovens. Por outro lado, representa-se, a partir de Moçambique, uma herança cultural local que é dada a conhecer ao mundo.

Paralelamente, também invocaria aqui a dimensão erótica da poesia deste autor, e a sua representação do corpo feminino, na medida em que as suas referências à sexualidade e ao desejo do corpo da mulher têm, muitas vezes, um sentido mais profundo, de renovação e de orgulho de si. Por exemplo, em *Canção Negreira*, um poema que evoca a história de escravatura e o passado colonizado de Moçambique, o ato de amar uma mulher e fazer uma nova geração significa resistir ao desalento que o confronto com essa história provoca. Pelo contrário, o prazer e o amor, aqui e agora, são uma afirmação de vida e de sobrevivência:

Canção Negreira

Amo-te
com as raízes de uma canção negreira
na madrugada dos meus olhos pardos.

E derrotas de fome
nas minhas mãos de bronze
florescem languidamente na velha
e nervosa cadência marinheira
do cais donde os meus avós negros
embarcaram para hemisférios de escravidão.
(...)
e soluções de espasmo latejando no quarto
enche de beijos as sirenes do meu sangue
que meninos das mesmas raízes

e das mesmas dolorosas madrugadas
esperam a sua vez.

(Craveirinha, *Obra Poética I*, 1999: 123)

No quarto que reúne os amantes está também presente um antigo conjunto de memórias históricas, coletivas, que de alguma forma são derrotadas na sua negatividade pela afirmação desta paixão, intensa e capaz de gerar novas vidas, que, a partir destas raízes esperam a sua vez de fazer algo de renovador, quando chegar a sua vez de agir.

Na obra de Craveirinha, seria incorreto silenciar a importância dada à mulher, ao amor e à sexualidade, como forma de contrariar o que na vida nos pode provocar desalento. Portanto, não são só os poemas à figura maternal que podem servir para encorajar um povo, como costuma acontecer em muita da literatura associada a um projeto de libertação ou reconstrução nacional. No caso de Craveirinha são também os poemas sobre o erotismo, sobre o corpo feminino, o desejo e o prazer, que servem para transcender a história ‘negreira’ que se possa ter herdado.

Para o leitor de hoje em dia, a questão de processar a história da escravatura, e colocá-la no seu devido lugar na história universal é um desafio em aberto, que ecoa dos anos 50 até à atualidade.

2. Os “tipos que andam lá em baixo a carregar sacos”

A poesia reunida no caderno “Fabulário”, de *Karingana ua Karingana*, terá sido escrita entre 1945 e 1950. Craveirinha dedicou muita da poesia que escreveu nesses anos a denunciar a exploração dos trabalhadores moçambicanos e a sua falta de condições de vida. Na altura, esta denúncia quebrava a alienação política e afirmava a necessidade da luta de libertação. Para o leitor de hoje em dia, infelizmente, estas temáticas não perderam a sua pertinência. Se seguirmos as ideias do Coletivo de Pesquisa da Universidade de Warwick,¹⁰ que ensaia uma atualização da velha crítica marxista aplicada à globalização e às desigualdades entre o hemisfério norte e o hemisfério sul,

¹⁰ As propostas deste grupo de teóricos foram recentemente traduzidas para o português, no Brasil: Coletivo de Warwick. *Desenvolvimento Combinado e Desigual: para uma nova teoria da literatura mundial*. Tradução de Gabriela Beduschi Zanfelicce. Campinas: Editora da Unicamp. Ver também o volume 1 do número 40 da revista *Via Atlântica* sobre este tema, intitulada *A Literatura-Mundial e o Sistema-Mundial moderno*.

casando-a, de algum modo, com os estudos pós-coloniais e a literatura comparada, então, claro que a denúncia das desigualdades sociais por parte dos escritores continua a ser importante e necessária.

Dentro desta temática, escolhi citar o poema “3 Dimensões”, dedicado “à Carol e ao Nuno”, ou seja, à amiga Noémia de Sousa¹¹, cujo primeiro nome era “Carolina”, e seu irmão Nuno:

3 dimensões

Para a Carol e o Nuno

Na cabina
o deus da máquina
de boné e ganga
tem na mão o segredo das bielas.

Na carruagem
o deus da primeira classe
arquitecta projetos no ar condicionado.

E no ramal
– pés espalmados no aço dos carris –
rebenta pulmões o deus
negro da zorra¹².

(Craveirinha, *Obra Poética I*, 1999: 71)

Ao contrário da coleção *Xigubo*, tendencialmente com poemas de várias estrofes e versos longos, “Fabulário” é composto por poemas mais pequenos, depurados, quase axiomáticos, que assumem um tom mais incisivo, como é o caso do exemplo citado. Esta particularidade formal também é referida por Ana Mafalda Leite no seu livro de 2018¹³, na secção sobre Craveirinha. Eu associo esta contenção formal a uma mais vincada ironia, que compõe o poema em torno do contraste entre as condições de vida de quem desempenha diferentes funções, em diferentes locais de trabalho. A dimensão de exploração da classe operária é expressa pelo verso “rebenta pulmões”, que se

¹¹ Aliás, são vários os poemas dedicados a Noémia de Sousa. Talvez o mais revelador desta amizade seja *Mensagem* (na p. 145, da *Obra Poética I*, edição de 1999).

¹² Pequeno carrinho de transporte que se empurra, manualmente, sobre os carris.

¹³ Cf. pp. 176-194.

associa ao operário negro e descalço. A tomada de consciência na diferença de vida entre uns e outros é o ponto de reflexão que o poeta deixa ao leitor, focando, pedagogicamente, a atenção do seu público em detalhes que não podem passar despercebidos na nossa percepção do mundo, e em relação aos quais não podemos ser indiferentes.

Em toda a *Obra Poética I*, a exploração dos pobres e a falta de condições nas suas vidas é tema recorrente, e podemos agrupar nessa única isotopia, por exemplo, os poemas “3 dimensões”, “Mulata Margarida” (sobre exploração sexual), “Gado Mamparra-Magaíza”, sobre os trabalhadores contratados, transportados de comboio em condições sub-humanas, “Um céu sem anjos de África”, onde se denuncia a morte das crianças africanas por falta de cuidados de saúde, ou ainda “Ode a uma carga perdida”, referindo-se aos trabalhadores que morreram no porão de um navio incendiado, e de quem se fala como “a carga”, como no tempo da escravatura. Por fim, ainda dentro desta linha temática, referiria os poemas “Cântico a um Deus de Alcatrão” e “Grito Negro”, com a diferença que nestes dois últimos casos já aparece a semente da revolta, respetivamente nos versos “(...) máquina está a trabalhar / até um dia enraivar / com farinha de pilão” (1999: 44) – sendo que “enraivar” é aqui a palavra chave, estando ligada a algo que vai acontecer no futuro, um dia. No caso do segundo poema, vejam-se os versos: “Eu sou carvão! / Tenho que arder / E queimar tudo com a minha combustão. // Sim! / Eu serei o teu carvão / Patrão!” (1999: 12) – versos que contêm uma ameaça implícita.

Ao mesmo tempo que se foca nas grandes diferenças sociais entre as classes que compõem a sociedade moçambicana, diferenças essas que subsistem, Craveirinha, com o seu olhar atento do jornalista, também compreende a importância de se focar nos detalhes que fazem das desvantagens uma força. É preciso escrever palavras de alento, de encorajamento, e hoje, como antes, elas fazem falta a um país (e a um continente) em reconstrução:

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 balõezinhos.

(Craveirinha, *Obra Poética I*, 1999: 70)

Para além de representar o menino gordo – o capitalista – como um idiota sem capacidade de gerir comportamentos excessivos e desnecessários, os meninos magros aparecem como aqueles que encontraram uma solução inteligente, económica e ajustada aos meios de que dispunham. De uma fraqueza se fez uma força, e neste poema, que terá um carácter exemplar como todas as fábulas, vemos como o poeta olha o quotidiano à sua volta procurando encontrar em todas as coisas a possibilidade de se melhorar, de refazer, e de se sobreviver. E esta mensagem é tão importante em 1950 como nos dias de hoje, para todos os meninos magros e para todos os que se preocupem com os meninos magros.

Queria terminar esta reflexão sobre a centralidade da representação da classe operária e dos pobres na obra de Craveirinha com um último poema, “Imprecação”, exemplar na forma como desmonta a possibilidade de qualquer ajuda europeia representar alguma postura ética ou moralmente legítima:

Imprecação

...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, *Obra Poética*, 1999: 24)

Não há verdadeira solidariedade quando apenas damos o que nos sobra e não com verdadeiro esforço para ajudar. Por outro lado, esta ajuda é o “nada” que a voz poética se oferece para restituir à Europa. Restitui-se “nada”,

quando se recebe “nada”. E mesmo a doação dos ‘restos’, a acontecer, é uma ajuda preguiçosa e egoísta, que não merece agradecimento, e deve ser amaldiçoada. Para o olhar crítico do jornalista por detrás do poeta Craveirinha, é preciso denunciar as desigualdades internacionais, que se perpetuam, mesmo depois da descolonização. E esse é um desafio em aberto para os seus leitores do século XXI.

Obras citadas

- AMÍLCAR, Cabral (2008). *Documentário*. Lisboa: Edições Cotovia, 204-236 [1978].
- BRUGIONI, Elena *et al.* (coord), (2010). “Entrevista com Luandino Vieira” (por Joana Passos). In *Áfricas Contemporâneas / Contemporary Africas*. Ribeirão: Editora Húmus, 186-197.
- COSTA, Alda (2013), *Arte em Moçambique, entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras: 1932-2004*. Lisboa: Verbo.
- CRAVEIRINHA, J. (1980). *Cela 1*. Lisboa: Edições 70.
- CRAVEIRINHA, J. (1997). *Hamina e outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- CRAVEIRINHA, J. (1999a). *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Instituto Camões / Centro Cultural de Maputo.
- CRAVEIRINHA, J. (1999b). *Obra Poética I*. Lisboa: Caminho (inclui poemas de *Xigubo* e *Karingana ua Karingana*).
- FREUDENTHAL, Magalhães *et al.* (org.) (2014). *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*. Vol. II. Lisboa: UCCLA.
- LEITE, Ana Mafalda (2006). A oficina narrativa da poesia na escrita de José Craveirinha. *Via Atlântica*. 9 (jun.), 225-240.
- LEITE, Ana Mafalda (2018). *Cenografias pós-coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*. Lisboa: Edições Colibri, 176-194.
- MATA, Inocência (2015). *A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*, Lisboa: UCCLA. Disponível online em: <https://www.uccla.pt/sites/default/files/a_casa_dos_estudantes.pdf>.
- MATUSSE, Gilberto (1998). *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.
- MENESES, Maria Paula e SOUSA SANTOS, Boaventura (eds.) (2018). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

NOA, Francisco (2002). José Craveirinha: para além da utopia. *Via Atlântica*. 5, 69-76.

NOA, Francisco (2016). “Representações das Relações de poder na literatura em Moçambique: do colonial ao transnacional”. In *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Afrontamento, 215-229.

TOPA, Francisco (org.) (2017). *40 anos de Literaturas africanas na FLUP: da preia à baixa mar?* Porto: Sombra pela Cintura.

Territórios da memória:

os textos em prosa de José Craveirinha

Ana Margarida Fonseca

I. Politécnico da Guarda / ILC

anafonseca@ipg.pt

Resumo: Apesar de ser internacionalmente conhecido como poeta, José Craveirinha produziu, no âmbito da sua atividade jornalística, numerosos textos breves em prosa, alguns dos quais se encontram publicados em dois volumes: *Hamina e Outros Contos* (1997) e *Contacto e Outras Crónicas* (1999). Contribuir para o melhor conhecimento do escritor enquanto prosador é o objetivo principal deste ensaio, no qual estabeleceremos pontes e interseções entre as diferentes dimensões literárias, ressaltando a continuidade temática e estilística, assim como o hibridismo formal entre crónica e conto breve.

Palavras-chave: José Craveirinha; contos; crónicas.

Abstract: Despite being internationally known as a poet, José Craveirinha produced, within the scope of his journalistic activity, numerous short texts in prose, some of which are published in two volumes: *Hamina e Outros Contos* (1997) and *Contacto e Outras Crónicas* (1999). The main purpose of this essay is to contribute to a better understanding of the author as a prose writer, in which we will establish bridges and intersections between the different literary dimensions, highlighting the thematic and stylistic continuities, as well as the formal hybridism between the chronicle and the short story.

Keywords: José Craveirinha; short stories; chronicles.

1. Introdução

De José Craveirinha somos todos herdeiros da sua voz corajosa e desassombrada, da sua atenção ao humano, da sua preocupação com a justiça e a verdade. Poeta de um “tempo de injustiça e de vileza” (Sophia), José Craveirinha trouxe para a literatura em língua portuguesa o poder de uma expressão mesclada de línguas outras, dando voz à cultura do subalterno e afirmando a sua identidade. Poeta de uma rigorosa denúncia da violência exercida sobre

os mais fracos, é também o lírico que canta a mulher amada, o observador que regista o quotidiano das suas gentes, o andarilho que cruza a fronteira entre o caniço e o cimento.

Não será, contudo, a vasta e importante obra poética de José Craveirinha que hoje traremos para reflexão, mas antes alguns dos seus textos em prosa, reunidos em dois volumes: *Hamina e outros contos*, publicado em 1996 pela editora moçambicana Ndjira e no ano seguinte em Lisboa, com a chancela da editorial Caminho; e *Contacto e outras crónicas*, publicado em 1999 pelo Centro Cultural de Maputo. Menos conhecidos e estudados, estes textos representam um contributo fundamental para a compreensão do ativista, do jornalista e do escritor, interligando a atividade poética com uma presença profundamente enraizada na sociedade, na cultura e na vida pública.¹

A meio caminho entre o conto e a crónica, estes textos breves superam o meramente circunstancial e apresentam-se como prolongamentos quer do estilo poético do autor quer, sobretudo, das temáticas que o ocuparam na poesia. A identificação genológica presente em ambos os títulos – *Hamina e outros contos*, *Contacto e outras crónicas* – acaba, de certo modo, por perder relevância, pois quer num volume quer noutro o hibridismo formal é assinalável. Densos na forma e nas ideias, a maioria dos textos justifica uma atenção diferenciada que os descole do papel secundário que ocupam na produção literária de Craveirinha; por outro lado, importa-nos observar que esta forma concentrada de escrita tem sido cultivada por diversos autores de língua portuguesa com acentuado brilhantismo, inserindo-se Craveirinha num grupo onde pontuam escritores mais recentes, como António Lobo Antunes, Onésimo Teotónio Almeida, Luís Fernando Veríssimo, Mía Couto, Pepetela ou José Eduardo Agualusa, mas também alguns seus contemporâneos, como Ernesto Lara Filho. Na verdade, para além de a crónica ter constituído, na imprensa angolana e moçambicana, um importante modo de combate e afir-

¹ É importante notar que os dois volumes referenciados neste artigo representam uma pequeníssima parcela das crónicas e textos breves escritos por José Craveirinha ao longo de três décadas, encontrando-se os mesmos dispersos por diversas publicações periódicas. Como refere António Sopa no “Pórtico” que serve de introdução a *Contacto e Outras Crónicas*, “apesar da projeção internacional da sua obra, não se tentou ainda uma edição sistemática dessa colaboração, a todos os títulos notável” (SOPA, 1999: 5). Vinte anos volvidos, esse trabalho permanece por realizar. Um pequeno contributo foi dado por Luciana Batista Vieira (2019) que, no âmbito da sua tese de mestrado em Estudos Africanos, recolheu e estudou 43 crónicas publicadas na *Tribuna* entre 1962 e 1964.

mação de ideias, o texto breve (seja ele a crónica literária ou o conto de reduzida extensão) cedo se desenvolveu numa vertente acentuadamente literária.

Tanto os textos de ficção incluídos em *Hamina e outros contos* como as crónicas de *Contacto* estão intimamente ligados à atividade de José Craveirinha enquanto jornalista e surgiram em publicações periódicas moçambicanas, entre as décadas de 50 e de 70 do século XX.

No primeiro caso, trata-se de textos publicados, na sua quase totalidade, no jornal *O Brado Africano*. Na nota de apresentação do volume, escrita por António Sopa, que é também o responsável pela recolha dos textos e das ilustrações, é explicado que foi neste semanário que Craveirinha se afirmou como jornalista, chegando a redigi-lo na íntegra, o que acaba por captar a atenção dos jornalistas já consagrados e permitir que posteriormente colabore em todos os periódicos de referência de Moçambique. Assim, à exceção de dois textos publicados na *Tribuna* e que terão sido escritos na década de 60, os restantes integraram diversas edições de 1955 de *O Brado Africano* e foram redigidos, na maioria dos casos, para suprir falhas devidas quer aos cortes da censura prévia quer a colaborações não concretizadas. António Sopa alude ainda a duas obras – uma novela, *Magonde*, e um outro volume de contos – que lamentavelmente se perderam, mas que comprovariam o facto de o escritor se expressar em prosa mesmo para lá dos circunstancialismos do jornalismo.

Quanto à segunda obra, na qual a recolha, seleção e organização dos textos pertence também a António Sopa, que assina ainda uma breve nota biográfica e o “Pórtico”, abrange crónicas publicadas entre 1954 e 1973, em diversos periódicos – por ordem cronológica, *O Brado Africano*, *Notícias*, *Notícias da Tarde*, *A Tribuna*, *A Voz de Moçambique* e *Notícias da Beira*. Sopa esclarece que *Contacto* era o nome da coluna que Craveirinha iniciou em *O Brado Africano* e cuja designação manteve nos outros jornais pelos quais passou, deixando um espólio de centenas de crónicas e contos que estes dois volumes de que nos ocupamos apenas numa pequeníssima parte poderão representar.

Se Lobo Antunes classificava provocatoriamente as suas crónicas literárias “alimentares e de circunstância” (ANTUNES, 1997: 36), desvalorizando a qualidade literária que inegavelmente contêm, dos textos breves de José Craveirinha poderemos também dizer que estão longe de ser apenas um fruto

menor da necessidade, apesar de o escritor os a apelidar de “paupérrimo documento” (CRAVEIRINHA, 1997: 16). Na verdade, como refere Ana Mafalda Leite, existe “um vínculo íntimo entre a escrita narrativa e a escrita poética do autor. Tal como os poemas têm uma forte carga narrativa, os contos e crónicas têm também uma vertente poética fundamental” (LEITE, 2006: 229). Deste modo, continua a autora, “A oficina narrativa da poética de José Craveirinha parece ser uma teia em que as diferentes escritas se entrelaçam e comunicam, num diálogo de apuramento e de escrita em processo.” (LEITE, 2006: 240). Procurar destrinçar alguns fios desta teia, expondo sentidos, caminhos e interseções será então o nosso objetivo, na tentativa de contribuir para um melhor conhecimento do génio literário de José Craveirinha.

2. O texto narrativo curto na produção ficcional pós-1950

Se recuarmos à década de 50 e seguintes do século XX, a opção pelo texto literário breve, seja em poesia ou em prosa, no contexto dos territórios africanos sob ocupação portuguesa, tal como foi já observado por diversos críticos, decorre em grande medida das circunstâncias da escrita e publicação, que dificultavam a escolha de um género de maior fôlego como o romance. São estas, pois, também as circunstâncias de José Craveirinha quando publica crónicas e contos nas diversas publicações periódicas por onde passou. Maria Fernanda Afonso, que estudou extensamente o conto moçambicano, afirma que

foi o quadro jornalístico, profundamente implicado na reivindicação dos direitos sociais e políticos dos negros, que determinou o sucesso, a forma, o estilo e a temática do conto. Não havia editoras que publicassem livros, logo, eram e ainda são revistas, páginas literárias de quotidianos nacionais e outras publicações do género que assumem a publicação de narrativas curtas. (AFONSO, 2004: 71)

Existem ainda razões de ordem estética que justificam a frequência do texto narrativo breve. Afonso considera que a escolha do conto leva o escritor “a captar de forma breve e intensa fragmentos do quotidiano, criando uma espécie de epopeia com homens e mulheres do povo.” (AFONSO, 2004: 99). Por sua vez Laura Padilha, ao analisar a ficção angolana pós-1950 destaca

que “as narrativas curtas (...) reforçam o aspecto de coletivo cultural tão importante naquele momento histórico”, sendo observável que “as diversas estórias que compõe uma dada obra apresentam, quase sempre, elos comuns que o leitor vai descobrindo e com os quais a unidade se tenta recuperar, em uma tentativa de superar, até nesse nível, a fragmentação.” (PADILHA, 2007: 25)

Mais ainda do que o conto, a crónica emerge como subgénero associado ao jornalismo, sendo cultivado por sucessivas gerações de escritores, que por esta via unem o literário a uma escrita mais “funcional”, resultante das precárias condições de produção e publicação e da importância dos periódicos na sociedade e na cultura. Tendo começado por ser, na Idade Média, um relato histórico de factos notáveis, a crónica assume, após o Romantismo, a forma moderna de um texto breve de opinião, publicado na imprensa, com um estilo eminentemente coloquial e um tema associado a factos da atualidade. A literariedade desta forma de escrita evidencia-se, porém, desde cedo, concedendo aos textos uma perenidade que desde o século XIX se tem revelado com grande consistência.

O ensaísta brasileiro Massaud Moisés sublinha precisamente a ambiguidade do género, a meio caminho entre o jornalismo e o literário:

[...] [A crónica] classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. A análise dessas várias facetas permite inferir que a crónica constitui o lugar geométrico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crónica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um poema em prosa; no segundo, uma narrativa breve. (MOISÉS, 2004: 111)

Esta hibridez genológica faz da crónica um género particularmente dúctil, adaptando-se quer a conteúdos mais ligeiros e situados no tempo, quer a reflexões de grande complexidade, o que permite superar a efemeridade das páginas dos periódicos. O encontro entre o literário e o prosaico caracteriza uma parte significativa das crónicas, seduzindo sucessivas gerações de escritores, em diversos momentos e espaços. Através da crónica, a escrita literária

aproxima-se do quotidiano e do leitor; atingindo mais facilmente propósitos de intervenção social.

Considerando que os textos em prosa aqui abordados resultam, na sua totalidade, da atividade jornalística de José Craveirinha, compreende-se que a delimitação entre crónicas e contos esteja longe de ser rígida. Ana Mafalda Leite observa que “no caso das crónicas, a escrita será eventualmente mais breve, menos elaborada, exercendo a sua funcionalidade crítica e temporal. Mas, mesmo nas crónicas, há momentos de irrupção da palavra poética e de quebra da linearidade do discurso jornalístico” (LEITE, 2006: 229). A necessidade de preencher as colunas nos jornais onde colaborou, a par da intenção de comentar aspetos do seu próprio quotidiano, certamente poderá ter tornado o discurso mais ágil e menos trabalhado; contudo, não obliterou as características estilísticas do autor e a consistência do seu labor poético.

Ainda que Craveirinha redija os contos de *Hamina e Outros Contos* pressionado pela necessidade de preencher lacunas, é interessante observar uma assinalável unidade temática entre os catorze textos do volume. Na maioria dos casos, o enfoque principal centra-se na denúncia de situações de exploração e opressão colonial – o destino trágico de homens, mulheres e crianças em situação de doença, morte ou orfandade, vítimas de um sistema iníquo que os condena à exclusão e à pobreza. Em menor proporção, existe ainda um conjunto de textos que faz a apologia da beleza da cultura moçambicana na riqueza das danças e rituais (três) e o louvor do feminino (dois), num tom eminentemente poético. São, na verdade, fragmentos do quotidiano que Craveirinha, acima de tudo, capta nos seus textos e também por essa razão – aliada ao facto de a extensão ser geralmente muito curta – que nos faz afirmar a fluidez de fronteiras entre o conto e a crónica na presente obra.

Por sua vez, nos textos de *Contacto*, a ligação assumida ao género cronístico não impede a poeticidade de alguns destes ou a afinidade com o micro-conto. Nas vinte e três crónicas compiladas encontramos temáticas muito diversas, como a defesa da cultura moçambicana, o elogio a figuras da sociedade e da cultura de Lourenço Marques, o desporto, as injustiças sociais ou a crítica literária. Se nalguns casos se destaca o tom coloquial e a ligação a aspetos da atualidade moçambicana (“A cidade no 24 de julho” ou “Os tiros aos pombos” são apenas dois exemplos), na maioria dos textos o que sobressai é o cariz narrativo e/ou poético. Na verdade, se compararmos a crónica

“Maulide Rifã na Mafalala” e o conto “Fantasia em 4 actos”, ambas retratando danças tradicionais moçambicanas, as características formais e estilísticas de cada um dos textos não permitem uma distinção genológica.

Concluimos, pois, que quer em *Hamina e Outros Contos* quer em *Contacto e outras Crónicas* existe uma continuidade de motivos e de formas de expressão, evidenciando-se um hibridismo genológico que confere a estes textos uma importância muito para além do circunstancial. Se é inegável que no volume de contos a dimensão narrativa é mais marcada e no volume de crónicas são numerosos os textos que retratam o quotidiano, tal não impede que existam interseções e cruzamentos, não devendo ainda ser esquecida que, na origem de todos eles, estão as páginas dos jornais aos quais José Craveirinha entregava o seu talento de prosador.

Centrando-nos no panorama das literaturas africanas escritas em português, é ainda interessante observar que José Craveirinha não é o único a quebrar as fronteiras entre crónica e conto, servindo-se de elementos circunstanciais (personagens, factos, espaços) para construir uma narrativa ao mesmo tempo concisa e sugestiva. Este hibridismo, assim como a publicação em obra autónoma de textos surgidos inicialmente em publicações periódicas, é comum a outros escritores de gerações posteriores como Ana Paula Tavares, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto e José Eduardo Agualusa, tendo este último reconhecido que o que o fascina nas crónicas é precisamente “a ambiguidade de género”². Por seu turno, também Mia Couto afirma, a propósito de *Cronicando*, que nestes textos “estou na estória condensada, no pequeno conto, mas ainda estou preso à actualidade, à circunstância do momento”. (LABAN, 1998: 1036)

Esta fluidez de género confere aos textos em análise uma plasticidade que, longe de os limitar, os abre ao refazer de leituras e interpretações e, em última análise, torna secundária a distância temporal entre o momento da escrita dos textos de Craveirinha e o momento da publicação – cerca de setenta anos. Se é certo que vários textos (sobretudo crónicas incluídas em *Contacto*) se ligam a momentos específicos da sociedade e da cultura moçambicana, muitos outros desprendem-se dessas temporalidades específicas e

² “Porque eu nunca sei muito bem o que escrevo. Muitas vezes são contos, outras vezes são crónicas do quotidiano...eu trabalho num certo espaço de ambiguidade.” (AGUALUSA, 2004: 20-21)

alcançam um interesse e valor universal, justificando, aliás, o interesse da sua publicação autónoma.

3. Temáticas de luz e sombra na escrita em prosa de José Craveirinha

Como afirmámos anteriormente, são múltiplas as temáticas abordadas pelo escritor nos seus textos breves em prosa, observando-se continuidades quer em relação à obra poética quer entre as crónicas e contos.

Uma dimensão fundamental na obra literária de Craveirinha é a denúncia dos efeitos do colonialismo no povo moçambicano, retratando-se situações de profundo sofrimento e injustiça. Influenciado pelo neorrealismo, José Craveirinha, como outros seus contemporâneos, representa personagens sofridas e exploradas, quer masculinas quer femininas. Em *Hamina e outros contos*, o trabalho impiedoso, sem qualquer respeito pelas condições mínimas para ser exercido, tem como consequência a doença e a morte: seja por intoxicação de tinta na oficina de automóveis (“Pintura”); seja por naufrágio, depois de uma saída imprudente para a pesca forçada pela obrigação de pagar o imposto (“Ziche pescador”); seja pelo cansaço e pelas falta de condições de segurança que originam a queda do poste de eletricidade (“Besouro”) ou o acidente mortal de camioneta (“Verão”). Em todos, a representação do episódio faz-se metonímia de uma situação global de opressão e marginalidade.

Será, porém, às mulheres que o autor dedica a maioria dos textos deste volume, a “Mulher que sabe ser a arma mais forte a fragilidade do seu ser talhado na dura argila da vida” (CRAVEIRINHA, 1997: 83) Assim, em três deles traça-se um destino trágico: a dançarina de pulmões doentes que sucumbe aos excessos da noite em “Hamina faz haraquíri nos templos da rua Araújo”; a apanhadora de amêijoas que é traída pela maré e deixa o filho órfão em “História de Sonto: o menino dos jacarés de pau”; a agricultora incansável da machamba que perde o marido nas minas e acaba na prostituição para poder sustentar o seu bebé em “Mamana Fanisse”. Particularmente nestes dois últimos, onde a dimensão maternal assume um papel preponderante, as mulheres apresentam-se responsáveis pelo sustento dos filhos e dão de algum modo a própria vida pela sua sobrevivência – no primeiro caso uma morte física, no segundo uma morte simbólica. Não por acaso, ambas as crianças se chamam Sonto, o nome dado ao autor pela avó e que significa

domingo em rongas. O investimento autobiográfico revelado por esta coincidência, associado ao facto de Craveirinha numerosas vezes ter salientado a influência determinante da herança cultural materna na sua vida e obra, reforça a relevância da figura maternal e do poder do feminino.

O sofrimento das mulheres, porém, não se esgota em si mesmo nem é o único vetor glosado em *Hamina e outros contos*. Tanto em “A carta” como em “Balada da Deusa e do Rei Velho e dos meninos pajens”, a mulher é homenageada como um ser resiliente, sobressaindo como corpo insubmisso e sensual:

Levava agitados os pendões da sua rebeldia. Eram os cabelos soltos na tarde morna, invocação de uma beleza – delito de ser mulher. Amavam-na: o espaço à justa no ar em que o seu corpo ondulante se movia; a regra de jogo da adulação máscula dos olhos no encantamento da sensualidade, o impacto panfletário de uma boca de lábios famintos de cosmovisões delirantes de posse. (...) (CRAVEIRINHA, 1997: 29)

A mulher renova-se e renasce apesar – ou por causa – da dor, confrontando a iniquidade dos tempos e resistindo à usura do tempo: “Deusa da areia lançava a sua canção de Mulher nova, os peitos atirados à frente num desafio à maldade da terra e dos animais quase humanizados” (CRAVEIRINHA, 1997: 84).

A música – cantos e danças – é ainda uma das formas de resistência cultural que persiste como uma reserva de felicidade e plenitude – através delas, as mulheres, “corpos feitos de brasa”, “olhos mais belos que estrelas” preservam os ritmos ancestrais: “O Mundo está nas suas mãos, no seu corpo vibrando como uma folha de ouro lavrado em filigranas de ritmo” (CRAVEIRINHA, 1997: 66). O resgaste da identidade principia então nos corpos das mulheres que levam em si a memória de uma ancestralidade que nem a repressão nem a pobreza conseguem apagar.

Também nas crónicas de *Contacto* o feminino assume um papel de relevo, ainda que, proporcionalmente, com bastante menor representatividade que no volume de contos. Em “Pequena que saiba coser à máquina”, Craveirinha tece duras críticas, em tom irónico, ao racismo da sociedade colonial, a partir de um anúncio lido num diário local: *Pequena que saiba coser à máquina, mesmo de cor, ofício interessante, precisa-se.* [sublinhado nosso]

(CRAVEIRINHA, 1999: 17) Ao referir que este anúncio “fala diretamente à nossa sensibilidade e predispõe à gratidão”, o autor sublinha sarcasticamente a condescendência da adversativa, uma vez que apenas uma “boa alma” poderia conceder a generosidade de admitir uma costureira negra ou mestiça. Por sua vez, em “O drama de uma desumanidade desumana”, o pleonismo reforça a denúncia da exploração humana – a exibição, no circo, de uma mulher *só com uma perna* choca o autor e leva-o a invectivar a “humanidade miserável”. Reconhece-se, no lamento do autor, a importância que dá à maternidade, pois pior do que lhe serem vedados “os mil pequenos nada que compõem a vida de uma mulher”, “nem sequer lhe restará a compensação de desvendar o mistério da maternidade” (CRAVEIRINHA, 1999: 23).

No terceiro texto que desejamos destacar, a voz da denúncia dá lugar a um registo muito mais poético, como de resto se anuncia no título: “Três apontamentos sobre um poema que nunca será escrito”. Nesta crónica, observa-se de modo muito claro a interseção entre os diferentes modos de escrita de José Craveirinha, pois “o poema (futuro) vive de esboços anteriores – apontamentos em prosa – esboços, anotações, que, posteriormente, podem vir a ser transformados em poesia” (LEITE, 2006: 230). A mulher adquire neste texto em tríptico a grandiosidade de um ser em comunhão com os elementos naturais e os rituais da tradição – a noite quente, a tarde no campo, as estrelas no céu, a lua redonda e branca, o som das marimbas ou a cadência dos tambores. A maternidade é louvada, como essência maior do feminino: “o coração das mães e das crianças de tranças soltas, no ritmo dos versos e do pão repartido como uma coisa impossível” (CRAVEIRINHA, 1999: 29). Trata-se aqui, como nos contos a que nos referimos anteriormente, de um louvor à mulher criadora, fonte de esperança e de identidade, apesar das violências a que estão sujeitas.

José Craveirinha apresenta, pois, nestes textos fragmentos de um heroísmo no feminino, superando o estatuto de minoridade a que as mulheres, no Moçambique colonial mas não só, estavam sujeitas na esfera familiar, social e cultural. Assim, à semelhança da obra poética, onde a mulher constitui um tópico fundamental, em sentidos que se complementam (a amada, a trabalhadora, a mãe, a sensual, a lutadora), também nos contos e nas crónicas esta presença se torna dominante.

Associada à figura maternal, mas surgindo também de forma independente, a consideração do autor pela infância ressurgue não só nos textos a que

anteriormente fizemos referência, mas também em dois outros que consideramos interessante aproximar: “Aspaaaaaargos!!!”, incluído em *Contacto*, e “Natal”, inserido em *Hamina e outros contos*. Em ambos se retrata um menino vendedor de espargos, que palmilha a cidade de alvenaria na esperança de conseguir vender alguns ramos ou, pelo menos, conseguir um pouco de pão. A poeticidade está presente quer na crónica quer no conto, sendo neste último observável um maior desenvolvimento narrativo, com a personagem a adquirir um nome próprio e a ação a localizar-se num tempo, o natal, que agudiza a percepção da pobreza e do esforço do pequeno vendedor. Superando o mero lamento pelo destino destas crianças a quem o colonialismo tanto maltratava, Craveirinha celebra o heroísmo que lhes vem das origens, onde “um batuque estranho bate e repercute pelo corpo todo” (CRAVEIRINHA, 1997: 95): “Sua arma de guerra é um feixe de espargos colhidos na lonjura dos campos virgens, sua força potente e como que invencível é a sua ingenuidade elementar, a sua primária inocência” (CRAVEIRINHA, 1999: 32).

Não podendo abarcar a multiplicidade de temáticas nos textos dos dois volumes, deixamos uma última observação precisamente para importância que é concedida aos elementos identitários moçambicanos e à reflexão sobre a tradição e a modernidade no espaço cultural e social. Quer se trate das danças tradicionais (retratadas, em *Contacto*, nos textos “Maulide Rifâi na Mafalala” e “Makwayera”), do elogio a figuras incontornáveis no panorama cultural de Lourenço Marques (o ator Samuel Dabula ou o músico Daíco), do repúdio dos estrangeirismos (“Barber’s shop, Boarding House”) ou dos apontamentos críticos a obras de grandes escritores (como Grabato Dias ou Rui Knopfli), o que Craveirinha faz é dar testemunho de uma presença viva e atuante no seu meio e no seu tempo. A linguagem da literatura, nestes textos breves, funde ficção com debate ou crítica; independentemente do tema, que pode inclusivamente ser desporto ou urbanismo, prevalece a voz do poeta, em comunhão com o seu povo, pois “Para nós Arte é também a reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens.” (CRAVEIRINHA, 1999: 40).

4. Nota conclusiva

No “Pórtico” de apresentação do volume de contos, escreve José Craveirinha:

Era um tempo de outros tempos. Um tempo antigo. Quando não existiam pressões balofas. O que tinha de ser feito fazia-se. O exercício de escrita determinava um acto, uma vivência, um empenho em fazer agindo em função da palavra. E cada palavra reproduzia um lema. E o ideal. (CRAVEIRINHA, 1997:15)

Entre o conto e a crónica, entre o episódico e o exemplar, entre o poético e o narrativo, os textos de *Hamina e outros contos* contribuem para um conhecimento mais completo e rico da obra de José Craveirinha, não podendo ser descartados como secundários ou superficiais. O “testemunho” a que se refere o autor, a “experiência de estar vivo” como escreve no Pórtico, são a grande razão para a escrita em tempos de incerteza e luta, de esperança e revolta. Cem anos depois, comemoramos a existência de alguém que trouxe para as letras em português um manifesto de dignidade moral e prazer estético.

Bibliografia

- AFONSO, Maria Fernanda Afonso (2004). *O conto moçambicano, escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
- AGUALUSA, José Eduardo Agualusa (2004). “Os bons livros são uma mentira”. Entrevista concedida a Paulo Polzonoff Júnior. *Rascunho*. Curitiba. ano 5, n. 53 (set.).
- ANTUNES, António Lobo (1997). “Conselho de amigo”. *Público*. (26 jan.), 36.
- COUTO, Mia (1998). Entrevista a Michel Laban. *Encontro com Escritores*. Volume 2. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
- CRAVEIRINHA, José (1997). *Hamina e Outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1999). *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Instituto Camões / Centro Cultural Português.
- LEITE, Ana Mafalda (2006). “A oficina narrativa da poesia na escrita de José Craveirinha”. *Via Atlântica*. 9 (jun.).
- MOISÉS, Massaud (2004). “Crônica”. In *Dicionário de termos literários*. 12.ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora Cultrix.
- PADILHA, Laura Cavalcante (2007). *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.

- SOPA, António (1997). Nota de apresentação. In CRAVEIRINHA, José. *Hamina e Outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- SOPA, António (1999). Pórtico. In CRAVEIRINHA, José. *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Instituto Camões / Centro Cultural Português.
- VIEIRA, Luciana Batista (2019). *Outra face, a mesma luta: Edição e estudo das crónicas e outros textos publicados por José Craveirinha em “A Tribuna” (1962-1964)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Craveirinha, a messe e os operários:

cinco trabalhos que não são de Hércules

Francisco Topa
U. Porto / CITCEM
ftopa@letras.up.pt

Resumo: O artigo propõe um conjunto de cinco tarefas que o autor considera essenciais para o estudo da obra de José Craveirinha: a recolha dos poemas dispersos por publicações periódicas e nunca editados em livro; o levantamento de versões saídas em jornal de poemas mais tarde incluídos em livro; a inventariação dos muitos textos em prosa (crónicas, artigos, ensaios) que Craveirinha publicou em jornais e revistas; o estudo do enquadramento jornalístico-histórico de alguns poemas cujo ponto de partida foi um acontecimento noticiado pela imprensa; o levantamento e estudo das traduções e edições estrangeiras da poesia do autor moçambicano. Para cada um destes trabalhos são apresentados alguns exemplos.

Palavras-chave: José Craveirinha; jornais; poesia; tradução.

Abstract: The paper suggests a set of five tasks that the author considers essential for the study of José Craveirinha's work: the collection of poems dispersed in periodical publications and never edited in book form; the identification of newspaper versions of poems later included in a book; the inventory of the many prose texts (columns, articles, essays) that Craveirinha published in newspapers and magazines; the study of the journalistic-historical framework of some poems whose starting point was an event reported by the press; the identification and study of translations and foreign editions of poetry by the Mozambican author. Some examples are given for each of these tasks.

Keywords: José Craveirinha; newspapers; poetry; translation.

É bem sabido que José Craveirinha se revelou sempre pouco cuidadoso com a recolha e publicação dos seus textos. No “Pórtico” da edição ampliada de *Maria*, justifica-se com a sua “congénita mandriuce” (CRAVEIRINHA, 1998: 7) e lembra a advertência que Rui Knopfli lhe fizera em tempos: “– Tu escreves, escreves e não publicas. Qualquer dia corres o risco de passar como plagiador dos teus plagiadores.” (*ibid.*). Depois da sua morte, o movimento

editorial dos textos confirma essa observação: até ao momento, salvo o erro, foram publicados mais seis volumes, recolhendo dispersos e inéditos. Ao nível da poesia, saíram em 2004 os volumes *Poemas da prisão* e *Poemas eróticos*, em 2012 *Tâmaras azedas de Beirute* e *Vila Borghesi e outros poemas de viagem* e, em 2018, *Moçambique e outros poemas dispersos* (2018). Veio também a lume, em 2009, um conjunto de artigos sobre *O folclore moçambicano e as suas tendências*.

Apesar destes bons sinais, há uma série de problemas que persistem e que prejudicam a leitura e a receção do poeta maior de Moçambique. O mais imediato é o do acesso à obra: quase todos os volumes estão esgotados (muitos deles há muito) e têm (ou tiveram) uma circulação limitada aos dois principais espaços por onde se tem repartido a edição da obra de Craveirinha, Portugal e Moçambique. Outras questões dizem respeito às opções gráficas e aos desacertos de alguns desses volumes e à falta de uma edição integral que os reúna. Uma boa forma de comemorar o centenário do autor seria resolver (ou, pelo menos, começar) esse obstáculo, que não é o único.

Do meu ponto de vista, há pelo menos cinco tarefas que devem ser executadas paralelamente, de preferência por uma equipa de especialistas de boa vontade, dispostos a sacrificar algum do seu tempo para dar a ler e restituir o brilho à obra de um escritor e cidadão que, para além de grande figura da literatura moçambicana, é um elemento importante para entendermos muitos aspetos do passado mais ou menos próximo e do futuro de Moçambique e Portugal. Ao contrário do que possa parecer, esses trabalhos não são de Hércules – não só pelo facto de serem cinco e não doze, mas sobretudo por serem muito mais exequíveis e não requererem nenhum herói.

1. Sendo José Craveirinha conhecido sobretudo como poeta – embora outras facetas suas sejam também importantes, como irei sublinhar mais à frente e como de resto é conhecido –, a tarefa mais evidente e imediata é a recolha dos poemas dispersos por publicações periódicas e nunca editados em livro. (Não falo nos textos verdadeiramente inéditos, na medida em que esses estarão na posse da família e a ela caberá o seu tratamento.) Ora, mesmo tendo feito um trabalho de levantamento pouco mais que preliminar, creio que não são poucos os poemas nessas circunstâncias. Limitar-me-ei a apontar cinco exemplos, todos provenientes de *O Brado Africano*.

O primeiro saiu a 2 de abril de 1955 e parece referir-se à obra que inaugura a moderna ficção moçambicana, *Godido e outros contos*, de João Dias, publicada postumamente três anos antes, em 1952:

In memoriam

Godido
trazia Umbeluzis de esperança fermentando
na ânsia das horas das mãos dadas
mas era cedo ainda para os sonhos de Godido.

Godido
ficou à esquina da rua dos sonhos
sentimentalmente
envenenado de desespero.

Na infinita rua dos sonhos de Godido
veio o pesadelo
e levou-o.

O segundo saiu a 31 de dezembro do mesmo ano de 1955 e nele o sujeito proclama a sua diferença face a Cristo:

Quase poesia

Jesus Cristo
sofreu prégando Paz e Amor
e perdoou

Mas homem que eu sou
não encontro Deus em mim

Deus é Deus
e Deus nunca enraivou.

O terceiro veio a lume a 3 de março de 1956, voltando a ser publicado quatro anos depois numa antologia da Casa dos Estudantes do Império (AA.VV., 1960):

Paragem

Sobe um rumor de pedras em vaga

da carvoeira
e os homens lá.

Sobe um rumor
e na repartição
a menina burguesa vampiriza a expressão
e julga que vive.

Da carvoeira...
sobe um rumor.

O poema seguinte figura na edição de 31 de março de 1956 do mesmo jornal e vem dedicado ao futuro pintor António Bronze (Lourenço Marques, 1935 – Ferragudo, Algarve, 2003), que partira no ano anterior para a metrópole, onde frequentaria a Escola de Belas Artes do Porto, entre 1955 e 1962:

Partida

Para o António

Naquele dia
o sol parecia igual
exactamente igual ao sol dos outros dias.

A manhã amarela e verde
a doce manhã quente das folhas de cajueiros brilhando
também parecia igual às outras manhãs quentes
de homens e mulheres indo e vindo
cantando e carregando
apertando capulanas nas barrigas grávidas
caminhando na manhã quente da Munhuana.

Mas irmão António Bronze
o tantam dos batuques na sua alma de branco nosso irmão
sentiu o coração crescer de desespero
sentiu crescer de desespero o coração
e curvando a fronte pálida de quem vai para muito longe
deixou os seus olhos azuis de esperança
fundir em lágrimas quentes
como a manhã amarela e verde de cajueiros brilhando
o grito maravilhoso de ser branco e nosso irmão
ser branco e nosso irmão igual na terra da Manhã quente.

Naquele dia
o sol parecia igual

Craveirinha, a messe e os operários

exactamente igual ao sol dos outros dias...

Mas a manhã amarela e verde
a doce manhã quente dos cajueiros brilhando
de homens e mulheres indo e vindo
cantando e carregando
apertando capulanas nas barrigas grávidas
caminhando na manhã quente da Munhuana...

Ah, naquele dia...
Nosso irmão branco igual a nós
Nosso irmão branco António Bronze¹
soluçou no imenso desespero de partir
e a paisagem amarela e verde dos caminhos de areia
transformou-se.

O quinto e último poema vem incluído no número de 6 de julho de 1957 e talvez tenha constituído uma versão anterior de “Quando o José pensa na América”, um texto datado de agosto de 1958 e bem mais longo (107 versos contra os 39 iniciais), vindo a público em *Moçambique e outros poemas dispersos* (CRAVEIRINHA, 2018: 62-71):

Quando eu penso na América...

Quando eu penso na América
não vejo os arranha-céus no bairro de Manhattan
não, não vejo os arranha-céus de Manhattan
quando penso na América.

Há um som de “spiritual”
uma velha voz de “spiritual” que chora no trompete de Armstrong
uma a uma canções geradas no tempo da escravidão
quando eu era apenas Sambo gemendo no porão.

Mesmo assim quando penso na América
esqueço
juro pelos espíritos dos meus antepassados Sambos, juro
a magia inconfundível do trompete de Armstrong
nas noites longínquas e familiares de Harlem.

Quando penso na América...
nem o calendário da branca Marilyn Monroe vale quinhenta

¹ No jornal, certamente por gralha, há um ponto final.

(quem é Marilyn Monroe, afinal?)
o que é ela ao pé de minha irmã Marian Anderson
ou de Paul Robeson, meu irmão também?
ou mesmo de negra Rosa, casadora da Munhuana?

O que é Marilyn Monroe senão um simples calendário?

Quando penso na América
vou dizer porque é que eu fico tão contente
e não vejo arranha-céus nem Marylines
nem fitas em série bobinadas em Hollywood.

Vou dizer porquê eu não sinto Marilyn
nem Manhattan
e somente sei que Deus é Deus para toda a raça
(minha raça negra, também)
quando penso que o maior embaixador da paz
vem em películas de celuloide
e move-se nos “écrans” de todo o mundo
transformado em rato Mickey
Quando penso na América
as fábricas de Cadilaques e Marylines
não valem sequer
as mãos maravilhosas de um branco chamado Walt Disney.

Agora
já todos sabem o que eu penso
quando penso na América.

2. O segundo trabalho consiste no levantamento e recolha de versões saídas em jornal de poemas mais tarde integrados em livro. Embora, de um modo geral, tais variantes não sejam necessárias para a fixação do texto, elas fornecem elementos importantes para estudos de crítica genética, ajudando assim a caracterizar o trabalho criativo de Craveirinha. Limitar-me-ei a apresentar três exemplos de poemas curtos, dispondo as versões lado a lado, de forma a facilitar a compreensão das diferenças.

Começemos com um poema saído em *O Brado Africano* de 30 de abril de 1955 e que integraria depois, com um título diferente e mais algumas alterações, *Karingana ua karingana*:

Progresso

Suelto²

No laboratório
o lobo dirige a radioactividade
e concentra o cobalto.

No laboratório
o lobo dirige a radioactividade³
e concentra o cobalto.

E na Igreja...
pequenos esqueletos juntam **metacarpos**
e aprendem catecismo.

Na igreja
pequenos esqueletos juntam
no catecismo os metacarpos
e rezam.

Vejamos agora o caso do poema que em *Karingana ua karingana* surge sob o título de “2.^a Ode ao Inverno” (CRAVEIRINHA, 1992: 67) e que teve uma versão anterior em *O Brado Africano* de 25 de junho de 1955:

1.^a Ode ao inverno

2.^a Ode ao Inverno

Fora...

A cacimba enche a noite africana
de treva branca
e os faróis do “Buick” abrem caminho à força

Fora a cacimba enche a noite africana
de trevas brancas
e os faróis do Buick abrem
caminho à força.

Dentro do “xigubo”⁴
na hora dos cansaços dormentes
os fogareiros acesos de carvão
libertam os negros
suavemente...

Nas noites de xigubo sem manta
insofismáveis fogareiros a carvão
com seus hálitos predestinados
põem os negros em coro definitivo
muito fora dos invernos
suavemente.

O último exemplo diz respeito ao texto que em *Karingana* figura com o título de “3.^a ode ao Inverno” (CRAVEIRINHA, 1992: 68) e que, apesar de

² Em *Obra Poética* (CRAVEIRINHA, 1999: 77), o título é “Suelito”, o que parece constituir uma gralha.

³ Na edição de *Karingana ua Karingana* (CRAVEIRINHA, 1992: 25), a palavra vem grafada sob a forma “radioactividade”.

⁴ No original, certamente por gralha, vem “xigugo”.

aí vir datado de 1955, tem uma versão que parece anterior vinda a lume em *O Brado Africano* de 28 de julho do ano seguinte:

Ode 2.^a ao inverno

Na terra dos trópicos
palmeiras alongadas contra o fundo azul fosco
e “Polana-beach” **para os** turistas de ocasião

Na terra dos trópicos
(“Coca-cola” bem gelada)
e nas paredes transparentes das montras
as “xiganda-bongolo” feiticeiramente
abrindo as almas escondidas dos homens das sacas
de fundas cobiças **chumbadas** em arrepios de frio

Na terra dos trópicos...
(“Coca-cola” bem gelada)
e cansaços áfricos contra as duras paredes de vidro
da cidade maquilhada e sem alma.

3.^a Ode ao Inverno

Na terra dos trópicos
palmeiras alongadas contra o fundo azul-fosco
e “Polana-beach” com turistas de ocasião.

Na terra dos trópicos
(Coca-cola bem gelada)
e nas paredes transparentes das montras
as “xiganda-bongolo” feiticeiramente
cobrindo as almas escondidas
dos homens no calor das sacas vestidas
e fundas cobiças chumbando-os
em arrepios de frio.

Na terra dos trópicos
(Coca-cola bem gelada)
e cansaços áfricos contra as duras
paredes de vidro cidadinas
com menos coca
e mais cerveja.

1955

3. Uma terceira tarefa consiste na inventariação dos muitos textos em prosa que Craveirinha publicou ao longo da vida em jornais e revistas. São escritos de diversa natureza que talvez possam ser globalmente designados como crónicas, embora assumam muitas vezes a forma de artigo de opinião ou de ensaio curto. Até ao momento, só uma pequena parte do conjunto foi publicada: em 1999, ainda em vida do autor, saiu *Contacto e outras crónicas*; uma década depois, como já foi referido, veio a lume *O folclore moçambicano e as suas tendências*; e, nova década volvida, Luciana Batista Vieira, na sua dissertação de mestrado, editou os textos publicados por Craveirinha em *A Tribuna* entre 1962 e 1964. Paralelamente, surgiram também estudos par-

celares, a começar pelo de Nuno Domingos (2012), que na sua tese de doutoramento se ocupou das crónicas do autor de *Cela 1* sobre futebol. Também eu, num trabalho de 2020, me ocupei de uma interessante polémica que o poeta moçambicano travou na imprensa a propósito da expressão “galinha à cafreal”, através da qual antecipou em quase meio século uma discussão que só há pouco chegou a Portugal.

Daquilo que pude ver nos jornais que consultei, talvez não se justifique a publicação (pelo menos em livro) de todos esses textos dispersos, embora seja inequívoco que a sua releitura é indispensável para a compreensão de aspetos da obra poética de Craveirinha e, sobretudo, da sua faceta de cidadão esclarecido e participante. Veja-se, por exemplo, a defesa que ele faz de *O Brado Africano* em “A imprensa e a sua força”:

O Brado Africano tem a seu cargo tarefa pesada e infelizmente incompreendida por grande parte dos que mais o deviam acarinhar e auxiliar. A missão do *Brado Africano* não é meramente comercial. Não é noticiosa. *O Brado Africano* é o porta-voz dos naturais de Moçambique, o seu representante. A ele (jornal) cumpre manter uma posição especial como órgão do pensamento do africano em particular, visto que é no seio das populações nativas que ele possui a expansão que nenhum outro periódico disfruta. Os assuntos que edita nas duas línguas (Português e Ronga) são, por assim dizer, a comunicação dos naturais, a sua voz expressa e difundida em letras de forma.

Por isso o *Brado Africano* precisa viver, não vegetar. (CRAVEIRINHA, 1955b: 1)

Alguns destes textos são também interessantes porque nos mostram aspetos menos conhecidos de uma primeira fase do pensamento político-social de Craveirinha. A título de exemplo, veja-se esta passagem de um artigo intitulado “Uma presença que é necessário olhar com simpatia: o europeu na área dos subúrbios”:

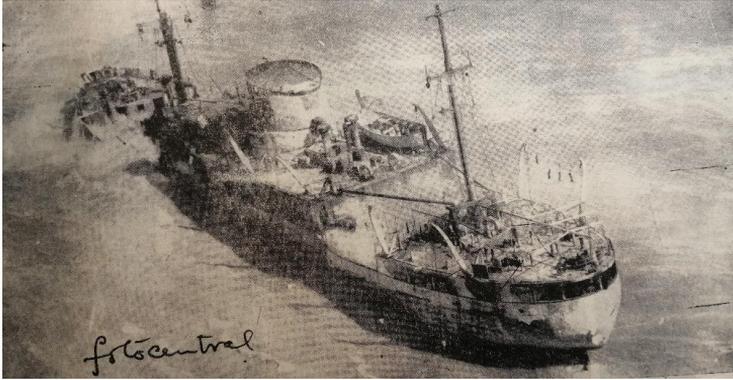
Ao observador menos atento, parecerá que o europeu residindo em áreas suburbanas, social e culturalmente desce, mas tal conclusão não só é extemporânea como inadmissível à luz da lógica. A contrapor a ela temos que o europeu cede a sua cultura mas não para descer, antes para que o africano ascenda até ele, mercê de convivência com manifestações superiores de civilização. Assim, não deve ser olhada suspicazmente a fixação do elemento europeu nas áreas da Munhuana, Chamanculo, Xipamanine, etc., visto ser essa a forma mais bela de o próprio povo colaborar na cruzada de valorização e catequização

ção do africano. Posta a questão em aberto, julgamos poder colocar dentro dela a reprovável atitude de muitos africanos que ao conseguir certo desafogo económico fogem das áreas residenciais onde sempre viveram, *emigrando* para outras, pendurando-se em *flats*, sacrificando espaço vital para os filhos que se vêem comprimidos entre paredes, na idade em que ar, luz e espaço livre significam imenso para o seu desenvolvimento físico e mental. (CRAVEIRINHA, 1955e: 2)

4. Um outro trabalho que importa levar a cabo tem que ver com o enquadramento jornalístico-histórico de alguns poemas de Craveirinha. A tarefa justifica-se pelo facto de haver um conjunto de textos, não muito numerosos mas significativo, cujo ponto de partida é um acontecimento noticiado, com maior ou menos destaque, pela imprensa. Confrontando os poemas com a cobertura jornalística dos acontecimentos em causa, verifica-se com frequência uma espécie de diálogo em contraponto, com o poeta a fornecer um olhar, por um lado, subjetivo e lírico do caso, por outro, usando-o para uma visão mais geral e abstrata, acima das circunstâncias. Outro aspeto observável neste tipo de composições tem que ver com o recurso a um tom crítico, com clara incidência política, ainda que sem assumir uma deriva panfletária. A explicação para isso estará talvez na maior liberdade assegurada pela linguagem poética e metafórica e no facto de muitos dos textos não terem sido escritos com a intenção imediata da publicação, o que permitiria ao autor concebê-los sem as limitações impostas pela censura.

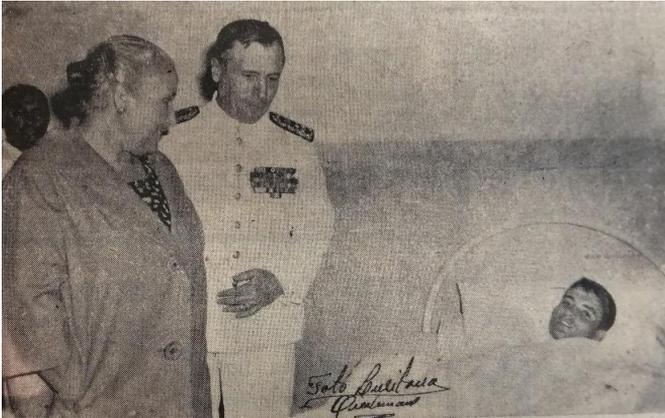
Para exemplificar esta linha de trabalho, considerarei brevemente o poema “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save”. Salvo alguma eventual publicação anterior em jornal, o texto veio a lume pela primeira vez em 1963, na edição de *Chigubo* feita pela Casa dos Estudantes do Império. Contudo, o confronto com edições posteriores, designadamente a edição de 1999 de *Obra Poética*, publicada pela Caminho, mostra numerosas alterações, algumas delas bastante significativas. Há casos em que a mudança parece corresponder à correção de uma gralha (no v. 17, por exemplo, *e segurada estava a carga perdida* passa a *e segurada só não estava a carga perdida*), outros que parecem indicar o apagamento de um ou outro traço mais circunstancial (o v. 57 da versão final ficou sendo *ao som dolente das ondas e da brisa dos palmares*, em lugar de [...] *dos palmares de Quelimane*) e ocorrências que estarão relacionadas com opções estilísticas e semânti-

cas. Será o caso do v. 59, *e ao ritmo maravilhoso do tropel dos vivos no convés*, em que o primeiro adjetivo muda para **desmaravilhoso**, ou do v. 91, *lúdica do extinto amor sem nexo.*, transformado na versão final em *lúdica extinguindo-se num amor sem sexos*.



Notícias, 11 de julho de 1961, p. 1

Mas a questão que agora importa considerar é a relação do poema com o enquadramento jornalístico do acontecimento que lhe serviu de base e que é diretamente convocado no título, a “carga perdida num banco incendiado chamado Save”. Segundo se lê nos periódicos da época – tanto de Moçambique como da então metrópole –, a primeira parte do acidente ocorreu a 7 de julho de 1961, nas proximidades de Quelimane, com o encalhe da embarcação. A informação sai dois dias depois na edição matutina do *Notícias* de Lourenço Marques, com uma série de apontamentos, ainda pouco precisos, ao longo da última página, com continuação na p. 4. No dia seguinte, 10, o tema já figura na primeira página (onde se mantém até ao dia 16), pois ocorrera na manhã do dia anterior a primeira de uma série de explosões que provocara um elevado número de mortos e a destruição do navio. Um pouco à semelhança do que ainda hoje acontece em situações semelhantes, os jornais – particularmente o *Notícias* – dão grande destaque ao acontecimento, publicam dados um tanto contraditórios, colhem depoimentos dos sobreviventes e dados fornecidos pelas autoridades, enaltecem a solidariedade de organizações e de particulares e, aos poucos e de forma prudente, começam também a questionar-se sobre as causas do encalhe e das explosões.



todos belos da juventude absurda / com que juntos partiram quase homens

Notícias, 12 de julho de 1961, p. 1

Visita a um dos feridos no Hospital de Quelimane pelo Governador de Moçambique, Almirante Sarmiento Rodrigues, acompanhado da sua esposa

Que é possível perceber dessa cobertura jornalística? Que a embarcação vinha da Beira para Quelimane, com cerca de 550 pessoas a bordo, maioritariamente trabalhadores que regressavam do contrato e soldados, estes últimos repartidos entre praças de 1.^a e “autóctones”. Admite-se que tenha havido mais de duas centenas e meia de mortes e sugere-se que o navio levasse excesso de carga. Por outro lado, estranha-se que a embarcação transportasse materiais explosivos juntamente com tão grande número de passageiros, ao mesmo tempo que são referidas as condições climatéricas difíceis e a forte ondulação. Destaca-se também o heroísmo de alguns membros da tripulação e vão sendo divulgadas as listas de sobreviventes e de mortos, às vezes acompanhadas de fotos. Assume-se ainda que a maior parte dos muitos desaparecidos tenha perecido nas explosões.

Algumas peças merecem destaque. É o caso do texto *Sobrevoei o cadáver dum barco*, do enviado especial do *Notícias*, Carlos Pimentel Costa, publicado na edição de 14 de julho (pp. 1 e 4). De forma emotiva, escreve o jornalista perante a visão aérea que se lhe oferece:

As ondas, como que retratando o esgar medonho do mar vencedor, lançado que tinha sido por ele o primeiro ataque contra a vítima, atiravam-se contra os

costados e lambiam lúbricamente o que restava do airoso navio. Era o cadáver de um barco vencido pela adversidade. (COSTA, 1961: 1 e 4)

E, um pouco à semelhança do que faz Craveirinha na sua ode, destaca a preciosidade da carga perdida, embora em registo diferente:

Naqueles porões, que antes transportaram riquezas materiais e tesouros humanos, transformados agora em horripilantes aquários, onde os mortos repousam para todo o sempre, como farol de aviso futuro a toda a navegação, havia uma prevenção para recordar sempre a mais pavorosa tragédia vivida no mar moçambicano. Nesses bojos, transformados em túmulos, repousavam para a eternidade restos calcinados de soldados que seguiam no cumprimento do dever pela Pátria, corpos de gente de trabalho que regressava aos lares, terminados os seus contratos, homens do mar habituados a enfrentar as fúrias do monstro, sofrendo intempéries, arrostando com perigos de toda a espécie. Irmanados no abraço trágico, lá ficaram, surpreendidos pela morte, numa hora negra. (COSTA, 1961: 4)

Quanto à interrogação acerca das causas do acidente, é visível o cuidado de uma imprensa que, como sabemos, não gozava de liberdade. No caso do *Notícias*, o tema surge sobretudo numa peça publicada no dia 20 – quatro dias depois de ter deixado de fazer referência ao caso –, nas páginas interiores (ANÓNIMO, 1961), mas não assume o tom contundente de um outro jornal, *A Voz de Moçambique*, que perguntava no seu n.º 29-30:

Por que não foi arriada aquela baleeira que se vê ainda a bordo? Por que se salvaram 70% dos tripulantes e apenas 50% dos passageiros? Por que continuaram passageiros a bordo, depois de dali terem largado duas baleeiras peçadas de tripulantes e passageiros? Por que nem um só dos setecentos e tal coletes de salvação existentes a bordo foi empregue? (ANÓNIMO, 1961a: 1)

Este mesmo jornal, transcrevendo alegadamente passagens da carta de um leitor, volta ao tema a 30 de novembro, insurgindo-se contra “a irresponsabilidade, a irreflexão desta gente que encara o passageiro como mera mercadoria: estiveram-se, empilham-se” (ANÓNIMO, 1961b: 2).



*quase soldados / quase maridos / quase noivos e quase homens /
e quase crianças na memória viva das caçadas aos gala-galas*

Notícias, 13 de julho de 1961, p. 1 – “As outras quatro praças de 1.^a que, a juntar às dezasseis de que ontem inserimos as fotografias, constituem as vinte que perderam a vida na tragédia do «Save». Da esquerda para a direita: Van Moli Dulovolhai, Mamede Ardy, Isaac Cassamo Ismael e Artur dos Santos Gonçalves”

O poema de Craveirinha segue de certa forma nessa linha, como se percebe de imediato pela utilização de termos como “carga” e “mercadoria” para denunciar a ganância de uma “Companhia” para quem “O barco era grande / era grande mas não chegava.” (CRAVEIRINHA, 1999: 25). Fazendo depois uso de poderosas e inusitadas imagens (como “vestidos com a mesma inclemente / púrpura do cio das munições.”, p. 27), o texto faz da “carga [que] não tinha história” o seu centro, investindo de forte valor emotivo o advérbio *quase*, usado para identificar os passageiros vitimados: “quase soldados”, “quase homens”, “quase maridos”, “quase noivos”, “quase crianças”.

5. O quinto trabalho que me parece necessário é o do levantamento e estudo das traduções e edições estrangeiras da poesia de José Craveirinha. Tanto quanto julgo saber, essa tarefa só está razoavelmente cumprida no caso do italiano, que foi aliás uma das primeiras línguas em que a obra do autor de *Maria* seria divulgada.

O passo inicial foi devido a Joyce Lussu (1912-1998), tradutora e, sobretudo, ativista política, com amplo trabalho nas lutas antifascistas e anticolo-

nialistas, que editou o volume *Cantico a un dio di catrame*⁵, de 1966. Três anos depois, o grande filólogo e lusitanista Giuseppe Tavani (1924-2019) incluiria três poemas de Craveirinha⁶ na antologia *Poesia africana di rivolta*, mas só um deles não constava da obra organizada por Joyce Lussu. Um quarto de século depois, sairia *Voglio essere tamburo*, que engloba 27 dos 28 poemas⁷ do livro organizado por Lussu, juntamente com 12 outros⁸, certamente vertidos pela dramaturga, artista e tradutora Anna Fresu. O livro é valorizado pelos desenhos de Bertina Lopes, pintora moçambicana que estava há muito radicada em Itália.



Edição de Joyce Lussu, de 1966

⁵ Integra os seguintes 28 poemas: “A mio padre”, “Vecchia canzone”, “Elegia per nonna Fanisse”, “Poesia del bambino di madre negra”, “Sangue di mia madre”, “Voglio essere tamburo”, “Jambul”, “Grido negro”, “Cantico a un dio di catrame”, “Canzone del negro della chiatta”, “João Mussumbuluco”, “Msaho dell’anniversario”, “Mamana Saquina”, “Mamanô”, “Mulatta Margarida”, “Aumento di prezzi”, “Soltanto”, “Poesia del futuro cittadino”, “Imprecazione”, “Inno alla mia terra”, “Ode a un carico perduto in una nave incendiata che si chiamava «Save»”, “Noi”, “A tutti quelli che pagano al dio inverno l’infallibile contributo annuo”, “Pausa africana”, “Storia bella che un giorno racconterò”, “La bambina che un giorno venne”, “Frustrazione” e “Ritorno”.

⁶ “Soltanto”, “Mamparra m’gaíza” e “Grido negro”.

⁷ Ficou de fora “A mio padre”.

⁸ “Lirismo dialettico”, “Tema per una possibile poesia”, “Guerra”, “Miracolo”, “Caduto dal cielo”, “Canto del nostro amore senza frontiere”, “Il mio prezzo”, “Cella 1”, “Cantico dell’uccello azzurro a Sharpeville”, “Orso da circo”, “N’goma (Tamburo)” e “Le parole”.

Algum do trabalho tradutório para o italiano já foi estudado por especialistas: Manuel G. Simões (2012) comentou as traduções de Lussu e de Tavanini, ao passo que Claudia Capancioni (2012) se pronunciou sobre o trabalho da primeira. Falta contudo, creio, abordar a efetiva circulação da obra assim traduzida.

De acordo com o levantamento muito preliminar e certamente com grandes falhas que pude fazer, o inglês é a outra língua para a qual mais poemas de Craveirinha têm sido vertidos. O primeiro caso é de 1964: trata-se de “Song of a negro boatman”, incluído num volume da revista *The Classic Johannesburg Quarterly* dedicado a escritores moçambicanos. Oito anos depois, Margaret Dickinson contemplou seis poemas⁹ do autor de *Xigubo* na antologia *When Bullets Begin to Flower: Poems of Resistance from Angola, Mozambique and Guiné*, publicada no Quênia. Pouco mais de duas décadas mais tarde, em 1993, Don Burness selecionou 13 poemas¹⁰ do moçambicano em *Echoes of the Sunbird: An Anthology of Contemporary African Poetry*, vinda a lume nos Estados Unidos da América. Já no nosso século, em 2006, Frederick G. Williams escolheu dez textos¹¹ para o volume *Poets of Mozambique: A Bilingual Selection* e, em 2011, Luis Rafael incluiu 34¹² no seu *Stained Glass: Poetry from the Land of Mozambique*, publicado na Índia. No caso desta língua, estão em falta, segundo julgo saber, tanto os estudos sobre tradução como os que se referem à receção da obra do autor.

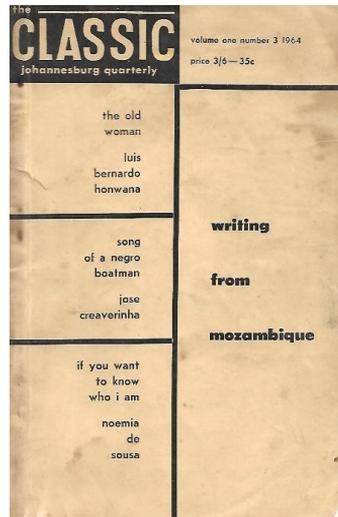
⁹ “Mamparra M’gaiza”, “Poem”, “Mamana Saquina”, “I Want to Be a Drum”, “Mulatto Margarida” e “Manifesto”.

¹⁰ “Black Protest”, “Song of The Great Barge”, “Manifesto”, “I Want to Be a Drum”, “Poem”, “Mamana Saquina”, “Mamparra M’gaiza”, “A Man Never Cries”, “Cell 1”, “Metamorphosis”, “Kerchiefs”, “My Mourning” e “Elegy”.

¹¹ “Poem of The Future Citizen”, “I’m Illiterate”, “To the Fine Gospel of The Billy Clubs”, “Pity”, “For a Clandestine Idyll”, “Visitors Day”, “Science”, “I Prestidigitator Emeritus”, “Man and Ant” e “Pray, Maria!”.

¹² “Hope”, “The Pores of the Plague”, “Fable”, “Civilization”, “Oh! Carmen de Diego”, “When José Thinks of America”, “Maria Sende”, “Black Outcry”, “Curse”, “Poem of a Future Citizen”, “Boat Song”, “Canticle of the Blue Bird in Sharpeville”, “Elegy to My Grandmother Fanisse”, “Mama Saquina”, “I Want To Be a Drum”, “Martin Luther King”, “Cell Number One”, “Metamorphosis”, “Wax-Shine”, “Our City”, “Excerpt from an Autograph Book for a Vietnamese Child”, extracts from “The Tasty Tanjarines of Inhambane”, “Land of Canaan”, “Necklaces”, “Why?”, “Communiqué from Cuíto Cuanavale”, “Memento”, “Hyenas and Gashes”, “De Profundis”, “De Profundis” [trata-se de dois poemas distintos], “Burnt Down Village”, “Gluttony”, “Barber’s Shop” e “They Went There”.

Haverá certamente traduções de poemas do autor de *Karingana* para várias outras línguas, designadamente o francês e o espanhol. Não consegui, porém, encontrá-las. Deparei-me, sim, com a referência a uma antologia russa de 1984, mas não logrei consultá-la. Acedi, porém, a uma sueca, de 2002: da responsabilidade de Örjan Sjögren, intitula-se *Dikter* e comporta 70 poemas¹³. Por último, temos a notícia de uma antologia em chinês lançada em Macau em maio de 2022: com seleção e prefácio de Lola Geraldine Xavier e tradução de Lu Jing e Wu Hui, foi publicada por Praia Grande Edições, em Macau e inclui 83 composições.



Revista sul-africana, de 1964

¹³ Não sabendo sueco e admitindo que o mesmo aconteça com os eventuais leitores deste artigo, transcrevo os títulos em português: “Joe Louis nosso campeão”, “Xigubo”, “Grito negro”, “Poema do futuro cidadão”, “Hino à minha terra”, “Imprecação”, “Manifesto”, “Mamanô!”, “Elegia à minha avó Fandise”, “Afinal... a bala do homem mau”, “Chamamento”, “Karingana ua karingana”, “Fábula”, “Aforismo”, “Civilização”, “Síntese”, “Ninguém”, “Galos”. “Machimbombos”, “Esperança”, “Quadrilhas”, “Felismina”, “Os poros da peste”, “Mãe”, “Orla azul da noite com mambas”, “Pão com fanfarras de ouro”, “Primavera”, “História do magaiza Madevo”, “História de amor”, “Maria Sende”, “Cântico do pássaro azul em Sharpeville”, “Papagaio”, “Ode à Teresinha”, “Violas de lata”, “As veias sacras de Xipalapala”, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, “Quero ser tambor”, “Frio nos subúrbios”, “Contra-senha”, “Em quantas partes”, “Hino às mães” “Reza, Maria”, “SIA-VUMA” “Saborosas tangerinas d’Inhambane”, “Gente a trouxe-mouxe”, “Eles foram lá”, “Forrobodó”, “Gula”, “Mina antipessoal”, “Aldeia queimada”, “Prótese bucal”, “Moçambiquicida”, “Maria. Salmo Inteiro”, “Infelizmente jamais”, “Gumes de névoa”, “Lado de vida”, “Elogios”, “Estrelas”, “Nostalgias”, “No alfabeto da tua respiração”, “Augúrios”, “A vassoura”, “Exíguas palavras”, “A cadeira”, “Eu e o café frio”, “Espectro”, “O Vavá partiu uma garrafa”, “Maria de sempre”, “Tempo” e “Sábados adiados”.

Sem necessidade de matar Hidras de Lenas, limpar estábulos ou vencer amazonas, os operários que se disponham a entrar nesta messe não precisam nem da força nem da manha de Hércules: basta algum tempo, boa vontade, planificação e algum (certamente pouco) dinheiro. O centenário de Craveirinha mais que justifica.

Bibliografia

- AA.VV. (1960). *Poetas de Moçambique*. Prefácio de Alfredo Margarido. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- AA.V.V. (1964). *The Classic Johannesburg Quarterly*. Vol. 1, no 3: Writing from Mozambique.
- ANÓNIMO (1961a). *A catástrofe do “Save”*. “A Voz de Moçambique”. Lourenço Marques. N.ºs 29-30 (julho), p. 1.
- ANÓNIMO (1961b). *Não caiu ainda o pano sobre a tragédia do Save*. “A Voz de Moçambique”. Lourenço Marques. N.º 38 (30 de novembro), p. 2.
- ANÓNIMO (1961c). *Por que motivo se não proíbe a navegação costeira em determinadas condições?* “Notícias”. Lourenço Marques. (20 de julho), pp. 14 e 11.
- BURNES, Don (1993). *Echoes of the Sunbird: An Anthology of Contemporary African Poetry*. Compiled by Don Burnes. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies.
- CAPANCIONI, Claudia (2012). *Joyce Lussu’s ‘Africa, Out of Portugal’: translating José Craveirinha, Kaoberdiano Dambarà, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto, and Alexander O’Neill in italian*. “Scientia Traductionis”. 11, pp. 245-258.
- COSTA, Carlos Pimentel (1961). *Sobrevoei o cadáver dum barco*. “Notícias”. Lourenço Marques. (14 de julho), pp. 1 e 4.
- CRAVEIRINHA, José (1955a). *1.ª Ode ao inverno*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques, 25 de junho, p. 5.
- CRAVEIRINHA, José (1955b). *A imprensa e a sua força*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (5 de março), pp. 1 e 5.
- CRAVEIRINHA, José (1955c). *In memoriam*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (2 de abril), p. 5.
- CRAVEIRINHA, José (1955d). *Quase poesia*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (31 de dezembro), p. 5.

- CRAVEIRINHA, José (1955e). *Uma presença que é necessário olhar com simpatia: o europeu na área dos subúrbios*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (19 de fevereiro), pp. 1 e 2.
- CRAVEIRINHA, José (1956b). *Ode 2.ª ao inverno*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (28 de julho), p. 6.
- CRAVEIRINHA, José (1956c). *Paragem*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (3 de março), p. 3.
- CRAVEIRINHA, José (1956d). *Partida*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (31 de março), p. 1.
- CRAVEIRINHA, José (1957a). *O drama de uma humanidade desumana*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (11 de maio), pp. 1 e 2.
- CRAVEIRINHA, José (1957b). *Quando eu penso na América...* “O Brado Africano”. Lourenço Marques. (6 de julho), p. 5.
- CRAVEIRINHA, José (1964). *Chigubo*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- CRAVEIRINHA, José (1966). *Cantico a un dio di catrame*. Testo a fronte, versione, introduzione e note a cura di Joyce Lussu. Milano: Lerici editori.
- CRAVEIRINHA, José (1984). *Избранное*. Москва: Молодая Гвардия.
- CRAVEIRINHA, José (1991). *Voglio essere tamburo*. A cura di Anna Fresu e Joyce Lussu. Disegni di Bertina Lopes. Venezia: Centro Internazionale della Grafica di Venezia.
- CRAVEIRINHA, José (1992). *Karingana ua Karingana*. Lisboa: Edições 70.
- CRAVEIRINHA, José (1998). *Maria*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CRAVEIRINHA, José (1999a). *Contacto e outras crónicas*. Maputo: Centro Cultural Português.
- CRAVEIRINHA, José (1999b). *Obra poética: I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- CRAVEIRINHA, José (2002). *Dikter*. I tolkning av Örjan Sjögren. Stockolm: Ordfront.
- CRAVEIRINHA, José (2004a). *Poemas da prisão*. Lisboa: Texto Editora.
- CRAVEIRINHA, José (2004b). *Poemas eróticos*. Org. de Fátima Mendonça. Maputo: Moçambique Editora / Texto Editores.
- CRAVEIRINHA, José (2009). *O folclore moçambicano e as suas tendências*. Maputo: Alcançe.
- CRAVEIRINHA, José (2012a). *Tâmaras azedas de Beirute*. Apresentação por Gilberto Matusse. Maputo: José Craveirinha Editores.
- CRAVEIRINHA, José (2012b). *Vila Borghesi e outros poemas de viagem*. Org. de José Craveirinha Filho e Eurídice Craveirinha. [Maputo]: José Craveirinha Editores.
- CRAVEIRINHA, José (2018). *Moçambique e outros poemas dispersos*. Org. de José Craveirinha Filho. Maputo: Alcançe.

- DICKINSON, Margaret (1972). *When Bullets Begin to Flower: Poems of Resistance from Angola, Mozambique and Guiné*. Selected and translated by Margaret Dickinson. Nairobi: East African Publishing House.
- DOMINGOS, Nuno (2012). *Futebol e colonialismo: corpo e cultura popular em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- RAFAEL, Luis (2011). *Stained Glass: Poetry from the Land of Mozambique*. Edited by Luis Rafael. Howrah, India: Roman Books.
- SIMÕES, Manuel G. (2012). *As traduções italianas de José Craveirinha*. In *Outras margens: ensaios de literatura brasileira, angolana, moçambicana e caboverdiana*. Lisboa: Colibri, pp. 149-157.
- TAVANI, Giuseppe (1969). *Poesia africana di rivolta: Angola, Mozambico, Guinea, Capo Verde, São Tomé*. A cura di Giuseppe Tavani. Con una nota storico-letteraria di Mário de Andrade. Bari: Laterza.
- TOPA, Francisco (2020). *Galinha à caçafreal: José Craveirinha meio século depois*. In FERREIRA, António Manuel et al., ed. *Pelos mares da literatura em portugueses*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 161-172.
- VIEIRA, Luciana Batista (2019). *Outra face, a mesma luta: edição e estudo das crónicas e outros textos publicados por José Craveirinha em A Tribuna (1962-1964)*. Dissertação de mestrado em Estudos Africanos. Porto: FLUP.
- WILLIAMS, Frederick G. (2006). *Poets of Mozambique: A Bilingual Selection / Poetas de Moçambique: uma selecção bilingue*. Translations, Introduction and Notes by Frederick G. Williams. Provo, Utah: Brigham Young Universities Studies; Maputo: Universidade Eduardo Mondlane; Lisboa: Instituto Camões; New York: Luso-Brazilian Books.



ISBN 978-989-53997-1-0



9 789895 399710