

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

CARLOS EDUARDO PINTO VERGUEIRO FILHO

**José Craveirinha (1922-2003), vozes de Moçambique e seu tempo: uma análise das
obras *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*.**

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REJANE VECCHIA DA ROCHA E SILVA

Versão corrigida

São Paulo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

CARLOS EDUARDO PINTO VERGUEIRO FILHO

José Craveirinha (1922-2003), vozes de Moçambique e seu tempo: uma análise das obras *Xigubo, Karingana ua Karingana e Babalaze das hienas*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Versão corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

VERGUEIRO FILHO, Carlos Eduardo Pinto. **José Craveirinha (1922-2003), vozes de Moçambique e seu tempo:** uma análise das obras *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 07 de Fevereiro de 2023

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do aluno: Carlos Eduardo Pinto Vergueiro Filho

Data da defesa: 07 de Fevereiro de 2023

Nome da Profa. Orientadora: Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Dissertações da USP**.

São Paulo, 14 de Março de 2023



Profa. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

*Ao Gael, meu filho, que lutou pela vida e me inspirou a nunca
desistir.*

Agradecimentos

Chegar à dissertação foi um trabalho hercúleo de muitas mãos. Registrar o nome de cada um que me auxiliou diretamente ou indiretamente a chegar aos resultados da pesquisa é imprescindível para a autoria de um estudo que exigiu muitos saberes. Em primeiro lugar, agradeço à Universidade de São Paulo que me proporcionou esta oportunidade de contribuir à pesquisa acadêmica no Brasil e a todo o DLCV da USP que promoveu cursos, seminários e palestras em que pude dialogar e publicizar os primeiros resultados da pesquisa. Agradeço, em especial, à professora Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva que me acolheu desde a primeira conversa, que sempre se entusiasmou com as possibilidades no rumo da pesquisa me fornecendo instrumentos teóricos e orientações precisas no decorrer do mestrado.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer a todos os professores da pós-graduação, em especial ao professor Dr. Helder Garmes que me oportunizou a ideia para o primeiro artigo científico publicado, bem como ao professor Dr. Júlio Pimentel do Departamento de História que me forneceu novas metodologias para as possibilidades em estudo comparado com a área de literatura. Além dos professores da USP, gostaria de agradecer ao professor Dr. Ubiratã Souza, um pesquisador gabaritado que sempre me auxiliou nos processos da pesquisa, seja no campo acadêmico, seja na pesquisa de campo realizada, além de ser um leitor crítico dos meus textos. Também não posso deixar de agradecer ao professor Dr. José Welton Júnior por ter ampliado os instrumentos de análise da poética de Craveirinha, bem como auxiliado na crítica literária de seus textos. Agradeço à professora Dra. Fernanda Gallo por ter aceitado participar da banca de defesa, trazendo olhares interdisciplinares sobre a pesquisa que se concretizou. Agradeço também aos professores doutores de Moçambique e moçambicanos que me acolheram na viagem realizada em 2021, em especial a Sara Jona Laisse, que me ajudou muito nos trâmites burocráticos, ao Elídio Nhamona por ter me apresentado a UEM e sido um interlocutor importante para pensar a obra de Craveirinha, ao Gilberto Matusse por ter me concedido uma entrevista, ao Simião Muhate pela ampliação no âmbito cultural e ao Ivan Laranjeira pela recepção e entrevista realizada na Mafalala.

Agradeço também aos meus colegas de pesquisa orientados da profa. Dra. Rejane com quem pude realizar várias ações voltadas à extensão universitária. Um

agradecimento especial ao Igor Xanthopulo pelas tertúlias e articulações com moçambicanos. À professora Dra. Marina Pastore que me acolheu em sua residência em Moçambique, além de me apresentar tantas pessoas importantes para a pesquisa. Agradeço aos meus colegas moçambicanos pelas tantas conversas na AEMO e nas ruas de Maputo, em especial ao Mobjeca, Leo Cote, Elton, Isidro e Momade.

Por último, agradecer a toda minha família, em especial à minha companheira Kraly por sempre me abraçar e me acolher nos momentos difíceis. Aos meus pais, Cristiane e Carlos, por terem me dado estrutura familiar e a disciplina necessária para a vida. Ao meu irmão Leonardo por ser essa pessoa tão dedicada em tudo que faz. À minha sogra Branca por ter me dado bons conselhos. Aos meus amigos e amigas a minha gratidão, em especial ao José Pedro por ser um ser humano inspirador que sempre está ao meu lado, ao Carlos Eduardo, meu amigo tão carinhoso e dedicado em tudo, ao Leonardo pelo companheirismo em muitos trabalhos e na vida, à Dayana por ser fonte de inspiração para mim, à Mariana por ser essa mulher que ama tudo o que faz, à Evelyn por estar ao meu lado nos momentos difíceis e à Sabrina por ser uma guerreira. Agradeço também a todos meus colegas da Universidade e do trabalho, em especial à minha eterna coordenadora Kátia por me despertar tantos encantamentos, ao meu eterno diretor Eduardo pela integridade sendo um profissional correto em tudo e à minha atual diretora Daiane por todo o reconhecimento e suporte que está me dando no trabalho.

A U TSHOVELI LAHA U NGA BYALANGIKI

Não podes colher onde não semeaste
(Provérbio Changana)

Resumo

VERGUEIRO FILHO, Carlos. José Craveirinha (1922-2003), vozes de Moçambique e seu tempo: uma análise das obras *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

A história e literatura de Moçambique se relacionam na obra poética de José Craveirinha (1922-2003) por todos os tempos vividos no colonial e após a independência. A partir de uma metodologia comparativa, esta dissertação busca investigar as interações entre o texto poético, as tensões sociais e a produção cultural em diferentes períodos históricos de Moçambique, bem como as características estilísticas semelhantes e diferentes na escrita realizada em cada época. Priorizando três obras literárias do autor: *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das Hienas*, este estudo também incorpora textos esparsos ou complementares para a análise literária interdisciplinar.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Literatura e história. José Craveirinha. *Xigubo*. *Karingana ua Karingana*. *Babalaze das hienas*.

Abstract

VERGUEIRO FILHO, Carlos. José Craveirinha (1922-2003), voices of Mozambique and its time: an analysis of the works *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*. Dissertation (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

The history and literature of Mozambique are related in the poetic work of José Craveirinha (1922-2003) for all times lived in the colonial and after independence. Through a comparative methodology, this dissertation seeks to investigate the interactions between poetic text, social tensions and cultural production in different historical periods of Mozambique, as well as similar and different stylistic characteristics in the writing performed in each epoch. Prioritizing three literary works of the author: *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* and *Babalaze das Hienas*, this study also incorporates sparse or complementary texts for interdisciplinary literary analysis.

Keywords: Mozambican literature. Literature and History. José Craveirinha. *Xigubo*. *Karingana ua Karingana*. *Babalaze das hienas*.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1: <i>Xigubo</i> , vozes que gritam.....	51
1.1 A conscientização sobre o colonialismo e o subdesenvolvimento... ..	53
1.2 Território linguístico, territórios da violência.....	62
1.3 Culturas endógenas e a modernização africana como resistência.....	65
1.4 Mulheres mulatas e negras na situação colonial.....	76
Capítulo 2: <i>Karingana ua Karingana</i> , vozes que contam.....	82
2.1. O anticolonial e sujeitos coletivos.....	85
2.2. Territórios de Ninguéns, territórios subversivos.....	94
2.3. A modernização das culturas endógenas e uma moçambicanidade....	99
2.4. Mulheres em histórias, fábulas, epístolas, odes e hinos.....	114
Capítulo 3: <i>Babalaze das hienas</i> , vozes que ecoam.....	125
3.1. “As Saborosas Tanjarinas d’Inhambane” – prelúdio para a escrita pós- independência.....	125
3.1.1. Parte I a IV.....	127
3.1.2. Parte V a X.....	143
3.2. <i>Babalaze das hienas</i> - um projeto literário.....	154
3.2.1. Corpos dilacerados.....	161
3.2.1.1. Realismo socialista x Realismo grotesco.....	164
3.2.1.2. Grotesco neorrealista e surrealista.....	167
3.2.2. Corpos ausentes.....	173
3.2.3. Corpos deslocados.....	176
3.2.4. Corpo coletivo.....	179
Considerações finais.....	193
Referências bibliográficas.....	196

Introdução

Esta pesquisa é fruto de um campo de estudos conhecido no Brasil como “literaturas africanas de língua portuguesa”, a qual inclui todos os países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP). A possibilidade da efetivação deste presente estudo reside nos quase vinte anos da Lei 10.639/2003, complementada pela Lei 11.645/2008, que normatizaram o amplo estudo da história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas no ensino básico, incorporando em 2004 o ensino superior a partir das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais. Com isso, os cursos de História, Arte e Letras tiveram que adequar nas suas grades curriculares o estudo da história, das culturas e das literaturas africanas. Além disso, todos os currículos das escolas brasileiras tiveram que ser revistos, incluindo programas nacionais, exemplificado pelo programa nacional do livro didático, que tiveram que incorporar as temáticas em suas bibliografias. Portanto, esta dissertação é produto de muito esforço realizado por educadores, pesquisadores das universidades brasileiras, ativistas e pelo movimento negro que, visando à reparação histórica, procuram por intermédio da produção de conhecimento, problematizar e, talvez, conseguir romper com a exclusão social e o racismo que incide de forma sistemática e violenta na vida das populações negras e afro-brasileiras no Brasil.

Neste trabalho, o escopo será a literatura moçambicana, tendo como *corpus* textual a escrita do poeta José Craveirinha (1922-2003) no período da década de 1950 a 1990. As relações textuais e intertextuais serão estabelecidas a partir da metodologia de estudos comparados. No campo da literatura comparada como área do saber, Eduardo Coutinho (2014) aponta indícios do aparecimento de suas primeiras formas no continente europeu no século XIX. Surgida com o signo de transversalidade e interdisciplinaridade, os estudos comparatistas na literatura se modificaram ao longo do século XX a ponto de alguns apontarem a sua perda enquanto discurso, afirmação essa que não se sustentou na segunda metade do século quando os estudos culturais e pós-coloniais passaram a utilizar metodologias semelhantes sem hierarquizar determinados conhecimentos (COUTINHO in ABDALA JR, 2014, p. 33-34). No caso de países do continente africano, os impactos dos movimentos nacionalistas, da negritude e do panafricanismo, bem como a dinâmica particular em Moçambique, tensionaram a crítica literária e os estudos culturais pujantes nas últimas décadas. Resumidamente, as

análises que serão feitas assumem uma forma que releva a trajetória dos estudos comparados e dos estudos africanistas na área da literatura se articulando com outros campos das ciências humanas (história, antropologia, sociologia, filosofia e geografia).

Metodologia: base teórica

Os pontos de vistas de análise nos estudos comparados podem ser variados. Essa pesquisa optou pela perspectiva metodológica marxista e materialista no estudo da sociedade, da história, da cultura e da literatura. As aproximações que serão realizadas nesta dissertação se inserem principalmente entre a História e Literatura enquanto áreas do conhecimento. Segundo o professor Benjamin Abdala Júnior (2014), o que faz essas duas áreas se conectarem cada vez mais: “se estendem desde o processo de representação da realidade em ambos os casos, até as implicações mútuas de uma área na outra.” (2014, p. 35). Além da realidade, Terry Eagleton (2006) localiza na história dos estudos literários uma aproximação com o eixo “tempo”, a qual a fenomenologia tentou dissociar, isto é, o “ser” – a subjetividade sem uma relação explícita com o real, em que o autor e o texto devem ser vistos de formas distintas – e o “tempo” – noção abstrata como “passar das estações, ou a maneira pela qual posso experimentar a forma da minha vida pessoal, e não as lutas das nações, a criação e o extermínio de populações (...)” (2006, p. 99) –, sendo substâncias separadas dos conflitos da história da humanidade. Ao contrário dessa perspectiva, Antonio Candido (2014, p. 39) observou a partir da realidade literária brasileira que a produção de textos em determinada época histórica se integra organicamente a “diferentes elementos e fatores (meio, vida, ideias, temas, imagens) formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como fórmula obtida pela elaboração do escritor.”

Entendendo a realidade e o tempo histórico como parte da análise literária de determinada obra, esta dissertação se propõe a realizar a leitura comparada tomando outros pressupostos como referência na produção poética. Rejane Vecchia da Rocha e Silva (in ABDALA, B. (org.), 2014, p. 367) pontua a necessidade em observar a produção literária nos países africanos de língua portuguesa mobilizadas por questões sociais internas que se relacionam com a dinâmica do sistema produtivo capitalista, propondo assim um foco metodológico:

(...) focalizando formas do comportamento político em sociedades do continente africano que foram sendo inscritas na ordem do capitalismo mundial, e tais formas de representação, enquanto realidades discursivas,

estabelecem inevitavelmente vinculações entre o contexto textual (ficcional) e a realidade material (de acordo com as configurações histórico-culturais, portanto). Assim sendo, o estudo das relações entre Literatura e História se faz diante das solicitações ideoculturais de momentos políticos do passado e do presente.

Como foi possível observar, a relação do texto literário com o meio que o produz e circula é fundamental para a análise literária que se propõe. Portanto, a literatura é compreendida nesta dissertação no âmbito da produção cultural de uma sociedade em um contexto capitalista. No caso moçambicano, a partir da perspectiva de análise no contexto global de uma sociedade não-ocidental, localizada sistemicamente em um capitalismo periférico de histórico colonial com dinâmicas inter-regionais na África austral paralelamente a contatos com o mundo árabe e indiano pelo oceano Índico. A compreensão da complexidade das tensões sociais existentes no território moçambicano torna-se elementar para a análise do texto poético que se propõe a intervir diretamente na realidade social e, dialeticamente, ser uma escrita própria da sua época histórica, formando imagens poéticas opacas. Relevando os estudos realizados por africanistas de diferentes áreas, nos próximos capítulos colocar-se-á em diálogo a leitura crítica dos poemas a partir do viés de análise acima exposto com a fortuna crítica moçambicana já realizada.

a. Circulação literária em Moçambique

Neste tópico será ponderada a circulação do texto literário a partir do contexto moçambicano. Como pressuposto, Gilberto Matusse (1998, p. 47) circunscreve a literatura a partir da sua relação com a escrita e a modernidade:

É importante recordar que o surgimento de uma literatura escrita em Moçambique só se torna possível, antes de mais, com a introdução da própria escrita e com a formação de uma civilização urbana, à qual a escrita está sempre associada. Ora, a escrita é introduzida com a língua através do processo colonial, e a civilização urbana é também resultante da alteração de estruturas sociais, económicas e políticas vigentes no espaço do actual território moçambicano, alteração que é também resultado da penetração colonial.

A língua escrita e a literatura começam a se desenvolver em Moçambique a partir do momento em que colonos trouxeram essa prática para as colônias ultramarinas¹. Todas as estruturas sociais montadas (leis, decretos, jornais...) partiam dos contatos com a língua escrita portuguesa ou inglesa, dada a presença de missões protestantes e companhias estrangeiras por toda a África austral. Todavia, a literatura somente se tornou moçambicana, e não apenas estrangeira no ultramar, quando a circulação da palavra ocorreu de forma diferente de como acontecia antes em reinos e culturas endógenas, seja por meio da oralidade ou de costumes, práticas e línguas que construía outra estrutura de circulação. Foi desse processo e dos confrontos sociais que se desenvolveu a literatura moçambicana. Sobre os primórdios do contato até uma literatura emergente nacional, há uma ampla fortuna crítica que ainda tem debates em torno de possíveis vocações literárias moçambicanas. Segundo levantamento feito por Ubiratã Roberto Bueno Souza (2018, p. 29-30), a formação de uma literatura nacional desde o século XIX se tensiona a partir da formação de uma elite intelectual que acessa a escrita e se movimenta para fazer emergir uma escrita com sua própria identidade:

Os escritos desses autores revelam integração e circulação interna em uma tradição intelectual (mais do que literária, já que o próprio Noronha se refere ao “movimento intelectual da raça”) que, ainda que rarefeita, não é absolutamente inexistente. A eleição de Noronha como o primeiro poeta moçambicano, não parte exatamente do interior deste meio intelectual (ainda que seja reconhecida por ele, como se viu na nota de Conrado), mas de alguns nomes de importância na sociedade colonial, brancos, que ansiavam por encontrar aquela poética que revelasse em língua portuguesa, os dados culturais e rítmicos traduzidos esteticamente. (...) Além disso, a eleição de Noronha como primeiro poeta moçambicano no final da década de 1940 corresponde, por outro lado, ao cumprimento da sentença inicial de Abranches de que a poesia seria o caminho natural de surgimento de uma literatura emancipada em Moçambique, como se tratasse de um vaticínio a caminho de um dever inevitável.

Entre a poesia e a ficção, Rita Chaves (2014, p. 392) constata que a produção poética de cariz nacional é predominante no período colonial, ficando o conto em segundo lugar. Trazendo a análise de Ana Mafalda Leite para o diálogo, Chaves concorda com o fator colonial em Moçambique ser diferente de Angola, por exemplo, em que uma elite muito restrita de negros – os assimilados - teve acesso a escrita,

¹ A falta de fontes escritas anteriores ao século XIX na região sul do continente é problematizada por africanistas, dado que há ocorrência na Etiópia e toda a região norte devido a influência árabe (Hrbek, I. in KI-ZERBO (org.), 2010).

favorecendo o desenvolvimento do texto poético. Apesar de coerente essa constatação, vale para o caso do poeta em análise, José Craveirinha, a presença da narratividade mesmo dentro de um texto poético, levando a complexificar a definição de gêneros textuais em Moçambique, tendo em vista, inclusive, as formas que adquire o romance na década de oitenta.

Sobre a circulação do texto literário, é preciso considerar que Craveirinha, portanto, não foi o primeiro escritor moçambicano nem o último. Ele faz parte de uma geração de escritores em seu momento histórico. Foi preciso ter a geração anterior de Estácio Dias e os irmãos Albasini até o Rui de Noronha, por exemplo, para que a geração seguinte os lesse criticamente para fazer uma nova escrita. E somente existiram esses autores porque dentro dos limites de sua época conseguiram realizar a crítica (NOA, 2015).

Se houve uma literatura colonial é porque tiveram intenções de uma “missão civilizatória”, um dos carris da colonização (CABAÇO, 2007). Se surge então uma literatura endógena é porque houve uma contranarrativa, uma consciência da especificidade da circulação da palavra no local e uma assimilação da cultura letrada nascendo dentro da colônia. Esse movimento, como destaca Alfredo Margarido (1980), não foi exclusivo a Moçambique, aconteceu de outras formas nas próprias colônias portuguesas, nas inglesas, francesas e outras em África. Para fazer uma crítica literária em Moçambique é preciso conhecer um pouco desses processos que vão aparecer de forma opaca na literatura, dada a multiplicidade de recursos e da inventividade da linguagem, como bem define Terry Eagleton:

Se a imagem corresponde inteiramente à realidade (como em um espelho), ela se torna idêntica à realidade e deixa de ser uma imagem. (...) A literatura, assim, pode-se dizer, não se relaciona com seu objeto de forma reflexiva, simétrica e biunívoca. O objetivo é deformado, refratado, dissolvido – reproduzido não tanto no sentido de um espelho que reproduz seu objeto (2011, p. 94)

b. Poética de Craveirinha

Esta pesquisa escolheu como base de análise três intérpretes da obra craveirínica: Ana Mafalda Leite (1991), Raul Calane da Silva (2002; 2009) e Gilberto Matusse (1998). Ana Mafalda Leite em seus diferentes textos analíticos se debruça sobre a obra poética de Craveirinha e, atualmente, é uma das responsáveis em reunir o espólio de

seus textos, conseguindo perceber marcas comuns na sua poética; Raul Calane da Silva, artista, linguista e amigo próximo de Craveirinha, foi um profícuo conhecedor das relações entre as culturas endógenas e o texto de Craveirinha; Gilberto Matusse com seu olhar atento a questões macro da literatura moçambicana analisa a obra de Craveirinha na perspectiva comparatista, estabelecendo vínculos entre seu texto e a formação da nova literatura em nomes como Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto. Os três são as principais referências para este estudo, mas não únicos. Serão utilizadas as dissertações, teses, artigos e ensaios de outros estudiosos que com diferentes olhares analisaram o texto craveirínico, revelando novos aspectos. Destaca-se na crítica literária moçambicana uma carência de estudos aprofundados sobre os textos pós-independência. Os motivos podem ser variados: desconhecimento devido à baixa circulação nacional e, principalmente, internacional dos textos; proximidade temporal com o escrito; dificuldade de análise de textos que destoam da poética até então estudada; julgamento qualitativo de seus leitores; questões políticas internas que podem ter interferência. Não cabe a esta pesquisa julgar ou explicar os motivos da escassa produção acadêmica sobre os textos pós-independência, sobretudo da obra *Babalaze das hienas*. O que vale aqui é o destaque de que muito da análise realizada se encontra em suas primeiras formas, hipóteses de leitura que podem desencadear uma maior discussão nos próximos anos. Em relação à poética de Craveirinha, é preciso definir duas características que se imbricam na produção escrita: as vozes poéticas e as imagens poéticas.

Segundo Octávio Paz (2012, p. 104), imagem poética é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema.”. Logo, os versos utilizam recursos linguísticos (metáforas, comparações, mitos, fábulas etc.) para tornar polissêmica a formulação do que seria em si unicamente frase, deixando uma imagem opaca sobre a realidade a qual se versa. Para ele, “o verso, a frase-rítmo, evoca, ressuscita, acorda, recria” (PAZ, 2012, p. 115) a experiência do real, portanto o poema tem uma função social “nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente.” (PAZ, idem).

Reelaborações artísticas da realidade vivida, as imagens são construídas a partir das vozes inventadas pelo artista, que pode ou não ter relações autobiográficas. Em Craveirinha, há vários tipos de vozes poéticas. Apesar de ter usado alguns

pseudônimos², ele nunca precisou criar heterônimos, pois a sua escuta era a principal ferramenta para a projeção dos vários “eus”, um movimento do externo para o interno que se reelaborava em poesia. As vozes poéticas de Craveirinha conversam com o leitor por meio de anáforas, apóstrofes; recontam uma história que ouviu dando nomes, se compadecem ou ironizam com cada personagem narrado; tornam o cenário vivo com metáforas, singularizam os instantes com os ritmos, os universalizam com suas prosopopeias e metonímias. O texto poético formado possui uma intensa relação entre as imagens criadas e as vozes que enunciam.

A inventividade de Craveirinha ao criar narradores forma um heterodiscurso que, associado ao uso criativo da língua portuguesa, aos vários neologismos e variações do xiRonga, definem novas fronteiras entre o discurso da poesia e da prosa:

Na imagem poética em sentido restrito (na imagem-tropo) toda a ação e a dinâmica da imagem-palavra desencadeiam-se entre o discurso (com todos os seus elementos) e o objeto (em todos os seus elementos). O discurso mergulha na riqueza inesgotável e na diversidade contraditória do próprio objeto, em sua natureza ‘virgem’ e ainda não ‘exprimida’; por isso não pressupõe nada além do limite de seu contexto (exceto, é claro, os tesouros da própria língua). (...) Para o prosador, o objeto é o ponto de concentração das vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes da sua prosa ficcional são imperceptíveis, ‘não ecoam’ (BAKHTIN, 2015, p. 50-51)

As palavras-imagem são tesouros da língua para Craveirinha. Construir imagens a partir de palavras das línguas locais, principalmente do xiRonga com a qual tem mais proximidade, e de neologismos portugueses ou luso-rongas são ferramentas fundamentais da sua poética, pois são desses usos e desusos da língua que a universalidade é alcançada pela lírica de José Craveirinha. É no movimento contínuo de extrair do singular a universalidade e no movimento inverso trazendo o que há de externo para o interno que objetos viram imagens poéticas. Ler Craveirinha de fora da sua sociedade provoca o efeito lírico trazido por Adorno:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como,

² J. C., J. Cravo, Jesuíno Cravo, Abílio Cossa, José Mangachane, Antonio Sousa e Jota Cê são alguns dos pseudônimos utilizados na imprensa moçambicana.

inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 2012, p. 67)

As imagens da singularidade que constrói são compreensíveis de modos distintos pelo leitor. Todavia, como procura a universalidade em cada poema, ocorre um efeito de aproximação na alteridade que causa um incômodo. Do que ele está falando? O convite à pesquisa se faz, a ida aos dicionários é necessária para melhor entender as imagens. Mas não só. É preciso entrar no texto, analisa-lo e interpretá-lo, tal como ensinado por Antonio Candido (2006, p. 29):

A análise comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. E comporta um aspecto já mais próximo à interpretação, que é a análise propriamente dita, o levantamento analítico de aspectos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado de uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias.

Nos atos de releitura, um analista da obra de Craveirinha vai encontrando seus tropos, suas temáticas, as marcas de estilo, vai se familiarizando com o texto inserido dentro de uma obra poética. O recurso da palavra é essencial para entender as diferenças que existem em suas obras literárias. Por que há uma grande diferença de estilo entre *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*? Por que em *Xigubo* ele usa uma multiplicidade de topos e lexemas diferentes do Bantu (pensado como tronco-linguístico), enquanto em *Karingana ua Karingana* escolhe territórios urbanos de onde vive?

O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto no outro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem cotidiana. As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos do que ocorrem na fala diária. (CANDIDO, 2006, p. 113)

O trecho de Candido joga luz para realizar a tarefa complexa do uso da linguagem. O poeta precisa suspender o seu “eu” para imaginar a partir de um outro poético. É assim que surgem as vozes poéticas. Diferentemente da ideia de um “eu-lírico”, nas vozes poéticas existe um outro, ocorre uma leitura de mundo, o “eu” é um “nós” também. É do contexto que vai projetar imagens e dar novos sentidos no seu uso, mas é do concreto, do vivido intensamente, da maior experiência do viver que o poeta

consegue realizar. Para Octavio Paz (2012, p. 171), o poeta é como um porta-voz para essas vozes poéticas:

Pode-se dizer coisa semelhante sobre a concepção do poeta como ‘porta-voz’ ou ‘expressão da história’: de que maneira as ‘forças históricas’ se transformam em imagens e ‘ditam’ ao poeta suas palavras? Ninguém nega a inter-relação que todo viver histórico implica: o homem é um nó de forças interpessoais. A voz do poeta é sempre social e comum, mesmo no caso do maior hermetismo.

Se as vozes poéticas são trazidas da inter-relação com o viver histórico do poeta, as que são evocadas por José Craveirinha partem de uma visão do que é a poesia para o poeta. Em entrevista realizada com Michel Laban em 1993, ele reconhece que seu texto se conecta diretamente com o mundo que observa e que seu fazer poético tem uma relação íntima com a transformação social:

A poesia para mim é uma coisa que nunca se confundiu com versos. Era para mim uma ferramenta de reivindicação, uma ferramenta em que eu me ocultava para me projectar depois, já como outra coisa, através da poesia. Os meus poemas tem sempre um alcance social, sócio-político. Mesmo quando agarro numa flor, é para dar a essa flor uma outra imagem. Os malmequeres da esperança.(...) A poesia para mim é um instrumento e, muito, um refúgio para uma série de dramas interiores. (LABAN, 1998, p. 85)

É dessa base que se iniciará a análise de seus poemas, das vozes projetadas por José Craveirinha e as influências literárias nos contextos históricos em que escreveu o poeta, tanto no período colonial quanto após a independência de Moçambique. Combinando-se dialeticamente a história de seu território e seu lugar como sujeito histórico do processo, serão analisadas as escolhas de temas, imagens poéticas, as marcas de estilo e a função poética de seu texto. O uso das possibilidades linguísticas e artísticas na forma poema é também o que leva Craveirinha a ser reconhecido como o maior poeta moçambicano. A sua busca por uma moçambicanidade³ se reflete no fazer poético de seu texto, utilizando de línguas, ritmos e sons destoantes do português, ao mesmo tempo em que bebe da tradição de sonetos e escolas como o neorrealismo português que lhe deram repertório e influenciaram sua vocação para ser poeta. Seus balanços, seus aforismos, seus neologismos, seus ritmos inspirados nas danças da Marrabenta, da Xinguila e do Xigubo, o uso frequente de palavras do tronco-linguístico

³ Esse termo aparece recorrentemente na fortuna crítica de Craveirinha. Será problematizado nos capítulos.

Bantu⁴, tais como: o bantu-ronga, em maior grau; bantu-changana, bantu-macua, bantu-chope, bantu-tswa, bantu-maconde, bantu-nyanja, bantu-sena, bantu-chuabo, Yaawo, essas outras de forma pontual; ou até neologismos luso-rongas ou rongas-zulu, todas elas línguas faladas por trabalhadores do algodão ao carvão, do Rovuma ao Incomáti, da Mafalala a Xipamanine, dos tópicos dedicados a cada categoria social, a cada problema da sociedade, das facetas do colonialismo e, posteriormente, dos novos problemas no período pós-independência. Portanto, a complexidade de seu texto literário não se percebe unicamente pelo entendimento do contexto, mas também pela análise criteriosa de seu estilo. Como diz Alfredo Bosi (2015, p. 21), a tudo isso se convencionou chamar eu lírico, o que nesta pesquisa, como está se definindo, será chamado de vozes poéticas:

O som que reitera na rima, o ritmo que se produz com o reforço da sílaba tônica, a palavra que volta, o metro que ordena o padrão musical do poema *significam, mimetizam, exprimem* o movimento que vai da intuição às coisas e da paixão à figura do outro. Ou, em torna-viagem, rebatem as imagens do mundo para o centro da elocução que se convencionou chamar *eu lírico*.

Como em Craveirinha a forma da escrita se imbrica com o heterodiscurso trazido por vozes, marcas orais de sujeitos, traça-se aqui um diálogo com as definições que Paul Zumthor (2005) estabelece na relação entre a oralidade e o texto poético produzido na modernidade. Segundo ele, em contextos como o moçambicano podem carregar marcas de voz e de um corpo em ação:

A poesia oral é trazida pela voz, a voz exerce no meio humano uma função forte, mas não idêntica, de acordo com as diferentes situações em que se acha o grupo social. É claro que, entre os povos cuja cultura é puramente oral, a voz preenche uma função muito mais eminente que entre nós, onde ela é muito frequentemente substituída pela escrita, ou pelas mídias de que falamos outro dia. (ZUMTHOR, 2005, p. 80-81)

Logo, uma das mágicas conseguidas pelas letras do texto craveirínico é sentir uma voz falar, rompendo fronteiras da língua portuguesa dominante ao utilizar marcas linguísticas que saem de ambientes não letrados como a Mafalala. Outrossim, há a presença de personagens com nome e sobrenome que falam e agem por meio da contação da história feita por um narrador, destacando nesse movimento uma aproximação com o texto ficcional. Portanto, neste trabalho será utilizado o conceito de

⁴ Apesar da problemática em usar o termo bantu, optou-se por manter utilizando-os aqui a referência de NGUNGA (2014) e sua abordagem sobre a ortografia dos nomes das línguas bantu que se modificou com o tempo. As línguas do tronco-linguístico bantu serão utilizadas acompanhadas do hífen com a língua falada, utilizando o padrão estabelecido por Calane da Silva (2009) no estudo da poética de Craveirinha.

vozes poéticas para elucidar de forma a apresentar as particularidades dos textos de José Craveirinha. Inserido nesta questão profundamente social de como ocorre a poética dentro de um contexto colonial e pós-independência, esta pesquisa elencou algumas categorias que vão atravessar as imagens criadas pelas vozes poéticas de Craveirinha nos próximos capítulos, deixando claro a referencialidade no real concreto do que fala.

c. 1: Subdesenvolvimento

O conceito de “subdesenvolvimento” só existe porque antes houve o conceito de “desenvolvimento”. Ambos estão atrelados ao surgimento e formação de um mercado mundial a partir da expansão do sistema produtivo capitalista pela revolução industrial na Europa (HOBSBAWM, 2010). As condições para o “desenvolvimento” do capital europeu nas ricas nações que se formavam remontam a séculos antes da revolução industrial:

o comércio marítimo triangular deu um triplo estímulo à indústria britânica. Os negros eram comprados com artigos britânicos; transportados para as fazendas, eles produziam açúcar, algodão, anil, melão e outros produtos tropicais, cujo processamento criava novas indústrias na Inglaterra; e, enquanto isso, a manutenção dos negros e seus donos nas fazendas fornecia mais um mercado à indústria britânica, à agricultura da Nova Inglaterra e aos pescadores da Terra Nova. Em 1750, praticamente não existia nenhuma cidade mercantil ou manufatureira na Inglaterra que não estivesse ligada de alguma maneira ao comércio colonial triangular ou direto. Os lucros obtidos forneceram um dos principais fluxos de acumulação do capital que, na Inglaterra, financiou a Revolução Industrial. (WILLIAMS, 2012, p. 90)

A vitória da classe burguesa nas revoluções sociais do século XVIII e XIX na Europa ergueram nações e impérios (HOBSBAWM, 2010) que, não saciados com a colonização nas Américas, empreenderam uma nova expansão para a Ásia e África a partir das independências americanas, visando acumular mais capital. A tendência geral da queda da taxa de lucro (MARX, 2013) se conecta no século XIX ao efeito da expansão do capital para sociedades não-ocidentais lideradas pelo imperialismo britânico, tomando como exemplo a Índia antes mesmo do neocolonialismo em África:

libertino, devasso e debochado da pior espécie, tomava emprestadas grandes somas particulares, a quem pagava atribuindo-lhes as receitas de consideráveis extensões de terras. Os credores (*também conhecidos como vigaristas*) acharam isso ‘muito vantajoso’; estabeleceu os ‘vermin’ de uma só vez na posição de grandes proprietários de terras e permitiu-lhes acumular

fortunas imensas ao oprimirem os ryos; daí a tirania – a mais inescrupulosa – em relação aos camponeses nativos desses novatos zamindares europeus (isto é, ingleses). (ANDERSON, 2019, p. 319)

Esse novo modelo colonial já observado por Marx, trazido para o leitor brasileiro por Kevin B. Anderson, em que o financiamento por credores e companhias estrangeiras altera o uso das terras na Índia, seria adotado em África, tendo como um de seus objetivos “desenvolver” as nações europeias. Coincidentemente, a belle époque (momento áureo do progresso científico-tecnológico e artístico na Europa) ocorreu na época em que as nações europeias realizaram a conferência de Berlim (1885), evento esse que consolidou práticas que já estavam ocorrendo no continente e normatizou a divisa de terras entre os impérios europeus. Sob o verniz das leis do liberalismo de livre-comércio, o imperialismo que se molda em formas inglesas, francesas, belgas, portuguesas, espanholas e alemãs, teve como característica comum a superexploração do trabalho e a extração de matéria-prima para o desenvolvimento industrial europeu.

Portanto, a desigualdade do desenvolvimento africano teve relação com essas ações. Os capitais europeus, na forma de monopólios bancários e industriais, não tinham a intenção de desenvolver grandes indústrias na África ou estabelecer novos parceiros comerciais, mas colocavam como “regra” para o desenvolvimento a partir da partilha, isto é, ignoravam os modelos de desenvolvimento não-ocidentais. O lugar dos povos africanos na cadeia produtiva da economia mundial era agrário e minerador. Todavia, se os donos do capital eram estrangeiros, a riqueza gerada pela superexploração do trabalho não ficava no continente, deixando marcas do subdesenvolvimento em efeitos como a subnutrição, doenças, epidemias e baixos salários. Os colonos europeus criavam miniestructuras coloniais nas terras africanas para lembrar o “ar europeu”. As enxutas classes privilegiadas africanas ocuparam em geral postos na administração pública, um dos únicos setores possíveis para fugir das mazelas do subdesenvolvimento (RODNEY, 1975).

O “novo imperialismo”, como sintetiza Leila Leite Hernandez (2008, p. 78), tinha também nesse estabelecimento das desigualdades uma função ideológica (a “missão civilizatória”) em apresentar aos colonizados a sua superioridade, inclusive enquanto raça:

De fato, os interesses econômicos passaram a operar articulados a ações políticas concretamente voltadas para o recorte do mapa da África. Ambos integravam um projeto de forte significado simbólico que, justificando e legitimando a exploração e dominação europeias, pôs em curso o glorioso e

heróico empreendimento de conquistar terras exóticas habitadas por gentes selvagens, de pele negra, carentes de civilização.

c. 2: *Colonialismo*

Partindo dos pressupostos do subdesenvolvimento, é preciso entender quais foram as dinâmicas e as etapas do colonialismo português em Moçambique, terra onde viveu o poeta José Craveirinha. Antes disso, deve-se ponderar aqui algumas observações sobre a historiografia do colonialismo carregado de escritas em conflito, exógenas e endógenas, que estão em processo de formação:

Em África, os encontros do passado fazem parte do presente. O continente ainda tem de lidar com os problemas da construção de redes e instituições que permitam um diálogo alargado e uma ação comum entre populações com passados diversos, ainda tem de lutar e interagir com as atuais estruturas mundiais de poder. A crise africana resulta de uma história complexa que exige uma análise complexa: é necessário compreender ao mesmo tempo o modo como os regimes coloniais exerciam o poder e os limites desse poder; analisar a intensidade com que esse poder foi contestado e as diversas perspectivas de futuro que as populações alimentavam; compreender como e por que razão algumas dessas perspectivas foram excluídas do âmbito daquilo que era politicamente exequível; e manter abertura em relação às perspectivas acerca do futuro que podem ser imaginadas hoje. (COOPER, 2016, p. 128)

Essa ponderação de Frederick Copper é importante para refletir que qualquer definição das dinâmicas e relações com os povos africanos que o colonialismo português realizou ainda está incompleta. Moçambique possui uma história de contato intercultural com povos do oriente (árabes e indianos), mais de vinte etnias advindas das culturas endógenas do sul (Ngunis, Bitongas, Rongas, Machopis, por exemplo), centro (complexo Zambeze, shonas...) e norte (Yaos, Macondes...), islamizados e de fronteira (Macuas, Suahílis, Zulus) além da relação com o ocidente (portugueses e ingleses). Os movimentos migratórios ocasionados por guerras de norte a sul do mapa que viria a ocupar Moçambique e as relações com deslocamentos na África austral interferiram diretamente nos modelos de dominação portuguesa. Logo, não se pode definir um único modelo colonial português de inserção no território moçambicano por toda a sua extensão, tendo em vista que: no norte havia uma presença histórica portuguesa desde as navegações que construíram feitorias na ilha de Moçambique e região costeira, envolvendo tráfico negreiro; no índico haviam redes comerciais com árabes, suahílis,

indianos e do Zanzibar, além das alianças estabelecidas com os sultanatos e acordos de “vassalagem” (MATTOS, 2015); no centro, com as sociedades dos prazos em que existia um mundo de poderes paralelos e miscigenados formados antes da partilha, envolvendo relações comerciais e políticas com povos do vale da Zambézia que, na segunda metade do século XIX, foram alteradas pelas invasões Ngunis (CAPELA, 2010); no sul, com o Reino de Gaza, Machopis, Bitongas, Rongas e os povos de fronteira com a África do Sul - Zulus e Khosas, por exemplo – (PÉLISSIER, 1987).

O interesse português na região era secundário até meados do século XIX quando dois fatores interferiram diretamente na atuação político-militar do governo: a proibição do tráfico internacional de escravos pela Inglaterra e o sucessivo avanço de navios e barcos ingleses pela costa Índica e rios africanos. Após a perda do “mapa cor-de-rosa” - projetado pela Sociedade de Geografia de Lisboa que pretendia conectar os territórios de Angola e Moçambique - para os ingleses, dominantes nos acordos da conferência de Berlim, os portugueses sofreram um ultimato nas terras do sul, tendo que mudar o centro de poder da ocupação colonial. Guerras de conquista e grandes gastos militares foram promovidos de norte a sul, deslocando a capital para Lourenço Marques, perto da fronteira com a África do Sul. Não faltou resistência de múltiplas formas pelos reinos, Impérios e povos africanos. Dos Makondes aos Baruéis, das aringas às azagaias, de Gaza aos Namarrais, de Bonga a Ngungunhane, foram tantas etnias, armas e lideranças que lutaram contra a ocupação estrangeira que não caberia aqui de forma sintética (M'BOKOLO, 2011; PELISSIER, 1987; BOAHEN, 2010; MATTOS, 2015; SANTOS, 2007).

O colonialismo português alternou momentos de maior centralização (Monarquia constitucional até 1911 e regime Salazarista de 1926-1974) e descentralização (República de 1911-26), porém sempre pelo viés autoritário no contato com as diferentes populações locais, essas apelidadas oficialmente em 1926 de forma homogênea como “indígenas”. A destruição física dos sistemas políticos vigentes, a reorganização das estruturas sociais sob o jugo colonial e o estabelecimento de novas diretrizes econômicas e culturais compuseram a partir de finais do século XIX um projeto de novo modelo social em Moçambique, agora visto como território único português. Antonio Enes foi um dos governantes responsáveis em levar para a prática esse novo modelo. A partir de uma série de códigos jurídicos (1878, 1894, 1899, 1914, 1926-29, 1954, 1962), o trabalho correcional foi uma das medidas jurídicas que iniciaram as mudanças:

(...) formas compulsórias de trabalho, podendo escolher entre o cultivo de um hectare de algodão, o trabalho em obras públicas três vezes por ano ou o ‘chibalo’, isto é, o trabalho forçado nas grandes plantações. (HERNANDEZ, 2008, p. 596).

Sobre o xibalo, como ficou conhecido o trabalho correcional, vale destacar as teses de Michel Cahen (2015), que consideram o trabalho forçado distinto do regime de escravidão por já estar dentro da ordem capitalista industrial de produção. O autor aponta para um conceito de “formas não capitalistas de dominação capitalista”. Além disso, incorpora elementos *sui generis* em Moçambique como a “generização” – que consiste em associar determinados trabalho a gêneros sexuais - e a articulação entre portugueses e companhias estrangeiras ao modo de produção doméstico existente.

A construção de uma estrutura colonial própria em Moçambique passou por diferentes etapas. Aproveitando o fluxo migratório do norte para o sul, dada a pujança econômica das colônias inglesas na extração mineral no transvaal, o governo português instituiu um imposto sobre as companhias que utilizariam mão-de-obra “indígena”. A orientação em deixar a cargo de empresas estrangeiras a produtividade da colônia de Moçambique, recebendo em forma de tributos a compensação financeira, foi uma estratégia baseada em centralizar os esforços portugueses na colônia de Angola:

No campo econômico, se Moçambique é cotada à ação especulativa de grandes companhias dominadas pelo capital estrangeiro, a que se associam, como parceiros menores, capitalistas e aventureiros nacionais, Angola fica reservada a atividade portuguesa. (VALENTIM, 1979, p. 61).

Além disso, o “indígena” (termo utilizado pelo colonialismo português) esteve vinculado a uma autoridade portuguesa que inibiu a influência de chefes locais, uma forma de controle do espaço que ocupariam nas zonas rurais. Essa política iniciada pelo comissário régio Antonio Enes (1848-1901) entre 1891 e 1895 tinha como objetivo segregar aqueles que eram indígenas e não-indígenas, uma fórmula parecida à britânica, mas que pela regulamentação do trabalho indígena (1893) e a lei laboral (1899) poderiam tornar qualquer “indígena vadio”, isto é, incorporá-los a um regime contratual, inibindo o tipo de trabalho livre nas machambas familiares. (CABAÇO, 2007). O empreendimento português na categorização de formas de trabalho bem como a organização de uma estrutura fiscal para recolher impostos se dava pela força, seja ela das armas ou da cruz, e tinha nas relações internacionais uma forte influência: “ao assinar um tratado com as autoridades brancas da África do Sul (...), a primeira

consequência para a tribo era a perda do direito de posse sobre a terra que habitava.” (CORREA e HOMEM, 1977, p. 85). Logo, terra (machamba familiar), trabalho doméstico e poder passaram por profundas alterações na virada do século.

No campo da difusão das ideias, a criação de uma imprensa oficial e o desenvolvimento de uma instituição tipicamente liberal contribuíram para a sua circulação. Apesar das diferenças em torno do trato com as populações locais, houve em comum uma visão de mundo “influenciada pelas concepções liberais europeias, que introduzem alguns elementos dissonantes no conjunto das ideias chave disseminadas pela imprensa em geral durante o século XIX, sem, contudo, as perturbar.” (MENDONÇA, p. 155)⁵. Com a instauração da República em Portugal no ano de 1911, houve uma descentralização na administração colonial. Além disso, foi nesse período em que se conforma uma nova categoria criada juridicamente: os assimilados, grupo social chave para a consolidação de um modelo ideológico colonial para o século XX:

Seria apenas durante a primeira República que a tendência para a assimilação iria se concretizar, com distinção jurídica entre ‘indígena’ e ‘não-indígena’ através da portaria de Álvaro de Castro, nascendo o estatuto do ‘assimilado’ (...) Para tal, o candidato deveria confirmar o seu grau de educação e instrução, abandonando a tradição e cultura e demonstrando um casamento monogâmico, um traje ocidental, a posse de rendimentos de terras, propriedades, comércio, indústria ou serviços e o domínio da língua portuguesa, na sua expressão oral e escrita.. (SERRÃO e MARQUES, 2001, p. 527-528)

As associações e grêmios que surgiram no início do século XX por meio dos africanos “assimilados”, oficializados pelo decreto do Alvará do Assimilado, tornaram públicas as reivindicações daqueles que acreditavam na colonização portuguesa, mas que pretendiam reformar as questões injustas, sendo o jornal *O africano* de João Albasini um dos principais porta-vozes:

Preocupados com a instrução e educação dos indígenas, os associados do Grémio Africano levantavam essa bandeira em defesa da maioria dos ‘africanos’. Por reconhecer-se como ‘portugueses’, acreditavam que ser ‘patriota’ era preocupar-se com a instrução dos indígenas. A instrução era entendida como caminho para o desenvolvimento dos indígenas e da pátria. (THOMAZ, 2009, p. 7)

⁵ MENDONÇA, Fátima. **Imprensa e circulação de ideias em Moçambique**. Disponível em: www.lusofonia.net.

O término da primeira Guerra Mundial, a queda da República e a ascensão de um governo fascista em Portugal provocaram grande impacto nas colônias africanas. No que tange à economia, o projeto modernista de Salazar era de forte intervenção do Estado, promovendo o desenvolvimento de estradas de ferro e a urbanização das cidades portuárias de Lourenço Marques e Beira, aumentando assim a população urbana. O alto fisco garantido pelos cipaios por meio do imposto da Palhota forçou as populações locais a se enquadrar no regime colonial português. A inserção do africano “indígena” na civilização portuguesa não-indígena pretendida pela política de assimilação ganhava novas orientações sob o Estado Salazarista. O estatuto do Indigenato (1926) aliado ao ato colonial (1930) deu as novas diretrizes do que Portugal pensava e praticaria sobre as colônias portuguesas:

No que diz respeito aos assimilados e mulatos, esta legislação foi completada em 1917 por uma medida estabelecendo que, teoricamente, estes também teriam de ser portadores de um documento comprovando o seu direito a cidadania portuguesa e que não eram indígenas. Embora revogada em 1921, foi incorporada na consolidação geral da legislação em 1926 e representava para os mulatos e assimilados a prova final de que o estado colonial pretendeu legalizar e reforçar a discriminação, na base da raça, entre eles e os brancos. (HEDGES, 1993, p. 415)

No ato colonial se deixou claro que a liberdade da colônia e a autonomia vivida estavam passando por mudanças, já que o forte controle estatal nas associações, sindicatos e organismos da sociedade civil como a imprensa passava para a ordem do tempo:

(...) a greve e os acontecimentos posteriores levaram o Estado colonial e a burguesia local a acautelarem-se. Algumas das medidas preparadas para reprimir os trabalhos em Portugal foram aplicadas em Moçambique. Em 29 de Janeiro de 1934, pouco depois dos distúrbios do fim do ano, a lei metropolitana de censura de 1933 foi aplicada pelo governador-geral de Moçambique. (HEDGES, 1993, p. 61)

As décadas seguintes tensionaram ainda mais a situação dos negros em Moçambique. A segunda Guerra Mundial deixou os olhos internacionais virados aos conflitos bélicos, escamoteando os conflitos internos nas colônias africanas. Com a necessidade em suprir os esforços de guerra na Europa, o governo português passou a adotar novas medidas em Moçambique: novo governador-geral, nacionalização das empresas, monocultura do algodão nas regiões agrárias do território. A aliança entre

medidas políticas e econômicas autoritárias geraram mais conflitos com as populações locais:

Em 1941, com o fim de melhor controlar as várias fases do cultivo, os governadores das províncias passaram a emitir ordens de serviço que permitiam às companhias concessionárias empregar capatazes na promoção do cultivo do algodão, nas respectivas áreas. Eles deveriam ficar formalmente sob o controle dos sipaios dos administradores. A partir de então, pancada, torturas, abuso sexual e prisões arbitrárias, feitas por sipaios e capatazes, tornaram-se métodos comuns para promover a produção de algodão nas machambas familiares. (HEDGES, 1993, p. 92)

Atrelado a isso, o governo português instituiu um novo imposto da Palhota, o chamado imposto de capitação, que nivelava a taxação para todos e expandia para as mulheres a cobrança. O regulamento de serviços indígenas (1944) visou controlar ainda mais o trabalhador urbano por meio de uma caderneta de serviço que o inibia de entrar em certos espaços da cidade e restringia o tempo de permanência nos locais urbanos de acordo com o trabalho que realizava, caso contrário poderia sofrer penalidades. No campo educacional, o regime Salazarista fez um acordo com a Igreja Católica por meio do estatuto missionário, relegando a essa instituição a responsabilidade no ensino rudimentar, cada vez mais precarizado e estendido aos assimilados que antes tinham uma possibilidade em ascender aos níveis médio e superior. Os efeitos de todas essas medidas deixaram claro que a camada dos assimilados estava achatando:

A discriminação racial, no sistema da educação, no regime jurídico e de propriedade, na legislação e nas práticas laborais, no código comercial e fundamentalmente, no acesso aos direitos políticos, mostra a hipocrisia da ideologia colonial de assimilação. Em 1955, numa população total estimada em 5.650.000 habitantes, havia 4.555 assimilados, uma minoria irrisória de cerca de 0,08 por cento da população. (HEDGES, 1993, p.183)

Como resposta às pressões internacionais e tensões regionais a todas essas medidas de superexploração dos trabalhadores negros e de achatamento da categoria de assimilados, surge uma nova ideologia escolhida por Salazar e Marcelo Caetano para a manutenção de um regime atrelado ao nazifascismo derrotado aos olhos internacionais, o lusotropicalismo. A supressão do ato colonial de 1930, tornando Moçambique uma província ultramarina portuguesa; a formação de um centro de estudos políticos e sociais; e a propaganda de uma Portugal não-racista que tinha uma sociedade miscigenada, foram instrumentos políticos da ideologia lusotropicalista para a

permanência da estrutura colonial. Apesar das tentativas de Adriano Moreira e Gilberto Freyre em aplicar um fenômeno brasileiro em território português no plano sociocultural, o que se observou foram poucas alterações nas relações sociais, dado que a capilaridade da questão do trabalho e as relações produtivas estavam estabelecidas e não se alteraram:

A solução do enigma da longa permanência do Império estaria, sem dúvida alguma, na análise das demandas das forças sócio-econômicas agregadas ao Estado Salazarista, como, por exemplo, no estudo sobre o papel econômico e político das Companhias Majestáticas que controlavam a atividade produtiva de maneira privada dentro do espaço colonial; companhias essas que se tornariam um Estado dentro do Estado. Empresas que sozinhas tinham sob seu controle, territórios maiores que o de Portugal, como a Diamantes de Angola (Diamang); empresas que tinham, além disso, a total anuência do Estado português para poder impor o sistema de gestão e repressão aos trabalhadores sob seus únicos e exclusivos critérios. (COSTA PINTO, 2009, p. 159-160)

Esse quadro de mudanças na conjuntura do colonialismo português e as características do subdesenvolvimento vão aparecer no texto de Craveirinha por meio da sua leitura do tempo vivido, recriando nas formas, imagens e nas vozes poéticas projetadas outras visões da sociedade moçambicana, justamente a partir do ponto de vista dos colonizados. Ler seus poemas é um encontro com essa realidade multifacetada, sendo a linguagem uma forma de reconfigurar os sujeitos que eram oprimidos e subjugados pelo sistema colonial.

c. 3: Território e lugar

O termo território será utilizado como tropos nesse trabalho devido a sua alta incidência no *corpus* textual craveirínico do período colonial. Da Conferência de Berlim ao ultimatum inglês, da Sociedade de Geografia de Lisboa a estrada de circunvalação, território é um conceito importante para entender as relações entre espaço e poder. Frantz Fanon percebeu em sua época essas questões da violência nos territórios colonizados:

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos nem sonhados. Os pés dos colonos nunca se mostram, exceto talvez no mar, mas nunca se está bastante próximo deles. Pés protegidos por sapatos fortes, enquanto as ruas da sua cidade são limpas,

lisas, sem buracos, sem pedriscos. A cidade do colono é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está sempre cheio de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade dos brancos, estrangeira.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a medina, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada. É uma cidade de pretos, de “turcos”. (FANON, 2015, p. 55-56)

O mundo cindido do colonialismo encontrou nas cidades o espaço em que as desigualdades ficavam mais explicitadas. A modernidade, citada por Fanon, é uma das marcas da cidade do colono e funciona de forma ideológica no jogo de poder. Valdemir Zamparoni (1998) trabalhou essa questão no contexto moçambicano a partir do desenvolvimento urbano de Lourenço Marques. Perto das minas dos Jones, a capital tinha um porto para escoar as produções do Transvaal, mas faltava uma infraestrutura urbana para os colonos morarem. Possuidora de uma geografia peculiar, com altas e baixas no mesmo espaço, a cidade de Lourenço Marques passou por um processo de sanitização que levou na base do xibalo os trabalhadores “indígenas” a aterrar pântanos e lagoas que até hoje insistem em aparecer na época de chuvas. Com o desenvolvimento de espaços de comércio, serviços e a chegada da modernidade, tendo como marco a energia elétrica – com todo o arcabouço simbólico relacionado a noite –, proporcionando uma vida noturna em teatros, cinemas, bares e cabarés, as fronteiras da cidade das pedras e o areal foram se tornando mais desiguais e o acesso a primeira cada vez mais restrito:

Não bastava controlar e disciplinar o indígena no universo do trabalho; era preciso também controlá-lo no espaço social mais amplo; assim, o ordenamento físico urbano foi acompanhado de um ordenamento jurídico da população em categorias claramente discerníveis, as quais permitiram um ordenamento social subsequente. Mais uma vez veio à tona a retórica dos reformistas sociais do sec. XIX, que associavam a desordem social à doença, que seria oriunda não só da sujeira, como também da má distribuição dos corpos no espaço e, por esta lógica, cada indivíduo deveria ocupar um lugar específico na divisão do trabalho e na hierarquia social e a cada segmento desta hierarquia corresponderia um espaço territorial próprio para circulação,

lazer e moradia. Em Lourenço Marques, a criação destes espaços segregados calçou-se basicamente sobre critérios raciais e tencionavam facilitar o controle, a repressão, aprofundar a dependência e consolidar a submissão dos dominados, contribuindo para ampliar a ilusão de uma pretensa superioridade branca. (ZAMPARONI, 1998, p. 269-270)

Xipamanine, Mafalala, Munhuana e Chamanculo foram bairros “indígenas” criados a partir da década de trinta aos moldes europeus de subdesenvolvimento, isto é, os tipos de moradas que existiam até então. Viver perto da cidade de cimento estava destinado a ser um condenado da terra, a ter um pequeno pedaço de casa de madeira e zinco. Os bairros dormitórios “indígenas” se formaram, portanto, na lógica de desenvolver o espaço do colono. Segundo Milton Santos (2005, p. 94-95), essa lógica prevaleceu em territórios subdesenvolvidos atrelados a uma política internacional de divisão do trabalho. Logo, as divisões dentro da cidade geraram dois circuitos econômicos, criando “na sociedade urbana uma distinção entre os que tem permanente acesso aos bens e serviços oferecidos e os que, mesmo apresentando necessidades similares, não podem satisfazê-las”. Esse conflito dentro de um mesmo território urbano, segundo Zamparoni, aproximava-se com o sistema político segregacionista da África do Sul:

A construção dos bairros indígenas - o segundo bairro teve sua construção iniciada em 1938, numa área inundável - era a extensão físico-espacial do racismo imperante na sociedade colonial. Era a expressão visível de uma sociedade segregada, “a la Transvaal”. A forma das casas impunha comportamentos e necessidades de consumo, inclusive de móveis de estilo europeu; os arruamentos retangulares, impunham uma lógica cultural, distinta da lógica ancestral obedecida nas povoações locais, conforme acima se disse; dificultava a manutenção de práticas religiosas e mesmo de atividades agrícolas, liberando força de trabalho que, dali em diante se encontraria reunida num único espaço, tornando mais fácil a tarefa de fiscalizar e controlar seus movimentos. Acabaram por tornar-se a representação espacial da situação da emergente pequena burguesia negra e mulata que ali passou a residir: não eram mais indígenas para viver em palhotas e tampouco eram europeus para que pudessem viver no meio dito civilizado. (ZAMPARONI, 1998, p. 320-321)

A cidade era racialmente dividida. Na cidade dos colonos brancos, os negros tinham que andar com uma caderneta de trabalho para não serem violentados ou pegos para o xibalo, eram segregados nos espaços de transporte e lazer, tinham empregos

delimitados por sua “raça” e eram cerceados do acesso aos serviços. Tratados de forma desumana nos bairros “indígenas” criados, os subúrbios, dialeticamente, se transformaram no decorrer dos anos em territórios de expressão das diferentes culturas que migravam da exploração do campo para a cidade e formavam associações recreativas, de música, de desporto nas suas novas moradas. Para Milton Santos (2005, p. 143), nas moradas dos trabalhadores: “o lugar – não importa sua dimensão – é a sede dessa resistência da sociedade civil”. Logo, sendo os bairros do subúrbio a expressão máxima de uma identidade multicultural nascente fruto das relações capitalistas de produção que coloca trabalhadores de diferentes origens culturais em um mesmo lugar, o uso que se fez do território passou a ser uma forma de estrutura de poder local. Esse fenômeno de confrontos com o capital nos bairros do colono e a construção do lugar de resistência cultural nos bairros do subúrbio foi estudado por Antonio Sopa (2014, p. 22-23), sendo a substância viva para José Craveirinha escrever seus poemas:

Para além desta incompreensão (O branco não entendendo porque tanto batuque e cantoria), resultado do contacto de culturas que se desconheciam, os confrontos davam-se, com frequência, no âmbito do trabalho. Na verdade, muitos trabalhadores negros, que eram a maior parte de mão-de-obra empregada nas obras públicas da cidade, eram recrutados à força (xibalo), em grande número de circunscrições do interior do Sul do Save (Maputo, Gaza e Inhambane) e, nalguns momentos de maior carência de braços, até o norte do país. O resultado da fuga maciça e frequente de grande número de homens, a fraca qualidade do trabalho realizado por estes e a repressão que sobre eles recaía. Mas podemos imaginar, também, a violência que significava para estes seres a sua vivência num local estranho, sujeito a normas e regras que lhe eram alheias, onde estavam praticamente ausentes quaisquer direitos ou regalias. Estes homens procuravam na música e no canto o mundo perdido da sua aldeia natal, o desabafar das suas penas e sofrimentos e a exteriorização da sua revolta perante a opressão que estavam sujeitos.

c. 4: Culturas endógenas e a modernidade

Abordar este tema requer, em primeiro lugar, uma breve crítica ao uso do termo “tradição” e o lugar de confronto ao conceito de modernidade. De comunidades imaginadas (ANDERSEN, 2008), tradições inventadas (RANGER, 2010) ou tradições vivas (HAMPATE BA *apud* KI-ZERBO, 2010) no âmbito da cultura, a etnofilosofia (TEMPELS; KAGAME *apud* MUDIMBE, 2019) e a crítica da etnofilosofia (HOUTONDJI, 2008 ; TOWA, 2015) no campo da gnose africana, no campo da

“religião” (FALOLA, 2020) ou até da política (AMSELLE e M’BOKOLO, 2017), o conceito de “tradição” acaba sendo uma indefinição quando colocado de modo genérico, pois abre margem a muitas interpretações (SILVA e SOUZA, 2015, p. 115):

Contra as generalizações que o senso comum produz acerca de África, fruto do imperialismo eurocêntrico que ainda voga nas mentes e na imaginação dos espaços pós-imperiais, as ciências humanas precisam apelar sempre para a noção quase óbvia de que um espaço humano das proporções de um continente não poderia nunca produzir uma cultura homogênea o suficiente para ser considerada em bloco. Mas as ciências humanas acerca de África não extraem seus argumentos a partir do senso comum, a menos que deseje estudá-lo, por sua vez. As ciências humanas precisam extrair seus argumentos de pesquisas e considerações teóricas específicas. Nesse sentido, acreditar que a África toda conspira numa espécie de essência formada por uma “tradição oral” acarreta mais problemas teóricos que soluções, incorrendo num risco grave de se criar outra generalização, como aquelas do senso comum.

Logo, o conceito de “tradição” no período estava atrelado a um etnocentrismo europeu e a uma visão do que ficou conhecida como personalidade africana. Em uma obra síntese, Muryatan Barbosa (2020) localiza esse fenômeno desde os primórdios no final do século XIX, revelando o pioneirismo de Edward Blyden, até o período entreguerras em que diversos pensadores africanos ou da diáspora negra (Marcus Garvey, Sylvester Williams, Du Bois, Richard W. Wright, Georde Padmore, Aimé Cesaire e outros) constituíram teses em congressos e grupos associativos sobre a formação teórica de uma personalidade africana. Do ponto de vista epistemológico, ainda que o conceito de personalidade africana carregasse raízes essencialistas, o objetivo geral desses pensadores africanos era emancipatório.

Devido a essas questões em relação ao termo “tradição”, esta pesquisa optou pelo uso do termo “culturas endógenas”, adotado primeiramente por Obarè Bagodo (2012). Essa escolha se relaciona a concepção de cultura e a inevitabilidade em se colocar em choque com outras culturas, isto é, não existe uma cultura fixa do presente e outra do passado. O termo “culturas endógenas” permite que se analise esse eixo fundamental na poética de Craveirinha como substância dinâmica e instável. Conforme definição de Raymond Williams (2011), no mesmo local podem ser encontradas culturas hegemônicas, culturas emergentes e culturas residuais. Na análise dos poemas de Craveirinha será possível observar que em cada período histórico e do ângulo que se

analisa as culturas endógenas aparecem em uma posição em seu texto a partir da correlação de forças que está em vigor.

Para especificar os tipos de disputas que ocorrem na poética de Craveirinha, retoma-se a essência do estudo de Antonio Sopa (2014): se houve subdesenvolvimento, colonialismo e mudanças no território do agora colonizado, também houve uma ressignificação dos seus símbolos, costumes e práticas religiosas no período colonial. Embora articulados pelo eixo central “culturas endógenas”, esta pesquisa buscou destrinchar esse conceito a partir do olhar que objeto de estudo, José Craveirinha, tinha sobre elas, trazendo alguns aspectos exemplificados a seguir:

- a) Folclore: termo utilizado por Craveirinha em seus ensaios que explicam fenômenos das culturas endógenas. O uso dado pelo autor é o seguinte:

Uma coisa é convocar indígenas e dizer-lhes que dancem e outra é ir ao seu encontro sabendo quais as músicas ou danças que se pretende gravar ou captar. Desde os folguedos das crianças aos adultos a qualidade ressurte da variedade. Há as canções de trabalho, de guerra, de embalar, com seus ritmos próprios, as suas mímicas, etc.

O narrador de histórias, por exemplo, não deverá ser esquecido. Mas terá de ser criado o ambiente adequado (o grupo rodeando o contador ou a contadora de Karingana wa Karingana) e ter-se-á uma das mais belas formas folclóricas de narrar histórias (os personagens cantam pela boca do narrador). (CRAVEIRINHA, 2009, p. 14)

Se for feita a comparação entre a definição de folclore para Craveirinha com a que existia na Europa do período é possível verificar aproximações e diferenças. Segundo Williams (2007), o folclore “(...) produzia o efeito de datar retroativamente todos os elementos da cultura popular, e era muitas vezes oferecido como contraste às formas populares modernas, seja de tipo radical e proletário, seja de tipo comercial.” (2007, p. 185). Do ponto de vista relacionado a uma prática cultural de um povo, pode-se inferir o nacionalismo, a moçambicanidade de Craveirinha em tentar inventar uma cultura popular. Por outro lado, o movimento que ocorre em seus poemas parece utilizar dessa cultura endógena residual como mote para a transformação social, colocando-a assim no ponto moderno de almejar um futuro. Como exemplo dessa visão, pode-se tomar o “Xigubo”. Craveirinha no poema faz um movimento cultural descrito abaixo por Luana Soares de Souza (2019, p. 145):

Ao narrar o funcionamento do xigubo, o poeta busca restaurar a ancestralidade que foi silenciada pela colonização, procurando reanimar o

espírito guerreiro e combativo dos negros. O *xigubo*, portanto, pode ser uma metáfora da dança guerreira que antecede a luta pela independência de Moçambique. Craveirinha não opera exotizando a comunidade, mas circunscrevendo os rituais de forma orgânica, a fim de que o passado sirva como força motora para a superação do presente, reabilitando os negros de forma coletiva.

Logo, o *xigubo* não tinha mais o mesmo sentido da época das guerras de conquista, pois na sua é folclore, ou seja, é uma interpretação (logo a marca artística da leitura de uma realidade) feita por grupos de dançarinos/dançarinas em palcos - não mais na terra - acompanhados por orquestras e assistido por plateias, adventos da modernidade europeia. Outro elemento importante é que a dança se torna pública ao ocorrer para uma plateia, ganhando olhares estrangeiros e de alteridade cultural. Se o fazer da dança entre os Zulus e os Changanas tinha funções de preparação para uma guerra de defesa ou conquista, para dançarinos em grupos de folclore passaram a ter a função estética e comercial. Isso não quer dizer que o *xigubo* não era mais dançado nas comunidades rurais, mas mesmo nelas tinham uma outra “guerra”, um novo sentido para a prática, tendo em vista toda a desestruturação social causada pelo sistema colonial e o advento da modernidade. É esse o preciso ponto de Craveirinha, crítico a folclorização por grupos exógenos “o folclore não se encomenda nem se produz ao gosto de cada um arbitrariamente” (CREVEIRINHA, 2009, p. 86) e crítico ao purismo de alguns segmentos sociais (associações e grupos de folclore) que desejavam um “folclore estacionário no tempo e no espaço” (2009, p. 210). O intelectual José Craveirinha se posiciona a favor de um folclore – e aqui vale a ressalva de sua época não haver outro termo que pudesse melhor explicar – que se constituísse como instrumento social de unidade entre diferentes culturas, uma “FORÇA cuja ação coletivista se faz de uma diferenciação por meio de modos pacíficos e não de atitudes agressivas.” (2009, p. 219).

- b) Cultura proletária: Craveirinha ao focalizar espaços do cotidiano de trabalhadores acaba atribuindo um sentido concreto aos sujeitos que promovem a cultura, ressignificando o lugar a partir de novas expressões culturais. Um exemplo pode ser o dado pelos Magaízas-mamparras em que a partida ou a chegada é ritualizada como um marco de transformação dos sujeitos e suas famílias ou até como forma de ganhos extras:

As exibições de música e dança realizam-se ainda mesmo em Moçambique, enquanto os jovens *mamparras* aguardavam o seu embarque para o país vizinho. Já na África do Sul, nos compounds (acampamentos), era no decorrer das horas de descanso e de lazer que os mineiros se dedicavam a executar os ritmos musicais das suas terras de origem. Essas exibições, que eram então chamadas de ‘danças intertribais’, faziam-se gratuitamente nas ‘minas da coroa’, como espetáculos destinados também a atrair turistas.” (SOPA, 2014, p. 74)

O uso distinto do que faz em passagens do folclore acontece pelo fato da produção cultural em destaque acontecer no mundo do trabalho. Quando Craveirinha em seus poemas opera contando a história de um Magaíza, sua trajetória de ilusões com a modernidade sul-africana, consumido por uma indústria cultural hegemônica, mas, ao mesmo tempo, provoca o leitor a pensar no ciclo como um ritual de passagem, ele, Craveirinha, acaba por contar a história cultural da classe trabalhadora que se reinventa diante de cada etapa do mundo colonial. A aliança que o poeta faz com as vozes de trabalhadores são lembradas por José Welton Ferreira dos Santos Júnior (2012, p. 84) como um movimento de contar uma história a contrapelo, isto é, dar vida a personalidades que o colonialismo português queria ocultar da narrativa oficial de louvor à modernidade:

uma dimensão de tom popular, essas personagens impõem sua presença incômoda como retalhos de uma história orientada para a configuração de personas das classes populares, cujas experiências estão inextricavelmente ligadas às suas especificidades socioeconômicas e raciais, evidenciando o mascaramento de um pretenso discurso liberal da colonização como entrada na modernidade.

Sobre a relação entre a cultura burguesa hegemônica criada por colonos em torno da modernidade europeia e a emergente cultura proletária advinda dos bairros do caniço contada por Craveirinha em seus poemas, é elementar a análise de Eclea Bosi sobre como ocorre a produção cultural da classe trabalhadora:

Nas sociedades rurais ou pouco industrializadas, há sempre um certo grau de contiguidade entre o grupo do trabalho, o grupo familiar e o grupo do lazer; o que fica patente nas festas sazonais, de plantio ou colheita, signos de um estilo comunitário de vida. (...) O âmago do problema de uma cultura popular e, mais especificamente, de uma cultura operária, é justamente o descompasso cada vez maior entre as séries contextuais que integram a existência dos estratos mais pobres da população. Creio que o caráter evasivo e compensatório do lazer operário, posto em evidência por tantos estudiosos

da questão, acha seu fundamento no intervalo psicossocial aberto entre os tempos de trabalho e de não-trabalho. (BOSI, 1973, p. 80)

- c) Cultura urbana: Craveirinha aponta em seu texto alguns fenômenos do urbano, exemplificados em rituais como o do kenguelequezê, pesquisado por Henri Junod, e transformado em poesia por Rui de Noronha, o qual ganhou novas formas na cidade, deixando diferentes etnias convivendo no mesmo espaço se apropriando ou não de práticas. Cidade essa que também “destrói muita coisa” (CRAVEIRINHA apud LABAN, 1998, p. 57) por ter acelerado o tempo, expandido a noite, traçado novas fronteiras, diminuído espaços de moradas. A dinâmica urbana, além de alterar tempos e espaços, colocou em contato Igrejas cristãs e islâmicas no mesmo território com “culturas e religiões tradicionais”⁶ dentro de um contexto colonial em que o cristianismo era a religião que tinha apoio do Estado português. Desse contato, nasceram conflitos de poder e tensão cultural. No que tange ao poder, há no plano educacional uma maior força, dado que a educação rudimentar era oferecida em grande parte por missões ligadas ao cristianismo (CABAÇO, 2007) e na política de higienização e sanitização com uso intensivo da medicina ocidental (SANTANA, 2018).

Há muitos elementos para destaque na tensão cultural originada desse contato. Alguns podem ser exemplificados: a permanência de Nyangas, curandeiros, para tratamento de saúde espiritual e física nas culturas do sul; a aceitação de Cristo como irmão ao mesmo tempo que o “pai” das famílias era o mais respeitado por ter filhos, permanecendo, portanto, as lideranças locais (LAISSE, 2020); na Mafalala, mulheres macuas que dançavam com homens não-islamizados ao lado da mesquita do bairro (SOPA, 2014). O fenômeno cultural urbano é alvo do texto de Craveirinha. O poeta consegue observar os movimentos interculturais ocorrendo pelos deslocamentos e formações de bairros em Lourenço Marques, tendo Mafalala como maior referência. Para ele, será a partir desses encontros que uma cultura nacional emergirá.

- d) Cultura moçambicana: Nos bairros periféricos surgiram novos ritmos musicais e a Marrabenta exemplifica as imbricações entre as culturas endógenas e a modernidade. Craveirinha, Calane da Silva e Antonio Sopa tentaram descobrir a origem desse ritmo sensual e frenético que ganhou as festas no subúrbio,

⁶ Utiliza-se esse termo no discurso oficial (Sigla CRB). Neste momento, não será problematizado o uso e a visão do Partido/Estado FRELIMO que cunhou este termo.

tornando-se a principal música popular de Moçambique. Fruto de uma miscelânea das culturas do sul, pois os Ngunis reivindicavam como uma dança de Gaza, tinha compassos do madjika, lembrava o ritmo do ritual n'fenha dos Rongas, possuía um som dos cabarés comorianos, um nome de neologismo português e instrumentos musicais ocidentais (saxofones, guitarras, trompetes). A marrabenta se constituiu como uma nova forma por não estar atrelada a algum ritual específico, ela é fruto da nova relação com o tempo e espaço da cidade, pode ser dançada a qualquer momento e em qualquer lugar, pode ser tocada e ouvida pelas ondas do rádio. O pertencimento dinâmico da música expressa também como a relação com as culturas endógenas não tinha uma regra única de como poderia ocorrer. Na música, na dança, no desporto, na culinária, todos esses traços das diferentes culturas endógenas são recuperados por Craveirinha para formar a ideia de nação.

As associações ou clubes de bairro tinham a função de promover e organizar as manifestações culturais e esportivas que nasciam no subúrbio. Elas por si próprias são reformulações da relação com o colonial. Os brancos e não-negros na cidade de cimento tinham suas associações lusas, britânicas, indianas para expressar suas respectivas culturas e organizar os sujeitos no sentido de preservação de privilégios. Os colonizados, africanos assimilados e “indígenas”, perceberam esse movimento e começaram a criar grêmios e associações no sentido de existirem enquanto sujeitos na cidade que os menosprezava. Jornais como *O Brado africano*, associações africanas de escritores ou na música, dança e desporto, foram todas formas de auto-organização dos trabalhadores que moravam nos bairros do subúrbio e não tinham sindicatos para lhes darem amparo nas questões trabalhistas, pois até esses tinham recorte racial (ZAMPARONI, 1998).

- e) Cultura negra: Negritude foi uma expressão usada pelo martinicano Aimé Césaire no começo do século XX, mas tem como formulador conceitual o norte-americano W.E.B. Du Bois. Os usos e sentidos da palavra foram diversos (MUNANGA, 2020). O que há de consenso é o fato de ter surgido da diáspora africana, ou seja, fora do território africano e, posteriormente, ter se espalhado pelo continente. Por esse motivo também nesta pesquisa dissocia-se de outra palavra, panafricanismo, que se transformou em movimentos políticos, apesar de terem se mesclado após ocorrerem os movimentos de libertação nacional. Negritude foi um movimento cultural de valorização da personalidade negra,

uma tentativa de inverter o quadro semântico que as teorias raciais fizeram do negro e todas as imagens negativas construídas pelo racismo (MUDIMBE, 2019; MBEMBE, 2018; FANON, 2008; MEMMI, 2021). Por meio de tentativas de explorar aspectos que fossem comuns na história, cultura e características biológicas, a negritude adentrou a África a partir de intelectuais africanos francófonos e anglófonos que estudaram em universidades europeias.

A temática da negritude é mais complexa de se explicar na forma como acontece nos países africanos de língua portuguesa, pois o contato linguístico e a produção local foram tardias, tal como revela Alfredo Margarido (1980, p. 83):

Nota importante por duas ordens de razões: a primeira reside no facto de que a negritude já não é escala para medir a estrutura da poesia africana de expressão portuguesa: ultrapassada, ela é sobretudo um dos valores da poesia negra de expressão francesa e aí deve ficar circunscrita; a segunda mostra que a negritude, ao mesmo tempo que é importante no mundo francófono, é incapaz de assumir a totalidade dos fenómenos históricos, sociais e culturais responsáveis pela situação de dominação em que se encontra o homem africano. A partir daí, as poesias negras de expressão portuguesa devem ser apreciadas segundo uma óptica nova, proposto e imposto em 1953.

Em relação a essa citação, vale destacar dois fatos em Margarido: primeiro, sobre a “óptica nova” se atrela em parte aos movimentos de libertação que começam a se fortalecer por todos os territórios africanos; segundo, quando se refere ao ano de 1953 é justamente porque nele é publicada em Lisboa a antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizada pelos poetas Mário Pinto de Andrade (angolano) e o Francisco José Tenreiro (são-tomense). A antologia era inspirada em modelos anteriores publicados no encalço do advento da negritude de língua francesa desencadeada com a *Preséance africaine*, como a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, organizada pelo Senghor (grande líder político do pan-africanismo) em 1948 e a *Anthologie nègre*, de Blaise Cendrars de 1921. Embora articulados ao fenómeno da negritude e dos movimentos panafricanistas, nos PALOP os fatores ideológicos do lusotropicalismo e um “mulatismo” associado a uma política de censura intensiva nas colónias fizeram com que a situação se desenvolvesse de outra forma, ou seja, muito mais uma tônica do que um movimento em si⁷. Em Moçambique, por exemplo, há uma situação específica que foi a baixa circulação literária subversiva

⁷ Esta pesquisa decidiu não aprofundar o debate em torno de como foi essa forma em todo o PALOP, apenas nos anos que se relacionam diretamente a José Craveirinha em Moçambique.

devido à intervenção da PIDE e uma menor presença de moçambicanos na Europa, fator vinculado ao achatamento da classe dos assimilados. Esse alerta é importante para destacar que José Craveirinha, tal como descrito por Calane da Silva, não havia lido as poesias e escritores da negritude e do panafricanismo. O contato com esse tema, como o próprio poeta reconhece, foi por interlocutores como Karel Pott - filho de um rico cônsul holandês -, por ser jornalista, gostar do blues, jazz americano/sul-africano e ser atleta. Portanto, os usos e sentidos da negritude em José Craveirinha são *sui generis*, pois partem da leitura indireta do movimento cultural carregando algo eminentemente pessoal:

O que acontecia na América em relação aos negros tocava-nos muito. E mesmo os seus valores – não só os valores desportivos como os valores culturais -, a Marian Anderson, a Billie Holiday, tocavam-nos bastante. Até no livro da *Maria* eu aproveitei para falar no *blues*. Dizia-nos muito o drama do negro americano, dizia-nos bastante. (CRAVEIRINHA apud LABAN, 1998, p. 89)

Ao contrário do movimento da negritude, o movimento político panafricanista nasce dos africanos. Reitera-se a necessidade da divisão em categorias diferentes, pois os precursores e as intencionalidades desses também foram distintas. Blyden, mesmo tendo uma origem estrangeira ao continente africano, morou durante boa parte da vida na Serra Leoa e Libéria. Seus escritos tinham como fundamento que os africanos possuíam um ponto de vista histórico, constituindo um universo separado de sua própria história e tradições (MUDIMBE, 2019). Ainda que suas visões estivessem apegadas a conjuntura do século XIX (teorias raciais, neocoloniais e teológicas), Blyden influenciou lideranças importantes da libertação anglófona e um grande líder da libertação ganesa: Nkrumah. O panafricanismo nasceu de congressos internacionais e tinha como objetivo central a emancipação das colônias em África desde o primeiro realizado em Paris (1919). Com tons que acompanharam cada contexto - de uma transição gradual pensada nos três primeiros para uma resolução de autodeterminação após a invasão fascista da Etiópia - os congressos panafricanistas marcaram as discussões em torno da necessidade da independência das colônias africanas mais do que necessariamente uma unidade das colônias nas independências, isto é, apesar do prefixo “pan” as resoluções tiradas em congresso nunca previram uma nação única africana se libertando do colonialismo europeu. A convergência do movimento cultural da negritude para as lutas de libertação do panafricanismo gerou movimentos diferentes

em cada território e concepções de nações distintas dos Estados que se ergueram. O “socialismo africano” de Senghor foi diferente do “conscientismo” de Nkrumah e distinto do modelo comunalista “Ujamaa” de Nyerere (MUDIMBE, 2019; COOPER, 2016; MANOEL, 2019), marcas das polarizações surgidas na década de sessenta do movimento panafricanista (BARBOSA, 2020, p. 83). Assim como os processos de libertação política se distinguem na Argélia de Fanon (YAZBEK, 2010) daquela promovida por Nasser no Egito (MANOEL, 2019). A segunda fase de libertação das colônias ocorreu depois da Conferência de Bandung (1955). Nela, também foram diferentes na Guiné de Amílcar Cabral ao processo de longas guerras em Angola e Moçambique, completamente distintos do Alto Volta de Sankara ou do DERG na Etiópia (VISENTINI, 2012). As interferências externas, relacionadas à guerra fria e a disposição das forças na África austral, a formação colonial constituída por cada império europeu nas colônias e questões internas, relacionadas a etnias e organizações sociais próprias, consolidaram um processo de independências longo e disperso pelo continente africano, levando ao fracasso qualquer tentativa de formação de blocos econômicos e políticos africanos.

É importante contextualizar essa base histórica-política do panafricanismo para entender como ocorre na poesia craveirínica as referências a unidade e libertação africana, já que se mesclam a projeções estéticas do ser negro. Assim como a negritude, o poeta não teve contatos diretos com esses autores. Sua aproximação foi a partir da década de sessenta por interlocutores como Marcelino dos Santos, Eduardo Mondlane e Samora Machel, lideranças políticas na fundação da FRELIMO que tinham contato direto com o panafricanismo e movimentos de libertação nos PALOP.

- f) Modernidade: Segundo Raymond Williams (2007), o termo moderno sofreu por diferentes significações desde o período renascentista até que no século XIX e XX: “tornou-se quase equivalente a MELHORADO (v.), satisfatório ou eficiente” (WILLIAMS, 2007, p. 282). Logo, modernidade passou para o campo positivo ligado ao futuro no imaginário eurocêntrico, enquanto as culturas endógenas, no uso do termo “tradição”, estariam no passado. A reelaboração semântica advinda da personalidade africana transformará o espectro negro no campo da modernidade. Segundo o cientista social Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2003, p. 42):

A modernidade negra é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental, mas, sob a palavra negra se escondem personas

muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. A modernidade negra.

Para Muryatan Barbosa (2020), o movimento da negritude, majoritariamente francófono, foi engendrado no campo da cultura a partir dessa contestação e formação da personalidade africana, percebida na celebração do jazz, do samba, da salsa e de qualquer matriz cultural afro-diaspórica. A presença negra nas artes modernas expressa uma nova forma de relacionamento com as culturas endógenas.

No texto de Craveirinha, o conceito de culturas endógenas está imbricado com o conceito de modernidade nas imagens poéticas construídas. Elas em quase sua totalidade se apresentam na relação presente/passado, se conflitando e se mesclando ao mesmo tempo. O modernismo do texto - no sentido de compreender o fenômeno urbano *sui generis* que está se processando em Lourenço Marques - presente na obra poética de Craveirinha está justamente em perceber esse movimento do real. A modernidade pra José Craveirinha tem vários sentidos. O primeiro está atrelado a um modelo de “civilização” que tem contradições, pois a mesma “civilização” que proporcionou a energia elétrica, o telefone e o rádio, também inventou bombas e armas de destruição em massa. Outro sentido está na modernidade que escancara a desigualdade social, que transforma em mercadorias os sonhos de consumo inatingível pelo valor que elas possuem. Além desses sentidos, há o da desconfiança quanto a modificação da relação homem e natureza que a tecnologia produz. Mas há também seu sentido positivo na viola elétrica, no jazz, no gramofone *His Master Voice* que expande o som e na vida noturna que ocorre em cantinas dos bairros. A polissemia do uso da palavra modernidade se forma na relação entre permanências e mudanças sob as camadas de tempo.

c. 5: Mulheres

A categoria de mulheres é importante de ser destacada devido à presença do tema relativo à condição das mulheres na obra de Craveirinha. Mulheres no plural porque se constituíam de forma diferente de acordo com o espaço, nas relações étnicas, na divisão sexual e racial do trabalho. Antes de tudo, é preciso afirmar que no sul de Moçambique - recorte feito por esta pesquisa - havia uma sociedade patriarcal. Independente da época histórica, a categoria feminina teve seus espaços de poder definidos pelo homem nas

culturas do sul. As mudanças de regime econômico para um sistema capitalista, a reestruturação produtiva advinda com o colonialismo e a formação de núcleos urbanos modificaram a forma da realização do patriarcado (ZAMPARONI, 1998).

No que trabalhavam as mulheres? No campo, elas eram responsáveis por quase todo o processo da lavoura, arando, semeando e colhendo tudo que viraria consumo para sua família ou - se o trabalho estava atrelado ao xibalo - tornava mercadoria. Com a chegada do imposto da palhota, eram elas as primeiras a serem aprisionadas caso a família não tivesse recursos possíveis para pagar o Estado colonial português. Além do cultivo, tinham a função da reprodução social e criação dos filhos, isto é, o trabalho na lavoura se realizava junto ao filho nas costas, ou se já, crescido ajudando a mãe. Pontua-se esse fato pois a centralidade feminina na exploração do trabalho colonial era de suma importância para o ganho de capital que tiveram as companhias estrangeiras, além do desenvolvimento das áreas urbanas com o fisco que era recolhido das palhotas. Nas cidades, a mulher branca tinha uma participação pública limitada, dedicando-se basicamente a tarefas domésticas. E a mulher negra? Esse fenômeno é explicado por Valdemir Zamparoni (1998, p. 279):

O que é certo é que em Moçambique o controle sobre o afluxo de mulheres africanas para a cidade sempre mereceu atenção especial das autoridades administrativas, que temiam que seu afastamento das tarefas agrícolas poderia por em risco a manutenção do sistema de usufruto de uma força de trabalho masculina sazonal e barata, quer para as minas quer para os serviços internos à colônia e, ao mesmo tempo, abalar os mecanismos de reprodução biológica e social das comunidades. Como acrescenta Jeanne Penvenne, a mentalidade de então, entre colonos e africanos, não supunha a mulher africana como estando na cidade; a ela cabia, sob os cuidados e proteção de um homem, suprir as necessidades destes e de seus filhos nas áreas rurais, a ela cabia o trabalho agrícola, a machamba e não vender seu trabalho por salário. Além disso a presença de mulheres na cidade podia contribuir para, sob o ponto de vista da administração, uma indesejada fixação dos homens e formação de famílias negras, o que fatalmente desaguaria na necessidade da ampliação dos serviços urbanos, escolas e serviços de saúde, ainda que mínimos, para atendê-los, além é claro, do medo potencial que representaria uma maior população negra.

A situação de baixa concentração de mulheres negras nas cidades até a década de quarenta sofreu uma mudança nos anos seguintes com o aumento do movimento migratório na fuga da exploração do campo e expansão do imposto da palhota, tal como

observado no tópico **colonialismo**. Todavia, nas cidades exerceram funções ligadas ao cultivo em pequenas hortas, machambas periurbanas ou a comercialização desses produtos alimentares como vendedoras ambulantes na cidade ou em mercados ilegais no subúrbio. Um destaque sobre as mudanças sofridas pela época colonial foi a desestruturação familiar. Sustentáculo para a manutenção da vida em todos seus sentidos, a perda de uma mulher para uma família era tão significativa que práticas como o lobolo eram essenciais para recompensar a família da noiva essa perda. Com o avanço do Estado Novo, da intensificação do trabalho no campo e o uso do trabalho masculino no deslocamento para as minas, os portos, as estradas de ferro e a construção de obras públicas, consolidou-se um processo de desestruturação do padrão familiar e um número cada vez maior de mulheres negras solteiras:

Penvenne, aponta números mas, destaca que o que levava estas mulheres a arriscarem-se num meio hostil e desconhecido, era a associação desses fatores ecológicos e econômicos, agravados por problemas de ordem pessoal: a perda do acesso à terra, como decorrência da perda dos maridos e dos laços matrimoniais; a morte dos pais; a gravidez fora do casamento; o adultério; o incesto ou bebedeira; a rejeição e violência dos maridos, ou ainda discordância de que estes pretendessem ter uma segunda mulher. A maioria destes fatores de índole pessoal referem-se a situações vivenciadas por mulheres casadas, ou melhor, de alguma maneira, tornadas sozinhas. Se isto se verifica, entre as trabalhadoras da indústria do cajú, no final dos anos quarenta, o mesmo parece não ter ocorrido na década anterior (ZAMPARONI, 1998, p. 280)

Esses dados são importantes para entender nos próximos capítulos as imagens das prostitutas nas obras de Craveirinha. Essa desestruturação do padrão familiar aliada ao avanço da urbanização aumentou o número de prostitutas concentradas na baixa da cidade a partir da década de quarenta:

Só na década de quarenta do século XX é que, paulatinamente, as mulatas, e depois as negras, puderam vir para a baixa, para os night clubs, cabarets e dancings que paulatinamente estavam substituindo os bars como centros de lazer e prostituição. Mas não eram só os corpos das prostitutas brancas e negras que estavam segregados. A crônica colonial só reteve os nomes daquelas mulatas que viviam em concubinato com brancos importantes; das demais, particularmente das prostitutas, empurradas para o anonimato dos quatinhos das cantinas, bordéis de baixo meretrício, nada se sabe. Negava-se-lhes a própria identidade individual: eram prostitutas negras, indígenas e isto bastava. (ZAMPARONI, 1998, p. 358)

Esse trecho é relevante para destacar outro aspecto da condição da mulher, a violência sexual. A situação da prostituição revela uma situação própria da mulher que acontecia na relação com o homem negro. O estupro nos campos e a violência sexual nas cidades mostrava que as mulheres negras e mulatas não eram só as mais exploradas economicamente, mas as que menos valiam em termos de objetificação sexual para os homens brancos na escolha de raça, algo que possui aproximações a situação analisada por Angela Davis (2016, p. 19) em outro contexto de espaço e tempo, os EUA escravagista do século XIX:

as mulheres sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só podiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas à sua condição de fêmeas.

Assim como a relação de Craveirinha com os movimentos de negritude e panafricanista, não há evidências de aproximações do autor com a escrita feminista africana como Margareth Kenyatta, Jeanne Martin Cissé, Funmilayo Ransome-Kuti, Aoua Keita, Gertrude Shope, Adelaide Tambo ou Winnie Madikizela-Mandela, que lideraram conferências panafricanistas na década de sessenta (BARBOSA, 2020, p. 85). Portanto, devido à complexidade na compreensão das condições das mulheres negras e mulatas em Moçambique, Craveirinha, lendo seu tempo, aborda essa questão de formas diferentes em suas obras a partir de um movimento multiplicador de vozes e imagens poéticas, constatado por Calane da Silva (2009, p. 154), e que serão analisadas nos próximos capítulos:

Acrescente-se, a propósito, que no conjunto de lexemas bantus e neologismos luso-rongas é de assinalar também que, enquanto em *Xigubo* a área significativa referente à condição da mulher e ao vestuário não ultrapassa no conjunto 4 (quatro) referências identitárias, em *Karingana wa Karingana* esse número sobe para 23 (vinte e três).

Esta quantificação está, certamente, relacionada com o que analisamos sobre as diferenças ao nível do herói em cada uma das obras. Para a descrição poética da realidade quotidiana do povo era também necessário alargar o horizonte lexical.

c . 6: Pós-independência

O conceito “pós-independência” se diferencia do “pós-colonial”. Esta pesquisa não vai entrar nos méritos dos estudos pós-coloniais e todo o debate em torno do conceito (APPIAH, 1997; HALL, 2013), pois o recorte é eminentemente temporal, isto é, o período que marca a independência de Moçambique perante Portugal⁸. Entender o processo de independência em Moçambique demanda um confronto com narrativas e uma história oficial que se formou a partir de quem participou da luta armada. A Guerra de libertação começou no dia 25 de Setembro de 1964, como lembrado quatro anos depois por esse trecho selecionado da *Voz da Revolução*:

No dia 25 de Setembro de 1964 o nosso povo pegou em armas e atacou as forças colonialistas portuguesas. Nesse dia o povo moçambicano disse BASTA! Aos exploradores portugueses, e começou a lutar pela sua libertação. Está aqui a principal importância desse dia. (...) Nesse dia éramos menos de 250 combatentes, a maior parte armada só com pistolas ou espingardas, a desafiar todo o exército português, equipados com armas mais modernas: aviões, tanques. (...) Tinha havido, no passado, lutas entre o nosso povo e as forças portuguesas. Mas essas lutas tinham por objetivo só expulsar os portugueses de uma certa região. O povo de uma tribo lutava só para a independência de sua tribo. Eram simples revoltas. (...) O nosso pequeno exército de 250 combatentes cresceu para mais de 10.000. A qualidade das nossas armas melhorou, de pistolas para metralhadoras, anti-aéreas, morteiros e canhões. (...) Já temos grandes regiões libertadas, onde começamos a construir uma vida nova. Já alcançamos grandes sucessos. A nossa convicção de que o poder do povo triunfará está a comprovar-se.” (*VOZ DA REVOLUÇÃO* apud O processo revolucionário da Guerra popular de libertação, 1977, p. 173)

Foi trazido esse excerto para refletir sobre o processo de libertação estar associado aos movimentos de construção do Estado moçambicano após a independência. É interessante observar no trecho os usos da palavra “povo” quando na verdade a própria narrativa oficial fala em 250 pessoas que pegaram em armas no primeiro levante. A tática adotada pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) foi a luta armada por guerrilhas rurais. Esse tipo de tática era clandestina e não circulava entre as populações rurais e urbanas. Ou seja, não necessariamente o “povo” estava participando

⁸ Esta pesquisa não achou central debater o conceito do pós-colonial, mas concorda com Inocência Mata (2016) que o principal problema da crítica pós-colonial é de “provincializar” a Europa, colocando o fator epistemológico como uma categoria elementar. Ao contrário, temos apresentado até aqui uma visão materialista da vida em que condicionantes econômicos e políticos agem mais intensamente sobre a cultura do que outras grandezas de produção e reprodução social.

da “guerra popular”, mas sim guerrilheiros que faziam uma série de investidas para conquistar o apoio popular.

Outro ponto que chama a atenção é a desqualificação que se faz para outros tipos de lutas anticoloniais no uso da palavra “só”, colocando-as como “simples revoltas tribais”, dizendo que elas não tinham o propósito de derrubar o colonialismo, mesmo que em nível local. Além desses pontos, há outro saltando aos olhos que é o arsenal militar dos guerrilheiros, advindos de um apoio externo. Por fim, vale destacar o uso das “regiões libertadas” como laboratório de organização daquilo que viria a se tornar o modelo nacional do novo Estado pós-independência.

Esse processo de análise do período pós-independência a partir da luta armada tem três diferenças no trato ao período colonial: primeiro, a distância temporal curta dos eventos; segundo, porque as fontes documentais possuem uma aparente restrição no acesso⁹; terceiro, por aquilo que João Paulo Borges Coelho chamou de “Abrir a Fábula”, isto é, um questionamento às fontes do passado por terem sido feitas pelos vitoriosos da FRELIMO:

A memória da luta de libertação e da experiência revolucionária das zonas libertadas desempenhou assim um papel central na política e na vida após a independência, não só como um passado que reverberava no presente mas também como farol e referência na caminhada para o futuro. Como procurei mostrar noutra lugar (Coelho, 2005; 2007; 2013), a luta armada cumpriu esse papel não só ao ser o acto que permitiu aos moçambicanos surgir com uma identidade nacional, mas também na medida em que forneceu a base da legitimidade das políticas governamentais após a independência, e uma espécie de *carte blanche* para as decisões políticas e de desenvolvimento, no sentido em que essas decisões, tomadas pelos mesmos protagonistas que haviam vencido a luta, eram apresentadas como uma espécie de continuação das práticas adoptadas nas antigas zonas libertadas. (COELHO, 2015, p. 155)

Além da longa duração das guerras de libertação e das tentativas empreendidas pelo governo português em chegar a um acordo, outro período de difícil compreensão é o processo de independência, que se inicia em Abril de 1974 com a revolução dos Cravos, colocando abaixo o regime salazarista em Portugal e soma-se a Setembro de

⁹ É inevitável a comparação com o Brasil. Quando esta pesquisa precisou acessar Jornais no Arquivo Histórico de Moçambique foi necessária a prévia autorização de um professor e o consentimento em carta pela direção do arquivo em um processo moroso de longos dias que não se consumaram. No Brasil, devido à lei de acesso à informação e a digitalização ou fac-similar de parte de jornais, o acesso a arquivos é mais fácil, inclusive relacionados ao período da ditadura civil-militar após esforço coletivo da implementação da comissão de memória, verdade e justiça.

1974 com os acordos de Lusaka, os quais estabeleceram as regras de transição para um Estado controlado pela FRELIMO. Esse período se estende até 25 de Junho de 1975, data que foi escolhida pela FRELIMO por completar treze anos de seu primeiro Congresso de fundação a partir da unificação de três movimentos de libertação: UDENAMO, UNAMI e MANU¹⁰.

A vitória da FRELIMO contra os portugueses ofuscou seus conflitos internos. As diferentes alas do movimento se consolidaram como partido após a independência: “Políticos-militares”, “chairmen” “novos exploradores”, divisões entre negros e mulatos, mortes de lideranças por traições no período da Guerra (Lázaro N’Kavandame e Eduardo Mondlane), incógnitas não tão claras (BRAGANÇA, 1980) devido ao tom triunfalista de quem dividiu cadeiras e poderes após os acordos de Lusaka. A construção de um novo Estado nacional tendo um partido como condutor destoa de processos acontecidos em outras ex-colônias africanas onde houve uma assembleia nacional constituinte. O que ocorreu foi a promulgação de uma nova constituição dois meses após a independência pela caneta de Samora Machel e, três anos depois, com a FRELIMO já sendo um partido único de orientação marxista-leninista tirada no congresso de 1977, sendo feita uma assembleia popular posteriormente. O partido de vanguarda operária-camponesa que nasceu após uma revolução é também algo incomum nos movimentos que geraram governos socialistas no mundo. Tomando como exemplos principais: na União soviética já existia o partido bolchevique muito antes da revolução de 1917 (TROTSKY, 2007); na China, o PCC décadas antes se constituiu como um partido de massas organizadas na instalação das guerrilhas que culminaram na revolução de 1949 (POMAR, 2003); em Cuba, apesar da guerrilha não se organizar como partido, o apoio do Partido Socialista por meio de greves, organização e propaganda urbana contribuiu para uma aliança operária-camponesa e a adesão ao socialismo após a revolução de 1959 (AYERBE, 2004). No Vietnã, o PC indochinês participou ativamente da organização popular de diferentes setores da sociedade na luta anticolonial e antifascista com rebeliões, insurreições e greves antes mesmo da tomada do poder (VISENTINI, 2008). Portanto, há um processo *sui generis* na independência de Moçambique nessa adesão posterior ao socialismo que a partir da leitura do texto poético craveirínhico pós-independência será esmiuçado. A mistura entre história do

¹⁰ As siglas, respectivamente, significam: União Democrática Nacional de Moçambique, União Nacional Africana de Moçambique Independente e Mozambique African National Union.

Estado e história do partido FRELIMO é muito bem problematizada por Aquino de Bragança:

A vitória da independência em 1975 contribuiu significativamente para impor a ideia de que a história da luta pela independência nacional pode, no essencial, ser reduzida a história da Frelimo. E a maneira como decorreu o 3º Congresso pode ser vista como a confirmação da ideia de que todos os moçambicanos se reconheciam dentro da Frelimo. Havia uma aparente coincidência entre as duas histórias mas, na realidade, a história da Frelimo só pode ser entendida em toda a sua especificidade quando colocada no global da história de toda a sociedade moçambicana. (BRAGANÇA, 1986, p. 35)

Existiu socialismo em Moçambique? Se sim, qual socialismo se realizou no governo de 1977 a 1986? O modelo das zonas libertadas foi hegemônico na organização do novo Estado? Qual política de desenvolvimento nasceu da planificação econômica e do PPI? Como a diversidade interna da FRELIMO se dividiu no Estado fundado? Quais as relações das diferenças internas da FRELIMO e da formação do Estado com o julgamento dos ex-presos políticos? O que de fato definiu a política de “vigilância popular”? Existia um “poder popular”? De onde surge a ideia de formação do “homem novo”? Qual a relação de uma Estado/Partido com a corrupção no período? O que levou a uma Guerra civil foi unicamente o contexto da guerra fria? O que define uma guerra civil? Até que ponto o uso da violência foi responsabilidade única dos “bandidos armados” – narrativa oficial - da RENAMO? O Estado “guerrilheiro” se desarmou após a independência deixando a cargo de forças armadas nacionais? Quem matou Eduardo Mondlane e Samora Machel? Todas essas perguntas são retóricas para adentrar a escrita pós-independência de Craveirinha. Quais os significados de “as saborosas tanjarinas d’Inhambane”? Quem são as hienas representadas nos poemas? Esse plural é significativo? Quem ficou de babalaze? Aquino Bragança e Samora Machel jogam algumas pistas:

Como dizem os camponeses, os bandidos armados são efectivamente hienas, mas mesmo que tenham comportamento de animais, os bandidos armados são homens que foram utilizados não para criar um movimento político, mas para destruir, com o objectivo de desmoralizar. O banditismo armado foi especificamente utilizado da mesma maneira que a PIDE e os sul-africanos utilizaram e utilizam a tortura e a repressão violenta: para quebrar o oponente. E depois proclamar que a queda da vítima mais uma prova da

incapacidade inerente aos pretos de dirigir um Estado, e do socialismo ser incapaz de desenvolver uma economia funcional. (BRAGANÇA, 1986, p.48)

Os corpos continuam na nossa zona, mas os espíritos já se instalaram na outra zona, sonhando com o conforto e corrupção vistos como coisas maravilhosas. (MACHEL apud BRAGANÇA, 1980, p. 132)

d. Corpus

Para entrar na percepção do mundo retratado nos tópicos acima e entender como ocorre a elocução é preciso conhecer quem é José Craveirinha. A entrevista com o escritor, apesar de seus silêncios evitarem o apontamento de contradições, será considerada um documento histórico para esta pesquisa, pois é um testemunho oral do poeta sobre a sua arte e história de vida. Além disso, o entrevistador Michel Laban consegue expor a língua falada de Craveirinha ao diferenciá-la da sua língua escrita com uma transcrição apurada do ponto de vista de um texto oral, dado que coloca algumas das marcas conversacionais e linguísticas presentes no ato de fala:

A língua falada constitui uma atividade num contexto específico, resultado da tarefa cooperativa dos dois interlocutores num mesmo momento e num mesmo espaço. (...) O texto falado apresenta marcas linguísticas evidentes de seu planejamento passo a passo, como texto construído pelos locutores envolvidos na conversação, de que resultam frases mais fragmentadas do ponto de vista sintático. (...) o envolvimento constitui característica da língua falada, entendido não só o envolvimento dos interlocutores com o assunto da conversa, mas também entre eles mesmos. (RODRIGUES, 2003, p. 36)

A sua nota autobiográfica também comporá a base do *corpus* textual, interligando-se com os poemas presentes nos livros *Xigubo*, *Karingana ua Karingana* e *Babalaze das hienas*. Serão utilizadas de forma complementar a análise de alguns poemas que não aparecem em livro, exemplificados no subcapítulo “As saborosas tanjarinas d’inhambane”, ou foram publicados postumamente; alguns excertos de ensaios e artigos presentes em periódicos escritos entre 1955 e 1987; e poemas que aparecem nas antologias de poemas de Moçambique organizada pela Casa dos Estudantes do Império, um grande marco literário para o período:

Com efeito, a «questão colonial», até então muito diluída na pauta da Mensagem, como se pode ver através dos ensaios até então publicados, a contrastar com os poemas e contos, claramente de temática anticolonialista, passa a ser uma presença constante. Foi nos anos 50 que se publicaram em diversos números de Mensagem, circular e boletim, poemas de António

Jacinto, José Craveirinha, Alda Espírito Santos, Marcelino dos Santos, Manuel Lima, Agostinho Neto, Tomás Medeiros, os contos de Alves Preto (Tomás Medeiros), Costa Andrade, Henrique Guerra... Por isso, a Casa vai viver «uma fase de enormíssima exuberância de actividade» e se transforma «no alfobre de uma nova elite política» (ROSAS apud MATA, 2015, p.14-15)

Dessa forma, a pesquisa se divide em três capítulos. No **primeiro capítulo: *Xigubo, vozes que gritam*** é analisada a sua primeira obra *Xigubo*, o contexto de sua publicação e meandros das suas edições, elencando e analisando alguns de seus poemas por meio de tópicos que aparecem com frequência no texto literário; no **capítulo 2: *Karingana ua Karingana, vozes que contam*** é analisado o livro *Karingana ua Karingana*, considerado pela crítica de Craveirinha sua obra-mor. O contexto de sua publicação, as diferenças com *Xigubo* e uma análise a partir de alguns tópicos que se repetem de diferentes formas com aquelas de *Xigubo*, constituem a análise literária da escrita do período colonial. No **Capítulo 3: *Babalaze das hienas, vozes que ecoam*** destrincha-se uma nova fase que compõe seus textos pós-independência, em destaque o poema “As saborosas tanjarinas d’Inhambane” e a obra *Babalaze das hienas*, marcando novos tópicos com tônicas estilísticas carregadas de desilusões e melancolias, mas sem abandonar seu estilo ora ácido, ora irônico, e sempre com viés narrativo atravessando as linhas permeadas por críticas sociais. Nas considerações finais, pretende-se não fechar uma síntese total, até porque para isso precisaria ser analisada toda a obra poética de José Craveirinha e de seus contemporâneos, mas sim identificar elementos que se aproximam entre uma obra e outra, assim como aquelas que passaram a não aparecer mais na fase pós-independência ou que ganham novos contornos, lançando luz a possíveis aproximações com textos da nova época histórica. Pretende-se também apontar novos caminhos para a análise da poética de Craveirinha, principalmente para as continuidades e rupturas de seu texto literário marcado pelos diferentes tempos em que viveu.

Capítulo 1: *Xigubo*, vozes que gritam

A escolha deste título se processou após uma minuciosa análise dos poemas e da leitura dos intérpretes da obra. Antes de adentrá-la, alguns esclarecimentos são necessários quanto a sua publicação. *Chigubo*¹¹ é o nome da primeira edição lançada pela Casa dos Estudantes do Império em 1964 que circulou de forma clandestina no Moçambique colonial. Apesar de algumas alterações estéticas e de ordem em versos, ela possuía os mesmos poemas da segunda edição, com excessão dos seguintes: “Mamanô!”, “Cântico a um Deus de alcatrão”, “Afinal... A bala do homem mau”, “Um céu sem anjos da África”, “Chamamento”, “N’Goma” e “Gado Maparra-Magaíza”, “Cantiga do Batelão” e “Elegia a minha avó Fanisse”. Esses dois últimos já haviam sido publicados pela Casa dos Estudantes do Império na coletânea *Poetas de Moçambique* em 1962¹². A não divulgação desses poemas na primeira edição é um enigma, dado que já haviam sido escritos na época, tal como aparece na segunda edição, marcando suas respectivas datas referentes aos anos 50. censura?¹³ primor técnico do autor? seleção da Casa dos estudantes? Todas as dúvidas são possíveis, pois Craveirinha sofreu censura na imprensa e recorreu muitas vezes a pseudônimos para driblá-la, além de ter reescrito muitos poemas com mais de uma versão, exemplificado no poema “Msaho de aniversário” que reaparece como “Msaho” em *Karingana ua Karingana*. Esta pesquisa não tem como objetivo explicar os motivos da entrada, saída ou reformulação de poemas de acordo com a época nas versões publicadas, pois necessitaria de uma consulta minuciosa a arquivos e fontes¹⁴.

¹¹ Nota: O título *Chigubo* foi alterado na 2ª edição para *Xigubo*. A mudança de grafia foi realizada após a independência. Essa pesquisa não conseguiu chegar a uma conclusão do motivo, pois pensando nas reflexões gráficas sobre a língua xiRonga, em que o “ch” não existe na língua, mas sim o “x”, poderíamos afirmar que foi uma escolha de não aportuguesar a palavra. Todavia, a letra “o” não aparece no final das palavras da língua xi-Ronga e se manteve no texto. Ou seja, o certo pela recente padronização das línguas moçambicanas seria escrever “Xigubu”.

¹² UNIÃO das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA). Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963): Volume II Moçambique (reprodução fac-símile das edições originais). UCCLA: S/L, 2014.

¹³ Há indícios de censuras diretas aos seus poemas que foram publicados. Em uma consulta ao *Arquivo Nacional Torre do Tombo* é possível verificar como “atitudes individuais subversivas, suspeitas ou susceptíveis de subversidade” a circulação de poemas como “Um céu sem anjos de África”. Não é objetivo desta pesquisa fazer uma análise comparativa das versões de *Xigubo*, logo não serão aprofundadas as relações entre as publicações.

¹⁴ Escrevi um artigo sobre a presença de poemas do José Craveirinha nas publicações da Casa dos Estudantes do Império como primeira tentativa de estabelecer relações entre o texto, o local de publicação

Algo que desde o título *Xigubo* chama a atenção do leitor é a escolha de José Craveirinha por um léxico diferente da língua portuguesa. Para entender os motivos dessas escolhas, Raul Calane da Silva se debruçou sobre a obra e interpretou linguisticamente as características lexicais presentes, apontando para alguns aspectos:

Começamos por dizer que a obra *Xigubo* não está estruturada em partes e é composta por 21 (vinte e um) poemas em que apenas 6 (seis) não tem lexemas bantus e neologismos luso-rongas, o que corresponde a 28,5% do total da obra. No seu conjunto *Xigubo* tem fixados, poeticamente, 146 lexemas bantus e apenas 5 (cinco) neologismos luso-rongas. (CALANE DA SILVA, 2009, p. 148)

Os dados lexicais apresentados por Calane da Silva em sua pesquisa são importantes para explicar as escolhas isotópicas do poeta Craveirinha quando em suas vozes poéticas apresenta imagens que compõem um Moçambique em seus diferentes territórios. Destaca-se também que em *Xigubo* há uma maior diversidade das línguas moçambicanas do que acontece em *Karingana ua Karingana*, pois nesta o xiRonga acaba sendo a língua mais utilizada.

Outro dado importante observado por Calane da Silva é que as escolhas estéticas do poeta dialogam diretamente com o seu tempo colonial, não sendo só um texto literário de expressão cultural moçambicana, mas se comportando como um contra-discurso colonial:

Craveirinha quis, efectivamente, impôr uma estética diferente numa obra em língua portuguesa, uma obra que estivesse impregnada de uma mensagem ideológica e cultural subversiva em todos os domínios, quer linguísticos, quer poéticos. A profusão dos lexemas bantus cuja maioria se concentra em áreas como de nomes geográficos, da flora silvestre e fauna bravia, das danças tradicionais (sobretudo as guerreiras), dos heróis e figuras míticas de África, entre 26 outras áreas da vida social e cultural moçambicana, combinam um estilo e uma estética poética que funciona, excatamente, no sentido de uma forte mensagem épico-nacionalista, cultural e africanista programada e projetada para uma consciencialização política e mobilizadora para uma luta de libertação nacional. (CALANE DA SILVA, 2009, p.151-152)

Além dos fatores já destacados, a escolha do título do livro *Xigubo* tem uma ligação semântica na palavra. Uma dança guerreira, um chamado à guerra que será melhor explorado na análise do primeiro poema do livro, justamente “Xigubo”. Ana

e o contexto *José Craveirinha e a Casa dos Estudantes do Império: a poesia nas antologias da C.E.I.* in: **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ | Volume 13 | Número 25 | p.127 - 141 | jul. - dez. 2021. I

Mafalda Leite (1991) destaca o tom de manifesto que tem a obra, utilizando uma retórica de afirmação de vários “eus” que acabam se consolidando com um sujeito coletivo. Essa asserção discursiva se apresenta nos usos verbais nos poemas:

Daí a frequência dos modelos verbais imperativos e exortativos, o tom polêmico e agressivo. A utilização de verbos como *ser, ter, dizer*, empregues na primeira pessoa do indicativo e usados como núcleo de força performativa. Outras formas verbais desencadeiam-se em torno desse trio unificador de uma identidade, dando-lhe maior solidez e dinamismo, como, por exemplo, os verbos *saber, dar, gritar*. (LEITE, 1991, p. 33)

Portanto, o tom dos poemas em *Xigubo* é de vozes que gritam. Logo, gritam por todos os lados, do Rovuma ao Incomáti, por uma nação que ainda nem existe, gritam para territórios da mãe África; gritam de diferentes formas: com os pés, com os cantos e cantigas, com tantãs; gritam sendo carvão, mamparras, maviques, animais ou cargas; gritam com fome, descalças, subnutridas; gritam de porões, gritam por seus heróis e ancestrais; gritam em manifestos, gritam Margaridas, Mamanas, Cocuanas; gritam meninos e Detinhas. São todas vozes cansadas da realidade vivida, mas que não ficam em silêncio, que de alguma forma não aceitam e, dialeticamente, por diversos meios se transformam em versos que gritam. O “Chamamento”, usando um dos títulos de poema presentes no livro, é para uma guerra que se avizinha, vozes poéticas que explicam os motivos e a necessidade dela para se reerguer (“Sekeleka Irmão!”) depois de “ku tchaia” (fazer soar, tocar) sua consciência¹⁵.

1.1. A conscientização sobre o colonialismo e o subdesenvolvimento

Para abordar o principal tópico que aparece na obra em forma de tripé (colonialismo, subdesenvolvimento e luta de classes) foi escolhido o poema “Subida” para análise. O tópico aparece em quase todos os poemas, menos em “Xigubo” e “N’goma”, por isso está em destaque:

SUBIDA

Preço de açúcar e farinha
subiu
Ai a passividade animal!

Na Machava começou fome de amendoim

¹⁵ Todas as nomenclaturas e significados de línguas locais serão utilizadas a partir das definições da tese de doutorado de Calane da Silva. CALANE DA SILVA, Raul Alves. Do léxico à possibilidade de campos isotópicos literários. Tese de doutorado. Faculdade de letras. Porto: Universidade do Porto, 2009.

preço de amendoim na cantina subiu
Gente de Chamanculo tem sede
Subiu preço de <gogogo> de água;
Ai a passividade animal!

Porão tem muita carga
guindaste matou <mavique> na ponte-cais
<Djimizhana> morreu na roda do camião
Riquexó não para na ilha de Moçambique
<m'gaíza> não voltou nas minas do Jone...
Ai a passividade animal!

Patrão bateu, bateu:
- <cão narro que te mato>!
Mamana foi nos porões para S. Tomé
<shipakana> trabalhou na Administração...
Ai a passividade animal!
As machambas encheram-se de milho
preço de milho subiu.
Os campos cobriram-se de algodão
preço de capulana subiu.
Começou frio na palhota
subiu preço de <xinganda-bongolo>...
Ai a passividade animal!

Arroz de Gaza apodreceu nos armazéns
na Zambézia a seca rebentou barrigas negras...
Na Manhiça milho sobrou nos celeiros
e nem um milho para cem bocas no Mossuril.
No Guijá deu muita mexoeira
mas nem um grão de mexoeira
nem ao menos um grão de Mocímboa do Rovuma.
Ai a passividade animal!

Preço de pão subiu
leite subiu
sangue subiu
e a carne também subiu

Tudo subiu
subiu como o Incomáti na raiva da cheia...

Ai da passividade animal!¹⁶

Este poema, assim como outros de José Craveirinha, se insere naquilo que Ana Mafalda Leite (2006, p. 229) estabelece como conexões entre o texto poético e outros gêneros (Crônicas, ensaios e contos) que publicava concomitantemente em jornais da época:

As hipóteses de trabalho que vou adiantar neste artigo resultam de dois eventuais pressupostos, ou seja, alguns poemas de José Craveirinha são uma outra versão dos contos, recriam temas de algumas crônicas; muitos dos poemas de Xigubo (1964) e de Karingana wa Karingana (1974) teriam sido

¹⁶ CRAVEIRINHA, José, *Xigubo*, 1980.

feitos em simultâneo aos contos, à escrita das crónicas, partilhando de temas similares, preocupações sociais, e do universo de ideias que povoava a mente do escritor-jornalista. A época e o quadro cronológico de produção são sensivelmente os mesmos, e conhecendo-se a prática oficial de múltiplas versões dos seus poemas, não custa a crer que possa ter escrito paralelamente os contos, crónicas e poemas.

“Subida” é um poema que aborda o aumento do preço dos alimentos e produtos básicos para os trabalhadores moçambicanos “Preço de açúcar e farinha/subiu (...) preço de amendoim na cantina subiu. (...) Subiu preço de <gogogo> de água (...) preço de milho subiu. (...) preço de capulana subiu. (...) subiu preço de <xiganda-bongolo>” (CRAVEIRINHA, 1980). Chama a atenção o uso das imagens dos produtos, pois tem alguns como o “xinganda-bongolo” que nem preço de venda tem por ser um pano tão simples que dificilmente é comercializado. Com efeito poético de estranhamento do real ao escolher o cotidiano como texto, a esta subida repentina nos preços são colocadas as contradições: a fome, a sede, o frio e a exploração do trabalho. Contradição que a economia política é insuficiente para explicar, pois se as famosas leis liberais de oferta-procura ou do salário acompanhar o preço das mercadorias, como explicar todos os fenômenos da “subida”? como produtos que eram muito produzidos e tinham alta procura poderiam ter seus preços inflacionados? como salários se mantiveram mesmo com a alta dos preços? Marx já havia apontado essa contradição muito antes ao questionar que não necessariamente a subida dos preços acompanhava o aumento dos salários, pois não se tratava de valores da mesma ordem - valor de uso e de troca - e nem dos mesmos meios - produção e circulação do capital (MARX, 2013). Além disso, o preço das mercadorias tinha relação com outro fator, o trabalho, estudo que foi concretizado na sua obra magna e que debatia profundamente dentro da Internacional, mostrando a importância da luta econômica para aumento de salários (MARX, 2002). Todavia, em um contexto colonial existem outras influências no valor das mercadorias que não cabe a esta pesquisa adentrar, apenas localizar o efeito poético de estranhamento, de um mal-estar causado na voz poética enunciada que observa a realidade.

Voltando ao texto, a voz poética projetada constata a partir do uso da repetição do verbo “subir” - doze vezes em cinco estrofes - que quanto mais produzem e mais trabalham, mais são explorados “As Machambas encheram-se de milho/ preço de milho subiu/Os campos cobriram-se de algodão/ preço de capulana subiu”. Percebe que quanto

mais riquezas geravam ao patrão, com menos mercadorias ficavam em seu território subdesenvolvido pelo europeu (RODNEY, 1975) que levava as mercadorias – e tudo virava mercadoria, o arroz, amendoim, o trabalhador portuário, o magaíza que ia aos Jones - de navios pelo oceano, afinal o “Porão tem muita carga”.

A voz poética constrói também a imagem da violência desse processo, demonstra dialeticamente em sua poética o preço real do colonialismo “Patrão bateu, bateu:/ - ‘cão narro que te mato!’/ Mamana foi nos porões para S. Tomé/ Shipakana trabalhou na Administração...”. Nessa passagem, conta-se a história da violência colonial portuguesa que se realizou tanto no xibalo quanto no exílio para as roças de São Tomé daqueles que não se incorporavam ao regime de trabalho forçado moçambicano. A voz poética, como narrador, conta uma cena trazendo a fala do sujeito agressor, o patrão, para causar o efeito de silenciamento no agredido. Ao mesmo tempo, após trazer um personagem (Mamana) e dar vida a um instrumento de tortura (Shipakana – uma palmatória), que tem a função poética de enumerar as condições do colonizado no contexto retratado, finaliza a cena com a voz do narrador em tom satírico “Ai da passividade animal!”.

Esse colonialismo, que integrava suas colônias no ultramar, que explorava os trabalhadores “indígenas” e que não desenvolvia um mercado interno, deixando subir tudo “Preço de pão subiu/ leite subiu”, é transformado poeticamente em combustível para o grito. Após enumerar uma série de acontecimentos na vida cotidiana de trabalhadores moçambicanos, a voz poética introduz um elemento nos versos finais “sangue subiu/ e a carne também subiu./ Tudo subiu/ subiu como o Incomáti na raiva da cheia...”. A comparação, como figura de linguagem escolhida pelo poeta, tem um efeito de sentido de igualar os impactos do colonial na vida dos moçambicanos com a energia de um grito que está prestes a sair. A imagem poética do rio Incomáti enchendo de forma natural apresenta ao leitor a ideia de ação-reação também natural, isto é, torna-se uma questão unicamente de tempo para a raiva dos oprimidos aparecer.

Essa hipótese se confirma na modificação que ocorre no termo “passividade animal”. O término das estrofes até a penúltima com “Ai a passividade animal!”, utilizando “a” como artigo, apenas apresentando o “ai” como interjeição de dor, e a última com o uso “da passividade animal”, aparecendo a preposição “da” com sentido de dependência à passividade animal, causa um efeito de sentido de ameaça, ou seja, de um tempo de dor que se transforma em tempo de ameaça. A repetição do termo forma uma figura de linguagem próxima a uma apóstrofe, pois é a interrupção de um discurso que tenta justamente apresentar as contradições do mundo que os cerca, apontando para

o caminho da consciência de classe. Logo, é uma voz poética que anseia pelo levantamento e revolta daqueles que mais sofriam pelo jugo do Capital, mas que se demonstravam ainda passivos, no sentido da luta direta, diante de tanta barbaridade. Todavia, leitor do seu tempo, sabia que o sangue subia junto com a cheia do rio e em breve seria incontrolável.

O efeito poético, vozes de trabalhadores que gritam por meio de um sangue em ebulição, se repete de forma parecida no poema “Grito negro”:

GRITO NEGRO

Eu sou carvão!

E tu arrancas-me brutalmente do chão

E fazes-me tua mina

Patrão!

Eu sou carvão!

E tu acendes-me, patrão

Para te servir eternamente como força motriz

Mas eternamente não

Patrão!

Eu sou carvão!

E tenho que arder, sim

E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!

Tenho que arder na exploração

Arder até às cinzas na maldição

Arder vivo como alcatrão, meu Irmão

Até não ser mais tua mina

Patrão!

Eu sou carvão!

Tenho que arder

E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!

E serei o teu carvão

Patrão!

Ao realizar uma metonímia de modo anafórico quando diz “Eu sou carvão!”, a voz poética se coloca como sujeito, logo é um mineiro no poema. O uso do objeto “carvão” como representação desse mineiro se associa duplamente ao retrato do colonizador (MEMMI, 2021), ao seu trabalho nas minas e a cor da sua pele negra, todas que serão transformadas nos versos seguintes do poema. A condição de operário das minas em que o negro é colocado pelo patrão (“E tu arrancas-me brutalmente do chão”) é precedido de violência na exploração que torna apenas um o proprietário “e fazes-me tua mina/Patrão!”. Na segunda estrofe quando diz “E tu acendes-me, patrão/Para te servir eternamente como força motriz” forma uma imagem poética dialética, vinculando a superexploração do trabalho, que é o grande gerador da riqueza das minas, com a mesma que gera a miséria do negro. O carvão após ser aceso gera força motriz, mas ao mesmo tempo vira cinzas. O poema vai mais a fundo quando diz “Mas eternamente não/Patrão!”, demonstrando que a voz já observa que o fruto do seu trabalho não fica com ele e se mostra consciente de que é preciso quebrar essa lógica. Essa relação de sujeito e objeto produzido no processo de trabalho dentro do sistema capitalista é o que Marx chama de estranhamento:

o objeto que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal, é a objetivação do trabalho. (...) A apropriação do objeto tanto aparece como estranhamento que, quanto mais objetos o trabalhador produz, tanto menos pode possuir e tanto mais fica sob o domínio do produto, o capital. (MARX, 2010, p. 80-81.)

A forma poética encontrada para apresentar essa transformação do trabalhador ocorre na escolha das imagens metafóricas: o carvão como o trabalhador negro, o fogo como a exploração e a combustão como transformação, atrelados a ações que vão ocorrendo aos poucos:

O sentimento de destruição lenta, que é provocada pelo fogo, intensifica-se se analisamos os verbos que aparecem conforme ordem dos versos: arrancar, seguido de acender, servir, arder e queimar, como um processo que tanto é do carvão quanto do carvão enquanto metáfora de negro. Projeta-se, no poema, a imagética da separação do carvão: depois de explorado ele pode, ainda, separar-se, e, mesmo que seja um processo lento, se transformar em alcatrão que, uma vez também separado, pode transformar-se em inúmeras outras substâncias. (ALVES, 2014, p. 11-13)

Esse jogo de sentidos que utiliza o “ão” como sufixo é visto por todo o poema e compõe as imagens poéticas que foram construídas. O uso do “ão” com a semântica advinda do processo lento de combustão do carvão tem a função poética de colocar o mineiro como protagonista desse processo, não mais o patrão, pois ao mesmo tempo em que é explorado, o operário começa a perceber sua força (“não”, “combustão”, “irmão”, “alcatrão”) e após um processo lento de combustão ao “arder”, o carvão que está vermelho e liberando sua máxima potência se vê e percebe que o mesmo fogo que pode gerar riqueza, também pode virar outra vida além de cinzas “Arder vivo como alcatrão” e queimar aquele que fica com ela “Tenho que arder/ E queimar tudo com o fogo da minha combustão.”. A estética da poética utilizada a partir de recursos da língua é estudada por Alfredo Bosi (1977, p. 23) quando analisa a construção de imagens poéticas “Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica”. O efeito discursivo é irônico, como quem diz: “agora que entendo minha condição”, ele finaliza “Sim!/ Eu serei o teu carvão/Patrão!”. Não existe ainda o caminho, mas há um processo de maturação da consciência do colonizado sobre sua real condição.

Como apontado por meio da análise de dois poemas, esse tópico se repetirá na maior parte dos que constam no livro se mesclando a outros. Por meio de breves comentários, far-se-á a relação com outros poemas da obra. Em “África”, há diversas passagens da história do colonialismo europeu em África. Apesar da maior parte dele ser composta em tom irônico sarcástico, de um moçambicano que reconhece as marcas do colonialismo no sujeito coletivo representado na imagem poética “África” e faz uma série de sátiras com esse real, no final a voz alterna para um tom de ameaça escondida em sinais ou fenômenos da natureza (“árvores”, “nuvens”, “cheias e secas” (rios, grifo nosso), “ondas”, “humus” “equinócio”), nas cores (“vermelhos”, “rubi”, “brancura”) e nos sentidos do corpo (“não ouvem”, “não leem”, “não sentem”) que aparecem há tempos, isto é, ao levantar a exploração do continente africano pelo tráfico negreiro integrante do sistema escravista existente no atlântico, a voz prenuncia nos navios negreiros do fundo do oceano o grito daqueles que no presente estão prestes a se levantar (aqui vale o uso da madrugada e noite africana como imagens poéticas) erectos no “ventre nervoso”, ou seja, a romper esse ciclo de exploração de séculos. Situação semelhante em trazer o passado para o presente ocorre no poema “Manifesto”. Nas estrofes do início ao meio, há imagens poéticas da exploração dos recursos naturais e da mão-de-obra que realiza o trabalho. Na estrofe final, o recurso linguístico enumerando

os vários “eus” com referências a heróis, a natureza e objetos das culturas endógenas compõem um manifesto, isto é, uma série de assinaturas anticoloniais do passado e presente ao que é colocado nos versos anteriores.

Os gritos que pretendem a emancipação do passado aparecem em outros poemas. Em “Poema de um futuro cidadão” há uma voz poética no presente (“Vim e estou aqui!”) que percebe um futuro e o encontro entre o eu, o tu (o leitor) e o outro nesse futuro, formando um irmão de um País (imagem associada a pai) que ainda não existe (“Não nasci apenas eu/ nem tu nem nenhum outro... mas irmão). Essa voz que pulsa um futuro que ainda não existe, emite gritos no presente se mesclando aos de seus compatriotas que ainda não percebem a nação que já existe em coração (“E/ tenho no coração/ gritos que não são meus somente/ porque venho de um País que ainda não existe”). De forma semelhante, em “Hino à minha terra” nega o presente colonial, projetando um Moçambique futuro livre desse processo a partir da permanência do nome nas coisas, heranças da terra que já existia antes da chegada do europeu (“E uma saudade cresce no nome das coisas”) e que continua existindo apesar da violenta colonização (“e é Metengobalame a cálida palavra/ que os negros inventaram/ e não outra coisa Macomia”). O grito de palavras de diversas línguas locais (“E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!/ E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!/ E outros nomes da minha terra/ afluem doces e altivos na memória filial”)¹⁷ apresenta vozes poéticas que se encontram de norte a sul de Moçambique. A presença das vozes que gritam contra o sistema colonial projetando-se no futuro aparece em “Chamamento”, onde percebe uma ordem colonial em diferentes territórios que compõem o atual mapa de Moçambique e chama seus irmãos para a luta:

Chamei-te!

E como um bêbado de futuro

em plena rua da cidade ocupada

a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto

(...)

Chamei-te!

E o meu grito rouco de vida

entrou como um tiro de azagaia no recesso das minas

¹⁷ Vale o destaque em ser o poema com a maior diversidade linguística apresentada por José Craveirinha em toda a sua obra.

No poema “Imprecação”, a voz poética destaca a situação de subdesenvolvimento causada pelos europeus em que o moçambicano suplica por um pedaço de pão ao mesmo tempo em que ironiza a situação (“e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula”), bem como em outro poema, “Um céu sem anjos de África”, em que o subdesenvolvimento é abordado pelas doenças que vitimam crianças como Detinha (“Olhos cerrados suavemente/ boneca Detinha dos seus pais/ adormeceu de tétano para sempre”), destacando o papel da cruz e da espada colonial ao não receber no céu cristão meninas negras como Detinha.

Existem dois poemas em que a exploração colonial procura diferentes sujeitos explorados. Em “Cântico a um Deus do Alcatrão” é destacado o trabalho rural e nos portos que levam as mercadorias, enquanto em “Gado Mamparra-Magaíza” é escolhido como foco o deslocamento de mineiros (“Magaízas”) entre a África do Sul e Moçambique. O uso da repetição nos versos em ambos os poemas apresenta a relação dialética entre o trabalho e o sujeito colonizado, semelhante ao processo estabelecido no poema “subida”.

As imagens poéticas da violência associada a situação colonial e ao subdesenvolvimento ganham destaque em outros a partir de novas vozes poéticas. Em “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save”, a voz poética em tom elegíaco (LEITE, 1991, p. 19) reconstrói com ironia imagens da desumanização, violência e morte causadas pelo colonialismo por meio de um fato – um naufrágio – subvertendo a lógica do silenciamento ao lembrar do luto das “cargas perdidas”, imagem representativa do trabalhador negro que é comparado a uma mercadoria, processo estético semelhante ao realizado no poema “Grito negro”. Apesar de perdida, a voz poética consola os familiares das vítimas ao resgatar os gritos de quem partiu (“Quem foi que gritou?/ Foi a carga.”), colocando vida e memória diante do esquecimento que o colonial preocupado unicamente com os prejuízos causados a Companhia diante do desastre “Sob as escotilhas/ a carga não tinha história/ nem nada de novo no registro biográfico/ do livro de bordo (...) Não tinha história agora tem/ a carga inocente que ardeu nas entranhas do monstro”. Como destaca Ana Mafalda Leite (2006, p. 237), a característica narrativa está presente neste poema por meio do ritmo:

A interrogação é ritmada, provocando, na escrita narrativa, um crescendo anafórico, característico da poesia; os paralelismos de construção frásica lembram versos. E nos versos do livro Xigubo lemos, no poema “Ode a uma

carga perdida num barco incendiado chamado Save”, similar construção dialógica e anafórica.

O processo da voz poética em jogar vida e história aos mortos ocorre de forma semelhante em outros dois poemas. Em “Mamanô!”, a partir da voz poética do filho “órfão de mãe viva”, e “Elegia à minha avó Fanisse”, sob a voz do neto de Fanisse, são destacados o trabalho forçado com o algodão nas terras de companhias estrangeiras, tendo o exílio como forma de punição e violência colonial. Com uma narratividade marcante, esses dois poemas dão vida a sujeitos que entrariam no esquecimento do sistema colonial.

A violência colonial com sua face letal aparece de forma mais direta em “Afina... a bala do homem mau”. Nesse poema, a violência urbana é destacada a partir de um olhar sobre a cidade que estabelece fronteiras espaciais entre os condenados da terra (FANON, 2005) e os colonos da terra. Nela, a fome, signo poético fruto do subdesenvolvimento causado pelos europeus, é utilizada como imagem dúbia dessa fronteira, enquanto o colonizado anseia por papaias, a força militar do colono precisa manter a ordem (“Era noite e o menino estendeu a mão/ e afinal não era o menino que tinha fome/ e afinal a bala do homem mau no Chamanculo/ é que tinha mais fome do menino”). O emprego e repetição do “afinal” como advérbio conclusivo, coloca o homem que disparou o tiro como mau, não o menino que mendigava por estar com fome, criando um efeito de sentido oposto ao que existira no real.

Em “Cantiga do batelão”, a voz poética constrói um jogo psicológico de reconhecimento da dor do negro pelo branco europeu por meio da repetição do modo subjuntivo condicional (“Se me visses(...) havias de”), dialogando com o trabalho de Franz Fanon (2008) em *Peles negras, máscaras brancas*. Em “Msaho de aniversário” há uma presença do colonialismo na alteração de nomes e na ocupação de terras naturais por estrangeiros, efeito contrário ao do poema “Hino à minha terra”, mas que pelo Msaho do negro chopi ainda resiste aos tempos sombrios de 1961.

1.2. Território linguístico, territórios da violência

HINO À MINHA TERRA

Amanhece

sobre as cidades do futuro.

E uma saudade cresce no nome das coisas

e digo Metengobalame e Macomia

e é Metengobalame a cálida palavra
que os negros inventaram
e não outra coisa Macomia.

E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memorial filial
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.
(...)

Há uma proposta poética de Craveirinha ao trazer territórios por meio de imagens topográficas. Essa escolha se projeta em uma voz poética que vê o “amanhecer”, um sol que inunda todas as regiões do país. As “cidades do futuro” são lugares que se desenvolvem, que estão no amanhã do amanhecer. E nesse meio surge algo “saudade cresce no nome das coisas”. Eis aqui a chave para entender o longo poema “Hino à minha terra”. O passado como memória no uso da palavra “saudade” está no nome das coisas, ou seja, apesar do colonialismo ter ocupado terras com suas companhias estrangeiras, o “nome das coisas” permanece inalterado. Dizê-las é automaticamente uma lembrança do passado. Afirma-se que é uma chave para a interpretação do poema, pois as línguas que foram utilizadas encontram uma diversidade que em nenhum outro poema do Craveirinha aparece. Ao todo, são treze línguas do tronco-linguístico bantu escritas no poema. Esse esforço poético em destacar imagens da diversidade da sua terra pelos rios, localidades, cidades, árvores, frutas e objetos são formas também de driblar a censura, pois são nomes usados em documentos oficiais do colonialismo português que não conseguiu rebatizá-las na língua portuguesa¹⁸. Além disso, a diversidade linguística do tronco bantu não se realiza somente nos usos das palavras, mas também na beleza que elas carregam na sua pronúncia oral “e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza”. Logo, é um poema-canção, um verdadeiro hino, pois está na ponta da língua dos moçambicanos ao serem nomes populares “afluem doces e altivos”. A descrição no uso de adjetivos aos sabores das frutas fazem o leitor sinestésicamente degustar manpsinchas e nhantsumas, ouvir o som das xipalapalas, sentir a maresia de Bilene Macia, ver leões e leopardos na Zambézia e Manjacaze, tocar as águas do Limpopo.

¹⁸ Esta pesquisa decidiu não adentrar no debate em torno do multilinguismo em Moçambique, bem como na relação complexa entre o português e as línguas provenientes do tronco-bantu, atentando-se exclusivamente ao uso que Craveirinha faz delas como instrumento de luta contra a dominação referencial onomástica portuguesa.

Raul Calane da Silva (2009, p. 118) sintetiza o uso linguístico Craveirínico como marca de seu estilo literário:

Não descurando o facto de que os lexemas bantu são também usados em Xigubo e Karingana wa Karingana como empréstimos no sentido de dar aos versos (“frames” poéticos) mais autenticidade semântica e, outrossim, mais carga metafórica,¹⁵⁷ acontece que, de facto, José Craveirinha quis marcar o seu discurso estilístico-literário, o seu discurso poético, com lexemas bantu no sentido de lhes dar (dar ao ronga) o estatuto de igualdade em relação aos lexemas em português (ao português), enquanto, simultaneamente, mostrava o seu valor poético, seu ritmo e sonoridade para que os seus poemas apelativos e marcados (como estamos a analisar) de pan-africanismo, negritude e nacionalismo, ganhassem mais poeticidade afro-lírica e, outrossim, epicidade.

Essa marca linguística do território também é um recurso ao poder que emana do povo das culturas locais, pois, dialeticamente, é violentado no mesmo território com a superexploração do trabalho, a perda de terras, o confisco, a miséria e a morte. Para Milton Santos (2005, p.141), essa relação dialética da cidade do colono (capital) com a do colonizado (trabalho) tem uma intencionalidade política de favorecer justamente o não pertencimento, isto é, o “lugar” deixar de ter um vínculo subjetivo com os trabalhadores que ocupam os mesmos espaços: “O resultado é a aceleração do processo de alienação dos espaços e dos homens”. Apesar da realidade colonial em Moçambique não ter sido estudada por Milton Santos, as intencionalidades na dinâmica formação de subúrbios que iriam abrigar trabalhadores retirados de suas machambas em zonas rurais (perda do lugar) de rincões do território moçambicano para trabalhar na cidade de Lourenço Marques em diferentes ofícios sob o regime do xibalo, conseqüentemente forma um novo lugar multicultural de convívio. Em meio aos conflitos, Craveirinha observa atentamente o poder linguístico nesse contato e explora nos poemas essa força do lugar.

Além de “Hino à minha terra”, o tópicio território também aparece em “Subida”, quando marca os lugares onde o preço subiu e onde há exploração; “Mamanô!”, em que a cidade é o lugar da opressão ao “negrinho”, assim como no poema “Afinal... A bala do homem mau” em que a bala é disparada de um muro ao menino do bairro suburbano do Chamanculo; “Msaho de aniversário”, em que os nomes de terras familiares passam por um processo de estranhamento ao negro chope por se alterarem a estrangeirismos; e “Chamamento”, em que a voz rouca e máscula percorre rios, muros, campos de sisal,

minas para chegar a todos seus irmãos. Portanto, as marcas no uso do espaço enquanto poder – território – ou de construção de uma moçambicanidade cultural a partir das interações entre diferentes povos – e lugar estão fortemente presentes na obra *Xigubo*.

1.3. Culturas endógenas e a modernidade africana como resistência

chigubo

Minha mãe África
Meu irmão do Zambeze
Culucumba! Culucumba!

Chigubo estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro de *xipalapala*
e negrinhas de peitos nus
levantam os braços para o lume da irmã lua
e dançam as danças do tempo de guerra
da velha tribo da margem do rio.

Ao tã-tã do tambor
o leopardo fugiu
e na noite das assombrações
brilham alucinados
e os olhos dos homens
e o fio azul do aço das catanas.

Dum-dum
Tã-tã!
E negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta fogueira amarela
e dança a dança do tempo de guerra
da velha tribo da margem do rio.

E a noite deflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde luas
No feitiço viril do xicuembo das catanas.

Tã-tã!
E os negros dançam o ritmo da lua nova
rangem os dentes na volúpia do *chigubo*
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta da micaia grande

E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem
enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários
os negros
dançam as danças do tempo de guerra
da velha tribo da margem do rio.¹⁹

¹⁹ CRAVEIRINHA, José. *Chigubo*, 2015.

O poema acima foi retirado da primeira edição e trazido de forma integral para verificar se há diferenças significativas da versão original com a que atualmente circula. As alterações que ocorrem são gráficas (uso do “ch” em xigubo e do itálico no original para algumas palavras em xi-Ronga), no prolongamento de versos e algumas palavras que foram acrescentadas ou substituídas (aqui vale especial atenção para “xicuembo” que é substituído pelo neologismo “insuperstição”, denotando um sentido bastante diferente do original²⁰). No todo, não há mudanças significativas para uma leitura diferente do poema. Portanto, nesta pesquisa serão utilizados os poemas da segunda edição. Este poema narra uma prática antiga dos povos Zulus e Changana do sul. Xigubo é uma dança de guerreiros, uma preparação para as guerras que esses povos tinham como prática antiga (PELLISSIER, 1987). Com ritmo forte, vem a invocação de Culucumba²¹. A sincronia entre os corpos e a música “e negros fundem-se ao sopro da xipalapala” se efetiva também no ritmo do poema ao utilizar figuras de linguagem que pretendem imitar o som do tantã, provocando uma sinestesia. A narrativa segue o ritmo da dança, mostrando os homens com suas armas na noite escura “os olhos dos homens e brilha ainda/ mais o fio azul do aço das catanas/ E negro Maiela/ músculos tensos na azagaia rubra.”. Na segunda edição, Craveirinha utiliza um neologismo, marca de seu estilo poético, no prefixo inusual negativo “in” ao dialeticamente colocar a espiritualidade/superstição com o objeto real militar apresentado na narrativa que o nega “no feitiço viril da insuperstição das catanas.”. O silêncio daquele interior, daquela espiritualidade, é rompido com o cântico e a dança que se mistura a percussão do tambor “E as vozes rasgam o silêncio da terra/enquanto os pés batem/enquanto os tambores batem.”. Para Ana Mafalda Leite (1991, p. 39), esse uso do som na leitura formando uma escuta é uma das singularidades no uso da oralidade na poética de Craveirinha e tem como função recuperar “valores tradicionais, nomeadamente os instrumentais e os da voz”.

A prática do Xigubo no presente, isto é, distinta da anterior pois o Xigubo que narra a voz poética já não mais existe com aquelas características e a intencionalidade no passado, é anunciada dessa forma para se referir a uma nova guerra que se avizinha. Vera Maquêa (2014, p. 120-121) analisa este poema da seguinte forma:

²⁰ Esta pesquisa não entrará no debate sobre a substituição do termo após a independência e uma possível relação com a ideia frelimista do homem novo avesso às espiritualidades, tratando-as como “tribalismo”.

²¹ A definição dada por Calane da Silva (2009) a Culucumba no poema é ser supremo, Deus. Apesar de problemas de grafia no uso do termo de forma isolada, na análise desta pesquisa o efeito de sentido no poema é para se referir a algo maior divino como um chamado semelhante ao som de um tambor.

Ao ir penetrando no terreno do poema, pode-se ouvir o barulho dos tambores que vão sendo traduzidos pelo uso de onomatopéias, aliteraões e assonâncias, criando um ritmo crescente e forte, que ganha força para “rasgar o silêncio da terra”. A luta é feita em forma de dança e o corpo é apresentado na sua força, beleza e capacidade de embate físico. A dança passa a ser o movimento da guerra em que a virilidade dos corpos e a hombridade dos caracteres dos guerreiros apontam para o horizonte da liberdade e da independência. Esse movimento da dança cria uma ambiguidade semântica: ao mesmo tempo em que há a evocação de uma tradição, há também a promessa de que essas forças se encontrem apenas desativadas, mas que estejam prontas a desabrochar. É o combustível e a força que faltam para o desencadeamento da revolução.

A leitura de que existe um combustível e uma força dos negros que dançam o Xigubo é possível, mas coloca-se aqui a dúvida no ato revolucionário já estar presente nas vozes poéticas no ano de 1958. Na análise realizada por esta dissertação, as vozes que gritam em *Xigubo* não se colocam de forma revolucionária, no sentido de estar clara a necessidade da independência. Elas percebem as contradições do sistema colonial e não acreditam mais na sua continuidade. As lutas anticoloniais aconteciam em Moçambique e em outros territórios africanos (vide poema “Minha mãe África”), mas não em forma de guerrilha como ocorreria na década seguinte. Nessa óptica, há um poeta por trás das vozes que deseja e que tem como utopia uma nação sem o colonialismo. Logo, entende as tarefas do seu tempo: preparar. Talvez por isso a dedicatória do poema a Claude Coufon, poeta da resistência²². Um poeta da resistência, observador das muitas guerras que seu povo já viveu, mas não ainda um poeta da revolução.

Será analisado outro poema presente na obra que traz o contato entre as culturas a partir da modernidade africana, isto é, as transformações e conflitos causados pela entrada de elementos europeus na África:

ÁFRICA

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 das novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos

²² Claude Coufon lutou nas brigadas internacionais da Guerra Civil espanhola contra franquismo e foi um dos maiores críticos literários do poeta Garcia Lorca, que integrou a Frente popular da Falange.

a mística das suas missangas e da sua pólvora
a lógica das suas rajadas de metralhadora
e enchem-me de sons que não sinto
das canções das suas terras
que não conheço.

E dão-me
a única permitida grandeza de seus heróis
a glória dos seus monumentos de pedra
a sedução dos seus pornográficos Rols-Royce
e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.

Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
E na minha boca diluem o abstracto
Sabor da carne de hóstias em milionésimas
circunferências hipóteses católicas de pão.

E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo
vendem-me a sua desinfectante benção
a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito
uma educativa sessão de <strip-tease> e meio litro
de vinho tinto com graduação de álcool de branco
exacta só para negro
um gramofone de magaíza
um filme de heróis de carabina a vencer traiçoeiros
selvagens armados de penas e flechas
e o ósculo das suas balas e dos seus gases lacrimogênicos
civiliza o mau casto impudor africano.

Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço
Em rodela de latão em vez dos meus autênticos
Mutovanas da chuva e da fecundidade das virgens
do ciúme e da colheita de amendoim novo.
E aprendo que os homens que inventaram
a confortável cadeira eléctrica
a técnica de Buchenwald e as bombas V2
acenderam fogos de artifício nas pupilas
de ex-meninos vivos de Varsóvia
criaram Al Capone, Hollywood, Harlem
a seita Klu-Klux-Klan, Cato Mannor e Shaperville
e emprenharam o pássaro que fez o choco
sobre os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki
conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin
lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre
e sabem que Garcia Lorca não morreu, mas foi assassinado
são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição
perverteram de labaredas a crucificada nudez
da sua Joana D'Arc e agora vêm
arar os meus campos com charruas <made in Germany>
mas já não ouvem a subtil voz das árvores
nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
não lêem nos meus livros de nuvens
o sinal das cheias e das secas
e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
as cores das flores do universo
e já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta
instintos de asas em bando nas pistas do éter
infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos
a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.

E no colo macio das ondas não adivinham os vermelhos
Sulcos das quilhas negreiras e não sentem
Como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos
da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.
E no coração deles a grandeza do sentimento
é do tamanho cow-boy do nimbo dos átomos
desfolhados no duplo rodeo aéreo no Japão.

Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero
perdoem-lhes a sua bela civilização à custa do sangue
ouro, marfim, amens
e bíceps do meu povo.

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

O poema “África” contém uma narratividade ao elencar fatos da História e implicações do colonialismo em África, justapondo-as sintaticamente para criar imagens poéticas complexas. O comportamento da voz poética no todo do texto se coloca como estranhamento a chegada ao novo. A repetição do uso de pronomes possessivos na primeira pessoa (minhas/meus) e na terceira pessoa (seus/suas) nas estrofes configura um movimento típico das vanguardas do modernismo, isto é, o cenário em torno do poeta é posto a nu em suas contradições buscando nesse estranhamento um processo de assimilação crítica. Segundo Alfonso Berardinelli (2007, p. 28), as aproximações do texto poema com a narração prosaica, como é o caso da poética craveirinhica, tem seus próprios caminhos:

Mais que uma fuga da realidade rumo à ‘transcendência vazia’, em muitos textos e autores modernos é possível observar um procedimento oposto (...) Nesses casos, são a realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia que orientam a construção do texto.

Nesta análise serão destacados alguns elementos da modernidade aparecendo enquanto ideologia do colonialismo e como ela toma uma feição africana. A ironia sarcástica da voz poética é o recurso de linguagem que utiliza para apresentar as contradições da modernidade desde os primeiros versos. Na primeira estrofe, a voz poética se apresenta com elementos da negritude (“lábios grossos”) trazidas de forma bela e positiva contrapondo-se ao discurso racista colonial (“a farinha do sarcasmo que coloniza minha mãe África”) em colocar o negro como inferior, exemplificando a

configuração antirracista que se apresenta a negritude em Craveirinha. A voz não deixa entrar de qualquer forma (“e meus ouvidos não levam ao coração seco”), passando antes pelo crivo crítico de suas reflexões (“misturada com o sal dos pensamentos”) a compreensão conceitual desse novo mundo “a sintaxe anglo-latina das novas palavras.”. Nesse último verso, o efeito sonoro de ruptura com a palavra “sintaxe” se combina com o estranhamento fonético que haverá entre as novas línguas e as formas de falar do europeu anglo-latino.

Na estrofe seguinte, o processo de fronteira cultural (meus/minhas x seus/suas) se inicia enumerando-a a partir de sensações sonoras da modernidade europeia (“a mística das suas missangas e da pólvora/ a lógica da sua rajada de metralhadora/ enchem-me de sons que não sinto”). Nesses versos, há uma postura de estranhamento da voz poética diante da chegada das novas tecnologias, pois em sua primeira chegada em território vem com uso militar e da violência nas guerras de conquista, articulando-se ao contexto que vive nas imagens da segunda Guerra Mundial. Na mesma toada, o poema continua apresentando uma modernidade que brilha aos olhos, que seduz com suas mercadorias por meio de novas tecnologias “a sedução dos seus pornográficos Rols-Royce (...) um gramofone de magaíza/ um filme de heróis de carabina a vencer traiçoeiros”, a imponência de suas construções “a glória dos seus monumentos de pedra”, a grandeza de seus ícones “a única permitida grandeza de seus heróis (...)Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos” e o prazer de suas mercadorias de consumo diário “de vinho tinto com graduação de álcool de branco.”

No meio dessa sequência de enumerações, a voz poética elenca aspectos centrais do poder militar-religioso como parte da civilização europeia que chega aos africanos “E na minha boca diluem o abstracto/ Sabor da carne de hóstias em milionésimas/ circunferências hipóteses católicas de pão/ (...)e o ósculo das suas balas e dos seus gases lacrimogênios/ civiliza o mau casto impudor africano.”. Nesses versos, percebe-se um movimento da linguagem irônico-sarcástica que provoca o leitor a refletir sobre os termos da modernidade em África, ou seja, rols-royce são pornográficos porque chegam com qual função social? Magaíza retorna com um gramofone na mão, mas chega em que condições de saúde? Os filmes projetados em telas contam a história de quais heróis? O vinho chega em que quantidade e com qual finalidade aos negros? O pão da hóstia católica alimenta o que? Que civilização é essa que utiliza balas e gás lacrimogênio para purificar?

Em outra passagem, é possível perceber a modernidade vinculada ao ideal de “missão civilizatória” (CABAÇO, 2007): “E aprendo que os homens que inventaram/ a confortável cadeira elétrica/ a técnica de Buchenwald e as bombas V2/ acenderam fogos de artifício nas pupilas/ de ex-meninos vivos de Varsóvia.”. O viés da destruição provocada pela modernidade é levado a outros territórios como recurso discursivo poético visando confrontar a tese de uma bela civilização existente ao norte dos trópicos. A desumanidade ocorre nos EUA (cadeira elétrica), na Alemanha nazista (campo de concentração de Buchenwald e bombas V2), na Espanha franquista (“e sabem que Garcia Lorca não morreu, mas foi assassinado”), seus alvos (Varsóvia-Polônia) e no Japão (Hiroshima e Nagasaki). A civilização que criou Al Capone e Chaplin no cinema também cultivou Ku-Klux-Klan nas ruas. Além disso, recorre a exemplos antigos de como o “outro” foi tratado para trazer ao seu presente “são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição/ perverteram de labaredas a crucificada nudez/ da sua Joana D’Arc e agora vêm/ arar os meus campos com charruas <made in Germany>”. Nesses versos, a voz poética tem a proeza de buscar várias referências históricas a fim de deixar o leitor com uma reflexão: que “missão civilizatória” é esta?

Como já comentado brevemente no tópico anterior, após sucessivas enumerações o momento de inflexão da longa estrofe no poema apresenta uma adversativa que aponta as implicações causadas no contato entre modernidade europeia e as culturas endógenas:

mas já não ouvem a subtil voz das árvores
nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
não leem nos meus livros de nuvens
o sinal das cheias e das secas
e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
as cores das flores do universo.

A estrofe segue mostrando ao europeu o que a modernidade não consegue mostrar, justamente a essência da relação homem e natureza, daquilo que realmente une o homem a sua terra, verdadeira grandeza da África que a modernidade europeia tenta retirar. No final da estrofe, o leitor se depara com um novo movimento da história da colonização, tal como uma reação que somente a voz poética percebe nascer:

E no colo macio das ondas não adivinham os vermelhos
Sulcos das quilhas negreiras e não sentem
Como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos

da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.
E no coração deles a grandeza do sentimento
é do tamanho cow-boy do nimbo dos átomos
desfolhados no duplo rodeo aéreo no Japão.

Esse “prenúncio mágico” que sente no coração é comparável a força de uma bomba atômica no Japão. A síntese da opressão aos povos africanos é feita na estrofe seguinte com tom extremamente sarcástico diante do novo que está a caminho “Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero/ perdoo-lhes a sua bela civilização à custa do sangue/ ouro, marfim, amens/ e bíceps do meu povo.”. Por fim, o poema se encerra com uma voz que grita pelo novo após contar toda a trajetória da colonização. Utilizando referenciais das culturas endógenas “E ao som másculo dos tantãs tribais o eros/ (...) o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga (...)/ é a tácita harmonia de azagaias no cio das raças”, invertendo a semântica racial sobre o negro no uso do seu território e do seu corpo “E ergo no equinócio da minha Terra/ (...)a necessária carícia dos meus dedos selvagens (...)/ belas como altivos falos de ouro/ erectos no ventre nervoso da noite africana.”, a voz poética grita como quem tem muita energia carregada de um passado para fecundar em algo novo “do meu grito fecunda o humus dos navios negreiros...”.

A modernidade africana presente no poema se realiza a partir da forma estética utilizada por Craveirinha. O verso livre, o recurso à ironia (sarcástica e satírica), a narratividade em forma de relato, a repetição de pronomes possessivos (meus/minhas x seus/suas) para marcar o estranhamento da voz diante do novo mundo, a adversativa para discursivamente estabelecer um novo sentido, todos são elementos da poética craveirinhica estabelecidas no texto. Para Ana Mafalda Leite (2002, p. 21), essa forma encontrada no texto de Craveirinha “é uma reinvenção da língua portuguesa que se investe de uma combinatória de formas e de géneros provindos da oratura moçambicana e da tradição literária ocidental.”. Na mesma perspectiva, para José de Sousa Miguel Lopes (2003, p. 296) a modernidade em Craveirinha está justamente em conseguir fazer vibrar a cultura acústica dentro do texto escrito:

A poesia de José Craveirinha apresenta um ritmo binário, terciário e quaternário, típico das formas populares orais. O poeta executa assim um movimento coreográfico pela escrita, que talvez substitua os ritmos da dança que a oralidade muitas vezes lhe conferia. (LOPES, 2003, p. 296)

As temáticas e estéticas que surgem nestes dois poemas analisados, o uso de elementos das culturas endógenas, o contato com a modernidade europeia, a resistência e formas alternativas de assimilação, reaparecem de diferentes perspectivas em outros poemas do *Xigubo* que aqui serão brevemente comentados. Em “Hino à minha terra”, por exemplo, começa uma das estrofes se referindo às árvores (“Meus nomes puros dos tempos/ de livres troncos de chanfuta, umbila e mucarala”) para chegar às danças (“livres xingombelas de mulheres e crianças/ e xigubos de homens completamente livres!”), finalizando o poema com a simbiose entre a natureza e as culturas que revelam uma africanidade na maneira de fazer o hino, como um dia que “amanhece” e termina na “maior Lua nova”. Conforme comentado no tópico anterior, o uso de um vocabulário das diferentes línguas locais tem uma função discursiva em jogar luz a um nacionalismo incipiente proveniente das culturas endógenas. Segundo Calane da Silva (2009, p. 118):

José Craveirinha quis marcar o seu discurso estilístico-literário, o seu discurso poético, com lexemas bantu no sentido de lhes dar (dar ao ronga) o estatuto de igualdade em relação aos lexemas em português (ao português), enquanto, simultaneamente, mostrava o seu valor poético, seu ritmo e sonoridade para que os seus poemas apelativos e marcados (como estamos a analisar) de pan-africanismo, negritude e nacionalismo, ganhassem mais poeticidade afro-lírica e, outrossim, epicidade.

No poema “manifesto”, é possível perceber uma mensagem similar a panafricanista presente no início tal qual em “África”: “Oh!/ Meus belos e curtos cabelos crespos/ e meus olhos negros como insurrectas/ grandes luas de pasmo na noite mais bela/ das mais belas noites inesquecíveis da terra do Zambeze.”. O início apresentado pela voz poética tem como referencialidade o negro das terras da Zambézia, região do rio Zambeze que atravessa o centro-sul da África, percorrendo e desaguando em Moçambique. É um rio que nasce fora de Moçambique e une diferentes terras da África. O colonialismo que percorre todo o continente tem sua resistência a partir da imagem poética da “Mãe África”, que além do Zambeze se apresenta na Guiné, Tanganhica, Congo, Angola, Senegal e Moçambique durante o poema. As características do seu corpo negro - “curtos cabelos crespos”. “maravilhosas mãos escuras”, com lábios “cheios da bela virilidade ímpia de negro”, “meus ombros lisos de negro” - trazidas de forma bela e positiva são elementos que se contrapõem ao discurso racista em colocar o negro como feio e inferior, marcas da forma antirracista que se apresenta a negritude em Craveirinha. Sobre o poema, Carmen Tindó Secco (2002, p.

45) faz a relação com os movimentos da negritude e panafricanista acontecendo em sua época histórica ao caracterizar a estilística de Craveirinha:

Num estilo sensorial e emotivo semelhante ao da poesia de Aimé Césaire e León Damas, a *poiesis* do Poeta de 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. Instaura, 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 nas entranhas do tecido africano fissurado por uma colonização que não respeitou as diferenças étnicas e culturais dos povos da África.

Além disso, a voz poética aponta algo “misterioso” na modernidade “enormes pesadelos e fantasmas estranhos motorizados” dos tempos atuais que destoam do antigo que é exaltado. Outrossim, como foi apontado na tópica anterior, utiliza nas últimas estrofes referências territoriais, objetos da cultura material, práticas da cultura imaterial e lideranças espalhadas pela história do continente, apontando ao colonizador que as culturas endógenas se mesclavam a união dos povos africanos, concretizando a mensagem que está no título, um manifesto:

Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu azagaia banto
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis
pragas de gafanhotos invasores.
Eu tambor,
Eu suruma
Eu negro suaíli
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo
Eu insubordinada árvore de Munhuana
Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopes
Eu caçador de leopardos traiçoeiros
Eu xiguilo no batuque.
E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti
Eu-cidadão dos espíritos das luas

Na mesma toada do poema acima, em “Jambul” é retomado um passado de luta contra os conquistadores europeus contando a história do herói Jambul em todas as suas fases: conquista, humilhação e redenção. Na última estrofe, é possível perceber que a morte de Jambul, deixando prenha sua mãe (signo), atrelada ao choro e o suor derramado - imagens poéticas escolhidas para representar o luto e a superexploração do trabalho - se mistura a história dos moçambicanos: “Mãe está chorar até voltar a nascer/ finalmente do ventre fermentado de suor/ Jambul o terceiro homem/ Jambul o homem da esperança/ Jambul azagaia da Redenção.”. Esse movimento alegórico realizado pelo poeta Craveirinha em “Jambul” é tipicamente moderno, tal como definido por João Alexandre Barbosa (2005, p. 21):

Para o poeta moderno, a alegoria deixou de ser uma tradução do oculto para ser uma possibilidade de, na linguagem do poema, insinuar a consciência de sua historicidade. Dizendo de outro modo: ao recifrar-se como alegoria, o poeta moderno recupera, no espaço da linguagem da poesia, o sentido da distância entre o poeta e o público.

Em “Mamanô!”, a voz poética traz aspectos das culturas endógenas relacionados a crenças locais como do “Xipocuè”²³, qualquer espírito zombeteiro que ronda a cidade colonial. É importante observar que o fenômeno surge na modernidade africana, ou seja, no encontro das culturas endógenas com o fator colonial. A forma como é contada a presença do xipocuè faz referência à contradição em Moçambique colonial produzir muito algodão e o fantasma do colonizado mufana (rapaz) “tremar de frio”. Na mesma tonalidade do uso da espiritualidade como forma de resistência a materialidade do colonial, o poema “Elegia à minha avó Fanisse” tem um tom melancólico, típico de elegia. O falecimento da voz poética (a avó) está ligado a terra: “Fanisse era minha avó/ e sombra de canhoeiro no caminho de areia/ traz recordação de velha capulana de riscado/ com amendoim e milho maduro/ na machamba de Michafutene/ a dois gritos de paragem de camião.”. Logo, sua morte não é narrada apenas como um corpo a menos, mas como um pedaço de cultura da terra morto pelo colonialismo: “ninguém matou Fanisse?/ Português abriu estrada na machamba/ buzina de Thornicrolt lá longe/

²³ A definição trazida por Calane da Silva (2009, p. 242) é “neologismo ronga-africanse, língua falada pelos boers sul-africanos e foi construído a partir da palavra africanse spook que significa fantasma, alma de outro mundo e o prefixo bantu-ronga /xi/ = fantasma, alma de outro mundo”. A mesma definição aparece no dicionário Ronga- português de Bento Siteo (2008, p. 375) para “Xipóko”, demonstrando um contato cultural a partir do movimento urbano que alterou a grafia, mas manteve a crença na espiritualidade da alma que não teve seu ritual de passagem realizado para o mundo dos mortos, ficando como fantasma no mundo dos vivos.

espantou cabrito de cocuana Mabota/ passarinho de bico encarnado/ fugiu!”. As imagens poéticas do colonial associadas às tecnologias que ocupam o espaço rural e o cultivo do algodão são o motivo da morte de Fanisse e de muitas culturas endógenas que dependem da produção doméstica: “Ninguém cuspiu/ ninguém bateu avó Fanisse/ ninguém matou.../ Ninguém fez mal./ Mas foi assim em Michafutene/ que minha avó Fanisse/ morreu!”.

Outro poema que revela uma forte presença das culturas endógenas é “Msaho de aniversário”. Contando o espetáculo musical Msaho dos chopos, que mesmo subnutridos cantam na “noite de lua cheia”, a voz poética busca imagens relacionadas a beleza estética no som da timbila – instrumento musical próprio da cultura material local -, na familiar dança da xingombela e referências como a “borboleta amarela” (signo da transformação) para lidar com a chegada da modernidade europeia que, como a própria voz revela, muda os nomes da terra: “ao norte e ao sul do rio/ agora chamadas claim.”. A “impoética poesia” é justamente a voz que estranha os efeitos dessa modernidade na cidade colonial. Dentro do espectro da cultura material endógena trazido, no poema “N’goma” – instrumento de percussão local - há o ritmo do tambor da N’goma perpassando todos os versos, um ritmo de manutenção da resistência no mato, uma permanência do chamamento de espíritos do passado no corpo dos vivos, levantando-os nas plantações ao chorar, além de na última estrofe fazer uma clara referência ao Xigubo: “Levanta-se potente o batuque/ e enquanto os pés batem raivosamente o chão duro/ à lua cheia/ a n’goma grita/ Grita!!!/ Grita!!!”.

Portanto, Craveirinha já na sua primeira obra *Xigubo* dá forma a um texto moderno que carrega como novidade na escrita as marcas das culturas endógenas presentes em seu território. Ao dar voz para os sujeitos, sons, danças, objetos e a própria natureza que gritam por existência, o poeta consegue apresentar indícios de uma estética pautada em uma aproximação à moçambicanidade, distanciando-se da portugalidade (MATUSSE, 1997, p. 193), agregando diferentes culturas em uma terra que nas décadas seguintes se afirmaria enquanto nação.

1.4. Mulheres mulatas e negras na situação colonial

MULATA MARGARIDA

Eu tenho uma lírica poesia
nos cinquenta escudos do meu ordenado
que me dão quinze minutos de sinceridade

na cama da mulata que abortou
e pagou à parteira
com o relógio suíço do marinheiro inglês.

Mulata Margarida
da carreira do machimbombo treze
de cabelo desfrisado com ferro e brilhantina
fio de ouro com medalha de um misterioso
Deus Nosso senhor do patrão
e tu Joaquim chofer do táxi castanho
sabem que eu sou um bom freguês
três dias apenas depois do fim do mês.

E o corpo moreno de mulata Margarida
é vestido de náilon que senhor da cantina pagou
é quinhentas de chá
arroz e molho de amendoim
de Zeca Macubana que herdou olhos azuis
das românticas noites
de jazz
nos bares da Rua Araújo
enquanto a cinta elástica suspende
o ovário descaído.
E eu sei poesia
quando levo comigo a pureza
da mulata Margarida
na sua décima quinta blenorragia.
(Maio de 1959)

A mulher enquanto imagem poética aparece na obra *Xigubo* de diferentes formas. No poema acima “Mulata Margarida”, a voz poética narra a história de Margarida, uma mulher mulata que vivia da prostituição na cantina, lugar em que o serviço português centralizava o comércio nos bairros operários periféricos, e, posteriormente, habita a rua Araújo, local próximo ao porto onde se localizavam os bares, cabarets e as luzes do neon. Como foi destacada na introdução desta pesquisa, a prostituição em Moçambique é um fenómeno urbano que nasce com o desenvolvimento de uma zona portuária em Lourenço Marques. Logo, as mulheres que se encontravam nesta situação são

condicionadas pelo jugo colonial que desestrutura as machambas familiares, a qual a mulher tem centralidade no trabalho. Assim sendo, as famílias se modificam, dado que parte das mulheres precisa conviver com o deslocamento de seus maridos para o trabalho urbano e nas minas. A busca por um trabalho urbano nem sempre se consolidava. Portanto, a prostituição acabou sendo uma das alternativas a essas mulheres solteiras na nova situação colonial.

Além disso, é importante enfatizar que o termo “mulata”, presente no título do poema, em Moçambique tem uma conotação distinta da que se realiza no Brasil, embora, como o próprio Craveirinha relata em entrevista, ser mulato era algo que socialmente se associava a prostituição ou a um imaginário depreciativo:

Eu nasci e cresci dentro desse conflito de ser mulato. (...) “Mulato não nasceu para ser patrão. Não foi o mulato que inventou o serviço!” É uma filosofia, uma maneira de estar, ao mesmo tempo uma posição. De certeza que não foi o mulato que inventou o trabalho, portanto, trabalhem eles! Nunca teve patrão! (LABAN, 1998, p. 48)

O termo se associa a ideia de mestiçagem advinda do colonialismo. Por ser incipiente, a quantidade de mulheres miscigenadas em Moçambique era bastante reduzida, incorporando-se a categoria colonial criada pelos portugueses de “assimilados”²⁴. A figura da mulata para a ideologia lusotropicalista do Estado português no período carregava a dubiedade racial, incorporando a razão, os costumes, a língua e a religião europeia-branca ao mesmo tempo em que a cor da pele se associava a atributos sexuais. Laura Moutinho (2004, p. 197) estudou as relações interracialis em contextos diferentes. Para ela, a teorização de Gilberto Freyre sobre o lusotropicalismo vai de encontro com os estereótipos criados acerca do mulato: “O tipo de homem ‘mulato’ exaltado por Freyre é aquele que retém os atributos ‘raciais’, de prestígio, poder e erotismo – desiguais e hierarquizados – de seus nobres progenitores.”

Craveirinha também se considerava mulato²⁵ e explana em entrevista os problemas dessa definição quando estava dentro de uma comunidade majoritariamente negra e quando estava em um local majoritariamente branco:

²⁴ O Brasil por ter uma história de miscigenação que perdura há séculos possui graus e hierarquias múltiplas, além das categorias e definições em ser negro também serem amplas. Outrossim, o termo “mulato” tem conotação pejorativa atrelada ao regime escravista que aqui esteve presente a partir do tráfico internacional de escravos.

²⁵ Esta pesquisa preferiu não entrar no debate que existe em torno do termo e a relação com o racismo em Moçambique nos tempos atuais, pois o recorte temporal é circunscrito a Craveirinha. Apesar de criticar a

(...) o mulato era alvo de uma depreciação dos dois lados. Eram uns negros a repudiar o mulato, não o considerando como igual em termos de lugar, em termos de ser moçambicano, em termos de igualdade. E era por sua vez também o branco a rejeitá-lo. Era o ‘mulato’ para aqui, ‘o mulato’ para ali. E de ambos os lados surgia, com frequência, o termo ‘ó seu caporro, nem sabes quem é teu pai!’. Entre os negros, a mesma coisa. E diziam mesmo, e ainda dizem: ‘Oh, o mulato, o mulato não tem bandeira!’ Isto era a pior coisa que podiam dizer. Em também haviam os que diziam, para insultar: ‘Filho de uma quinhentas!’ Está a ver o que é que era ser filho de uma mulher que se vendeu por uma quinhenta? (LABAN, 1994, p. 45)

Esses “dois mundos”, tal como definido por Craveirinha, em que a mãe do mulato era tachada de prostituta foi alvo do pensamento assimilacionista miscigenatório. Tal como estudado por Luana Soares de Souza (2019, p. 158), os intelectuais Freyre e Craveirinha tinham proximidades na forma de pensar a miscigenação racial. Embora antagônicos no propósito dessa aproximação, ambos concordavam que o contato cultural poderia favorecer algum tipo de desenvolvimento:

Assim, vemos que Craveirinha corrobora com o pensamento de Freyre a respeito do hibridismo entre culturas, sendo o mestiço o mediador dos dois mundos: o mundo do branco e o mundo do negro. Craveirinha usa a palavra *osmose*, enquanto Freyre utiliza *simbiose*. Ambas buscam apresentar o mesmo fenômeno: o empréstimo de elementos entre culturas.

O próprio Craveirinha revela em entrevista que também apreciava a cultura portuguesa, lia escritores portugueses, por exemplo, mas de forma alguma essa situação o vinculava ao ideário lusotropicalista, pois Freyre trabalhou diretamente para o Estado Novo (PINTO, 2009) enquanto Craveirinha foi preso pela polícia do Estado Novo por suas ideias subversivas. Ao fazer a análise de uma carta endereçada a Bertina Lopes²⁶, Luana S. Souza (2019, p. 165-166) percebe um movimento do artista em entender o fator racial do assimilado mulato ter gerado situações de classes sociais distintas, isto é, existiam mulatos como ele que viviam na Munhuana-Mafalala, região periférica pobre de Lourenço Marques, enquanto outros moravam na Polana, bairro tradicional de classe média alta da cidade. Nessa compreensão, entende que o principal fator de não desenvolvimento da cultura regional, propriamente moçambicana, é justamente a

forma como o termo era utilizado em seu tempo, ele não substituiu a palavra por outra, logo, autodeclarava-se mulato.

²⁶ Artista plástica moçambicana amiga de José Craveirinha e companheira do poeta Virgílio Lemos que viveu no exílio após a década de 60.

presença do colonialismo “Além dos elementos regionais, Craveirinha convoca artistas de diferentes classes sociais a se unirem contra o colonialismo português, pois quem mora na Polana tem mais condições financeiras que quem mora na Munhuana.”

Voltando ao poema, novamente percebe-se a marca da narratividade desde a primeira estrofe quando a voz poética narra um aborto clandestino, situação vivida por muitas mulatas como Margarida para não dar luz a mais uma vida que seria fruto das mazelas do colonialismo provocadas por portugueses ou estrangeiros, tal como o “marinheiro inglês” que lhe pagou em forma de relógio suíço. É interessante observar o uso de um objeto exógeno (relógio suíço) como artefato conquistado por Margarida. Em um contexto de cabarets que recebiam homens brancos (estivadores e marinheiros), mulatos e negros, onde as mulheres negras e mulatas eram preteridas a brancas, tornam Mulata Margarida uma mulher diferente que subverteu a ordem das coisas, pois conquistou um “marinheiro inglês” (homem branco inglês). Para Fanon (2008, p. 60), que estudou a neurose como fenômeno de preocupação de um racismo introjetado na relação entre mulheres negras ou mulatas (com algum ramo familiar branco) e o homem branco, essa conquista do relógio de um branco por mulata Margarida poderia ser explicada como uma “vontade determinada de adquirir as propriedades do revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego.”

Na segunda estrofe, Mulata Margarida é descrita como uma assimilada que incorpora a beleza estética da branca ao alisar o cabelo “da carreira do machimbombo treze/ de cabelo desfrisado com ferro e brilhantina” e cultuar o deus cristão dos portugueses “fio de ouro com medalha de um misterioso/ Deus Nosso senhor do patrão”. Em seguida, a voz poética narra a sua condição de trabalhador²⁷ que gasta seus ordenados em prostituição, envolvendo-se como ativos na situação criada pelo colonialismo: “nos cinquenta escudos do meu ordenado (...)/sabem que eu sou um bom freguês/ três dias apenas depois do fim do mês.”. A prostituição também envolve cantineiros e os filhos dela, como Zeca Macubana que só tem olhos azuis por ter como pai algum europeu que encontrou sua mãe nos bares da rua Araújo. Todas as categorias sociais destacadas são consequências de uma sociedade que se formou no período colonial e que se miscigena muitas vezes por meio da violência sexual. Nos últimos versos, a voz poética faz uma crítica ao apontar a condição final de mulata Margarida

²⁷ Não fica claro no poema a identidade racial da voz poética. Portanto, entende-se que o foco da enunciação do poema está mais atrelado a sua condição social, não racial, mas percebe na alteridade (nos outros) a condição racial importante para as escolhas realizadas.

com uma cinta que segura seu ovário e a “blenorragia”, situação observada por Luana S. Souza (2019, p. 155):

Ao final irrompe a crítica, já instaurada no poema, sobre as dificuldades enfrentadas pelas prostitutas, representadas aqui por Mulata Margarida, que sofre por ter pegado, pela décima quinta vez, gonorreia. Portanto, a mulata seria o lugar do sexo, do desejo, da carne como mercadoria. Mulata Margarida, no poema, circula enquanto objeto mercantil, paga pelos homens, sem qualquer menção a romantismos. (SOUZA, 2019, p. 155)

A condição das mulheres negras e mulatas - em destaque o recorte racial de Craveirinha por se tratar das mulheres colonizadas - é abordada pelas vozes poéticas em outros poemas que brevemente serão comentados. Em “Um céu sem anjos da África”, poema que traz, a partir da menina Detinha, símbolos do racismo na infância por meio dos brinquedos e espaços frequentados, as condições materiais de se viver na Munhuana – bairro suburbano - e o drama da maternidade que convivia com a mortalidade infantil. Detinha é o símbolo da desigualdade racial pois, apesar de ser mulata (não teve idade para descobrir o fato) e poder acessar o mundo branco, não sobreviveu, dada a situação colonial que deixava a categoria de mulatos mais próxima a condição social do negro moçambicano. Em “Elegia à minha avó Fanisse” há a representação da força da mulher negra na Machamba na figura Fanisse, que dedicou sua vida ao trabalho com a terra e morreu em esquecimento; No poema “Gado Mamparra-Magaíza” é exposta a solidão das mães que tiveram que cuidar dos filhos e da machamba sozinhas enquanto o marido era “escolhido” pelo colonialismo para trabalhar nas minas da África do Sul.

O encontro de José Craveirinha com o feminino se deu pela vida pessoal principalmente na relação amorosa com a sua companheira Maria e com a figura da sua mãe como projeção das suas raízes. A reflexão sobre a condição da mulher moçambicana será ampliada e complexificada nas obras posteriores, tanto em função da influência que teve de intelectuais e artistas do seu entorno, quanto pelas condições materiais da vida que se tornam mais tensas na década de sessenta principalmente para a mulher.

Capítulo 2: *Karingana ua Karingana, vozes que contam*

Karingana wa Karingana. Era uma vez um povo.

Era uma vez um povo dividido em etnias por um vasto território. Vencido pelo <ósculo do fogo>, submetido e manietado acabou por ser vendido, explorado e doutrinado. Sombrios foram os tempos que lhe amordaçaram as palavras, mas grandes eram os sonhos para lhe libertarem a voz.

Era uma vez um povo, era uma vez um homem.

Da mãe terra e da mãe-utero ambos sorveram a água e o leite mítico e ancestral do chão generoso. Do próprio ocupante beberam as alfabetizadas sílabas, moçambicanizando-as pedra a pedra para a leitura-união do território, moçambicanizando-as milho a milho para as metáforas.

Dos rios e das montanhas, das savanas e das florestas, dos lagos e dos mares, dos estigmatizados subúrbios e das cidades divididas sangraram as tatuagens na carne e no espírito com o estilete aguçado da vida.

Era uma vez um cidadão, era uma vez um poeta.

Correu jovem nas futeboladas vitoriosas, transpirou nos espetaculares combates de boxe, aguentou as cargas da polícia e do mabandido, trocou beijos do primeiro amor. Viajou pelo dorso dos húmidos e desesperados caniços suburbanos, enraivou pelas epidérmicas bofetadas dos preconceitos. Aguentou, tenaz, as grandes lúgubres que lhe quiserem silenciar a voz e o gesto.

Do país procurou os contornos geográficos da unidade, a clandestinidade organizativa, transformando os poemas em prática, guerrilha necessária para a liberdade. Do povo buscou todas as raízes, todos os medos, todos os anseios: dos túmulos dos heróis feitos deuses aos ossinhos mágicos de tintlholos; dos caminhos de água das canoas da tribo à centenária pelo país algemado,

Era uma vez um poeta cuja voz se confunde com a história do seu povo e do seu país. (CALANE DA SILVA in CRAVEIRINHA, 2008, p. 3)

Essa longa citação de Raul Calane da Silva no prefácio da edição de *Karingana ua Karingana* é uma síntese poética realizada para expressar o tamanho da obra e do que significou para a literatura moçambicana. Antes de adentrar ao texto poético, assim como foi feito em *Xigubo*, é preciso que se contextualize as publicações a partir da primeira edição de 1974, ano que marca a transição do período colonial para a independência de Moçambique, e depois republicado em mais de uma edição.

Este capítulo inicia com um problema: a publicação de *Karingana ua Karingana* aconteceu no tempo pretendido pelo Craveirinha, isto é, o poeta publicou em 1974 porque a obra estava pronta no período ou porque sofrera censura antes? Essa pergunta

vem acompanhada da vida de um poeta que ficou preso por cinco anos, de 1964 a 1969. Nesse tempo, escreveu outra obra *Cela I*, que contém forte tom autobiográfico. Talvez não seja possível responder essa pergunta, mas outras são mais palatáveis que ajudam a pensar sobre a impossibilidade da primeira. Quando Craveirinha escreveu *Karingana ua Karingana*? Foi uma coletânea de poemas esparsos ou se consolidou como um projeto literário em algum momento? Há indícios de que ambas perguntas podem ser respondidas. Quando se lê algumas edições de *Karingana ua Karingana* há poemas que tem datação e outros não, assim como tem poemas em que aparecem dedicatórias a pessoas reais e outros não. Por exemplo, o poema inicial “Karingana ua Karingana” na sua primeira edição contém duas versões, sendo a segunda, pelo que está registrado, feita entre 29/02/1951 e 1963. Os poemas “Quero ser tambor” e “Msaho” são outros que já haviam sido publicados em livro: o primeiro na antologia *Poetas de Moçambique* de 1962 da Casa dos estudantes do Império, e o segundo no *Xigubo* com outro nome “Msaho de aniversário”. Aliás, essa mudança de versões daquelas publicadas em livro é outro indício. Poemas como “Felismina”, “Na morte do meu tio Antonio” e “Veias sacras de Xipalapala” foram publicados de forma esparsa na imprensa com outros nomes e formas²⁸ para aparecerem em segunda ou terceira versão na obra *Karingana ua Karingana*.

Outra questão importante é a divisão da obra em quatro partes: a primeira “Fabulário” é marcada com data (1945-1950); a segunda “Karingana” em que também destaca o ano de 1958; a terceira, “Três odes ao inverno”, que apesar de não marcar data aponta para uma época do ano que faz frio e é seca, cabendo o destaque ao fato de Moçambique ter apenas duas épocas do ano – verão e inverno – que determinam o ciclo de plantio e colheita; e a quarta parte, “Tingolé”, uma fruta que cresce em vários locais do litoral moçambicano e uma das preferidas das crianças (CALANE DA SILVA, 2009), essa que concentra a maior parte dos poemas da obra. Sobre a última parte, será importante observar o poema que inicia, “Sementeira”, e o que termina a obra, “SIA-VUMA”, para entender o movimento de tempo que o poeta construiu. Quando acaba o inverno começa a temporada de chuvas, logo a época de semear, destacado no poema pela anáfora “Cresce a semente”, gerando uma expectativa de tempos mais quentes e frutíferos (como o Tingolé) marcado no poema em sua estrofe final “Oh, a colheita vai começar”. Esse novo tempo termina com o poema “SIA-VUMA”, um dos que a

²⁸ CRAVEIRINHA, José. *Moçambique e outros poemas dispersos*. MAPUTO: Alcance editores, 2018.

característica nacionalista mais vibra por uma voz poética coletiva construída com versos que projetam um Moçambique independente “E construiremos escolas/ hospitais e maternidades ao preço/ de serem de graça para todos/ e estaleiros, fábricas, universidades/ pontes, jardins, teatros, bibliotecas/ SIA-VUMA!”.

Sobre a questão da escrita como patrimônio para José Craveirinha, há um trecho de uma anotação pessoal do poeta e uma observação da Ana Mafalda Leite para pensar na questão:

Todo o homem passa pela fase juvenil do cigarro, da masturbação e da gonorreia. Depois torna-se patrioteiro, traidor ou patriota. O patrioteiro olha embevecido a barriga, o traidor aperfeiçoa-se até um dia vender os irmãos e o patriota é aquele a quem um dia vende os irmãos e o patriota é aquele a quem um dia a pátria faz justiça com uma rua, uma praça, uma estátua ou um feriado.

Dos três o patriota é o único ser humano e os outros dois os tais que sonham a curto prazo, esquecidos da implacável mão da História 1955. (CRAVEIRINHA, 2018, p.54)

Aliás toda a obra de Craveirinha é intervaladamente entrecortada por este ritmo louvatório, exaltante e majestoso, de longo sopro da ode, que se apossa em tomo dos entes ou figuras mais queridas, o Pai, a Mãe, a Terra, África, ou entre personagens-tipo, mais ou menos anónimos, possíveis de serem consagrados, enquanto figuras-símbolo, exemplares, dignas de serem memória e exaltação da comunidade, pela sua capacidade de serem simultaneamente individuadas e colectivas. (LEITE, 2002, p. 26)

Esta pesquisa tem uma hipótese: Craveirinha fez de *Karingana ua Karingana* um projeto literário, isto é, foi uma obra pensada em cada parte para contar de forma poética a história do país que estava nascendo pelas vozes de moçambicanos. Essa hipótese de leitura se vincula com a tese de Ana Mafalda Leite (1991, p.113) que considera a obra “um livro de poemas marcadamente narrativizados e uma obra que hesita entre o lírico e o épico, se organizam e se dão a ler os temas”, dado que possui temas, personagens, narradores e organização espaço-tempo. Portanto, ao contrário de *Xigubo*, em que o futuro é algo utópico no sentido de distante enquanto forma recorrendo ao passado de outros heróis, em *Karingana ua Karingana* o amanhã já se realizou no contexto de concretização da FRELIMO em 1962, na luta armada e na guerra de libertação nacional que Craveirinha vive e o leva a prisão, mas, principalmente, no texto em que os heróis tem agora nomes do povo que vivem nos

subúrbios do tempo presente, tornando projeto literário dos moçambicanos.

2.1. O anticolonial e sujeitos coletivos

Na primeira parte (Fabulário) são encontrados alguns poemas que possuem tópicos relacionados ao colonialismo e o subdesenvolvimento contados por meio de fábulas poéticas. Optou-se por analisar o poema “Homem e formiga”:

o homem
guiava a máquina no trabalho
suava e gritava nos andaimes
e a formiga
construía sem betoneira
silenciosamente
fraternalmente
sem complexos nem diplomas

E enquanto o homem
invitaminado erguia
casas grandes de cimento e ferro
no chão crescia a obra colectiva
do inseto conscientizado.

E de betão armado
elevador e ar condicionado
para os brancos e negros
indianos
mulatos e chineses nos andaimes
com retratos obrigatórios
nas chapas das radiografias
as casas grandes razando as nuvens
não chegaram.

Mas no chão
o formigueiro bastou
a todas as formigas.

Este poema é uma fábula à construção da consciência de classe. A imagem do homem que deixa de ser só um homem para se tornar um trabalhador - um operário

qualquer que guia máquinas - se dualiza em termos de distância do andaime com a da formiga, um inseto também insignificante “sem complexos nem diplomas”. Na primeira estrofe, a formiga é aquela destituída de tudo, que não possui nenhum meio de produção, sem nenhum conhecimento tecnológico sobre o mundo do homem, ela tem apenas o seu jeito de construir sempre coletivamente. Na segunda estrofe, volta ao homem e utiliza o neologismo “invitaminado” para se referir ao homem africano, subnutrido, fruto do subdesenvolvimento e da superexploração do trabalho empreendidos pelo colonialismo, mas que mesmo assim constrói “casas grandes de cimento e ferro”. De repente, algo como um despertar de consciência, vem a virada. No mesmo chão que se ergue a casa grande, a formiga ergue seu formigueiro “no chão crescia a obra colectiva/ do inseto conscientizado”. Como ocorre essa conscientização? No que o homem e a formiga têm em comum: a práxis do trabalho. A voz poética inclui todos os grupos -brancos, negros, mulatos, chineses, indianos - nesse edifício construído que não bateu nas nuvens, não chegou ao céu, pois era lá embaixo no chão que estava a sua materialidade “o formigueiro bastou/ a todas as formigas”. Há um jogo com o leitor na tentativa moralizante que se articula ao gênero textual fabular adotado. A voz poética quer mostrar aos trabalhadores de Moçambique que a formiga sabe fazer formigueiros sem precisar de betoneiras e que o homem mesmo “invitaminado” também era capaz, entretanto somente juntos conseguiriam a edificação. Logo, a formiga precisa de betoneira e o homem precisa ser formigueiro para que o edifício seja sólido e coletivo, cabendo no mesmo espaço todos os brancos, negros, mulatos, indianos e chineses. Portanto, a moral da fábula contada é que a formiga tem consciência de coletividade porque trabalha em grupo e constrói seus próprios bens, enquanto o homem, o proletário, ainda não tem, pois constrói o bem para os outros que exploram o seu trabalho.

Essa manobra moral aparece em outros poemas da mesma parte, sobre os quais serão feitos breves comentários: em “Mampsincha” cria uma imagem idílica de uma terra que quer nascer, mas precisa maturar, tornar-se púrpura. O fruto tem uma especificidade em ter três cores (verde, vermelho e púrpura) no decorrer da sua maturação. Seu tempo natural não obedece às necessidades materiais do menino que com fome come até o caroço “nas puras mãos de ébano/ o negrinho na gula do seu caroço.”. A forma como o texto traz “o negrinho”, retirando o fruto rasteiro antes da sua total maturidade, representa esse tempo narrado em que a mudança tem pressa e não deve esperar para saciar a fome daqueles que dependem da terra para a sua

sobrevivência; em “Cães do desbarato”, os cães são a representação da violência colonial e os poetas são a resistência representada materialmente nas doces “nongas” (arma/cajado de defesa ronga), utilizando seu recurso do verso para segurar os cães “ancestrais dos versos na obsessiva/ carne terna dos açaimos”; no poema a “A minha dor” é expresso o grito de quem não se entregou na prisão que o sistema colonial impôs “E o preto que gritou/ é a dor que não se vendeu”; em “Fábula” aparecem meninos magros esfomeados na rua pegando os restos dos meninos gordos para mesmo assim fazer seus “balõezinhos”; em “3 dimensões” o deus da máquina é justamente o manobrista, trabalhador negro, e não a máquina em si, pois é ele quem comanda “E no ramal/ - pés espalmados no aço dos carris -/ rebenta pulmões o deus/ negro da zorra”; em “Síntese”, o conflito territorial encontra sempre “menino com mais outros/ meninos todos juntos”; em “Machimbombos”, sujeitos se misturam no percurso por diferentes territórios com asfalto ou em terra, todos procurando sustento a partir da imagem torta das “mamanas”; em “Esperança”, a imagem da aranha que trabalha, hesita ou fia, isto é, no seu sobretrabalho de “costas suadas” que arma a sua libertação “Ah, nós esperamos/ na euforia das costas suadas/ que o sal do vexame acumulado/ deflagre”; o poema “Quadrilhas” evidencia órfãos e pessoas muito pobres que estão nas esquinas “neurastênicos” sem direito ao prazer sexual, ficando só com o “cheiro do pão”; em “Felismina”, carregado de ironia, o colonialismo despe as mulheres em seu “strip-tease”; como último comentário, em “Os poros da peste” os ratos são perseguidos por um “gordo gato”, mas suas presas passeiam por cabeças perdidas e contaminam com sua doença, a peste, milhões de poros. Para Ana Mafalda Leite (1991, p. 93-94), a utilização do modo discursivo em fabulário por Craveirinha se relaciona à modernidade da escrita de Craveirinha que recobre textos da oratura ronga, tais como contos, parábolas, provérbios e adivinhas que utilizam animais e recodificando morais.

O anticolonialismo das fábulas, usando diferentes tipos de metáforas em larga escala, encontra sujeitos coletivos com nomes na segunda parte (Karingana). Será analisado o poema “Maria Sende” para verificar essa hipótese:

Havia o vento sobre a cabeça dos milhos
havia a chuva sobre as águas dos rios
e havia a carícia de fogo do <cavalo-marinho>
Sobre as cabeças dos homens.

E na longa noite da África

havia
almas perdidas em desejos de vida
canções surumadas de sofrimento
mãos endurecidas na masturbação das fachelas
e bocas aluadas de gritos
no xigubo!

E nós, Maria Sende
homem e mulher na manhã das origens
juntos no espiral de um sonho
preto-e-branco
sem raças

Um dos trechos mais emblemáticos da poética craveirínhica encontra-se neste poema “Havia o vento sobre as cabeças dos milhos/ havia a chuva sobre as águas dos rios/ e havia a carícia de fogo do <cavalo-marinho>/ sobre as cabeças dos homens.”. De maneira irônica, a imagem da natureza e das plantações é contrastada pela voz poética com a segunda parte da estrofe, quando apresenta a violência que no mesmo ambiente acontecia sob o instrumento de tortura do cavalo-marinho que sipaios utilizavam como parte da estrutura de controle do colonialismo português. Na estrofe seguinte, amplia essa tragédia do colonialismo a algo que une os africanos “E na longa noite de África/ havia/ almas perdidas em desejos de vida” para voltar a imagens poéticas da cultura endógena como aquelas que lhes fornecerão a resistência para atravessar essa longa noite de África “canções surumadas de sofrimento/ mãos endurecidas na masturbação das fachelas/ e bocas aluadas de gritos no xigubo”. A voz poética que observa e se compadece de Maria Sende acaba por identificar nela o seu próprio fardo, que somente será superado em uma primeira pessoa do plural “E nós, Maria Sende” e “juntos no espiral de um sonho/ preto-e-branco/ sem raças!”. Esse plural se faz no sofrimento conjunto. O leitor não sabe quem conta a história, não sabe quem é Maria Sende, mas sabe do sonho que ambos comungam, um mundo livre: sem racismo, sem colonialismo em que os corpos (mãos e bocas) se juntam no desejo da vida, do reestabelecimento do vínculo entre o homem e a natureza. As almas perdidas se encontram na recreação ao fumar a suruma; no trabalho, cavando com a enxada (“fachelas”); nos rituais, como o Xigubo, em que bebem a força dos ancestrais diante da nova realidade. Nos momentos coletivos, a longa noite africana se reergue para enfrentar o <cavalo-marinho> em Karingana. O uso do futuro do pretérito marca um tempo condicional. Se há <cavalos-

marinhos> que condicionam o desejo de vida, há do outro lado um “nós” que é condição para a libertação daquilo que limita suas vidas.

O poema “Maria Sende” se insere na segunda parte do livro “Karingana ua Karingana”. Como já havia sido destacado no começo deste capítulo, o propósito de Craveirinha era contar a história de seu país de forma poética. O tom dos poemas da segunda parte vai ser mais concreto em termos referenciais do que a primeira parte fabular. Agora, por que o ano de 1958 é destacado pelo poeta como marco temporal para essa nova fase do país? Para responder, Michel Cahen aponta alguns sintomas no que se refere ao trabalho forçado enquanto sistema de exploração colonial no Moçambique desse ano:

Pode-se dizer que tudo estava legalmente pronto com os estatutos de 1899 e 1914, mas a conquista efetiva do território mal acabava de ser feita e a rede administrativa era fraquíssima. Em 1926, sim, o sistema podia funcionar. No entanto, o monetarismo rigoroso de Salazar (verdadeiramente no poder em 1928) e a crise mundial de 1929-1931 vieram a limitar o crescimento de plantações e empresas e, por conseguinte, a necessidade de mão de obra indígena. Assim, o desenvolvimento massivo do trabalho forçado e das culturas forçadas ocorreu somente no fim dos anos 30, sobretudo durante e depois da Segunda Guerra mundial, atingindo uma escala incrível nos anos 50. O início do declínio por causa das contradições internas do sistema do trabalho forçado aparece em torno de 1953 (notadamente em zonas algodoeiras onde grandes fomes eclodiram) e a crise econômica do trabalho forçado é nítida por volta de 1958, tornando-se uma crise política em 1961 com o início da luta armada de libertação. (CAHEN, 2015, p. 147-158)

A partir da análise do autor, é possível perceber que o xibalo como modelo de exploração colonial estava em seu ápice de crise nos anos de 1958. É possível fazer uma inflexão atrelada a esse período, marcado pelo autor, como divisor de águas (1958-1961), tendo em vista outros fatos históricos ocorridos em Moçambique nesses anos. Ao mesmo tempo em que há a maior crise, também ocorrem movimentos de organização internacional. Foi no ano de 1958 que houve um movimento panafrikanista na África Oriental liderado por Julius Nyerere que englobaria uma luta de libertação em toda a região. Macuas e Macondes que já se organizavam no norte se associaram a Mozambique African National Union (MANU) em 1961. Nesses mesmos anos, ocorre o Massacre de Mueda (1960) pelo colonialismo português após protestos laborais ligados à condição de trabalho no norte, mesmo ano em que ocorre o massacre de Shaperville

na vizinha África do Sul. Os “ventos de mudança” (HEDGES,1993, p. 237-246) sopravam na África austral e esta segunda parte do livro *Karingana ua Karingana*, por meio das vozes poéticas, expressa os sentimentos daqueles que viveram o período.

Em outros poemas dessa parte, encontram-se situações semelhantes que serão brevemente comentadas: em “Xiguevengos”, o matope seco de carne de xiguevengos aos olhos colonialistas está se unindo nos sonhos em espera por lenha e em um futuro próximo se libertarão “Que este inverno sem lenha não há-de/ exceder jamais meu vício obscuro de sonhos/ que lhes desfecha dentro a alma alvoroçada/ da minha máscula azagaia/bem quente!”; o poema “Tchaiam estes versos Tchaiam” é uma referência fônica na poesia ao utilizar a sinestesia como elemento que une o som das violas a panelas em corpos oprimidos “os poetas tchaiam com gosto os queixos da terra/ como quem tchiaia ferro no ferro/ Mas é tudo ritmo de dentes, Maria/ que tchaiam nas panelas as insolentes/ românticas duas colheradas e meia de farinha.”; em “Orla azul da noite com mambas” a raiva que sai das xipendanas (espécie de berimbau brasileiro) é fruto de correntes, das mambas e da falta de arroz que encontra no sexo a união “dos xipendanas bantos em comum/ nos centros tocando com raiva/ da estrela dos dois fazendo/ este filho!”; em “Lobo calabouço e crown mines”, o aspecto transitório e de como acontece a exploração é levantado por uma voz poética que observa os movimentos da saída, no trabalho e no retorno dos Magaízas, sujeito coletivo das minas da África do Sul que estabelece um diálogo com o enunciador na repetição do verso “Só um minuto mais magaízas”; “Pão em fanfarras de ouro” traz uma voz poética que observa diferentes espaços – andaimas e minas – e se une em nós que se formam do pão seco pra virar ouro “E nunca ninguém na vida da cidade/ como nós tanto calor de majumbo é capaz/ de refazer na côdea branca sequestrada/ nos dentes a metamorfose do mais moreno (...)/ fanfarras de ouro.”; o poema “Primavera” é em seu título uma imagem simbólica para representar a cena da praça pública em que o “nós” sentado observa o movimento dos estivadores que retornam do trabalho, esperando no som dos bila-bilanas o som comum da primavera “ansiosos todos esperamos/ indolentes as flores/ da nossa comum Primavera”; e, finalmente, em “História do Magaíza Madevo” o sujeito Madevo, um indivíduo, transforma-se em Magaíza, sujeito coletivo, na história comum do deslocamento e exploração do trabalho mineiro. Esse último poema será analisado em outro tópico que vai explorar por outro prisma as marcas de transformação nos sujeitos, ponto que mais chama a atenção na segunda parte.

Na terceira parte (Odes ao inverno), o frio das portas fechadas e das almas

escondidas em <xiganda-bongolos> (retalhos para se proteger do frio) se contrastam ao farol das trevas brancas e o calor de turistas da Polana – bairro das classes altas de Lourenço Marques. Essa desigualdade em que atravessam o momento, simbolicamente colocado pela voz poética na estação de inverno, encontra na “ode” a força para chegar ao verão. Ode era um tipo de poesia lírica da antiguidade grega que se realizava pelo canto de alegria. Todavia, ao contrário da ode original em que os versos eram simétricos, nesta ode moçambicana eles tem diferentes tamanhos e uma alegria escondida na manhã-cedo, nos fogateiros a carvão, no calor das sacas, pois em breve a estação muda e precisarão de “mais cerveja”. Esse anúncio de um novo tempo, diferente das duas primeiras partes, pode se referir ao início da guerra de libertação na década de sessenta.

Na quarta parte, Tingolé, há um grande número de poemas em que a voz poética se funde aos que estão sendo explorados. Foi escolhido o poema “Os alambiques da ponte-cais” para analisar não só por ter esse tópico no texto, mas também por conter duas versões na publicação em que na primeira a voz poética não se funde e na segunda sim:

OS ALAMBIQUES DA PONTE-CAIS

I VERSÃO

Os alambiques de cem-réis de braços
e vagonetas descarregadas a mil ombros ao dia
bêbedos de algazarra de guindastes
fazem o alvoroço dos sovaqueiros
fazem deslumbrar a cacimba
e destilam a parafina das camisas
dentro dos porões.

E nos comícios das folgas
os donos das camisas chateadas
malcriados da ponte-cais aos bandos
dão mais vinho ao barulho nas cantinas
e vão presos!

II VERSÃO

Afinada orquestra de vagões
descarregados ao dia de sessenta infernos por hora
e os alambiques dos nossos bíceps de farinha
ateiam o ar unânime dos sovacos

e destilam a parafina a 100 graus
das camisas desalfandegadas
de cheiro no meio das ruas
alcatroando-nos.

E na húmida
felicidade interina da garrafa
ensurdecidos maviques nós juntos
na obstetrícia dos cargueiros depois vamos
desamordaçados a goladas de meio-litro.

E no vício
do chinfrim amoroso dos guindastes
se calha fazermos barulho na cantina
com vinho ou sem vinho
vamos presos!

Nele, há uma série de metáforas representando a mistura entre o estado dos corpos físicos de homens do cais em função da superexploração e as péssimas condições de trabalho com a relação homem-máquina. Tanto na primeira quanto na segunda versão aparecem esses elementos “Os alambiques de cem-reis de braços/ e vagonetas descarregadas a mil ombros ao dia (...) descarregados ao dia de sessenta infernos por hora/ e os alambiques dos nossos bíceps de farinha/ ateam ao ar unânime de sovacos.”. A voz poética destoa nas duas versões: na primeira, é uma observadora ao utilizar verbos na terceira pessoa do plural – eles – “fazem”, “destilam” e “vão” presos; na segunda, é um coletivo trabalhador do porto ao utilizar versos na primeira pessoa do plural – nós – “alcatroando-nos”, “nós juntos”, “vamos desamordaçados”, “fazermos” e “vamos presos”. Em seus momentos de folga acontece a liberdade, uma oportunidade de se expurgar do trabalho “na obstetrícia dos cargueiros vamos/ desamordaçados a goladas de meio-litro”. Todavia, a violenta realidade do colonialismo vai até seus lugares de lazer – “cantinas” – e, com ou sem vinho, tentam controlar suas condutas.

Sobre essa questão do uso da bebida alcoólica como forma de controle desde o início do colonialismo sob o sistema capitalista de produção, Jeanne Marie Penvenne (1984, p. 253) aponta que era uma prática corriqueira nas fronteiras, principalmente nas zonas portuárias, onde o trabalhador moçambicano por meio do xibalo era vendido às companhias inglesas que os utilizavam como mineiros, na distribuição portuária ou nos caminhos de ferro:

While the chibalo system clearly and directly transferred an important portion of economically active persons from household and peasant production into wage labor, the acquired and addictive taste for alcohol though subtle and indirect, also drew Mozambique into wage labor and reinforced their tendency to remain there.(...) While seasonal brewing and eventually distillation of tree crops by local peasants clearly contributed to alcohol addiction, the basic problem was with the stronger imported drinks that were more easily available yearly in exchange for cash - cash typically acquired through the sale of one's labor.²⁹

Voltando ao poema, a postura moral do sujeito coletivo que enuncia é de enfrentamento “vamos presos!”. O leitor quando recebe um texto com essas diferenças entre os sujeitos poéticos na primeira e segunda versão se pergunta: quando escreveu a primeira e quando reescreveu a segunda? O uso do “nós” para se referir às prisões pode ser associada ao recrudescimento do regime salazarista nos anos sessenta e, autobiograficamente, a prisão do poeta Craveirinha? Estaria projetando uma nascente nação a partir da nova dinâmica de guerra de libertação, colocando em união todas as categorias sociais?

A impossibilidade de responder às questões retóricas acima colocadas não impede de observar outros poemas na parte em que o colonialismo está se intensificando na mesma medida que as forças anticoloniais. Em quase todos os poemas dessa parte é possível observar marcas de sujeitos coletivos que se formam da maior exploração, violência e miséria, um Tingolé maduro em uma terra quente: em “Sementeira” é uma terra ardente do algodão; em “Canção negreira” as mesmas dolorosas madrugadas fazem parte de lábios de mampsincha madura; “Na morte do meu tio Antonio Segunda Elegia a meu pai” até ex-policiais falhados rendem juros ao próprio sangue e se reafricanizam; em “Cântico do pássaro azul em Shaperville”, homens magros de olheiras fundas estão fazendo “nosso voo”; “Mangondo” é um negro endurecido de fome e frio que chamou toda a gente à luz quente; em “Elegia a uma mulher de seis anos” uma vida de seis anos deita-se com cocuana Zelina em meio a um canto do

²⁹ Tradução nossa: “Enquanto o sistema chibalo transferiu de forma clara e direta uma parcela da pessoa economicamente ativa da produção doméstica e camponesa para o trabalho assalariado, o gosto adquirido e viciante pelo álcool, embora sutil e indireto, também atraiu Moçambique para o trabalho assalariado e reforçou sua tendência de permanecer lá.(...) Enquanto a fabricação sazonal e eventualmente a destilação de plantações de frutos por camponeses locais claramente contribuíram para o vício em álcool, o problema básico era com as bebidas importadas mais fortes que eram mais facilmente disponíveis anualmente em troca de dinheiro - dinheiro normalmente adquirido através da venda de mão-de-obra”. PENVENNE, Jeanne Marie. “Labor struggles in Lourenço Marques (1900-1933) in **Review Fernand Braudel center**. Vol 8, n. 2, 1984. p. 249-285.

subúrbio; “Canto do nosso amor sem fronteira” mostra pelo amor fraternal mãos juntas que se despertam nos braços um do outro ao se unir nos riquexós sendo puxados por pés humanos sem ferraduras; em “Papagaio”, um menino da Munhuana que come arroz de terceira juntou caniço, atirou no ar sobre as casas de cimento e triunfantemente voou; em “Mamana Saquina”, apesar da distância dos corpos, consequência do trabalho mineiro de João Tavassee, eles se comunicam pelos cajueiros, o filho leva uma beliscada, mamanas e cocuanas se juntam a ela para fazer milagre, rasgando a terra do milho e ao mesmo tempo enchendo sacos de algodão; em “Sangue da minha mãe” xigubo vai começar e xipalapala está a chamar toda a gente; em “Mensagem”, mesmo rouca e distante: minha voz é nossa voz; em “Cantiga nossa” os grilos e o mar se calaram, mas a “nossa cantiga” saiu de Maria Teresa mais forte.

Em outros poemas também aparecem imagens poéticas semelhantes: “Ode à Teresinha”, “Violas de lata”, “As talácuas”, “As veias sacras de Xipalapala”, “A buzina do táxi”, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, “Hossanas ao Hossi Jesus”, “Hino de louvor a valentina Tereskova”, “Interrupção”, “Msaho”, “In memoriam a coalbrook”, “Carta para uma Maria João”, “Poema de Joaquim Chofer”, “Carta para a mãe dos meus filhos”, “Frio nos subúrbios”, “Prato de arroz”, “Natal”, “Contra-senha”, “Latitude zero”, “Em quantas partes?”, “Hino às mães”, “Reza, Maria!” e “Sia-Vuma”.

2.2 Territórios de Ninguéns, territórios subversivos

Na primeira parte do livro “Fabulário”, as marcas territoriais vem acompanhadas de uma moral. Utilizando o recurso de figuras da linguagem como a ironia e a metáfora, as vozes poéticas de Craveirinha apresentam uma cidade colonial com fronteiras raciais e sociais. A poesia é extraída de imagens tiradas do real, no sentido mimético e dialético do termo, dos modos de vida do negro. O poema “Ninguém” será analisado:

Andaimas
até ao décimo quinto andar
do moderno edifício de betão armado.

O ritmo
florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar
e um transeunte curioso
que pergunta:

- Já caiu alguém dos andaimes?

O pausado ronronar
dos motores a óleos pesados
e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:
- Ninguém. Só dois pretos.

A voz poética narra uma cena do cotidiano na cidade de cimento, representando os conflitos sociais. Na primeira estrofe, é contado ao leitor que “andaimes” constroem um alto edifício. Na segunda estrofe, há no primeiro verso um destaque “No ritmo”, mas qual ritmo? Responde em seguida “florestal dos ferros erguidos”. Um ritmo florestal prevê algo natural, conforme o ritmo da natureza, mas em seguida é colocado o contraste “ferros erguidos/arquiteticamente no ar”. Então, o ritmo do trabalho não é mais natural, já que é o das máquinas, logo, quem ergue do alto dos andaimes precisa acompanhar o mesmo ritmo. Todavia, não se vê quem está lá no alto, não se enxergam as mãos, apenas andaimes e ferros. Sabe-se que pessoas estão trabalhando na construção, porém as escolhas de quem enuncia omitem elas para deixar o cotidiano guiar “e um transeunte curioso/ que pergunta:/ - Já caiu alguém dos andaimes?”. E aqui aquele que não aparecia no poema vai aparecer pela voz de um transeunte, uma pessoa curiosa com a grandiosidade daquilo que seus olhos enxergam “alguém”. No final, as escolhas da voz poética são esteticamente criativas, desde quem responde até no contraste do “alguém” provocado pelo uso do “ninguém”, deixando os pronomes indefinidos substantivados no modo de uso da língua quando expressa “Só dois pretos.” O ritmo em que a pergunta é respondida sob “O pausado ronronar/ dos motores a óleo pesados” une os meios de produção e as máquinas ao dono delas “e a tranquila resposta do senhor empreiteiro”. O contraste entre o ronronar dos motores e a tranquilidade do “senhor” na resposta demonstram o desprezo que vem em seguida “Ninguém. Só dois pretos.” A resposta dada explicita as relações entre o racial e o trabalho. Não é só um operário que não tem seu trabalho valorizado, são dois operários “pretos” que perderam suas vidas para construir aquele frondoso edifício. Foi um acidente de trabalho ignorado pelo “senhor” que só queria ver mesmo o prédio de quinze andares ser terminado.

O efeito poético causado no leitor é de colocar em modo reflexivo: modernidade para quem? Os territórios tem um efeito de poder refletido nos personagens trazidos pelas vozes poéticas que aparecem de outras formas em poemas como: “Guerra”, “Fábula”, “Síntese”, “Machimbombos”, “Felismina” e “Timbileiros”.

Na segunda e terceira partes, verifica-se um território em transformação. Os poemas “História de Magaíza Madevo” e “3ª ode ao inverno” contam, respectivamente, a história das migrações provenientes de acordos coloniais e das novas divisões territoriais em Lourenço Marques. A pesquisa se centrou na atenção à quarta parte por meio do poema “Mangondo” para elucidar um deslocamento do foco narrativo para territórios subversivos:

Escuro e frio
fizeram juras nos corpos em serapilheira
e na manhã dos caminhos da cacimba
ao mágico sinal das palmas tatuadas de calos
e ao som das vozes do cais na garganta estrangulada
Mangondo abriu os olhos enormes do futuro

E alma de Mangondo endureceu
de fome e de frio
e Mangondo saiu da casa do caniço
e finalmente desceu
à cidade incandescente de luzinhas eléctricas
e assaltou as cabinas dos cinemas.

E para o transido coração dos subúrbios
Mangondo levou nos braços
os belos tanques floridos de canhões
e a última experiência dos átomos libertados
Nas vivendas de caniço
Mangondo acendeu um fósforo
viu o lume de celulóide crescer crescer
e chamou toda a gente.

E toda a gente fugiu
do escuro e do frio
e à luz quentes das bobines de guerra da Paramount
os homens e as mulheres
os velhos e os mufanas
despiram o fatalismo das serapilheiras
sacudiram as xiganda-bongolo às riscas sem nexo
agitaram as capulanas de flores rubras

juntaram-se
e foram.

A primeira cena no poema remete a um cotidiano de trabalho “escuro e frio” na indústria, nas plantações e no porto, onde trabalhadores tem sua “garganta estrangulada” enquanto Mangondo, escolhido pela voz poética como o indivíduo que alterará o estado das coisas, “abriu os olhos enormes de futuro”. Depois de sonhos “de fome e de frio” que endureceram a sua alma do outro lado da fronteira e lhe guiaram “Mangondo saiu da casa do caniço” em hora proibida para a cidade de cimento “e finalmente desceu/à cidade incandescente de luzinhas elétricas”, invadindo um cinema - representação da modernidade - e levando consigo as bobinas para o seu bairro. Lá “Nas vivendas de caniço”, que não tinha canhões para a reprodução daquele filme, o uso da modernidade de outro território ganha um novo significado “Mangondo acendeu o fósforo/viu o lume da celulósida crescer crescer/ e chamou toda a gente”. É muito interessante o uso polissêmico que se cria na imagem poética do “lume”.

No cinema, os irmãos Lumière foram os primeiros a reproduzir imagens em sequência para formar cenas de um curta-metragem em um café de Paris. O “lume” cinematográfico teve origem desses sujeitos. Anos depois, do outro lado do trópico, Mangondo dá um novo uso às celulóides ao acender uma fogueira que cresceu, cresceu como um espetáculo que chamou toda a gente “homens e as mulheres/ os velhos e os mufanas” se juntaram para assistir aquele “filme” de “belos tanques floridos de canhões/ e a última experiência dos átomos libertados”. E, após se juntarem para assistir, dá um novo sentido não só à modernidade, mas às guerras e a reprodução fílmica delas que a acompanharam “bobines de guerras da Paramount”, se uniram, se despiram, sacudiram, agitaram “juntaram-se/ e foram”. O uso da terceira pessoa do plural na conjugação dos verbos apresenta ao leitor um Mangondo que não é mais um sujeito que abriu os olhos, foi um dos responsáveis por unir diferentes povos, subvertendo seu território. Para Ana Mafalda Leite (1991, p. 63-65), esse poema faz parte da variante de metáforas genitivas de Craveirinha com função descritiva e a realização da metáfora a partir da luz (lume) do filme está associada à ideia de guerra que se desenvolve:

(...) o tema da guerra, retratado pelos filmes, além do sentido lúdico de que é transmissor, torna-se revelatório e portador de conhecimento, na medida em que, directa ou indirectamente, ensina os habitantes do subúrbio que a guerra é uma forma de luta e libertação.

A imagem de territórios suburbanos que ao mesmo subvertem a ordem colonial se

refaz em outros poemas da quarta parte, tais como os seguintes que serão brevemente comentados: em “Elegia a uma mulher de seis anos”, a menina do “subúrbio derradeiro” tem uma boneca inteligente moçambicana e do caniço (“terras do medo e do mistério/(...) ao canto das fronteiras de caniço”) que se contrapõe às “bonecas fabricadas no estrangeiro”; em “Canto do nosso amor sem fronteira” há uma valorização da união e do amor por Moçambique (“E moçambicanas mãos nossas”) mesmo fora de seu território (“Amamo-nos hoje numa praia das Honduras/estamos amanhã sob o céu azul da Birmânia/ e na madrugada do dia dos teus anos/ despertamos nos braços um do outro”); em “Papagaio”, o “menino da munhuana” do subúrbio utilizando sua pipa consegue alcançar outros territórios inalcançáveis a pé (“no langor de uma águia de papel/ sobre as casas grandes de cimento/ triunfantemente voou”); no poema “Mamana Saquina”, a personagem é devorada pelos sonhos de seu marido João Tavasse, que mira “a deslumbrante cidade cosmopolita” (África do Sul), enquanto ela permanece “noite e dia” com sua família “na terra de Chibuto”; em “Tingane”, a “tarde de Xipamanine”, bairro do subúrbio, é convocada como imagem poética para expressar a moçambicanidade no ritmo da viola de Tingane; em “Mensagem”, Carol (Noemia de Sousa) mesmo distante de Moçambique, estava presente em alma nas “noites da Munhuana”; em “Ode à Teresinha” há a representação do deslocamento do subúrbio (“olhos munhuanenses”) para a região portuária de caberets (“Minha tipa dos táxis da Rua Salazar”) em que é violada por “marítimos estrangeiros”, reencontra na voz poética um abrigo, um lugar, o “nós” que comunga sofrimento e esperança “adubo infantil nas machambas dos bares da Rua Araújo/ e ao romântico xipefo da Lua nos zincos da Munhuana/ tu reinventando as maldições terríveis dos xipócuès/ vem comigo Teresinha, vem comigo/ e drogada ou desdrogada/ reabita a Mafalala!”; em “Violas de lata” uma alma grita da Mafalala e encontra em outros lugares nas mesmas “cantigas suburbanas” sujeitos como os mesmo “sonhos subversivos”; no poema “As veias sacras de Xipalapala” a cidade romântica do colono é pintada como “rosas sob uma diarreia/ azul e celeste”, enquanto o nós do amor em “território lascivo” tem o “belo corpo de mulata” e um “corpo africano”, invertendo, portanto, as imagens do que é o belo a partir dos territórios em que se realizam; “Ao meu belo pai ex-emigrante” há um retrato autobiográfico do próprio José Craveirinha em ser mulato ao ressignificar a imagem de seu pai como um colono, moçambicanizando-o “meu resgatado primeiro ex-português”; em “Dó sostenido por Daíco” o poema se comporta como epístola a Noemia de Sousa ao contá-la sobre o exílio que seu colega Daíco também vivia antes da sua morte

trabalhando na cidade do cimento, mas que em seu funeral, dentro de um território suburbano, havendo após sua morte um encontro de sua alma com sua terra, Moçambique (“E garanto-te, Carol/ que neste preciso momento em Moçambique/ jacente a orquestra de humus começou/ de certeza no sigilo uníssono de tudo/ o típico movimento arenoso puro/ folclore das boas-vindas/ ao Daíco”).

Outros poemas dessa quarta parte fazem movimentos similares aos acima comentados, utilizando o território como encontro de um “nós” por diversas formas (cartas, sons, homenagens, cantos) e no uso de vozes poéticas que se compõem como sujeitos que identificam-se a um coletivo, uma nação, em destaque: “Hossanas ao Hossi Jesus”, “Quero ser tambor”, “Interrupção”, “Msaho”, “In memorian a coalbrook”, “Carta para uma Maria João”, “Poema de Joaquim Chofer”, “Carta para a mãe dos meus filhos”, “Frio nos subúrbios”, “Natal”, “Latitude zero” e “Sia-Vuma”.

2.3 A modernização das culturas endógenas e uma moçambicanidade

As culturas do sul de Moçambique foram reinventadas a cada etapa do colonialismo, ganhando novos significados, novas práticas e rituais. A superexploração do trabalho, o racismo e a urbanização, ou seja, as condições materiais de reprodução da vida interferiram diretamente na cultura dos colonizados. Em cada parte do livro são destacadas modificações no uso de imagens pelas vozes poéticas que aparecem. O poema “Karingana ua Karingana” (primeira parte “Fabulário” da primeira edição de 1964) tem suas duas versões produzidas. Reproduziremos abaixo a segunda versão que é mais longa:

KARINGANA UA KARINGANA

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

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

em sonho do que vai ser.

De hora a hora
e minuto a minuto cresce
cresce devagarinho a semente na terra escura.
E a vida curva-nos mais ao ritmo fantástico
do nosso chicomo relampejante áscua de chanfuta
subafricano amadurecendo as jejuadas manhãs
ao velho calor dos braçais intensos
na lavra das lavras de uma lua
esfarrapada no meio do chão.

E a semente de milho cresce
cresce na povoação que a semeou com ternura
desidratada à preto nos sovacos da machamba
e a estrada passando ao lado vai-se abrindo
como uma mulher vai-se abrindo quente e comprida
aos beijos das rodas duplas da Wenela de cus
e dorsos a germinar os pesadelos dos mochos
bacilarmente
imperceptivelmente
desabrochando os profiláticos
férteis sudoríferos cereais em maturação.

E depois...
de capulanas e tangas supersticiosa a vida
vai espiando no céu os indecifráveis agoiros
que hão de rebentar a nhimba da missava culimada
e na mórbida vigília dos ouvidos ao – Karingana
ua Karingana!? – todos juntos prescrutando a mafurreira
longínqua no horizonte e as mãos batendo forja dos mil
sóis da tingoma dos corações enroscados de mambas
de ansiedade à luz da fogueira, respondendo – Karingana!

Oh! Os Xicuembos a chamar a chamar
nas facas de esmeraldas de milhos verticais na terra!

Ah, o dia bom da colheita destes milhos de amor
e tédio vai começar e recomeçar nos inumeráveis chicomos
desalgodoando os algodões a mais sofisticados

de tractores que deviam estar e não estão.

2ª versão (29/02/51-63)³⁰

Talvez o poema inicial do livro seja um prefácio. Tem características metalinguísticas, já que explica o termo “Karingana ua Karingana”³¹, o “maravilhoso” do “era uma vez”, tal como explicado pela professora Ana Mafalda Leite (2010, p. 228) ao colocar essa questão no trânsito que a escrita da oficina narrativa de Craveirinha realiza:

Considerarei que, apesar de uma esporádica tradição anterior, os novos autores de ficção, ao recriarem a sua enunciação no terreno das poéticas orais, recorrem também ao modelo iniciado pela poesia narrativa de José Craveirinha, ao Karingana wa Karingana, iniciático título do poeta, e fórmula de abertura da narração oral, repondo estes novos narradores, na sua escrita, uma arte griótica, o maravilhoso do era uma vez, contando a forma como se conta, na sua terra, ao encenar tais estratégias narrativas.

Quando inicia o poema com a ideia de um costume próprio (“Este jeito/ de contar as nossas coisas”) e finaliza a estrofe de um modo que eleva à máxima potência a humanidade de seu povo (“é que faz o poeta sentir-se/ gente”), há um encontro da escrita com as vozes que vão contar diferentes histórias no decorrer do livro. Múltiplas vozes poéticas que por essa prática “Karingana ua karingana” projetam um futuro “o que é propriedade dos poetas/ nem em plena vida se transforma/ a visão do que parece impossível/ em sonho do que vai ser.”. O prefácio da primeira versão ganha corpo na segunda realizada até a data marcada de 1963, ou seja, uma nova forma. Não são mais histórias contadas ao pé da fogueira, são histórias:

do nosso chicomo(...)
ao velho calor dos braços intensos (...)
esfarrapadas no meio do chão(...)
desidratada à preto (...)
estrada passando ao lado (...)
e na mórbida vigília dos ouvidos ao
– Karingana/ ua Karingana!?! –

³⁰ P. 11 a 13. Maputo: Alcance editores, 2008.

³¹ Em muitas definições da crítica literária e textos editoriais o termo aparece como “era uma vez” na tradução portuguesa. Contudo, esta pesquisa não concorda com essa aproximação, dado que Karingana ua Karingana é antes um chamado (“Karingana”) para ouvir as histórias, fruto da marca oral, o que no “era uma vez” não se realiza, pois é apenas quem conta que enuncia e o ouvinte desde o início permanece em silêncio. Em Karingana, que se repete mais de uma vez, o ouvinte deve responder no começo para a história começar. Logo, a definição de “maravilhoso” do “era uma vez” feita por Ana Mafalda Leite é uma definição mais próxima ao seu real significado nas culturas endógenas do sul de Moçambique.

todos juntos prescrutando a mafurreira/
longínqua no horizonte e nas mãos batendo a forja dos mil.

Essa “nossa maneira de contar histórias” agora está no cotidiano, no meio do serviço, na machamba, no chão de cimento, nos andaimes, nas minas, no porto, nas cantinas. A ancestralidade, mesmo com a mafurreira longínqua no horizonte, não os abandonou, apenas está em outros lugares “Oh! Os Xicumbos a chamar a chamar/ nas facas de esmeraldas de milhos verticais da terra”. E como interlocutores da vida e do porvir, espíritos anunciam que nesse fazer do chicomo encontrará em breve a sua libertação “ah, o dia bom da colheita destes milhos de amor”. Portanto, não é um poeta-griot que conta lendas, é um poeta do presente que lê cada história do cotidiano em seu novo espaço e tempo urbano.

Essa ressignificação das práticas endógenas, entendida como marcas das culturas do sul desde um passado longínquo, a partir do contato com culturas exógenas se realiza no tempo presente em outros poemas fabulares e, segundo Gilberto Matusse (1998, p. 134) , em alguns casos reformulam provérbios a partir de uma estrutura de tronco-linguístico banto:

(...) há aqui (poema “Aforismo”) a reprodução de uma das estruturas peculiares do provérbio banto, em que o primeiro termo (ou proposição), que nega certo (s) atributo(s) a um dado objetivo de referência, contrasta com o segundo, onde se apresenta(m) o(s) atributos achado(s) verdadeiro(s).

Sendo assim, no poema “Aforismo” é proposta uma nova moral ao inverter a posição da ave, dizendo que ela prova quem ela é pela beleza de seu canto e por quanto tempo consegue ficar sem um ramo, isto é, por quanto tempo resiste. Sua liberdade no mundo dos caçadores encontra obstáculos como um tiro que a mata; Nessa parte, que apresenta o uso da verdade universal a partir de vozes das culturas endógenas, outros poemas são destacados, tais como: em “Mampsincha”, como já comentado em outro tópico, escolhe um fruto tradicional da sua terra, a Mampsincha, para criar uma imagem idílica que salva o menino que tem fome; em “Cães do desbarato” nos versos em que usa a imagem da focinheira que os ancestrais querem colocar, mas sem choro e sim com a violência necessária para a libertação “ancestrais dos versos na obsessiva/ carne terna dos açaimos/ e não choram.../ Batem!”; e em “Timbileiros”, poema em que um belo som sai da timbila e se contrasta com a postura de um “velho canganhiça” para, em seguida, fazer uma referência a região rural de Inhambane que, independente da situação real vivida, as pessoas dançam com seus “corações em turba”.

Na segunda parte, Karingana, aparecem sujeitos com nomes de família, talvez a principal característica do trecho do livro, pois os aspectos culturais se apresentam na força da família e da ancestralidade que vem do nome, podendo se reproduzir em ritos e ritmos. Será analisado o poema “História de Magaíza Madevo”, exemplar para as reflexões:

Madevo

Foi no comboio do meio-dia
casa de caniço ficou lá na terra
mamana escondeu coração de xicatuana
água de chuva secou no céu

Madevo foi embora

Filho foi no rio buscar água
senhor chefe ficou no posto beber <bebida>
(e homens petrificam
baptizados de mãos-de-obra
e multiplicam-se em milhões de randes
com pernas e braços de xibalo).

E Madevo

foi no vagão mercadoria
para a estação de Transval
e aprendeu segredo de componde
com picareta de ferro magerman
broca automática <Made in USA>
mina cemitério de <Golden City>
e liberdade <Europeans Only>

Madevo fez lovolo

com mil metros de quartzo
abaixo do O.K. Bazar
e embriagado com civilização componde
Madevo atravessou Ressano Garcia
com ritmo de sífilis nas calças <ten and six>
um brilho de escárnio no candeeiro à cinta
um gramofone <His Master's Voice>
e na boca uma sincopada

cantiga de magaíza que retoca a paisagem
com a sofisticada cor das hemoptises
<one pound ten>.

N'Gelina agora
vai matar cabrito
vai fermentar bebida
e vai fazer missa N'Gelina
que os mochos fatais ruflaram asas no Jone
e bicaram Madevo no âmago de mil pulmões.

Este poema é um dos que mais simboliza a oficina de escrita de Craveirinha destacada por Ana Mafalda Leite (2010, p. 227):

Um dos aspectos que eu salientei, e desenvolvi longamente, no meu estudo sobre a poética de José Craveirinha, foi o tópico da passagem da poeticidade à narrática, caracterizando na poesia do autor os títulos, as marcas narrativas, a existência de personagens, a organização espaço-temporal, entre outros aspectos, bem como o vínculo à poesia oral dessa faceta narrativa da poesia craveirínhica.

Nele, há vários elementos temáticos possíveis de observar. Em primeiro lugar, conta a história de um trabalhador, Madevo, que vai trabalhar nas minas da África do Sul. É importante ressaltar o uso do nome de família “Madevo”, que nas diferentes culturas de Moçambique remete a uma ancestralidade na origem sacralizada a partir do batismo em que a “imposição do nome à criança (Kutxula vito), dando-se-lhe um nome dos espíritos de seus antepassados” (LAISSE, 2020, p. 18), ou seja, somente aqueles familiarizados com ele sabem a sua verdadeira história. Sobre essa ancestralidade a partir do nome, é importante a referência trazida por Alcinda Honwana (2002, p. 15) quando apresenta o ritual de iniciação (Kuphahla) como possibilidade de uso em outras situações, semelhantes a que ocorre no poema na condição de viagem de Madevo:

O Kuphahla, uma forma permanente de apresentar o respeito aos espíritos, realiza-se em múltiplas ocasiões – o nascimento de uma criança, antes da colheita, durante uma refeição e antes de uma viagem longa ou de qualquer outro acontecimento significativo.

Essa viagem, num comboio a meio-dia, é marcada por deixar sua família no caniço, reflexos do abandono (“Madevo foi embora”). A metamorfose do homem, com seu nome vinculado agora a sua condição de magaíza, é posta de forma metafórica na

condição de trabalho superexplorado pelo capital “e homens petrificam/ baptizados de mão-de-obra/ e multiplicam-se em milhões de randes/ com pernas e braços de xibalo”. Na estrofe seguinte, há uma série de referências de crítica a modernidade, ao colonialismo e ao imperialismo dos EUA. “E Madevo/ foi no vagão mercadoria”. Portanto, Madevo num vagão pode ser assemelhado aos minérios, pois ele é levado da mesma forma que um objeto:

As mercadorias vem ao mundo na forma de valores de uso ou corpos de mercadorias, como ferro, linho, trigo etc. Essa é a sua forma natural originária. Porém, elas só são mercadorias porque são algo duplo: objetos úteis e, ao mesmo tempo, suportes de valor. (MARX, 2013, p. 124)

Em seguida, a voz poética muda o território “para a estação de Transval/ e aprendeu segredo de componde”. Esse deslocamento de espaço é uma forma de ser retirado da sua terra mãe, dos seus laços com sua origem, pois o *compound*, como nos lembra Zamparoni, era um bairro operário negro:

Nestes locais, os trabalhadores ficavam confinados, em geral fora da área da cidade, e portanto fora da vista dos brancos, saindo para ir, sob vigilância, ao trabalho e voltar ao fim da jornada; isto até terminarem seus contratos ou serem redespachados para a África do Sul, rumo às minas, onde novamente ficariam confinados em compounds, de onde, aliás, se importara o modelo, ainda que os de Lourenço Marques fossem menores que os de lá. Os compounds era a expressão colonial do sistema similar de controle, imposto sobre a classe operária, representado pelas cidades casernas européias do século XIX. (ZAMPARONI, 1998, p. 315)

Da machamba aos compounds, esse é o destino de milhares magaízas como Madevo, que pela exploração do trabalho vai perdendo seu vínculo com a terra “com picareta de ferro/ broca automática ‘Made in USA’/ mina cemitério de ‘Golden City’/ e liberdade ‘Europeans Only’”. Nesse trecho, a voz poética elenca várias palavras em língua inglesa (e aqui vale o destaque das aspas que o poeta coloca para línguas exógenas) para mostrar essa transformação pela qual passa Madevo, um homem que é cada vez mais mão-de-obra do poder colonialista português-britânico e influenciado pelo imperialismo norteamericano que detém os meios de produção e a indústria cultural, tal como na próxima estrofe fica demonstrado: “Madevo fez lovolo/ com mil metros de quartzo/ abaixo do O.K. Bazar”. Esse pequeno trecho apresenta de forma mais explícita a transformação pela qual passa o sujeito e a sua identidade. Em sua machamba fazia lovolo – lobolo -, uma prática ronga e de outras culturas em

Moçambique em que o homem retribui a família da esposa com dotes (cabeças de gado, joias, dinheiro, etc.), ação essa, inclusive, que com o colonialismo português passou para uma relação cada vez mais capitalista. No compound, o lobolo era a doação de seu trabalho, única riqueza que possuía. No trecho seguinte, há um novo homem transformado pelas forças estrangeiras, contaminado por doenças e por modernidades, no sentido tecnológico do termo, “e embriagado com civilização de componde/ Madevo atravessou Ressano Garcia/ com ritmo de sífilis nas calças de ‘ten and six’/ um brilho de escárnio no candeeiro à cinta/ um gramofone ‘His Master’s voice’”. Essa transfiguração do Magaíza Madevo com diferentes usos de imagens pela voz poética, carrega violência e dor que nos é apresentada no trecho final da estrofe “e na boca uma sincopada/ cantiga de magaíza que retoca a paisagem/ com a sofisticada cor das hemoptises/ ‘one pound ten’”, ou seja, é um homem que retorna falando outra língua e doente.

Há um tom melancólico no final do poema quando a voz desloca a imagem de volta a terra natal de Madevo apresentando ao leitor o que restou de lá: um sobretrabalho da mulher que agora realiza os serviços que antes eram dele, além do sentimento de ausência que em sua família para sempre ficará “N’Gelina agora/ vai matar cabrito/ vai fermentar bebida/ e vai fazer missa N’Gelina/ que os mochos fatais ruflaram asas no Jone/ e bicaram Madevo no âmago dos mil pulmões.”. É interessante que o tom melancólico encontra nos mesmos versos a ideia de recolher os cacos e refazer os nós. Quando diz que vai matar cabrito e fermentar bebida, ele pode remeter diretamente a rituais aos ancestrais. Segundo Alcinda Honwana (2002), a prática ritualística de matar cabrito e fermentar bebida (no caso, o lhambo) são próprias da cultura dos Ngunis e fazem parte de rituais de confirmação como o Kuthwasa. Uma referencialidade de N’gelina (possivelmente associada a um angelina, figura simbólica do anjo que pode salvar uma vida) à sua confirmação como uma curandeira não é distante de ser feita. Nessa possível interpretação do poema, N’Gelina pode deixar de ser uma mathwasana (feiticeira iniciante) para se tornar uma Nyamusoro se conseguir restaurar o espírito morto de Madevo.

Outro termo em destaque nos versos finais do poema é o uso de “Mocho”. Segundo uma das definições etimológicas da palavra na língua portuguesa, mocho é um “animal mutilado, a que cortaram as pontas sem cornos, que tem falta de algum membro” (HOUAISS, 2001). Em Moçambique, há um conto da oratura dos povos

Sena³² que associa mocho à coruja, animal que na simbologia universal está ligado à ideia de morte sendo guardião dos cemitérios (CHEVALIER, 1994). Nesse conto, a coruja se torna rei dos pássaros por ser a única que possui chifres. Todavia, quando descobrem que na verdade eram penas em formato de chifres, os animais a perseguem e, conseqüentemente, ela é obrigada a se refugiar no mato clamando por penitência até os dias de hoje. Na interpretação do poema, Madevo se aproxima à trajetória de “mocho”, pois achou que iria enriquecer nas terras do Jone, tornando-se “rei”, mas quando “perde os chifres” no seu retorno, por ter adoecido e esquecido a sua real identidade, já não há mais tempo, pois suas “asas ruflaram no Jone”.

A passagem de um ciclo para o outro é dada desde a primeira estrofe do poema quando diz “água da chuva secou no céu”, marcando uma época do ano. Para refletir sobre esse efeito poético de mudança de tempo com a transformação que N’Gelina precisou passar, destaca-se um excerto sobre o significado das saídas e chegadas de Magaízas:

Trata-se de uma época em que se registra o pico do verão, acompanhado de fortes chuvas e umidade. É, ainda, o período das férias escolares, mas também das férias dos trabalhadores moçambicanos nas minas da África do Sul. Moçambicanos que possuem familiares naquele país acolhem seus magaízas, termo local para visitantes. A presença dos maridos e filhos em casa, depois de longos meses nas minas, confere motivos para festejos.” (ALMEIDA & MACHANGUANA, 2020. p. 5.)

Como referido no excerto acima, essa passagem de Madevo do mundo dos vivos para o mundo dos espíritos entra em uma seara muito própria do pensamento mágico das culturas endógenas a partir de um fator concreto da modernidade, a exploração das minas na África do Sul. Essa provação em que N’Gelina é colocada, deixar de ser iniciada para se tornar mestra, a partir da dinâmica colonial da modernidade tem um efeito de sentido comunitário muito significativo para a população local:

Os rituais de confirmação são uma ocasião importante para a comunidade. Pais, familiares, vizinhos e outros amigos participam para testemunhar o sucesso ou insucesso dos iniciados. Esta poderá ser também a maneira de legitimar o processo de iniciação assim como as capacidades do mestre e dos praticantes recém-formados. (HONWANA, 2002, p. 106-108)

³² Ungulani Ba Ka Khosa se inspirou nesse conto para escrever a história infantil *O Rei Mocho* e ao final transcreve a história original que ouviu dos povos da região do Zambeze (KHOSA, 2016).

Outra referência a espiritualidade está no “fazer missa”. Quando o poeta coloca em destaque em patamar de igualdade os rituais de salvação de um espírito para as culturas endógenas e uma prática cristã, há uma intencionalidade em mostrar uma derrota do colonialismo salazarista que em sua primeira fase tentou reprimir práticas de cura espiritual (HONWANA, 2002, p. 122), mas que no período histórico retratado por Craveirinha, década de sessenta, já aceitava e se vinculava constituindo maior força nas zonas rurais por meio dos régulos (HONWANA, 2002, p. 126). “Fazer missa”, portanto, é uma expressão que assimila os significados ritualísticos a partir da morte de um ente querido “sua esposa está a preparar os manjares rituais para missa tradicional em louvor dos mortos” (CALANE DA SILVA, 2009, p. 196). N’Gelina, uma pequena anja, vai se reorganizar a partir da realização de rituais com seus Nyangas e no “fazer missa”, marcando aqui um contato entre diferentes espiritualidades (endógena e exógena) que convivem na realidade à procura da cura das mazelas deixadas pelo colonial.

Além disso, Craveirinha, considerando-se um mulato ou assimilado pelos olhos portugueses, compreendia que rituais como esses mostravam a possibilidade de permanências culturais no vínculo com a ancestralidade em meio a uma modernidade europeia que muitas vezes criminalizava o passado africano, projetando um presente e futuro europeizados como tempos dominantes. Uma identidade cultural das diferentes culturas em Moçambique era percebida em meio a colonização, deixando as vozes poéticas enunciarem em cada texto as maneiras como se formavam essa nação. Portanto, não é uma cultura estática no passado. As culturas se realizam na dinâmica do presente, projetando-se junto à modernidade no futuro, uma disputa constante por hegemonia cultural, colocando-se, dependendo do ângulo de análise, de forma residual, emergente ou até dominante (WILLIAMS, 2011, p. 57). A poesia de Craveirinha recria esse universo de uma forma estética *sui generis* com vozes poéticas atentas a esses movimentos.

Como exemplo de demonstração desse movimento cultural conjuntural que varia em sua base, posteriormente a independência, isto é, em outra correlação de forças, essa ideia de uma identidade nas diferentes formas de serem realizados os rituais de iniciação, de confirmação e passagem será utilizada no âmbito da superestrutura como símbolo nacional por meio de Gwaza Muthini, dado que desde o uso do Ukanyi - fruto do canhoeiro – ou o ato de sacrificar hipopótamos em Marracuene são demonstrações de uma festividade que teve seu significado alterado no decorrer das épocas pela chegada dos fatores colonial e da modernidade europeia:

Gwaza Muthini, segundo explicação de Simeão Lopes, era o nome de uma dança de origem Zulu que marcava a preparação e o fim de uma batalha, conferindo aos guerreiros moral e, principalmente, um espírito de invencibilidade, sendo introduzida no sul de Moçambique por povos Vanguni. Não foi possível identificar, exatamente, a partir de quando esta festa passou a ser realizada, mas desde finais do XIX que Mouzinho de Albuquerque já havia reivindicado, em seu relatório, a necessidade de se criar uma forma de reconhecimento dos soldados portugueses mortos na “gloriosa” batalha contra o temível Imperador Ngungunyane. Luis Covane sugeriu a data de 1896. Na celebração do Gwaza Muthini, o governo não incorporou rituais de reintegração social ou de preparação militar e nem mesmo a participação de Tinyanga, mas manteve a saudação real conhecida pelo termo bayete com a qual os portugueses eram cumprimentados em coro naquela cerimônia. Alguns chefes já usavam tal saudação para as autoridades coloniais e missionárias desde o governo de Ngungunyane, apesar da insatisfação do rei. Seu uso continuou sendo feito, não somente no momento dos festejos em Marracuene, mas em toda reunião entre autoridades coloniais e africanas. (SANTANA, 2016, p. 44)

Voltando a segunda parte do livro *Karingana ua Karingana*, essas características podem ser observadas em outros poemas da mesma parte que serão brevemente comentados: “Mãe”, onde “a resina das velhas árvores/baladas à volta das fogueiras/ blasfemias dos mortos, luas de ansiedade/ tambores enraivecidos/ desenfeitados feitiços/ corpo possuído” são elementos imagéticos que destacam a presença da espiritualidade no constante diálogo com a mãe “agora sabes ou não sabes/minha mãe?” a partir de uma realidade do cotidiano; em “Xiguevengos”, o poeta recorre logo nos primeiros versos a uma disputa do olhar sobre a cultura, em que o europeu ouve o som como “indecente” enquanto a voz enuncia “uma conterrânea canção de negro”, deixando uma luta constante por uma espera de uma reversão no quadro cultural; o poema “Tchiam estes versos Tchiam” utiliza o ritmo e a melodia da viola como modelo estético para exprimir “às dedadas de amor” um ritmo próprio “tocado no componde destes versos”; em “Orla azul da noite com mambas” chama a violência sexual para um combate com o uso de “missangas” e “cajueiros”; no poema “Primavera”, a presença do moderno “enquanto cocacolizado” simultaneamente ao ancestral “odes cantam nos ramos os bilo-bilana” revela um modernismo presente nas vozes da praça pública que observa o movimento do presente no andar dos estivadores do porto; por último, o poema “Maria Sende”, já analisado no primeiro tópico, possui

marcas de resistência cultural no uso de “suruma” nas canções e no “xigubo” que permanece dançado.

Nas odes ao inverno (terceira parte) é possível observar pela imagem do “inverno”, não somente enquanto estação mas como ciclo da terra, uma poética que busca dar um novo significado a costumes das diferentes culturas endógenas. Vejamos a “2ª ode ao inverno”:

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

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

Nela, a imagem destacada é rural, onde o inverno também chega em que carros precisam atravessar com faróis bem abertos devido a neblina branca “cacimba”, ressaltando-se o jogo de símbolos com a cor para apontar que as “trevas” são provocadas em forma “branca”. Misturada a escuridão, uma imagem enigmática é tecida a partir do acender do fogo, como se esses “fogareiros a carvão” iluminassem a escuridão e ao mesmo tempo atenuassem o inverno frio. Logo, sentar-se ao redor da fogueira em zonas rurais tem um novo significado, pois não é apenas um momento coletivo de se esquentar e ouvir histórias dos antepassados, torna-se, pelas imagens criadas uma ação de contraste com a modernidade que “abre caminho à força” terras com suas rodovias e “faróis de Buick”. Desse confronto, nasce um novo sentido para a fogueira: ela é também acalento (“suavemente”) para os novos tempos que após esse ciclo, inevitavelmente como as épocas do ano, vão chegar (“muito fora dos invernos”). Ana Mafalda Leite (1991, p. 58) insere esse poema no conjunto de metáforas nominais, em que o poeta mobiliza recursos linguísticos para formar imagens poéticas únicas:

Como se observou, todas aquelas categorias gramaticais, o verbo, o advérbio, o substantivo e o adjetivo contribuem no conjunto do poema para a realização do processo metafórico, existindo mesmo um caso – ‘trevas brancas’ -, de oxímoro tão do agrado da poética moderna, que aqui tem um

valor ideológico muito forte.

Na quarta parte, o poema “Tingane” exprime a consolidação de uma “imagem de moçambicanidade” (MATUSSE, 1998) que mistura ritmos, línguas, costumes e religiosidades comuns aos moçambicanos:

TINGANE

No coração do homem
a vida era um grande terreno
de capim fresco e de chuva e sol
dando um sentido às folhas dos cajueiros
e acariaciando os trémulos seios
ao pilar do milho.

E era o feitiço dos dedos
em sonhos de compasso
o mundo libertado na marrabenta
dos arames tensos numa tábua de Tingane.

Passos soltos
tarde Xipamanine de domingo
e Tingane rua e viola de Tingane
ritmo
ritmo
velho ritmo inconcebível
de uma dança nova!

Esse poema em homenagem ao pai de Tingane, Rui Nogar, faz referência a nova dança dos subúrbios, a marrabenta. Tomando as descrições da dança feita pelo *Brado Africano* em edição de 1955 trazida por Antonio Sopa em seu estudo, analisaremos como ocorre na poesia esse movimento:

Tingane aconchegou bem a viola ao peito. Macarimo abraçou melhor a guitarra. Mungano dobrou-se mais sobre o banjo e o ritmo da marrabenta chicoteou bruscamente o ar parado, frio e baço da sala. Ancas e pernas, nos velos de músculos, começaram então esgrimindo um jogo frenético de vaivéns prenhes de sensualidade. Espasmos de ritmo. Ritmo puro. Ritmo de negro a dançar. Ritmo espontâneo, natural. Voz do sangue. Voz da raça. E todos eles eram eco. Eco feito só de música, só de dança. Possessos. Brinquedos nas mãos de marrabenta. O resto é lá longe. Agora não há tempo,

não há memória, não há passado, não há amanhã. Agora é um agora imenso, só deles, vomitando alegria e ritmo, ritmo, ritmo de marrabenta e a luz do Petromax garatujando reflexos nos rostos e braços já polidos de suor, emprestando a tudo uma atmosfera fantasmagórica. Ritmo da marrabenta frenesi diabólico e sombras e luz. (*Brado Africano* in SOPA, 2014, p. 153-154)

Dança com ritmo frenético e estilo sensual, a voz poética coloca isso no poema destacando ritmos e a figura do violeiro Tingane, que com seus dedos é capaz de libertar um mundo a sua volta, uma suspensão de tempo e espaço que a música e a dança são capazes de fazer com a realidade “E era feitiço dos dedos/ em sonhos de compasso/ o mundo libertado na marrabenta/ dos arames tensos numa tábua de Tingane.”. Usando instrumentos exógenos às culturas do sul (violões, guitarras), a marrabenta reinventa o uso do estrangeiro quando coloca o ritmo local. Além disso, a marrabenta leva esses instrumentos do estrangeiro para o espaço público do subúrbio, saindo dos teatros e concertos do cimento onde se tocava. A cultura como espaço de encontro do “coração do homem” com a vida é pintada por uma imagem idílica que reencontra a realidade do trabalho no decorrer do dia “a vida era um grande terreno/ de capim fresco e de chuva e sol/ dando um sentido à folhas de cajueiros/ e acariciando os trémulos seios/ ao pilar do milho.”. A suspensão do tempo de pilar o milho em um ritmo tão intenso quanto o do trabalho causa um frenesi aos corpos suburbanos, que dançam e sensualizam com “passos soltos” ao ritmo da marrabenta em um dia de folga do trabalho “tarde Xipamanine de domingo”. A cultura urbana nascida em Xipamanine, representação do subúrbio no poema, é fruto das novas relações entre as diferentes etnias, das migrações, deslocamentos, da urbanização e suas fronteiras que nascem com o desenvolvimento do colonialismo. É também feita do contato, da assimilação e da ressignificação de instrumentos da cultura material trazidos pelos europeus, desenvolvendo uma modernidade moçambicana no seu uso pelas populações locais. Sobre isso e a relação com Rui Nogar, Craveirinha revela alguns aspectos que podem fazer entender o motivo da dedicatória:

Ele apesar de ter todas as características de um europeu, de um branco – olhos azuis, etc. -, ele nunca se demarcou de nós. Porque havia até mulatos que, por serem mais claros, afastavam-se para não serem conotados com um mulato. E ele não, nunca fez questão nisso, pelo contrário.” (LABAN, 1994, p. 97)

Portanto, Craveirinha vibrava com os efeitos de uma cultura que se afirmava moçambicana, justamente por não ter sido assimilada pelo viés ideológico “lusotropicalista” que tentava controlar as práticas culturais nascidas do proletariado urbano. Se é verdade que o jornalista José Craveirinha em alguns momentos flertou com a possibilidade de um “luso-moçambicanismo” (SOUZA, 2019, p. 157), a voz poética enunciada no texto deixa claro que a marrabenta é o “mundo libertado” em que o ritmo não é o fado, mas provindo das culturas locais em que o branco português não tem qualquer controle, pois é repetido “ritmo/ritmo/ velho ritmo inconcebível/ de uma dança nova!” como uma cultura com marcas da oralidade que emerge dentro do texto para se fazer hegemônica no momento histórico seguinte. Além disso, ao conceder nomes a produtores dessa nova cultura - e aqui vale também a importância do nome para as culturas em Moçambique – tanto na autoria em dedicatórias ou títulos de poemas pelas vozes poéticas criadas, apresenta uma moçambicanidade nascente.

Percebe-se um movimento similar de uma voz que encontra um nós, uma moçambicanidade real na cultura como fruto de uma história comum, em um grande rol de poemas da quarta parte que serão brevemente comentados: em “Sementeira”, a cultura da terra é a imagem representativa da nova fase que após todo o processo de labuta no semear e nos cuidados com a “terra escura”, o “grande sol da África” anuncia que “dia da colheita vai começar”; em “Canção negreira”, a ancestralidade é revelada por “raízes” e “avós negros” nas madrugadas (símbolo do nascer de um novo dia) em África; em “História das lagoas”, a lua e o cajueiro são escolhidos como imagem-símbolo da espera por uma nova fase que aguarda a sua chegada natural; em “Cântico do pássaro azul em Sharpeville”, o trágico fim de meninos na África do Sul é lembrado em Moçambique como algo também seu, unindo culturas “E com as sementes rongas/ as flores silvestres das montanhas zulos” para dar um sentido similar, entre pessoas da mesma cor, a morte “um xitotonguana azul canta num braço de imbondeiro/ e levanta no feitiço destes céus/ a volúpia terrível do nosso voo”; em “A buzina do táxi”, o encontro entre o moderno e o antigo se realiza dentro de um táxi – símbolo da prostituição – em que o jugo colonial tira a luz dos negros que resistem “diamantes foscos de insónias antiquíssimas/ no duro chão bem arenoso das aringas” e no moderno brilham de outra forma, seja no uso do cabelo “tresandam a brilhantina comum de muitos na almofada” ou em uma reação luminosa na madrugada que enfrenta “ela reage preta célula fotoelétrica/ desde o asco intenso da amargura/ até à ficha das pernas.”; em “Hossanas ao Hossi Jesus”, o contato entre espiritualidades exógenas e endógenas se

realiza reinventando referências cristãs (“Ave-mamana”, “Hossi Jesus”, “Jerusalém bantu”, “inguavanas Madalenas”, “bíblico Xicuembo”) para ironizar algumas moralidades que a modernidade europeia cria para tentar assimilar as diferentes culturas. Nesse poema, a voz poética atrela a igreja católica ao *modus operandi* do sistema colonial e a modernidade europeia excludente, utilizando em vários momentos o sarcasmo como recurso (“no miasma pagão do catecismo nuclear/ pele de poentes num céu de bombas (...) na certeza dos brinquedos eléctricos/ que o paizinho por conta de Jesus/ comprou no John Orr’s (...) e o claque do clube Jesus Cristo”); em “Quero ser tambor”, as marcas da oralidade nas culturas locais se apresentam na repetição de palavras em diferentes versos (“Nem”, “e nem” e “Só tambor”), mesclando-se a sonoridade do tambor com representação da cultura acústica como memória coletiva (LOPES, 2001); em “Interrupção”, a epístola serve como aproximação entre diferentes amores que comungam do “mesmo chão/ que nos pertence”; em “A fraternidade das palavras”, a língua é o objeto cultural em evidência, onde cada palavra moçambicana com seus ritmos locais se harmoniza com a escrita portuguesa na diferença “palavras rongas e algarvias ganguissam/ neste satanhoco papel/ e recombina em poema.”; por fim, “Sia-Vuma”, é um poema que deseja e já celebra uma moçambicanidade formada que está à beira de sua independência política (“Que um enxame de mãos em prece/ na orgia fantástica dos augúrios do nhanga/ há-devoltar deste exílio/ mais moçambicano conosco/ SIA-VUMA!”)

Em outros poemas da mesma parte também é possível observar os mesmos movimentos culturais acima comentados, ficando aqui apenas a citação: “Os alambiques da ponte-cais”, “Elegia a uma mulher de seis anos”, “Mamana Saquina”, “Mensagem”, “Cantiga nossa”, “Ode à Teresinha”, “Violas de lata”, “As talácuas”, “As veias sacras de Xipalapala”, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, “Dó sostenido por Daíco”, “Msaho”, “Quarteto”, “Carta para uma Maria João”, “Mesmos rastros”, “Poema de Joaquim Chofer”, “Contra-senha”, “Latitude zero” e “Hino às mães”.

2.4 Mulheres em histórias, fábulas, epístolas, odes e hinos

A presença da figura feminina nos poemas de José Craveirinha é uma constante em toda a sua obra. Se viu que em *Xigubo* a construção de imagens pelas vozes poéticas destacam as relações entre as condições de vida material e o ser/estar no mundo das

mulheres moçambicanas. Em *Karingana ua Karingana* há uma multiplicidade de mulheres que vão se expandir para além da cor, buscando a presença feminina em outros territórios. Por outro lado, em território moçambicano ela está nos subúrbios, ocupando novos espaços sociais em machimbombos, está nas machambas, está na sexualidade que se impõe, está em suas dedicatórias. Em forma de fábulas³³, epístolas³⁴, odes³⁵ e hinos³⁶, essas mulheres com nome estão mais presentes do que na obra anterior, mostrando uma maior maturidade ao abordar a questão do feminino. Não será possível explorar toda essa multiplicidade de figuras femininas, logo, serão destacados alguns poemas que aparecem de forma diferente da empregada em *Xigubo*.

GREVE

De mãos em concha
elas cobriram os bicos dos seios
e cruzaram as pernas
na greve dos sexos.

Sem
os filhos delas
na Coreia a ferrugem
apodreceu as bombas.

O poema “Greve” gira em torno das relações de gênero, tendo a mulher uma função de reprodutora social. Como toda fábula, o texto quer nos apresentar alguma moral. Se ergue dele uma nova formulação craveirínica sobre o sujeito feminino, aquela que sabe de uma das suas funções sociais, mas que “De mãos em concha” cobrindo os seios e cruzando as pernas não aceita efetivar a reprodução, realizando uma “greve dos sexos”. Sobre a questão de gênero é importante historicizar que a discussão sobre violência sexual no período da década de sessenta se encontrava em um patamar distinto do atual, tal como estudado por Helleieth Safiotti (2004). A questão teórica em

³³ Gênero textual da tradição oral que costuma utilizar pequenas histórias com seres inanimados, transmitindo alguma moral. Segundo Gilberto Matusse (1998), em Craveirinha o gênero se aproxima mais do provérbio banto, narrativa oral vinculada às culturas em Moçambique.

³⁴ Gênero literário relacionado à mensagem por cartas. Esse tipo de texto era mais comum nas culturas exógenas trazidas pelos portugueses.

³⁵ Tipo de texto próprio dos poemas, a Ode tem tradicionalmente uma estrutura mais formal e aborda temas considerados socialmente relevantes.

³⁶ Texto também próprio dos poemas, os hinos costumeiramente possuem uma estrutura composicional simples, devendo expressar ideias com evidência e certa espiritualidade.

relação aos estudos de gênero em África também se deu em tempos e olhares diferentes da mulher ocidental e foram iniciados por Cleonora Hudson-Weems, Oyèrónké Oyèwùmí, Bakare-Yusufa, Patricia Mcfadden, N’Goné Fall, Dya Kasembe a partir das relações com o *Womanism* de Alice Walker e o feminismo negro ocidental. A chegada das discussões de gênero em Moçambique nasce na luta armada da década de sessenta com a mulher ganhando protagonismo, mas será transformada do ponto de vista epistemológico-teórico entre as décadas de setenta e oitenta quando assumirá um posicionamento feminista crítico investigativo e acadêmico, tal como relatado por Isabel Maria Casimiro (2015). É importante destacar esses fatores, pois a voz poética levanta uma escolha da mulher em não ter filhos, demonstrando um Craveirinha atento à situação da mulher em Moçambique e ao redor do mundo³⁷. Parece mais provável que este tema tenha gravitado sua poesia - tal como a negritude e o panafricanismo - em torno de uma influência direta, a partir da observação do real e em suas relações afetivas com Maria, e indireta por interlocutoras como Noemia de Sousa, Dolores, Maria de Lourdes Cortez e Glória de Sant’Anna, todas mulheres moçambicanas que ocuparam espaços masculinizados como a imprensa e a literatura, trazendo em suas obras diferentes formas do feminino.

O poema “greve dos sexos” não tem necessariamente uma relação de autonomia da mulher em decidir o destino do seu corpo. O efeito do texto está na associação da recusa da mulher em dar filhos a um mundo que promove a aniquilação humana por meio de bombas. Logo, a voz aborda a greve dos sexos a partir de uma mulher que recusa gerar filhos para morrerem por bombas na Coreia. As guerras, II G.M. e sucessivamente as que são fruto da guerra fria como algo mundializado, tornam-se mais próximas da aniquilação humana dada a ameaça nuclear. Nesta parte fabular, algo parecido ocorre no poema “Milagre” e, tomando outras formas do feminino, em “Machimbombos”, “Quadrilha” e “Felismina”.

Na segunda parte, chama a atenção o poema “Consternação do nervo”, vejamos:

O desejo
consolida a nossa máquina de entrar
ardente no casulo dos cabelos escondidos
das raparigas com arrepios
que também elas imaginam
o salitre de um homem

³⁷ Esta pesquisa não encontrou referências a situação da mulher na Coreia. Portanto, será utilizado o termo “Coreia” apenas com o significado de algo estrangeiro a Moçambique.

na paulatina carícia
do pescoço mordido.

Mas
no meu coração
em estado de sítio
minha raça-cão mijá nas botas
destes homens de solas no caminho
e masca na boca a prateada fivela
das correias à volta das maxilas.

E a consternação
deste nervo incendeia as cruas
mãos imperecíveis na desbotada ganga
da noite ultriz excitada
a mel e gritos
pão e água
e a ferro e fogo!

O “desejo” sexual se comporta nos primeiros versos como um “nosso” masculino comparado a uma “máquina de entrar”. Uma máquina que causa arrepios em desejos femininos de terem “paulatina carícia” e “pescoço mordido”. A relação do prazer sexual oferecido pelo homem e “raparigas” que também “imaginam” esse prazer a partir de carícias e mordidas, encontra na segunda estrofe um problema racial e social. A voz poética ao utilizar a adversativa “Mas” como verso único na segunda estrofe marca um rompimento total da imagem erótica até então construída, característica das metáforas paratáticas de Craveirinha (LEITE, 1991, p. 46-48). É revelado que a voz está com o coração em “estado de sítio”, isto é, está sob a ameaça de algo ou alguém que impediria esse ato amoroso. Ao enunciar “minha raça-cão”, ela se insere em um grupo maior, um sujeito coletivo composto pelo crivo da raça, se contrapondo, em seguida, a outro grupo de homens “destes homens de solas no caminho”. Há indícios de uma violência ocorrida nesse contato entre dois homens, que tem em comum o sexo, mas a diferença racial (“e masca na boca a prateada fivela/ das correias à volta das maxilas”). Na última estrofe, descobre-se o que é a “Consternação de nervo” enunciada no título, justamente uma mistura de dor e raiva que toma conta das noites de Moçambique ao explicitar a violência e a fome que todos passam, impedindo o encontro entre homens e mulheres com determinado componente racial para efetivar o prazer sexual, logo a união dos

gêneros encontra uma força maior, se atrelando contra esse contexto vivido “E a consternação/ deste nervo incendeia as cruas/ mãos imperecíveis na desbotoada ganga/ da noite ultriz excitada/ a mel e gritos/ pão e água/ e a ferro e fogo!”. É possível extrair da análise desse poema uma voz poética que encontra em “raparigas” uma das únicas formas de prazer perante um mundo colonial de homens com “botas” e “solas” - e aqui não é difícil a associação da imagem às forças repressivas do Estado -, situação essa que se encontra em seu ápice no ano de 1958 como já foi observado.

As vozes poéticas vão aparecer nessa parte com distintos focos narrativos, mas que de alguma forma apresentam relações com a condição da mulher, sendo eles: “Mãe”, em que a figura feminina é remetida a espiritualidade e a ancestralidade da voz poética que enuncia; em “História de Magaíza Madevo”, N’Gelina é a responsável em reestruturar a família devido ao deslocamento de Madevo em razão do trabalho nas minas; em “História de amor”, há um cariz autobiográfico na dedicatória a Maria, companheira de Craveirinha. O poema se comporta em um sentido de comunhão entre os sexos que vivenciam a mesma conjuntura do colonial e encontram nas demonstrações do amor (carícias, beijos) na “Noite misteriosa” ou “noite febril” uma forma de renascer a cada manhã; em “Maria Sende” há um “nós” que se faz junto no trabalho e “no espiral de um sonho”.

Como não foi possível identificar elementos do feminino presentes na terceira parte, a pesquisa irá diretamente para a última. Na quarta parte, muitas mulheres aparecem em histórias, canções, hinos, odes e epístolas em poemas como: “Canção negreira”, “História das lagoas”, “Mamana Saquina”, “Ode à Teresinha”, “Viola das latas”, “As talácuas”, “Hino de louvor a Valentina Tereskova”, “Carta para uma Maria João”, “Carta para a mãe dos meus filhos”, “Prato de arroz”, “Hino às mães” e “Reza, Maria”.

Foi escolhido o longo poema-hino “Hino de louvor a Valentina Tereskova” como análise para refletir sobre as formas como o feminino em Craveirinha aparece no texto. Segue o poema na íntegra:

Louvo
o Sol que esparge os seus cabelos ruivos
no feminino colo imenso do Mundo.

Louvo
as estrelas num céu azul em geral

e louvo uma Lua ideológica no sublime
Kenguelequezê dos subúrbios.

Louvo

a enxada nas mãos de calos das heroínas rurais
e louvo o rubor das papoilas na aurora dos prados
da Terra inteira.

Louvo

as crianças de todos os continentes
e louvo os dedos proletários na alavanca
dócil dos tractores.

Louvo

a Mãe que gerou no seu ventre
o Filho que nos seus dedos fez
o milagre que multiplicou as côdeas de um pão
ensinou as parábolas subversivas de sermos todos iguais
e irado expulsou do templo amorosamente
a cavalo-marinho os cantineiros.

Louvo a indiferença

imigrante das andorinhas sobrevoando
as rampas dos foguetões de focinhos nucleares
e louvo desde aqui em África
o catecismo de Ellen Keeler
a bíblia de um quilo de farinha
e mais louvo as recauchutadas sandálias
de restos de pneus às tiras
reabilitadas nos calcanhares subdesenvolvidos
carimbando preto no preto o asfalto.

Louvo

a alma renegada de uma capulana importada
e com os braços abertos em bússola tropical
a lavra de trinta pés de mandioca louvo
e também louvo o dia em que nasceu na Europa
um Charleston de onze filhos
do amor além-placentário
da negra Josefina Baker.

Louvo o fecundo sexo masculino das charruas
na gênese grão a grão do fértil amor à terra.
E louvo o leite no louvado seja
belo seio de todas as mães
coagidas entre a paz e a guerra.

Louvo Gabriela Mistral
e madame Eleonor Roosevelt
e também louvo uma Rainha Santa Isabel
no ilusionismo histórico das suas rosas
camuflando o pão dos pobres em flores dos ricos
para iludir o seu Rei e Senhor.
E louvo a chuva
no sentimento não sectário de um bom céu agrícola
e na memória dos pais sepultos em campos de morteiro
e maridos saciados do fásccio
de baionetas, pólvora, plantações de algodão
e despetalizar do <bouquet> dos átomos
louvo as órfãs e viúvas dos soldados
civis e contratados que para nunca mais.

Ah!

Louvo
a debulha no marítimo celeiro dos peixes
e louvo – nas albufeiras além das águas
a intensa hora do comício nas colheitas
a lengalenga antirreacionária das mondadeiras mecânicas
e a milenária acústica das enxadas
nas reavidas machambas.

E a arquitectura
comunitária das abelhas nesta colmeia
e o instintivo senso urbanístico da formiga
no formigueiro louvo.

Ah! E em vez de arranha-céus
a bater recordes de altura na cidade hostil
louvo antes o rústico moinho de vento ao menos
a moer a farinha de todas as aldeias

e no inverno de cada xibalo
louvo uma a uma as fibras
das serapilheiras de agasalho quando
podia louvar o excesso desperdiçado
de cobertores e camisolas na Polana.

Ah! Valentina!

Na beleza da maternidade e nosso
reivindicativo afro-amor a todos
louvo a mulher que deu a ser a Rabindranat Tagore
o ventre que gerou Goya, Beethoven, Madame Curie
Portinari, Pablo Neruda e a bailarina Pavlova.
E o humor que faz Mr. Charlie Chaplin ser Charlot
sinceramente louvo além dos que também
louvo mas ainda não digo.

E deste poema em diante louvo a Ló
que me pediu para fazer este poema
em louvor à Valentina Tereskova
primeira mulher no inabitado lar do cosmos
sorrindo na estonteante granja
colectiva dos astros.

E todas as irmãs
esposas e mães nascidas antes
e depois da operária têxtil Valyusha
no agora de Junho de mil novecentos e sessenta e três
juntas na pulsação do belo seio
rítmico duo de aves moscovitas
louvo na comuna espacial.

Ah! Valentina!

Tu o próprio ritual materno de oferenda
e a tua imagem em órbita nos aposentos do céu
nunca um corpo de mulher tão impecaminoso
aos olhos vítreos de Jodrell Bank
à tua coca noite e dia.

E daqui em África
um moçambicano louva-te

e torna a louvar Valentina Tereskova!

Esse poema é uma homenagem a primeira astronauta a entrar em órbita, a russa Valentina Tereskova. O recurso da anáfora como figura de linguagem por meio do verbo “Louvo” coloca um tom de homenagem e ao mesmo tempo de valorização de todas as funções da mulher na sociedade. A voz poética nas duas primeiras estrofes traz imagens naturais como metáfora a maternidade. “O Sol que esparge” encontra os cabelos ruivos de Valentina na terra, simbolizada pelo colo do útero que gera vida. A lua em sua fase nova – a partir da referência cultural ao ritual de nascimento do Kenguelequeze - ilumina o momento do parto em que nasce uma mãe. O uso do ritual “Kenguelequeze”³⁸ realizado nos “subúrbios” é uma referencialidade da relação entre o feminino e o ato de nascer – a fase nova da lua - que se unem no mesmo céu da Rússia e nos subúrbios de Lourenço Marques. Na estrofe seguinte, constrói uma imagem poética comparativa entre as mulheres trabalhadoras do campo “heroínas rurais” com as flores de “papoilas” (símbolo da paz), ambas ligadas a terra. Em seguida, com a mesma imagem do trabalho rural feminino identifica um fator maior de classe social aliado ao da maternidade “e louvo os dedos proletários na alavanca/ dócil dos tratores”, isto é, até o gênero masculino que pode trabalhar dirigindo tratores são “prole” da mulher e ao mesmo tempo trabalho no campo. Ressalta a figura da mãe novamente na estrofe seguinte como aquela que gera comida aos filhos, que ensina as mais belas histórias e que foi forte o suficiente para criar sujeitos que enxergam a opressão do seu povo “e irado expulsou do templo amorosamente/ a cavalo-marinho os cantineiros”.

A ironia, grande marca do estilo craveirínhico, ganha forma na estrofe seguinte. A voz poética louva a indiferença das andorinhas (símbolo da esperança) que sobrevoam foguetes nucleares causadores da destruição. Além disso, louva o “catecismo de Ellen Keller” - surda-cega - e a “bíblia de um quilo de farinha”, ou seja, uma ironia sarcástica a religião católica que integra a “missão civilizatória universalista” cristocêntrica que deixa boa parte da população evangelizada vivendo na fome (CABAÇO, 2007, p. 280). No final, a imagem poética criada em torno da miséria associa-se ao subdesenvolvimento causado pelo europeu (“dos restos de pneus às tiras/ reabilitadas nos calcanhares subdesenvolvidos”)

³⁸ Para Craveirinha, a referência ao poema de Rui de Noronha com apenas uma alteração ortográfica (“K” no lugar do “Qu”) pode também ser a expressão do começo de uma poética feita a partir do ponto de vista de moçambicanos trazendo características das culturas locais. Sobre a crítica literária, que definiu Rui como o primeiro nome da expressão de uma incipiente literatura moçambicana, vale a leitura do quadro geral crítico apresentado na tese de doutorado de Ubiratã Roberto Bueno Souza (2019, p. 20-24)

Saindo de Moçambique nas estrofes seguintes, a voz poética faz referência à negritude feminina fora da África. Percorrendo campos da América (“lavra de trinta pés de mandioca”) até os cabarets (“Charleston”, dança típica de cabarets no sul dos EUA), mulheres negras mostram sua beleza, exemplificada na conhecida dançarina Josefina Baker. Depois de louvar o sexo masculino se referindo apenas ao grão que deposita na terra, simbolizado na mulher que resiste na guerra ou na paz, a estrofe seguinte apresenta três mulheres que ganharam fama em versos (Gabriela Mistral), na defesa da situação de trabalhadoras (Eleanor Roosevelt) e na ajuda aos pobres (Rainha Santa Isabel). Na mesma estrofe, cita várias tragédias humanitárias (Grandes Guerras, fascismo, xibalo, ataques nucleares) para homenagear as órfãs e viúvas dessas tragédias.

Voltando a sua terra, a voz poética faz uma estrofe inteira para homenagear as pesqueiras e trabalhadoras do campo que resistem a chegada das máquinas em suas machambas, dado que é a elas atribuído o trabalho da limpeza (“mondadeiras mecânicas”). Em seguida, com a metáfora da abelha e das formigas, louva o trabalho coletivo feminino³⁹. A negação a chegada da modernidade nos campos (“lengalenga antirreacionária”) ocorre porque gera mais trabalho em meio a permanência do xibalo. Em seguida, apresentando outra imagem da modernidade, louva a mãe das figuras ilustres do mundo que inovaram em suas áreas (Goya, Beethoveen, Portinari, Chaplin..).

Nas estrofes finais do poema, a voz poética faz referência a Valentina Tereskova, primeira mulher astronauta a ir para o espaço. O motivo da produção do poema também é revelado: um pedido de Ló. Dos cosmos à Valyusha, operária têxtil, a voz poética consegue tirar a mulher do lugar exclusivo da maternidade para inseri-la no mundo do trabalho e no papel determinante no desenvolvimento humanitário. Na última estrofe, louva seu lugar, Moçambique, de onde admira Valentina Tereskova. É interessante no poema a escolha por uma figura soviética como referencialidade final, demonstrando, seja em Tereskova ou Valyusha, um uso da imagem poética da mulher atrelado ao desenvolvimento tecnológico e social que ideologicamente a voz poética admira.

Esse poema expressa as diferentes dimensões do feminino que Craveirinha consegue alcançar na obra. A formação de um corpo feminino nacional articulado a questões internacionais como a guerra fria, são demonstrações de uma quarta parte do livro influenciada pelo contexto de guerra de libertação nacional. Segundo Jacimara

³⁹ É possível uma referência na escolha das abelhas e formigas como imagem atrelada ao feminino justamente por uma questão biológica. No caso das abelhas e de forma semelhante com as formigas, as operárias fêmeas são as responsáveis pela produção e a rainha pela fertilização. As abelhas machas não têm uma função relevante no trabalho, apenas de fertilizar a abelha rainha.

Souza Santana (2009, p. 74), as mulheres já atuavam na propaganda anticolonial nas zonas rurais e urbanas, mas assumiram protagonismo político e militar após a criação do destacamento feminino na FRELIMO, tendo Josina Machel como um dos símbolos da resistência feminina:

A luta armada teve início em 1964, mas foi em outubro de 1966 que o Comitê Central da Frelimo passou a admitir mulheres em seu exército. A ampliação da luta armada para outras áreas e a necessidade de tornar este movimento autônomo no interior do país formaram, possivelmente, condições favoráveis a esta decisão. Para o alcance destes objetivos, a Frente determinou como imprescindível, o desenvolvimento da produção (agricultura, indústria artesanal e comércio) – um aspecto que já fazia parte das atividades desempenhadas pelas mulheres, pois, em boa parte da África subsaariana, a agricultura também era responsabilidade feminina e, em parte, o comércio ambulante e a produção artesanal. A novidade estava na decisão de que a participação das mulheres deveria ser garantida não somente nas tarefas de execução, mas na direção da luta armada em todos os escalões, inclusive nas reuniões do Comitê Central. O primeiro grupo de mulheres – composto em sua maioria por moradoras de Cabo Delgado e Niassa – seria treinado em Nachingwea (Tanzânia), ocasião em que se formou um Destacamento Feminino.

Ao se comportar como um hino, o poema-hino de José Craveirinha atinge de forma objetiva com tom sentimental um texto que consegue expor de diferentes formas o protagonismo da mulher na construção dessa nova nação chamada Moçambique, que terá como referências as lutas internacionais articuladas ao bloco soviético na guerra fria. Além disso, as formas estéticas escolhidas em outros poemas da mesma parte citados anteriormente, tais como odes e cartas ou em dedicatórias, revelam um poeta engajado com as questões de sua época histórica.

Portanto, esse último tópico revela a presença de um projeto literário em *Karingana ua Karingana*. Pensada desde o poema inicial ao final, dividindo em cada parte diferentes momentos históricos recentes que viveu junto com sua pátria, escolhendo e reformulando cada poema já publicado, Craveirinha cria sua obra-mor a partir de todas as ferramentas estéticas que havia maturado com os anos de escrita e simbolicamente publica – de forma intencional ou não – no ano em que os acordos de Lusaka foram firmados, abrindo as portas para a proclamação da independência da República Popular de Moçambique.

Capítulo 3: *Babalaze das hienas*, vozes que ecoam

Após a análise de vários textos pós-independência, esta pesquisa entendeu como necessário incorporar na análise um poema escrito por José Craveirinha na década de oitenta para perceber algumas rupturas e continuidades do projeto literário do poeta. Logo, a análise que será feita do poema “Saborosas Tanjarinas d’Inhambane” pode auxiliar no entendimento do projeto literário apresentado na obra *Babalaze das hienas* escrita na década seguinte.

3.1. “As Saborosas Tanjarinas d’Inhambane” – prelúdio para a escrita pós-independência

Recordou as velhas histórias das Bandas Matsolo em que os guerrilheiros narravam os sofrimentos particulares para os levar ao conhecimento dos camaradas, mas concluiu, repito, de um modo quase subversivo, que não havia razão para distinguir esses sofrimentos ditos nobres e ignorar ao mesmo tempo os pequenos e continuados sofrimentos das pessoas que não sabiam ler nem dizer. A celebração dos grandes e velhos sofrimentos ofuscava a visão dos sofrimentos pequenos, recentes, quotidianos, inúmeros, espalhados por toda a parte, repetiu. (...) Podem os esquecidos renascer numa terra de nomes? (COELHO, J.P. Borges. Museu da Revolução. p. 339-340)

Datado entre 1982-1984, o poema “As Saborosas Tanjarinas d’Inhambane” nasce para o público leitor de forma precipitada, como o próprio poeta José Craveirinha declara em entrevista, já que seu amigo Gulamo Khan arranca o texto de suas mãos e faz a primeira leitura no Jardim Tunduru:

O papel dele foi ter descoberto o poema. Ele ia para ali mexer, descobria as coisas e levava-as! E depois achava que tinha esse direito porque eu não ligava, fazia as coisas e não publicava. Mesmo hoje não tenho aquela fome de publicar. (LABAN, 1994, p. 123).

O impacto do poema para a carreira literária de Craveirinha após torná-lo público foi um divisor de águas. Segundo entrevista de Calane da Silva, amigo e estudioso da obra de Craveirinha, os anos pós-independência foram de certo boicote a publicações do poeta-mor devido a uma parte da intelectualidade o considerá-lo traidor, assim como muitos ex-presos pela PIDE:

Havia uma certa perseguição aos poemas do Craveirinha após a independência. Está a ver como era o extremismo político e ideológico! Está a ver como são as coisas... Durante um grande período o Craveirinha foi considerado como um poeta burguês por alguns grupos intelectuais de extrema-esquerda e que tinham força aqui na praça intelectual. (LABAN, 1992, p. 790)

Para o então ministro da cultura e escritor Luís Bernardo Honwana, as publicações no período não possuíam qualquer censura ou autocensura, como dissera Calane da Silva. Segundo afirmações em entrevista, Craveirinha publicou “As Saborosas tanjarinas d’Inhambane” livremente “É fácil inventar que havia repressão por parte das autoridades... O Craveirinha, quando fez o poema, não pediu autorização a ninguém. Fez o poema e o poema foi aclamado, foi aplaudido.” (LABAN, 1998, p. 679). Sérgio Vieira, poeta da “poesia de combate”, ideólogo do “homem novo” que também ocupou cargos políticos, confirma a não existência de censura dizendo, inclusive, que não havia essa consideração de uma literatura reacionária: “Eu considero ‘As tanjarinas de Inhambane’ como uma afirmação profundamente revolucionária!” (LABAN, 1998, p. 646).

Uma das referências da nova geração de escritores e da revista *Charrua* vinculada a AEMO, que se colocava de forma alternativa ao texto literário institucional, foi Craveirinha. Segundo Ungulani Ba Ka Khosa, Craveirinha era o tipo de escritor ideal “Nós sempre olhávamos o Craveirinha como um mestre, não só pela qualidade dos seus textos, mas também pela sua posição de não entrega em relação ao poder vigente.” (LABAN, 1998, p. 1058). Eduardo White confirma esse propósito dos escritores do período em querer ter um lado escorpião, se desvincilhando da literatura institucional:

O que pretendíamos não era bem destruir, mas era mexer a literatura estatal -, desaplaudi-la, criticá-la, mas propondo coisas nossas ou doutros, mas coisas novas, coisas que nós achávamos naquela altura que eram de facto importantes para o crescimento de nós mesmos como escritores. Nós como escritores vivíamos num país onde a literatura medíocre era aplaudida: todos os dias via-se no jornal a promoção à literatura do chavão, do viva, a literatura na fase kim-ilsunguiana da bajulação. (LABAN, 1998, p. 1205)

Se o poema foi ou não agraciado pela crítica literária do Estado frelimista fica uma incógnita. As questões que vem à tona e que serão exploradas no decorrer deste subcapítulo são: Craveirinha em seu poema “As saborosas tanjarinas d’Inhambane” conseguiu produzir algo diferente do que havia realizado até então? por que o poema é

tão lembrado pelo sistema literário moçambicano? qual foi o impacto deste poema para a obra completa do poeta José Craveirinha? Em quais aspectos a escrita do poema se diferencia dos poemas do período colonial e que traços vão se repetir na escrita pós-independência do poeta-mor moçambicano? Craveirinha pode ser colocado nos marcos da nova literatura moçambicana da geração *Charrua*? Desenvolver-se-ão algumas reflexões a partir da leitura do poema que será feita por partes como o próprio se apresenta ao leitor.

3.1.1. Parte I a IV

I

Serão palmas indúvidas todas as palmas que palmeiam os discursos dos chefes?

Não serão aleivosos certos panegíricos excessivos de vivas?

Auscultemos atentos os gritos vociferados nos comícios.

E nas bichas são ou não são bizarros os sigilosos sussurros?

Em suas epopeias de humildade deixem intactos os sonhadores.

Sabotagem é despromover um verdadeiro poeta em funcionário.

Não bastam nos gabinetes os incompetentes?

Ainda mais alcatifas e ares condicionados?

Aos dirigentes máximos poupemos os ardilosos organigramas.

Como são hábeis os relatórios das empresas estatizadas

Prosperamente deficitárias ou por causa das secas

Ou porque veio no jornal que choveu demais

Ou por causa do sol ou porque falta no tractor um parafuso

Ou talvez porque a polícia de trânsito não multou Vasco da Gama

Infringindo os códigos na rota das especiarias de Calicute.

E nos nossos tímpanos os circunjacentes murmúrios?

Não é boa ideologia detectar na génese os indesmentíveis boatos?

Uma população que não fala não é um risco?

Aonde se oculta o diapasão da sua voz?

E o mutismo dos fazedores de versos? Não saem poesia será que saem

Nos verões crepusculares dos bairros de caniço augúrios cor-de-rosa?

Quem é o mais super na meteorologia das infaustas notícias?

Quem escuta o sinal dos ventos antes da ventania e avisa?

(CRAVEIRINHA, 2020, p. 91-92)

Ao leitor acostumado com a poética craveirínhica logo nota algumas semelhanças e diferenças do ponto de vista linguístico e na posição das vozes poéticas. É interessante observar a utilização de algumas marcas na pontuação, tal como o uso exarcebado de interrogação (13 versos de 24 divididos em duas estrofes)⁴⁰, utilização da conjunção coordenativa “ou” indicando dúvida⁴¹ e utilização do recurso da ironia - estilo presente em toda a obra poética craveirínhica - em alguns versos como “Como são hábeis os relatórios das empresas estatizadas/Prosperamente deficitárias (...) talvez porque a polícia de trânsito não multou Vasco da Gama/ Infringindo os códigos na rota das especiarias de Calicute.”. Outra marca nessa primeira parte está no uso de palavras raras na língua falada (“aleivosos”, “panegíricos”, “augúrios”, “infaustas” e outras)⁴² mescladas a vozes que falam em espaços públicos, próprios da língua falada (comícios, “bichas” e ruas dos bairros de caniço). Nos versos, essa mistura da língua culta com a língua falada aliada ao neologismo com palavras como “induvidosas” ou “despromover”, típicos prefixos de negação do vocabulário craveirínhico, provoca no leitor a sensação de estar diante de um texto diferente daquele com o qual havia se acostumado no período anterior. Além disso, é preciso destacar que há uma pluralidade de vozes poéticas em apenas duas estrofes. Há uma voz que observa desconfiada do lugar de onde age o povo, como quem percebe que no meio das palmas e gritos de “vivas” há também “vociferadas vozes”, isto é, tons de gritos que somente auscultando se perceberiam os ruídos de reclamação. Nesse momento, a voz poética que narra se coloca em uma primeira pessoa do plural “Auscultemos”, imperativo maiúsculo, estabelecendo uma ordem para ouvir, não falar. É um sujeito que está assistindo aos chefes, mas solicita a eles que deixem o discurso para ouvirem atentos ao som daqueles que vociferam no comício. A imagem poética construída por essa voz poética nos três primeiros versos coloca um questionamento sutil a euforia das palmas e “vivas”.

Em seguida, o espaço é deslocado do comício às “bichas”, onde o povo também se aglomera à espera não de palavras, mas de bens de consumo materiais. Nelas, há

⁴⁰ A pontuação empregada na poética anterior se destacava o uso da exclamação (Xigubo) para o tom de manifesto e das interjeições, parênteses, dois pontos, interrogações para a dramatização narrativa (LEITE, 1991). Esta pesquisa considera uma permanência o uso da pontuação para a construção de um discurso narrativo.

⁴¹ O uso de coordenativas é característica das imagens metafóricas construídas por Craveirinha, em especial o “e”/“nem” (aditiva) e o “mas” (adversativa) (LEITE, 1991, p.46-48). Para esta pesquisa, o uso do “ou” (dúvida) é uma inovação na poética pós-independência.

⁴² Para esta pesquisa, o uso de um vocabulário arguto é visto como algo intencional na escrita pós-independência.

sussurros que a nova voz poética classifica de “bizarros”, palavra dúbia que pelo dicionário da língua portuguesa pode significar tanto algo primoroso no comportamento ou estranho. Essa voz que fala de forma isolada na estrofe, pode ser a de alguém que vê de fora da bicha, que não participa dela, por isso coloca em dúvida ser uma coisa ou outra “são ou não são?”.

A terceira voz emanada da primeira estrofe faz uma afirmação que soa de forma autobiográfica, fazendo referência ao poeta e o seu circuito intelectual: “Sabotagem é desprometer um verdadeiro poeta em funcionário.”. É possível perceber uma terceira voz, que tende a ser do próprio poeta a partir de indícios biográficos de José Craveirinha após a independência, assim como daqueles com quem conviveu. Albino Magaia, um dos participantes da AEMO com quem José Craveirinha estabeleceu uma relação próxima após a independência, fala em entrevista sobre a ida de intelectuais e artistas ao Niassa realizar o trabalho nas aldeias comunais, indicando que muitos poetas e intelectuais eram tratados da forma como o poema se apresenta (LABAN, 1998, p. 857). Por outro lado, Rui Nogar, por exemplo, era um poeta muito próximo a Craveirinha e foi diretor do Estado com funções distintas a de um poeta por sua opção. Em seguida, a terceira voz que afirma é a mesma que utiliza a interrogação com duas perguntas diretas aos chefes “Não bastam nos gabinetes os incompetentes?/ Ainda mais alcatifas e ares condicionados?”. São duas perguntas argutas ao atingir espaços de poder. Se a estrofe inicia no comício, percorre as bichas e termina no gabinete, o poeta consegue construir uma reflexão sobre as contradições do regime em que parte do povo “vocifera”, outra espera nas bichas a procura de comida enquanto nos gabinetes vivendo no luxo das “alcatifas” e “ares condicionados” - símbolos do colono na sua poesia do período anterior⁴³ - estão pessoas incompetentes para liderar a nova nação. Em entrevista, José Craveirinha descreve como foi esse processo de nomeação, dando indícios de uma presença autobiográfica na terceira voz poética:

É uma das coisas que eu sempre pus em causa: faziam nomeações entre pessoas que viveram sempre em Lourenço Marques e nunca perguntaram antes aos seus militantes de base – que éramos nós e que tínhamos sempre estado lá e tínhamos pelo menos a possibilidade de e a obrigação de conhecer esse elementos para informar. Nós teríamos evitado certas coisas como nomearem ministros que andaram a partir louça. Ainda hoje estragam a

⁴³ No poema “Jambul” em *Xigubo* o herói vai diariamente à cidade do colono limpar suas alcatifas. No poema “Homem e formiga” em *Karingana ua Karingana* o homem invitaminado, o negro colonizado, era quem construía os edifícios para a moradia ou administração do colono na cidade de cimento.

Esse fenômeno de formação de uma elite no escopo do Estado com a ocupação da cidade dos colonos e com olhos atentos à modernidade, observado pela terceira voz no poema, se relaciona com algumas análises feitas por sociólogos e antropólogos que se debruçaram sobre o período. Sumich (2008) analisou a relação das ideologias da modernidade que a FRELIMO utilizou em seus programas de governo com a consolidação de uma elite dentro do Estado vinculada a uma herança da classe dos assimilados. Segundo o autor: “A ideologia de modernidade defendida pelos membros da elite da FRELIMO está intimamente relacionada com os seus antecedentes sociais e a sua situação dentro do sistema colonial.” (SUMICH, 2008, p. 323). O acesso a determinados espaços de poder que a classe dos assimilados possuíam no período colonial, segundo o autor, fez com que parte da elite frelimista herdasse modos de vida como o consumo de mercadorias da modernidade e hábitos citadinos. O modelo modernizador que será aplicado no campo por meio das aldeias comunais também está vinculado aos ideais frelimistas. Essa dupla visão, campo e cidade com olhos voltados ao progresso técnico, que se apresenta discursiva num comício diante de um cenário elucidado no poema, até aqui com um distanciamento da realidade, se faz circunstrito a apenas um grupo que habita gabinetes.

Na segunda estrofe do poema, há uma voz poética provocadora e irônica que satiriza a organização do Estado criado sob viés de um plano de estatizações que geravam déficit, isto é, empresas que no período colonial davam lucro passam a ser deficitárias no novo governo. Essa realidade trazida pela voz poética crítica em primeira pessoa do plural está deslocada da alta estrutura do poder “Aos dirigentes máximos poupemos”, distanciando-se cada vez mais do “auscultemos”, e colocando incertezas em todas as justificativas dadas pelo regime para o resultado do déficit ao repetir nos versos seguintes a conjunção “ou”. A voz poética, a primeira localizada na primeira estrofe, se repete novamente ao usar “nossos tímpanos”, como alguém que está ouvindo os murmúrios e novamente pede para que escutem, argumentando que aqueles murmúrios ou boatos podem ser indícios de que a ideologia absorvida pelo regime em vigor deveria se atentar, deixando o real risco justamente ao não fazer a escuta “Uma população que não fala não é um risco? Aonde se oculta o diapasão da sua voz?”. O som do silêncio se espalha para além do cotidiano quando a voz poética suscita um silêncio: “E o mutismo dos fazedores de versos? Não saem poesia será que saem”. O

silêncio povoa a produção poética livre e também nas notícias apegas a ciência meteorológica que silencia os saberes locais daqueles que preveem mudanças nos ventos e tempos. Para a voz poética projetada, o silêncio é o maior dos riscos, não os boatos, murmúrios ou ruídos da população. Nesse ponto far-se-á uma inflexão histórica para entender a relação entre o texto poético analisado até aqui e o Moçambique pós-independência.

Moçambique torna-se independente de Portugal em 1975 após um longo processo de guerra da libertação nacional iniciado em 1964. Os “acordos de Lusaka” marcaram os meses de transição ocorridos entre as autoridades portuguesas e a Frente de libertação nacional (FRELIMO) de Setembro de 1974 a Junho de 1975. A construção de um novo Estado ancorado nas aspirações nacionalistas e utópicas advindas da luta anticolonial demandou uma série de problemáticas que tentar-se-á explicar de forma sucinta. O primeiro ponto para ser observado é o fato do movimento guerrilheiro nascer fora de Moçambique (Nachingwea - Tanzânia), justamente pela forte perseguição política do salazarismo colonial português. Nesse interim, a FRELIMO angariou jovens e grupos provenientes de diferentes segmentos sociais (letrados, trabalhadores, estudantes, comerciantes, religiosos); de culturas endógenas diversas (Macuas, Macondes, Rongas...) do sul, centro e norte; citadinos, periurbanos ou rurais. Essa pluralidade na formação de um grupo armado será unificada a partir do ideal único de libertação nacional. Segundo entrevista concedida por José Luis Cabaço⁴⁴, sociólogo moçambicano, ex-membro da FRELIMO e ex-ministro do governo Samora Machel, havia uma espécie de ritual de passagem chamado de “narrativas de sofrimento” em que a pessoa contava todos os traumas de sua história pessoal a fim de justificar o porquê havia aderido à luta armada. Segundo o mesmo, em sua tese confirma a intencionalidade do ritual: “(essa) ‘cerimônia’ desempenhava, na realidade, três funções fundamentais, uma de vigilância, a outra de natureza psicológica e a terceira, a mais importante, de caráter ideológico.”(CABAÇO, 2007, p. 403). Cabaço revela que a diversidade compartilhada também unificou os segmentos sociais na vivência rural (CABAÇO, 2007, p. 383). Os ideais militares nacionalistas, que se desenvolveram como modelo nas chamadas “zonas libertadas” durante a guerra de libertação nacional, foram utilizados posteriormente pelo novo Estado emergido em 1975 para o restante do país, inclusive para zonas urbanas.

⁴⁴ **Revista Crioula**. Nº2, 2007.

O segundo ponto para destacar se relaciona à tendência militarizante da sociedade nos anos que precedem a independência com as políticas coloniais portuguesas de *comandamento* e *acionamento*, nas quais as populações rurais eram armadas para formar uma força paramilitar de autodefesa de suas terras contra os combatentes dos movimentos libertários no PALOP. Além disso, a política portuguesa também promoveu a emigração para o ultramar, recrutando jovens brancos de Portugal (recrutamento metropolitano) para atuar nas suas posses ultramarinas. No caso de Moçambique, a desestruturação das regras de *aldeias tradicionais* para a “política do aldeamento” prevaleceu no período, atingindo sua forma mais complexa na Zambézia em que havia braços armados de senhores dos Praços, os *A-Chicunda*, que comandavam e se relacionavam com portugueses antes mesmo da guerra (CABAÇO, 2007, p. 351-352). A FRELIMO percebeu a colaboração nas táticas de guerra entre os regimes da Rodésia e Portugal na formação das milícias rurais a partir do recrutamento da população negra local. Essa situação gerou um dos embates nos acordos de Lusaka quando houve a negociação para a incorporação das tropas especiais portuguesas no novo exército nacional moçambicano. Essa incorporação não ocorreu e a FRELIMO após a independência, inclusive, passou a tratar os combatentes dessas tropas como parte dos inimigos internos da nova nação (COELHO, 2003, p. 190)

A compreensão do potencial de violência a partir dos “três teatros de Guerra”, como ficaram conhecidas as guerras de norte a sul que levaram a independência das colônias portuguesas, pode-se fazer uma leitura da instabilidade política que se vivia não só em Moçambique, mas por toda a África Austral nos anos setenta. Segundo o historiador João Paulo Borges Coelho, esse período que culmina na independência demanda um estudo mais minucioso para ser entendido pela historiografia local:

O destino desses homens faz parte de uma história que só fragmentariamente é entendida ainda. De qualquer forma, pode dizer-se que o espaço que lhe restou era estreito, situado entre um Estado português esboroando-se em retirada, de resto com pouca vontade política e quase nenhuma margem de manobra (sobretudo na Guiné e em Moçambique) para se empenhar em seu favor, e movimentos nacionalistas vitoriosos que os encaravam com os piores olhos devido não só ao papel que haviam desempenhado durante a guerra, mas, também, às ameaças que representavam nos tempos de soberania incerta que foram os das independências. (COELHO, 2003, p. 189)

O terceiro ponto levantado é justamente o conflito marcado pelos dois iniciais na instabilidade da transição do colonial para o pós-independência, precisamente o período entre os “acordos de Lusaka” e a proclamação da independência. Não fica tão claro para o leitor do período muitas das decisões tomadas, quem seriam os novos gestores ou como seria estruturado o novo Estado. Não foi convocada uma assembleia nacional constituinte para definir as novas leis e organização do Estado. Não foi chamado ao menos um Congresso da FRELIMO para delimitar como seria o novo Estado. As decisões foram tomadas em mesas de negociação entre dirigentes do antigo Estado colonial português e dirigentes da FRELIMO, que ainda tinha um formato de movimento guerrilheiro, não de um partido político. Dentro da FRELIMO também não havia um consenso sobre o tipo de poder. Nas próprias conquistas da guerra de libertação as contradições internas apareciam, seja na forma de entendimento nacionalista, seja no manejo do poder local. Chefaturas, régulos e lideranças locais, conhecidas no Niassa, por exemplo, como “Chairmans” de cultura maconde, foram demonstrações de que a FRELIMO, apesar de possuir uma cúpula central majoritariamente composta de intelectuais assimilados provenientes das cidades do sul, não tinha em seu bojo uma concepção única de que tipo de Estado erguer. O grupo liderado por Samora Machel, que se tornou o primeiro presidente da República popular de Moçambique, tinha na época da independência, segundo Aquino de Bragança (1986), uma concepção de Estado mais próxima ao marxismo-maoísmo do que marxista-leninista, como veio a se afirmar no III Congresso da FRELIMO em 1977. Esse grupo, autoproclamado como “revolucionários”, se conflitava com uma segunda linha tida como “reacionária”. Segundo Bragança, as disputas internas por poder desde a luta pela libertação não são resolvidas nos anos 1974-75 e se arrastam sendo subestimadas do ponto de vista de entendimento das relações de classe, Estado e partido nos anos iniciais pós-independência. Um dos primeiros balanços oficiais do período feito por Jorge Rebelo, revela que o não entendimento dessas relações de classe, Estado e partido fizeram as estruturas se distanciarem do povo, justamente o avesso daquilo que o departamento ideológico do Estado propunha:

As resoluções daquela reunião vem como um inventário dos problemas enfrentados e ao mesmo tempo demonstram que o desafio enfrentado em 1974 e 1975 pela Frelimo era duma complexidade e duma dificuldade que ainda hoje é difícil compreender. O balanço mostra claramente a ligação de classe que existe entre a prática política de membros do Partido e o facto do

Partido afastar-se das massas. No entanto, assim como em tantos outros casos onde são apontados claramente os problemas, a 3ª Reunião não conseguiu criar as estruturas organizacionais de classes para combater o tal "partido burguês" (BRAGANÇA, 1986, p. 45)

Voltando ao poema “As Saborosas tanjarinas d’Inhambane”, que não só aparece em meio a esses primeiros balanços oficiais, mas se comporta como um petardo para o público-leitor do período, incluindo os dirigentes da Frelimo, é possível perceber esses movimentos no trecho trazido para a análise. Ao refletir sobre a existência de três vozes poéticas na primeira parte, pode-se fazer uma associação direta a uma das vozes ser uma representação do povo – no sentido plural do termo - que aos gritos “vocifera” por não se integrar ao Estado formado. A outra voz poética, representando parte do partido, tenta mostrar aos chefes os problemas, mas aos poucos sobe o tom com cada vez maiores críticas. Uma terceira voz aparece afirmando e fazendo constatações já desiludidas com possíveis transformações no *status quo*. Vejamos como se comporta o poema na segunda parte:

II

Na berma das avenidas asfaltadas de lixo olhemos perplexados

Os sarcásticos prédios por nós escaqueirados

Não dói?

Nas escolas é maningue melhor partimos as carteiras e estudarmos no chão?

E nas fábricas que mãos são estas nossas proletárias mãos que só desfabricam?

Mas nesta colmeia muita atenção ao mel das abelhas adadoras.

E o que é que se passa com o engordecido responsável

Sempre a mandar-se em missão de serviço nos melhores hotéis das Europas?

Ou no espólio das noites de vigilância de saco cheio

Vale mais a carência nacional do que ter sido um pide

Vale ou não vale nosso esperto milícia Fakir?

O primeiro verso revela, novamente, uma voz poética na primeira pessoa do plural do modo imperativo, que a partir de agora será nomeada como “A” no poema. Ela observa a cidade com olhos “perplexados” diante da desorganização social e de prédios “escaqueirados”. A ironia no trecho é fundamental para entender a vinculação da voz ao partido. A dubiedade da palavra “escaqueirado” em sinônimos como “partido” e no fato dos prédios terem sido estatizados em 1976 - medida tomada por Samora a fim de inibir a especulação imobiliária em aluguéis da antiga “cidade do cimento” causada pela

emigração de ex-colonos portugueses – demonstram poeticamente as contradições de um Estado que se afirma popular, mas que o partido, parte e a parte desse Estado popular, não cuida do bem que é do próprio povo, pois ele, o povo, não se sente parte do Estado. Nos versos seguintes as perguntas da segunda voz poética questionadora da primeira parte, que a partir de agora chamar-se-á de “B”, jogam luz à infra-estrutura do Estado. Se há uma planificação econômica e um apelo à modernização, o que significa “estudarmos no chão” e fábricas “que só desfabricam”? A contradição do real com o planejado é apresentada pela voz poética que vive o cotidiano e observa com estranhamento. Segundo o historiador Beluce Bellucci, a estrutura era um problema na modernização socialista “Não havia estrutura e nem material para se atender a toda a população, apesar das igualdades de condições com que isso era realizado” (BELLUCCI, 2005, p. 227). A incerteza da voz poética enunciada é substituída pelas seguidas constatações provocativas da terceira voz, que a partir de agora será nomeada “C”, novamente aparecendo no poema. Ela observa o efeito histórico de um Estado socialista projetando a imagem poética da “colmeia”, e alerta para os perigos das “abelhas adadoras”, isto é, daqueles que estão no meio do povo exaltando com “palmas e vivas” a fim de obter proveitos particulares. Essa problemática, que no poema se projeta como imagem poética, tem no real uma possível semelhança com o que Samora Machel observava. Segundo Aquino de Bragança (1986), há um problema na relação Estado-partido: “várias ligações de família, de classes e de amizade fazem com que os que deviam implementar as leis do Estado não o façam porque elas vão contra os interesses que aqueles querem defender.” (p. 40-41). Outro apontamento dado pela voz poética está atrelado aos vínculos estabelecidos entre o Estado e a política externa aplicada. Se o regime socialista tinha como parceiros externos o bloco URSS-China-Coréia do Norte-Cuba, que missões “engordecidos” faziam em “hotéis” da Europa? A provocação na contradição do corpo gordo desse responsável diante da carestia moçambicana com corpos magros aliada ao estar em hotéis europeus se aprofunda no acinte interno diante da constante “vigilância popular” tão defendida pelo Estado. O penúltimo verso volta à dúvida sobre que Estado é esse, convocando o leitor a colocar na balança o que vale mais: a presente carência ou o passado da PIDE, a fome ou a liberdade? A última, em destaque, é a quarta voz poética dessa parte, que chamar-se-á “D” a partir de agora. Novamente isolada com uma pergunta retórica “Vale ou não vale” (Na primeira parte foi “são ou não são”), a voz não chama o povo, mas sim militares para conversar “milícia fakir”, mostrando uma evolução diante da primeira

parte em que ainda percebia um movimento do povo, mas agora se retrai cada vez mais nas armas.

Nesse ponto vale a pena uma pequena inflexão histórica. Um dos lemas da FRELIMO no período era “Unidade, trabalho e vigilância” (MACAGNO, 2009, p. 29). Essas palavras de ordem, no jargão político marxista-leninista, tinham como função um trabalho ideológico do Estado perante o povo moçambicano. Como já foi visto, o modelo das zonas libertadas foi tomado como norte para o desenvolvimento da nação. Sendo um modelo rural com estrutura citadina, a adaptação da linha do partido para as zonas periurbanas e urbanas ocorreu no fomento ao desenvolvimento coletivo dos bairros por meio dos chamados “Grupos dinamizadores”. Cada rua, cada vizinhança tornar-se-ia uma espécie de aldeia comunal dirigida por um secretário do partido. Os GDs agiriam como reprodutores da linha do partido, isto é, ao contrário de modelos existentes em outros países socialistas - os soviets na URSS, as comunas na China ou os comitês de Defesa da Revolução (CDRs) em Cuba – o envolvimento do povo na tomada das decisões foi ínfimo, agindo, na configuração poética irônica de Craveirinha, de “saco cheio”, isto é, mais próximo a um poder de polícia local do que propriamente de desenvolvimento coletivo igualitário:

E isso é função da vigilância, atitude que a Frelimo quer que todo o povo tenha em relação aos inimigos da Revolução. Ela deve existir nas atividades produtivas para coibir a sabotagem econômica e a corrupção; nos bairros e locais de moradia para impedir eventuais atentados, para impedir a proliferação de boatos e intrigas, em suma, cuidar para que a linha política da Frelimo seja aplicada sem desvios. (...)

No exercício da Vigilância, os GDs e a população em geral devem também se sentir responsáveis pela transformação da sociedade. É, pois, uma tarefa de envergadura que se atribui a todos e a cada um dos moçambicanos. Por isso, é das três palavras de ordem Unidade-trabalho-Vigilância – a que gera mais conflitos. (...) Os conflitos eclodem, na maioria das vezes, pela forma como é exercida a vigilância, que deixa de ser política e torna-se, principalmente, repressora e policial. (BELLUCCI, 2005, p. 201-202)

O movimento narrativo com uso de imagens poéticas construído até aqui por José Craveirinha - do comício, passando pelas bichas, entrando em gabinetes, visitando empresas estatais, observando prédios, indo a escolas e fábricas, viajando a hotéis europeus - retorna aos bairros dinamizados para desaguar na figura de um ilustre chefe que chama de “nosso” as milícias, isto é, poderes paralelos para conversar. O que

pretende o texto ao fazer esse movimento? Analisemos a terceira parte para perceber os caminhos de “As Saborosas Tanjarinas d’Inhambane”:

III

Que os camionistas heróis dos camiões emboscados a tiro nas viagens
Tragam as saborosas tanjarinas d’Inhambane ao custo das ciladas
mas descarreguem primeiro nos hospitais nas creches e escolas
que o futuro do País também está na doce doçura das tanjarinas d’Inhambane
e o poder sobrevive na força de um povo com tabelas de amor e não de
preços.

Mas os auspiciosos cajus purpurinos já não nos dão tincarôsse porquê?
Especular a pátria não é guiar a viatura nova contra os muros e os postes?
Ilegalidade só é ilegalidade nos outros? Quizumba só é quizumba no mato?
Então juro que tanjarina d’Inhambane é tanjarina de Moçambique.

Eu adoro trincar voluptuosamente os sumarentos gomos das tanjarinas
d’Inhambane.

E desde leste a oeste quem não gosta das saborosas tanjarinas d’Inhambane?

Mas os que abjuram os sagrados frutos da terra façam lá mulher e filhos.

Façam lá um pai e uma mãe. Façam lá tios e sobrinhos. Façam lá uma
família.

Façam lá irmãos e irmãs. Façam lá amigos e amigas. Façam lá colegas e
camaradas.

Com a incompreensão façam lá ternura amor e paz e são capazes!

Ao contrário das duas partes iniciais, nessa terceira apenas a voz “C” aparece. Em tom de desejo, utilizando nos primeiros versos o modo subjuntivo, ela precede no poema à guerra interna acontecendo em Moçambique. Utilizando a imagem poética dos caminhões carregados de tanjarinas d’Inhambane, a voz se assume na primeira pessoa do singular traçando um desejo sentimental pelo sabor adocicado das tanjarinas (“doce doçura”) com ritual a unhas, descascando-as a fim de “trincar” e ceivar os seus “sumarentos gomos”. É interessante como a voz poética traz um produto tão doméstico como as tanjarinas, feitas a partir de produtores locais em machambas familiares, isto é, longe da agroindústria, da cadeia produtiva estatal e das preocupações econômicas-políticas frenilistas como é o caso dos “auspiciosos cajus purpurinas”, que ao lado do algodão, açúcar, copra e chá correspondiam a 62% das exportações do período (MOSCA, 1996, p. 15-16) e foram estatizados em 1979 como produto de primeira importância nacional (THAY, 2020, p. 158).

Outro ponto que chama a atenção é quando a voz coloca em dúvida algumas situações. No trecho “Especular a pátria não é guiar a viatura nova contra os muros e os postes?/ Ilegalidade só é ilegalidade nos outros?/ Quizumba só é quizumba no mato?” é possível observar no verbo “especular” junto a palavra “pátria” uma formação que pode estar associada a uma metáfora, apontando os cargos obtidos na nova realidade, a “viatura nova”, que guia esse coletivo, a “pátria”, aos muros e postes da cidade, esses sim os reais desvios do caminho correto. Outra provocação da voz poética está no uso do termo “ilegal” que também pode se atrelar ao papel moralizante do Estado em colocar qualquer desvio ao “homem novo” – ser régulo, prostituição, bebedeira, ser parte de uma “tribo”⁴⁵, praticar amor ao ar livre, praticar feitiçaria e outras - como ilegal. Mas ao repetir o termo utilizando uma adversativa “só” com a palavra “outros”, também é questionada a responsabilidade por ilegalidade vindas dos cargos de Estado. Por fim, utiliza-se o termo “Quizumba”, que em xi-ronga significa hienas. Conhecendo a obra de Craveirinha que se forma após a independência, principalmente em *Babalaze das hienas*, a imagem metafórica⁴⁶ pode muito bem se associar aos “bandidos armados”⁴⁷, forças que se organizaram nos matos da Rodésia para organizar ações de abalo às estruturas estatais a partir do centro de Moçambique. A associação a quizumbas no reino animal se faz justamente por desorganizar o ciclo da vida. São animais que se alimentam de restos à noite agindo na surdina, além de emitir um som que lembra a risada. Quando a voz poética provoca a ordem das coisas em novamente utilizar a adversativa quanto ao local em que estão as quizumbas, induzindo o leitor a possibilitar a existência de quizumbas na cidade, leva a um questionamento: sobre qual quizumba ele está querendo se remeter? “Bandidos armados” que agem na cidade ou, como no verso anterior, quizumbas que habitam as estruturas do Estado? Novamente, o poema é guiado para a imagem da guerra em curso.

As saborosas tanjarinas d’Inhambane, que para voz “C” tornam-se de Moçambique, entram no poema exatamente no ponto máximo em que ocorrem os conflitos internos. Se nas duas primeiras partes com uma pluralidade de vozes é narrado ao leitor o real vivido no cotidiano dos centros urbanos do país, culminando no ponto

⁴⁵ Termo utilizado pela FRELIMO para se referir a culturas endógenas.

⁴⁶ O uso simbólico das animalizações em Craveirinha é destacado por Ana Mafalda Leite (1991) nas obras do período colonial e se repetem como recurso metafórico nos textos pós-independência.

⁴⁷ Termo utilizado pela FRELIMO para designar as forças da RENAMO na dita guerra de desestabilização.

máximo em que a voz isolada do líder “D” chama um miliciano para a conversa, nessa terceira parte os caminhoneiros são eleitos a heróis nacionais pela crítica voz “C” que os percebe desarmados e emboscados por grupos armados, desorganizando ainda mais a produção interna. A inflexão histórica que se faz aqui se relaciona com a realidade dos conflitos da guerra civil⁴⁸ que assola Moçambique nos anos subsequentes a independência e que nos anos 1982-84 o poema “As Saborosas tanjarinas d’Inhambane” aparece ao público. Segundo José Luís Cabaço (2007), o conflito nesses anos atinge seu ápice transformando-se em guerra social:

Por volta de 1983 ou 1984, em minha opinião – não é a opinião da maioria -, a guerra de agressão começou a se transformar numa guerra social ou, mais que isso, numa guerra interna entre moçambicanos divididos por esse processo dilacerante. Penso que falar em uma guerra civil até 1983 é incorreto, e, do mesmo modo, é incorreto falar de uma guerra de agressão depois de 1986, pois no decurso desses anos, uma se transformou na outra. (CABAÇO, 2007)

O lirismo da imagem poética das saborosas tanjarinas d’inhambane formada no decorrer da parte, levando sinestesticamente o leitor a imaginar e sentir seu aroma, seus gomos e seu sabor, se contrasta com a primeira imagem da violência (“emboscados a tiro nas viagens” / “ciladas”) e a carestia por falta de produção que leva a fome generalizada. Além disso, o uso do modo subjuntivo favorece a formação de um desejo ou anseio que a voz poética também propõe ao governo dito popular “que o futuro do País também está na doce doçura das tanjarinas d’Inhambane”, pois o tão desejado poder popular que emana do povo pode ser planejado por outras formas “e o poder sobrevive na força de um povo com tabelas de amor e não de preços.”. O amor vinculado a um fruto da terra tão singelo ganha na estrofe seguinte uma força maior ao ser utilizado o imperativo para provocar o fazer amor “Mas os que abjuram os sagrados frutos da terra/ façam lá mulher e filhos. / Façam lá um pai e uma mãe. / Façam lá tios e sobrinhos. / Façam lá uma família.”. Essa provocação da voz poética convocando o ato de amor ultrapassa a constituição de uma família, indo de encontro à formação de

⁴⁸ Será utilizado o termo guerra civil como facilitador para expor o recorte do período. Todavia, o termo é inconcluso dado que existe uma ampla bibliografia sobre o período, que ficou conhecida como Literatura quantitativa (COELHO, 2009) e pretende analisar as características e causas do conflito. Outro texto importante que coloca em dúvida alguns paradigmas é *A causa das armas* (1991) do antropólogo Christian Geffray, onde a relação entre o Estado aldeão, as chefaturas e régulos é explorada a partir do ponto de vista de depoimentos das populações rurais do Eráti que se deslocam de território a partir da vinculação ou não à RENAMO. Esta pesquisa não tem a intencionalidade de aprofundar a leitura histórica sobre o período, apenas apresentar a inconclusão da literatura sobre as reais motivações, as marcas na vida dos moçambicanos e o impacto dessas incertezas no texto craveirnhico.

vínculos comunitários “Façam lá irmãos e irmãs. / Façam lá amigos e amigas. / Façam lá colegas e camaradas.”. A conduta da voz “C” em convocar uma prática do amor se contrapõe no real à forma de construção de vínculos estipuladas pelo poder central no lema da “Unidade, trabalho e vigilância”. Pragmática, com um marxismo-leninismo moralizante, as estruturas dos GDs da FRELIMO criam dentro dos bairros mais conflitos, enquanto, no ápice da guerra, a voz poética convoca para o amor entre as partes. Seria essa chamada da voz ao amor uma resposta literária à “poesia de combate” que na época já estava em sua terceira antologia? Será explorada a resposta desta hipótese no decorrer das partes do poema.

IV

As orientações de alguns diretores desorientam os juízos... deles também.

Mas quem disse que não tenho pena dos conjuntos safaris embrulhando-os

Fresquinhos e sem problemas de suores originários neste instável clima tropical?

Quem disse que não lamento vê-los sair penosamente dos “LADAS” cheios de pose

As incalejadas mãos deles sem aguentarem sequer abrir a porta

E assentados esperarem que o motorista irrevogavelmente

Dê volta ao mundo do fatalismo e cumpra ainda hereditariamente essa tarefa?

Quem é que disse que não tenho pena? Quem disse que não sinto este drama?

Nessa quarta parte, assim como na terceira, é possível observar um padrão na voz do “C”. O “eu” se apresenta ora afirmando, ora colocando em dúvida e, no final, em algumas situações que podem estar associadas a imagens autobiográficas do poeta Craveirinha. No primeiro verso, a afirmação de que alguns diretores “desorientam” o “juízo” - palavra polissêmica que pode se atrelar a poderes do judiciário ou a julgamento e correções de condutas - com um “deles também” provoca no leitor a sensação de que a direção das coisas está confusa e esse mar de incertezas se arrasta por toda a parte. O tom de lamento e pena por essa situação dramática em que o diretor no alto da hierarquia do trabalho com seu “LADA” - marca de carros soviética - orienta, mas em seguida a uma série de acontecimentos não chega ao resultado, o trabalho realizado justifica-se com um “mundo do fatalismo”, demonstrando de forma poética que o estado das coisas estava fora de qualquer controle e a resposta a elas pelos dirigentes era no campo do “fatalismo”.

Até então, a construção de um poema elencando quatro vozes poéticas em que uma toma a frente – “C” - por estar fora das estruturas e perceber a realidade observada, ela termina a estrofe em tom de lamento, ganhando um viés autobiográfico. Como é possível constatar tal fato? O verso final expressa “Quem é que disse que (eu) não tenho pena? Quem disse que (eu) não sinto este drama?”. Nesse ponto far-se-á uma inflexão biográfica de José Craveirinha a partir da entrevista com Michel Laban e com a crítica literária que o colocou no passado sob as novas prescrições literárias do novo Estado frelimista.

José Craveirinha foi parte da FRELIMO desde a luta pela libertação nacional. Integrou as células clandestinas do movimento dentro da cidade e foi preso em 1964 pela PIDE junto com Malangatana e Rui Nogar. Mesmo após a libertação da prisão continuou na luta anticolonial, ficou um tempo na Suazilândia, voltou e festejou a independência junto com seus correligionários. Segundo entrevista, na época da independência começou a observar situações estranhas nos atos da comemoração:

As primeiras lágrimas que chorei foram quando entraram os soldados da Frelimo. A primeira bandeira que foi desfraldada aqui, fui eu que a desfraldei, aqui, na varanda da minha casa! Até já me pediram para pôr no museu! Museu de quem? Museu deles! Até hoje nunca procuraram saber o que nós tínhamos feito! O que é que eles estragaram... (LABAN, 1998, p. 119)

Apesar do desconforto com essa e outras situações após a independência, Craveirinha participou da antologia “poesia de combate” organizada pela FRELIMO. Segundo análise de Ubiratã Roberto Bueno de Souza (2018), Craveirinha foi incorporado à antologia com apenas dois poemas na intencionalidade de dar à coletânea um *status* de grandiosidade ao contar também com o poeta-mor de Moçambique:

Evidentemente, a inserção desses nomes ocorre a uma forma de canonização, sobretudo quando se considera que tal onomástica, recorrente em discussões políticas, está agora situada em posição de privilégio ao lado de nomes muitíssimos recorrentes em discussões literárias, como Craveirinha, por exemplo. Constituir um modelo poético de uma “nova literatura” que situe a alta cúpula do partido ao lado de nomes que já desfrutaram de reconhecimento no campo literário, inclusive internacional, tem o efeito de impregnar esses nomes do capital simbólico que Craveirinha ou um Rui Nogar carregam consigo. Por outro lado, esse fenômeno conserva a ambiguidade de “reanonizar”, por assim dizer, esses nomes como pertinentes à nova poesia revolucionária (lembre-se com quem estava o poder político agora) – ou seja,

repousa a sugestão de que, se a produção poética de Craveirinha também pode se caracterizar como “poesia de combate” no presente, também o fora na década de 1950 (SOUZA, 2018, p. 98-99)

Se as três antologias da poesia de combate passavam do *status* de cantos nas zonas libertadas (fora do poder) para o de literatura canônica (dentro do governo socialista), Craveirinha, como um observador de seu tempo, percebe na relação de poder que seu nome estava passando por um julgamento da história, assim como de outros que integraram a luta armada e foram presos pela PIDE. Alguns indícios apontam para essa constatação. Primeiro, José Craveirinha participou dos julgamentos dos ex-presos políticos no ano de 1977. Em entrevista, Craveirinha aponta para o peso da injustiça que essa situação trouxe a todos envolvidos “Eu fui daqueles que não consideraram que fosse justo e muito menos por terem sentado, junto aos dirigentes, pessoas que não passaram por nada e estavam no Governo.” (LABAN, 1998, p. 120). Em segundo lugar, sua obra foi julgada por críticos e colocada em um passado colonial pelo primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane, deixando o poeta da Mafalala com a pecha de poeta dos lamentos e “distante do povo” por ser assimilado (SOUZA, 2018). Terceiro, considerado “reacionário” por uma ala de escritores da extrema-esquerda, a qual o próprio Luís Patraquim chegou a integrar (LABAN, 1998), ou “traidor”, simplesmente por ter discordâncias políticas com o rumo que o governo estava adotando em suas estruturas ou no ideário revolucionário. Aos poucos, esses ocorridos lhe fizeram se distanciar do partido, mas nunca do seu bairro e das vozes que o rodeavam.

Voltando ao texto depois de uma necessária digressão, destaca-se o último verso da quarta parte pelo que vem em seguida nas outras quatro próximas partes (coincidência?). Se nas quatro primeiras partes aparecem quatro vozes poéticas, nas quatro seguidas a pluralidade de vozes será perdida em uma ainda maior. Além disso, aspectos estéticos presentes em sua obra aparecem de forma peculiar no poema, como as marcas da oralidade que contém, por exemplo, no uso de palavras do campo da informalidade, na construção frásica sem uso vírgulas, outras sem concordância verbal, sem conectivos, interjeições exacerbadas, neologismos de aspectos da língua falada, enfim, distante do uso convencional da língua portuguesa. A explosão do oral falado nas ruas toma uma dimensão não vista ainda no *corpus* poético estudado por essa pesquisa.

3.1.2. Parte V a X

V

Depressa você Madalena vai bichar lenha deixa bicha de carapau

Vóvó fica bichar na comparativa amanhã tem arroz

Titia sai na bicha de capulana vai bichar pão

Toninho com Quiristina vai bichar água.

Sexta-feira antepassada mamana Júlia dormiu lá mesmo.

Bichou toda a noite no JoneÓrre mas chegou vez...nada!

Aontem tomar chá não tomou... foi no serviço.

Aoje não toma vai tomar amanhã.

Não toma amanhã toma outro dia.

Ou quando encontra toma de noite.

E quando não toma de noite então dorme.

Mas quando sonhar amendoim já tomou chá e já comeu.

VI

A gente faz favor quer cascar com unha de dedo grande as tanjarinas
d'Inhambane

Olha lá! Você está cansada da tua terra? Salta arame... vaiaaiiii...

Você não gosta bandeira? Leva documento... famba!!!

Antigamente panhava mais fome mas não ficava aqui?

Antigamente era palmoada. Não estava? Não ia na estiva?

Antigamente sapato não era corrente de ferro? Agora só que “Adidas” não é?

Antigamente sentava no xibalo. Agora senta no Scala não senta? Mas quem deu?

Antigamente escrevia nome? Aonde? Capaz? Agora manda carta no jornal
pr'a dizer que pão não presta.

Antigamente encontrava passaporte? Agora não 'panha passaporte fica triste.

Fica muito zangado. Faz barulho. Antigamente não era só caderneta?

Sim, agora come carapau. Não é peixe? Batata doce e mandioca não é comida?

Nossa barriga alembra bife com batata frita e azantona. Alembra bacalhau
mais grelos e aquele azeite d'oliveira com vinho tinto de garrafão lacrado.

Mas nós tinha isso quando queria ou quando restava? Era nossa casa? Qual casa?

Lá naquela casa a gente puxava otoclismo p'ra nosso cu ou pró cu dos outros?

Vá! Fala lá! A gente não ficava de cócoras na sentina. A gente tinha mais o quê?

VII

É verdade chuva na machamba não chove. Mas a gente espera. Chuva vai vir.
É verdade a gente come couve com couve carapau com carapau farinha com farinha

Mas senta na nossa mesa. Toda a família senta em casa no prédio. Amigo também senta.

Ir embora não voltar mais? Não pode. Deixar aqui. Ir aonde? Capaz!

Mudar moçambicano ficar o quê? Mudar a cara ficar qual cara?

Fugir há outro que vai fugir. Moçambicano próprio não foge.

Quando homem é homem é só um coração. Não é dois.

VIII

Mesmo quando não tem senha de gasolina não faz mal. Não há crise. Candonga tem.

Mas quem disse que aquelas saborosas tangerinas d'Inhambane não vem mais?

É preciso, nós vamos fazer estratégia de mestre Lénine
e vamos avançar duas dialécticas cambalhotas atrás
moçambicaníssimamenteobjectivas
oncretíssimamente bem moçambicanas.

As quatro partes foram reunidas de uma vez por haver nelas a semelhança linguística, oralidade na língua e uma pluralidade de vozes maior que nas demais. Não é possível localizar quem são as vozes poéticas que narram as diferentes situações. A única informação possível de se inferir é o fato de extraírem fragmentos do cotidiano real. Na parte cinco, elas enunciam situações próprias das longas filas das lojas do povo e das cooperativas. Segundo o historiador Belucci (2005, p. 222), a política estatal de criação desses espaços e distribuição de cartões de abastecimento visava impedir bolsões de fome, garantindo a chegada de produtos essenciais aos consumidores. Todavia, o que salta aos olhos do leitor é que nas chamadas “bichas” (filas) havia a distribuição de um item e que, dependendo do dia, haveria ou não a disponibilização. Logo, apesar de garantir a comida básica, a organização da entrega era cáotica, deixando a população horas ou até noites na fila aguardando a chegada de um produto. A situação da alimentação se repete nas outras partes, como se fosse uma preocupação

contínua do povo que, de forma cômica, muitas vezes é obrigado a comer no prato somente um item “É verdade a gente come couve com couve carapau com carapau farinha com farinha”, lembrando em seguida que é uma vivência coletiva pela qual todos passam da mesma forma “Mas senta na nossa mesa. Toda a família senta em casa no prédio. Amigo também senta.” As saborosas tanjarinas d’Inhambane aparecem como um sonho idílico de um povo que come pouco ou o básico para sobreviver “A gente faz favor quer cascar com unha de dedo grande as tanjarinas d’Inhambane”. Nessa parte, suculentas e adocicadas, as tanjarinas representam o contraponto à carestia, o sonho idílico a real preocupação do povo.

É interessante como nessas partes a imagem da guerra desaparece, como se no Moçambique citadino outras preocupações fossem mais importantes. Na parte VI, o contraste entre o passado e o presente ocorre por meio da repetição da palavra “Antigamente” e no uso da interrogação como quem coloca na balança qual tempo era melhor. O povo, também confuso com os novos tempos, dialoga entre seus pares a procura de defender o tempo atual, apesar de todas as dificuldades. Paralelismos como: sentar no xibalo (trabalho forçado)/sentar no Scala (cinema); zangar-se sem ser anotado na caderneta (controle do trabalho); qualquer ameaça era palmoada (violência) e deportação na estiva (trabalho compulsório em outras colônias portuguesas); usar tênis (pés calçados, mas livres) a correntes de ferro (pés descalços, mas presos); todas são marcas do colonialismo que a independência extirpou. As preocupações são outras ao do período colonial pela conquista da liberdade.

Além das questões relacionadas à alimentação, liberdades civis e políticas, as vozes no poema relatam preocupações como: o tempo “É verdade chuva na machamba não chove. Mas a gente espera. Chuva vai vir.”; com quem tinha um veículo poder abastecer “Mesmo quando não tem senha de gasolina não faz mal. Não há crise. Candonga tem.”, mesmo que fosse necessária a utilização de formas ilegais; com quem ficava em sua terra “Mudar moçambicano ficar o quê? Mudar a cara ficar qual cara?/ Fugir há outro que vai fugir. Moçambicano próprio não foge.”, migração como um fato social muito comum para os moçambicanos desde o período colonial. Esse conjunto de preocupações são retomados a partir da alimentação, culminando no ato final em resgatar as saborosas tanjarinas d’Inhambane. Em tom irônico, o poema utiliza do método do socialismo científico propagandeado pelo Estado. As vozes se reúnem para pensar uma estratégia exógena (retiradas das teses soviéticas) para a solução dos problemas internos do país “nós vamos fazer estratégia de mestre Lénine/ e vamos

avançar duas dialécticas cambalhotas atrás/ moçambicaníssimamenteobjectivas/ oncretíssimamente bem moçambicanas”. A junção de termos do vocabulário político com o moçambicano por meio da utilização do sufixo no superlativo “íssima” causa o efeito irônico, tendo em vista que o tom triunfalista das lideranças se confunde ao do caótico vivido pela população, a qual busca, nos jargões, se virar com as condições materiais de vida encontradas no presente. As duas últimas partes retomam questões do começo realizando “as duas dialécticas cambalhotas para atrás”:

IX

Agora alerta camarada control. Vem aí o camião com tanjarinas d’Inhambane.

Tira o dedo do gatilho e faz um aceno d’alegria ao estoico motorista.

Ganha metical mas desde Inhambane, desde Chai-chai, desde Manhiça ele está a guiar mas ele só sabe que chegou quando está a chegar.

Camarada control: Aldeia é aldeia não é vila.

Camarada control: Vila é vila não é cidade.

Camarada control: Cidade é cidade não é distrito.

Camarada control: Distrito é distrito não é província.

Camarada control: Província é província não é nação.

Camarada control: Control é Control não é Governo.

Camarada Control: nosso território nacional é desde o primeiro grão d’areia em Cabo Delgado até ao último milímetro na Ponta D’Ouro.

X

Camarada Control: Abre o teu mais fraterno sorriso no meio da estrada e deixa passar de dentro para dentro de Moçambique nossas preciosas tanjarinas d’Inhambane.

Agora casca uma tanjarina e prova um gomo mais outro gomo.

É doce ou não é doce Camarada Control?

Pronto!

Muito obrigado Camarada Control!

E viva as saborosas tanjarinas d’Inhambane!!!

VIVA!!!

Permanecem as marcas linguísticas das vozes poéticas das quatro últimas partes, demonstrando que a “estratégia” do mestre Lenine, pensada no final da anterior, está sendo executada. O obstáculo para a obtenção do resultado, a chegada das saborosas tanjarinas d’Inhambane à mesa dos cidadãos, ganha um nome: o “Camarada Control”.

Quem é esse personagem⁴⁹ criado no poema? Para entender a complexidade do desfecho do poema será necessária uma inflexão histórica a partir de uma síntese elaborada por Jorge João Mucachona (2020, p. 186-187):

Após o decurso de uma década de avanço político na guerrilha para expulsar os colonos portugueses, a partir de 1977 a liderança da FRELIMO veio a retratar as autoridades tradicionais como oportunistas políticos corruptos que haviam honrado com o seu papel administrativo de controladores de impostos, recrutadores de mão de obra e agentes de policiamento local na estrutura política colonial portuguesa (Lourenço 2009, 3). Este rompimento com as lideranças tradicionais foi um elemento que o Governo da FRELIMO procurou para implementar uma nova estrutura do topo à base nas zonas rurais com o projeto de socialização do campo. “Nestes termos as autoridades tradicionais por decreto são substituídas por Comitês locais do Partido, os grupos dinamizadores” (Lalá 2003, 4).

O novo governo não conseguiu distinguir qual era o papel do chefe tradicional e o do régulo, pois os dois conceitos são diferentes. Mas esta função, às vezes, recai sobre o mesmo indivíduo. O papel desempenhado pelo primeiro é o de gestão comunitária e ele é investido na eleição da comunidade com base no Direito consuetudinário. Por outro lado, régulo deveria servir como instrumento do colonizador. Se esses elementos fossem levados em consideração antes de tomar a decisão, a relação entre o Estado e esses líderes não seria perturbadora e seria tomado cuidado para verificar quem realmente colaborou com as autoridades coloniais.

A FRELIMO, ao destronar toda a autoridade tradicional, eliminou uma das fontes de legitimidade e a condenação do culto religioso e da superstição, tornando na prática as cerimônias tradicionais ilegais e, superficialmente, isto parecia quebrar as ligações também com a outra fonte de legitimidade. No entanto, para a população, não desaparece a legitimidade do papel do régulo como portador de conhecimentos sobre as tradições locais. Essa legitimidade continua com uma corrente forte em todas as camadas populacionais (Abrahamsson e Nilsson 1994, 256). Mas em sua substituição foram criados os grupos dinamizadores (GDs) os quais constituíam a organização administrativa dos bairros. “Os GDs criados após a independência com intuito de mobilizar a população para apoiar a política do novo governo desempenharam, sem dúvida, funções administrativas. Em muitas zonas os GDs fizeram um novo sistema legal” (Newitt 1997, 467).

⁴⁹ Ana Mafalda Leite (1991) destaca a importância dos personagens na poética craveirínica do período colonial, oras enquanto agentes de ação, oras figuras simbólicas. Para esta pesquisa, Camarada Control é um personagem que possui as duas funções, logo é uma inovação na escrita pós-independência.

Lalá (2003, 5) defende que a aplicação do processo de recuperação das populações, a quase inexistência de serviços prestados pelo Estado e a apreciação das estruturas tradicionais, desgastaram os alcances sociais da FRELIMO. A marginalização da autoridade tradicional levou a população local ao desinteresse pelo programa de aldeia comunal, de maneira que, quando se constatava que os bandos de guerra da RENAMO se encontravam na região, setores inteiros da população, muitas vezes conduzidos pelos chefes de linhagem, deixavam as aldeias mudando para as zonas sob proteção da RENAMO (Newitt 1997, 188).

Esse trecho permite uma análise das correlações de forças que entram em conflito após a independência. O conceito de “legitimidade do poder”, sem dúvidas, foi um dos grandes motivos de embate interno entre os grupos que lideraram o novo Estado (atrelados a FRELIMO) e aqueles que foram colocados na ilegalidade por estarem associados a possíveis relações com o colonialismo português (régulos e chefaturas locais). A instituição de um modelo socialista de Estado a partir das primeiras nacionalizações e com as tarefas tiradas do III Congresso da FRELIMO organizaram o poder a partir de um centro que irradiaria uma ordem do Estado a cada pedaço de Moçambique. A partir dos primeiros problemas de organização identificados, a linha da ofensiva revolucionária de convocação da “Unidade, trabalho e vigilância” tensionou os conflitos internos colocando qualquer pessoa sob suspeita de ser um inimigo da revolução, ser um infiltrado, contrarrevolucionário ou reacionário. Com um Estado centralizador que encontrou diferentes barreiras para a execução das tarefas da revolução e o nascimento de um grupo armado, a RENAMO, que promovia o terror nas zonas rurais, sabotagens em linhas de transmissão, comunicação e transporte, além de atacar escolas e hospitais - símbolos de poder da FRELIMO no auge da guerra -, tornaram um caos a situação social.

No poema, “Camarada control” é um personagem armado (“Tira o dedo do gatilho e faz um aceno d’alegria ao estoico motorista.”) que controla o fluxo de mercadorias e pessoas que atravessam uma estrada. De qual lado da guerra está o “Camarada Control”? Sabemos que o termo camarada se refere a membros da FRELIMO, mas a provocação da voz poética está justamente na sequência “Ganha metical mas desde Inhambane, desde Chai-chai, desde Manhiça”, isto é, não interessa propriamente o lado da guerra que está, o que importa é ganhar seus Meticais (nova moeda moçambicana no período) garantidos a partir da ameaça de fuzilar aquele “estoico motorista” (aqui vale a reflexão sobre o uso da palavra estoico – virtude - em

oposição ao vício da corrupção, palavra atrelada a um trabalhador crucial – o motorista – para o desenvolvimento do nacional). Em seguida, há uma repetição de chamadas ao “Camarada Control”, causando um efeito linguístico que visa esclarecer a esse personagem o que é cada pedaço de terra. Essa tentativa de esclarecimento de forma didática tem o efeito de sentido provocativo em colocar que não é tudo seu ou não é tudo de poder seu. A “legitimidade do poder” pelo uso das armas ou pela verborragia do “abaixo!” (GEFFRAY, 1991, p. 27; p.29; p. 47; p. 52), fruto do pensamento “tribalista” da FRELIMO sobre as culturas endógenas, não pode se sobrepor ao que é propriamente de cada moçambicano, isto é, parece à voz poética que a divisão do poder é a melhor solução para a resolução do problema em fazer chegar à mesa dos moçambicanos, de Cabo Delgado a Ponta d’ouro, as saborosas tangerinas d’Inhambane. Para o autor do poema, José Craveirinha, a construção desse homenzinho, o “camarada control”, teve como função direta provocar a FRELIMO:

Porque a FRELIMO, na aldeia, comportava-se como se fosse mais do que uma aldeia. Precisamente para situar: quando vocês estão numa aldeia não podem pensar que podem mandar em tudo, é só isso. Eles faziam de cada controle um país. Mas isso é verdade, pode perguntar... A pessoa não podia passar, perturbavam este país todo. O controle era em nome da FRELIMO. Ficavam com as coisas, as pessoas podiam perguntar, podiam reclamar: ‘isto é meu’, ficavam com as coisas. (LABAN, 1998, p. 124-125)

Ao colocar em língua estrangeira, “control”, a provocação é levada ao passado recente colonial. Quem era o “control” no colonial? Associado a uma figura dúbia de poder (a relação colonial estado-empresas privadas entre Portugal e Inglaterra), “control” pode se associar a imagem dos portos e caminhos de ferro, da saída dos Magaízas e seu posterior retorno, muitas vezes retratados na obra poética de Craveirinha. Jeanne M. Penvenne (1984, p. 259) analisa o efeito do controle dos trabalhadores na nova organização do mundo do trabalho no século XX, revelando a existência de um “ponto cego” entre as incipientes relações coloniais:

controls were obviously not without cost. In 1910, for example, the PCLMF complained that turnover among afrikan workers remained high, existing controls were inefficient and awkward and, most importante, existing controls were expensive. Neither the state nor private industry, however, was willing to see if the higher wage cost of competitive hiring on a per-job basis would exceed the costs that the incurred and eventually passed on to

some private firms for recruiting, distributing and controlling port labor.
(PENVENNE, 1984, p. 259)⁵⁰

Se era custosa a manutenção do controle durante o período colonial, não seria justamente esse o ponto da dúvida levantado pela voz poética: valeria a pena manter um funcionário do Estado mal pago para “controlar” fluxos de mercadoria? a corrupção não seria resultado desse problema observado pela voz poética como herança colonial? Sucintamente, “camarada control” representa a dúvida na dubiedade do poder no momento histórico narrado e uma crítica sagaz às tentativas de excesso de controle sobre a vida das pessoas que ambas as formas de poder detinham, formando práticas que enfraqueciam a vida coletiva em sua relação mais intrínseca e doméstica com a terra. A doçura das saborosas tanjarinas d’Inhambane e suas características que exigiam partir em gomos (divisão na unidade/particularidade na totalidade) para saboreá-la (singularidade) é a imagem poética construída pelo poeta como contraste a toda rudez do momento histórico vivido e aos ideais de Unidade ou controle total das forças em guerra social na nova nação moçambicana.

Na última parte, a fraternidade das palavras utilizadas pela voz poética em pedir um “fraterno sorriso” ao camarada Control, a cascar provando as tanjarinas d’Inhambane e deixar passar o caminhão é um convite à reflexão sobre o sujeito, que também é moçambicano, para não perder sua moçambicanidade em prol de um poder. A chamada sempre com um “camarada”, termo político utilizado pela FRELIMO, e um “control” que constrói um poder paralelo sustentando-se de forma corrupta (“Control é Control não é Governo.”) provoca um efeito de sentido antagônico no mesmo termo. Chegando ao final, o povo com a estratégia de mestre Lenine convida o “Camarada control” a provar cada gomo das tanjarinas. Nesse momento, se mescla com a voz poética “D” o líder reaparecido das primeiras partes que pergunta: “É doce ou não é doce Camarada Control?” e termina com as tanjarinas passando a barreira rumo à cidade que comemora com um sonoro grito coletivo de “VIVA!!!” a chegada das saborosas tanjarinas d’Inhambane. Diferentemente dos “vivas” e “palmas” do início do poema, que eram permeados por gritos que vociferavam, o “VIVA!!!” final é alto em bom tom, realmente unificando todos as vozes poéticas, já que é dirigido a algo

⁵⁰ Tradução nossa: “controles, obviamente, não foram sem custo. Em 1910, por exemplo, o PCLMF reclamou que a rotatividade entre os trabalhadores africanos permanecia elevada, os controles existentes eram ineficientes e desajeitados e, o mais importante, os controles existentes eram caros. Nem o Estado nem a indústria privada, no entanto, estavam dispostos a ver se o alto custo salarial da contratação competitiva por trabalho excederia os custos que os incorridos e eventualmente repassados a algumas empresas privadas para recrutamento, distribuição e controle da mão-de-obra portuária.”

concreto, a fruta, uma resposta doce que dá para partilhar e atenuar a carestia e a fome, as “oncretissimamente bem moçambicanas” saborosas tangerinas d’Inhambane.

A força que possui o poema “As saborosas tangerinas d’Inhambane” e o impacto literário que causou em sua época fizeram desse texto um marco para a escrita pós-independência de José Craveirinha. O poeta, que sempre teve a intencionalidade de seu texto dialogar com o tempo presente, não deixa seus vínculos pessoais com Samora Machel e políticos da FRELIMO esmaecer sua produção poética. Logo, percebe a realidade complexa que vive e, aos poucos, se distancia também como sujeito histórico. Tal como destaca José de Sousa Miguel Lopes (2003, p. 299), Craveirinha não teve qualquer receio em escrever o que quer que fosse:

Ele era um revoltado, solidário com os seus, e eis que surge como suspeito de traições. É mais doloroso ser um traidor do que um revoltado. Deverá o escritor permanecer silencioso, pelo menos em certos assuntos? Ora, a escrita é sempre, qualquer que seja o ângulo sob o qual se queira observar, revelação e simultaneamente dissidência.

As acusações pelas quais sofreu José Craveirinha, destacadas na entrevista de Calane da Silva, aliadas aos tribunais de julgamento dos ex-presos políticos, causaram profundas mágoas em Craveirinha e todos que viveram o período. Em outro trecho da entrevista, Craveirinha destaca o peso histórico de ser julgado pela segunda vez e a construção de uma memória nacional:

Todos. Todos os presos políticos foram convocados! Estavam lá todos! Eu não cheguei a ser julgado! Eu é que me inscrevi para falar, para dizer o que nós passámos e quem estragou o trabalho que nós tínhamos feito foram os enviados da Frelimo! Vieram estragar. E eu ia dizer que estava muito admirado de a direção da Frelimo ter entrado e nunca ter procurado saber como é que as coisas tinham acontecido, o que é que nós tínhamos feito e não tínhamos feito. Nunca procurou saber. Mas nós éramos uma célula da Frelimo, recebíamos instruções de lá. (...) Como é que vão fazer a história? ‘Como é que vocês vão fazer a história do que aconteceu se vocês não perguntam nada, não querem saber absolutamente nada?! Só estão preocupados com aqueles que deram tiros ou não deram tiros.’ (LABAN, 1998, p. 121)

Sobre o peso das armas, destacado na entrevista como recurso que tornava ou não alguém digno de ser lembrado, a “poesia de combate” tornou-se cânone na nova estrutura do Estado frelimista após a independência, isto é, a crítica literária do período

anterior, que via na identidade nacional aspectos contra hegemônicos ao eurocentrismo, é institucionalizada, passando a gerir o Estado. Ao ver Craveirinha, por exemplo, como um poeta do passado colonial e distante do povo - por ser urbano, periurbano ou assimilado -, de outro ângulo, os novos poetas da revolução lutavam armados no campo formando as zonas libertadas, construindo a imagem do “bom poeta da FRELIMO” (SOUZA, 2018, p. 62). O vínculo entre partido e consolidação de uma literatura de combate, segundo Souza (2018), é influenciado por concepções exógenas como a *partinost* e *ideinost*, ambas partes do espectro político soviético. Além disso, a necessidade de uma “revolução cultural”, ideia fundamentada nas teses de Lenin desde 1905 (SOUZA, 2018, p. 75) que influencia posteriormente a consolidação do realismo soviético na literatura, encontra aproximações no território africano sob o ideário múltiplo do nacionalismo pensado pelo viés cultural em escritores como Franz Fanon, Amílcar Cabral, Mario Pinto de Andrade, Eduardo Mondlane e o próprio Samora Machel. A formação de três antologias chamadas “Poesia de combate”, circunscritas entre os anos 70 e 80, pautam-se a partir de normas prescritivas que departamentos estatais instituíam para consolidar novos cânones literários, determinando inspirações de onde deveriam vir a “poesia de combate” e sob qual formato para ser considerada autêntica ou não:

A contraposição das duas normas prescritivas é interessante no sentido de se refletir acerca das diferentes opções lexicais: para a proposta soviética, a revolução deveria oferecer o ‘material’ poético, enquanto para a proposta moçambicana, a revolução e a luta armada ofereceriam *inspiração* para que o poeta fosse, revolucionariamente, *autêntico*. (SOUZA, 2018, p. 79)

Outrossim, a formulação ideológica do “homem novo” é reconhecida desde o primeiro Congresso da FRELIMO, conforme palavras de Eduardo Mondlane: “É já o momento, e talvez já passou, de a FRELIMO organizar e orientar o trabalho cultural e artístico como parte da sua luta política e militar para a libertação.” (MONDLANE, 1962 in SILIYA, 1996, p. 19). Posteriormente mais bem trabalhada, a ideologia do “homem novo” sairá da pena de um poeta, Sérgio Vieira, responsável por introduzir a personalidade africana como escopo narrativo para a formação desse sujeito africano avesso a práticas de vícios passados e propenso ao progresso técnico e social por meio do trabalho coletivo e a igualdade social. Essa construção dos lugares da poesia no período socialista, segundo Souza, encontrou eco e ainda gravita na crítica literária posterior. A dialética da formação de um novo campo literário que se torna hegemônico

na década de setenta não é fruto de um texto que nasce do papel de alguém que projetou o “homem novo”, ela é consequência de uma tensão histórico-política entre setores sociais que se organizaram, pegaram em armas e tomaram o Estado. No bojo desse movimento, diferentes atores sociais se posicionaram e se atritaram sob a mesma ideia difusa do nacionalismo, isto é, a diversidade cultural e social dentro de uma mesma organização militar centralizada causou fissuras quando se propôs a gerir uma imensidão de culturas endógenas sob a mesma lógica cientificista. Ainda da formação hegemônica histórico-política no campo literário, vale destacar a reflexão de Gramsci (1978):

A literatura não gera literatura, etc. , isto é, as ideologias não geram ideologias, as superestruturas não geram superestruturas senão como herança da inércia e passividade: elas são geradas, não por “partenogênese”, mas pela intervenção do elemento “masculino”, a história, a atividade revolucionária que cria o “novo homem”, isto é, as novas relações sociais. (GRAMSCI, 1978, p. 10)

Assim, no campo das hegemonias também agem os fantasmas do passado e as forças externas. Considerando a superestrutura formada no Moçambique pós-independência, vale a reflexão sobre como é formada a nova elite moçambicana (SUMICH, 2018), as aproximações entre a proposição da categoria dos “assimilados” pelo colonialismo português articulada ao do “homem novo” da FRELIMO (MACAGNO, 2014), além das relações durante e após a guerra de libertação entre a FRELIMO e a Inglaterra (FRY, 2003, 2005). Observar a dinâmica das forças internas e as relações criadas com as externas é importante para a compreensão da complexidade da nova configuração de hegemonia não estática, como afirma Raymond Williams (2011, p. 52) “(...) suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua;”. É possível fazer um paralelo no campo da formação da memória do período a partir da função Estado-historiador que a FRELIMO adquire. Algumas medidas tomadas foram: reorganizar o patrimônio nacional a partir de um panteão de heróis nacionais (incluindo Ngungunhana, imperador da Gaza do século XIX); nomear revolucionários estrangeiros (soviéticos, chineses, norte-coreanos, vietnamitas) para as novas avenidas e ruas; rebatizar edifícios e empresas (expurgando nomes portugueses, apesar de mantê-la como língua oficial); ou

até mudar o nome de cidades sem um critério claro⁵¹. Todas elas, somadas a ações no campo da educação, compuseram uma ordem complexa de movimentos que visavam consolidar uma hegemonia no campo cultural.

A institucionalização de um Estado sob a ideologia do “homem novo”, que escolhe os heróis e o tipo de cultura oficial para o novo Moçambique, será o dilema que o movimento da nova literatura moçambicana vai se amparar para emergir como alternativa, principalmente a partir da chamada geração *Charrua* nascida na Associação de escritores moçambicanos (AEMO), a qual José Craveirinha foi o primeiro presidente. São questões que ficam: José Craveirinha com o poema “As saborosas tanjarinas d’Inhambane” pode ser considerado um poeta integrado às novas formas literárias surgidas em Moçambique com a geração *Charrua*? O fator autocensura, a grandeza do nome de Craveirinha e suas relações conflituosas com a FRELIMO já na década de 1980 podem ter favorecido a entrada de um escopo literário alternativo a “poesia de combate”? As hipóteses para respondê-las constarão também na análise da obra *Babalaze das hienas* que se inicia no próximo tópico, ajudando a encontrar pistas para essas perguntas que serão retomadas nas considerações finais.

3.2. Babalaze das hienas - um projeto literário

- *Esses ossos você não mexeu neles, pois não?*
- *Sou quizumba para mexer em ossos já mortos?*
- *Você sabe de quem são tais ossos?*
- *Como posso saber?”*

(COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. p. 41)

Após a análise das obras poéticas de *Xigubo* e *Karingana ua Karingana*, publicadas no período colonial, e do poema “As saborosas tanjarinas d’inhambane”, como preâmbulo da escrita pós-independência, lança-se um problema: por que José Craveirinha publica *Babalaze das hienas* aproximadamente vinte anos após ter escrito os poemas que tem como contexto a guerra civil iniciada em Moçambique? Se em *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* encontrou barreiras da censura do colonialismo

⁵¹ Craveirinha em entrevista (LABAN, 1998, p. 59-60) comenta que Maputo na verdade era do outro lado da baía e que somente foi escolhida com esse nome por não se associar aos Capfumo de origem Ronga, cultura endógena do sul, que não era mais hegemônica nesse período como os changanas, esses advindos da história do Império de Gaza cuja figura tornada herói pela FRELIMO foi Gungunhana. O fato de terem colocado as lutas anticoloniais dos Rongas em segundo plano foi questionada por Craveirinha ao próprio Samora Machel quando não alteraram o nome de Nampula, cidade do norte de Moçambique, que tinha nomenclatura de um régulo colaboracionista dos portugueses.

português, quais seriam as novas barreiras? Dificuldades econômicas advindas da guerra civil? Autocensura? Foi uma escolha estilística do autor que prezava pelo trabalho minucioso com a linguagem? Democratização na década de noventa? Após contextualizar a produção literária sobre a guerra em Moçambique, o excerto abaixo de Jéssica Falconi dá algumas pistas para tentar responder até o final os problemas levantados:

Neste contexto, o conjunto de 40 poemas publicados em 1997 sob o título de *Babalaze das Hienas* por José Craveirinha, constitui um caso singular, por várias razões. Em primeiro lugar, o poeta representa, ele próprio, um arquivo-vivo da memória cultural e literária da nação moçambicana, por ser uma das vozes fundadoras do discurso da identidade colectiva. Por consequência, em *Babalaze das hienas* o griot-Craveirinha revela o desenvolvimento de uma plena consciência da dimensão pós-colonial, ao enfrentar a desilusão do sonho nacionalista e as profundas contradições da realidade do país independente.

Em segundo lugar, *Babalaze das Hienas* é um caso invulgar de uma obra poética explicitamente dedicada ao tema do conflito civil em Moçambique. Trata-se de uma obra que dialoga com a colectânea de poemas *Maria*, de 1998 (LEITE, 2007:87), mas se na poesia anterior a celebração do amor aliava-se à exaltação da identidade nacional, a poesia pós-colonial reformula esta ligação pelo viés da negatividade: a morte do amor acompanha o desmembramento da nação perpetrado pela guerra formando uma unidade entre espaço público e privado. (FALCONI, 2010, p.120)

Recentemente, foram reunidos poemas esparsos ou não publicados por José Craveirinha em vida no livro *O Plebiscito* (2020). Há um problema de espólio dos seus escritos que é ainda latente na divulgação e circulação de seus textos⁵². Por isso, a análise aqui ainda é experimental no sentido de identificar textos e períodos de sua escritura. Contudo, um dos poemas que se encontra com data neste livro pode apontar caminhos interpretativos para a obra *Babalaze das hienas* para além do narrar histórias da guerra. O poema é “A minha complacência”:

Podeis homicidar-me com vossos vitupérios.
Meu inato orgulho vai quase à timidez insociável.
O que mais amo não me obceca.
Sou um cobarde do servilismo.

⁵² Os textos de Craveirinha que se encontram em manuscritos ou dispersamente publicados em jornais com o uso do seu nome ou heterônimos estão sendo organizados pela Instituição José Craveirinha (localizada na casa do poeta), por seu filho Zeca, a Alcance editores e pesquisadores da área.

Esgazeados olhos exímios de quizumba ameaçam.
Esses látegos...! Esses látegos...! Esses látegos...!
E os pães omisso nas bocas?
E os dentes em desuso nas maxilas das crianças?
Será que lhes sucede a teoria de Darwin?

Vai caindo envelhecida a minha complacência.
Nestes céus africanos amantizados de sombrias nuvens
só fazem sentido vicejantes flores de mandioqueiras
e o neorrealismo só faz literatura nas machambas de milho.

Não existem na história destinos obnóxios.
O mal é conhecer um pouco os versos de Berlot Brecht.
Pior seria desconhecer por quem morreu Eduardo Mondlane.
Traidor é saber escrever e não escrever nada.

5.5.1981

A marca da data de sua escrita salta aos olhos. Quando diz “Vai caindo envelhecida a minha complacência” a voz poética, aqui com alta carga autobiográfica, demonstra indícios de uma desilusão com a primeira República (República popular de Moçambique). Questionamentos relativos à manutenção da fome são feitos, mesmo que essa tenha sido objeto primeiro no lema “PÁTRIA LIVRE é acabar com a fome”⁵³ que a FRELIMO ainda com Eduardo Mondlane, citado no poema, tinha em seu primeiro programa. Nele, a voz poética mostra o sentido de seus escritos se houver comida “flores das mandioqueiras”, “machambas de milho” e que ser acusado de traidor somente faria sentido se não escrevesse aquilo. Retoma-se a entrevista concedida por Craveirinha onde em algumas passagens destaca esse problema pessoal com a FRELIMO. O primeiro é sobre o retorno de Rui Knopfli (um dos maiores amigos de Craveirinha) para Moçambique e a desilusão com a estrutura estatal que estava sendo construída:

Ele voltou eufórico. Mas depois foi-se embora. Veio aqui despedir-se e disse-me: ‘Quando te fazem a ti, não há nada a esperar. Vou-me embora!’ Ele

⁵³ Jornal *A voz da Revolução* de 1963 a 1974. O processo revolucionário da Guerra popular de libertação. Departamento de trabalho ideológico da Frelimo. Biblioteca Nacional de Moçambique. p. 23.

trabalhava no Instituto Nacional do Livro e do Disco; os livros didáticos passavam por ele, desde o princípio, desde o projeto. Então ele viu a serem rejeitados trabalhos meus! E ficou chocado: ‘Quando te fazem a ti! Então e eu? Qual é o meu papel? Qual é a minha posição? Não querem que tu apareças nos livros didáticos e depois vão buscar não sei aonde. Alto lá, aqui há coisa! Já não posso ficar aqui! Vou-me embora. (LABAN, 1998. p. 108)

Veja, trata-se de dois poetas com grande reconhecimento nacional até então e que encontravam barreiras para aparecerem nos livros didáticos pós-independência, mesmo que no plano do governo socialista estivesse posto uma educação nacionalizada, tirando do domínio das mãos de régulos e entidades estrangeiras. Não é um problema do acaso. Segundo o historiador João Paulo Borges Coelho (2015, p. 155), o controle do partido sobre qual passado lembrar era uma forma de consolidar quem estaria na estrutura do Estado, membros da luta armada, e quem ficaria à margem:

Enquanto prática, a luta de libertação permitiu iniciar a revolução nas zonas libertadas e imaginar o futuro do país logo que aquela experiência nele fosse aplicada. A memória da luta de libertação e da experiência revolucionária das zonas libertadas desempenhou assim um papel central na política e na vida após a independência, não só como um passado que reverberava no presente mas também como farol e referência na caminhada para o futuro.

A próxima passagem faz parte de uma série de perguntas a respeito dos anos pós-independência que giraram em torno dos julgamentos de ex-presos políticos. A linha de “vigilância popular”, que começa com possíveis infiltrados estrangeiros dentro das comunidades ou colaboracionistas, ganha força nos julgamentos daqueles que haviam sido presos pelo colonialismo português através da PIDE. Apontados como aqueles mais fracos na libertação nacional do país, todos passaram pelo tribunal da FRELIMO (LABAN, 1998, p.121) e Craveirinha marca seu distanciamento do passado que começa a entender no presente “Hoje começo a entender um certo número de coisas, porque eram meninos que aderiram à Frelimo e se aproveitaram, foram oportunistas: encontraram vias de acesso à cúpula da Frelimo e infiltraram-se.” (LABAN, idem). O recuo de espaço-tempo da entrevista feita na década de noventa mostra um poeta capaz de entender processos como das aldeias comunais que estão no poema “Saborosas tanjarinas de Inhambane” analisado anteriormente e que reaparecem em narrativas-poemas no livro *Babalaze das hienas* (LABAN, 1998, p. 124).

O último trecho da entrevista que será elencado para pensar a publicação da obra *Babalaze das hienas* é justamente a maturidade que o poeta tem em reconhecer a

importância do tempo e da releitura para a divulgação de um texto literário. Não tinha ânsia em publicar, aliás, o próprio *Xigubo* nasceu de uma vontade externa da Casa dos Estudantes do Império. Outra questão é de que Craveirinha não se contentava com seus textos, realizando mais de uma versão quando os republicava. Neste trecho abaixo, brevemente comentado no tópico anterior, fala sobre os novos escritos pós-independência que estava realizando, mas que em vida não conseguiu publicar.

Nem podia deixar de ter. Olho para ele, quero publicá-lo quando achar que está maduro. Não quero que aconteça o que aconteceu com ‘As saborosas tanjarinas de Inhambane’ – que ainda estavam na fase de elaboração quando o Gulamo tomou a liberdade de mexer nos meus papéis e agarrou naquilo e depois assumiu a responsabilidade desta maneira: ‘Senão nunca mais sai’. E isso tirou-me a vontade de continuar a trabalhar num poema que já estava espalhado. (LABAN, 1998, p. 127)

O que chama a atenção nesses excertos é o compromisso literário e social do poeta. Não queria publicar antes de maturar o poema e não queria fazer circular antes da hora. Lembra-se que a datação do poema em questão é de 1982 a 1984 (CRAVEIRINHA, 2020), o poema “A minha complacência” é de 1981, os julgamentos são a partir de 1977 e, no mesmo ano, a FRELIMO adere ao marxismo-leninismo em seu 3º Congresso. Claro que fatores econômicos podem ter influenciado a não publicação dos poemas na década de oitenta, dada a situação caótica vivida no país em função da guerra, mas voltam-se aos problemas iniciais: seria a publicação da obra *Babalaze das hienas* uma resposta política à FRELIMO pelo viés do resgate de uma memória coletiva, esse mesmo partido que queria esquecer a guerra civil? Ou, por outro prisma, seria uma forma de reabilitar a população moçambicana com um passado permeado de fissuras e traumas?

A destruição dos corpos individuais e do corpo colectivo da nação é o que Craveirinha testemunha em *Babalaze das hienas* (LEITE, 2007:89), onde todas as referências, que definem os indivíduos, são totalmente subvertidas pela violência da guerra. A guerra inscreve-se no corpo físico dos protagonistas, que não se pode pensar separado do seu corpo socializado, sendo o corpo “o interface perfeito entre natureza e cultura, entre indivíduo e sociedade” (ALMEIDA, 2004:28). Esta inscrição da guerra no corpo do indivíduo altera e subverte as suas relações com os outros, com o espaço, e com a sua própria subjectividade, que é corpo também. Os títulos dos poemas logo revelam a presença de corpos mutilados (O seio; Prótese bucal; A boca). A denúncia dos actos contra os corpos alia-se à representação do

esvaziamento dos códigos culturais, familiares, profissionais ou simplesmente dos hábitos do dia-a-dia, da vida íntima e do tempo livre das pessoas.” (FALCONI, 2010, p.121)

Corpos dilacerados, corpos ausentes, deslocamento de corpos, corpo coletivo. As imagens craveirínhicas criadas pelas vozes poéticas no livro giram em torno de corpos. E aqui vale uma reflexão sobre o título *Babalaze das hienas* e os recursos da linguagem empregados na obra. Na expressão, o uso de uma metáfora criativa se repete como marca linguística de Craveirinha. O primeiro nome “Babalaze” é uma palavra em xi-Changana, língua que se tornou dominante no sul do país na atual capital Maputo. A escolha do poeta em uma palavra que tem uma polissemia no seu significado histórico-sociocultural foi precisa do ponto de vista literário. “Babalaze” tem um significado relacionado a momentos de transição nas diferentes culturas endógenas (JUNOD, 1946). Babalaze está, portanto, vinculado a alguma bebida, objeto e ato extremamente profundo para as culturas endógenas. Quando o poeta vincula essa palavra polissêmica a um animal carniceiro, um sorrateiro noturno que age em bandos, a quizumba das selvas, e ainda o utiliza em seu plural “hienas”, ele cria uma imagem poética complexa, suscetível a diferentes interpretações. Quem são as hienas? É somente uma, é um grupo ou como está no plural são vários tipos e grupos? Se essas hienas estão de babalaze, qual foi o festejo da noite anterior? Foi um casamento, um funeral ou outra coisa? Foi celebração da morte ou da vida? Foi na rua ou no salão? Essa babalaze tem cura? A associação de babalaze - que pode ser fruto de um festejo que comemora uma grande alegria, que marca um começo ou final de ciclo seja ele qual for - a hiena, espécie recusada em qualquer festa da floresta, pois devora restos de animais, cadáveres ou sorrateiramente apanha filhotes de animais, atrapalhando o ciclo natural da vida, compõe um começo de narrativa complexo para os poemas contidos na obra.

Enfatiza-se essa questão da complexidade da obra, pois a pesquisa observou uma mudança nas tópicas desta obra perante as anteriores. Segundo Jéssica Falconi (2010, p. 119), Craveirinha se insere nos marcos da nova literatura moçambicana da década de oitenta:

É evidente, portanto, que a abordagem do tema da guerra na poesia pós-colonial se insere nas tendências inauguradas pela década de 80, tratando-se de uma incorporação geralmente fragmentária, feita de imagens, alusões e metáforas que revelam a preocupação constante com o papel da poesia, do amor e de outros possíveis recursos numa nação em guerra.

Craveirinha está em seu ápice da produção literária, mostra erudição e uma sofisticação no uso da língua portuguesa de forma ímpar, uma capacidade de sintetizar expressões da linguagem em poemas breves. Cada escolha de palavra, cada verso, cada pontuação, cada figura de linguagem, cada imagem poética criada, cada voz poética enunciada ou a ausência delas (MARTINHO, 2008, p. 3) aparece magistralmente no texto. O baixo uso de lexemas das línguas locais não significa uma “desadesão” às suas raízes como na primeira leitura parece. Como foi observado, pelo contrário, o poeta potencializa o uso de neologismos dentro da língua portuguesa, mostrando de certa forma que o povo moçambicano a escolheu como língua oficial após a independência, atribuindo-a um novo sentido, esse decorrente das realidades vividas ao colocar babalazes no meio das frases, por exemplo.

Outro ponto reflexivo. Se no período colonial Craveirinha havia sido um poeta subversivo, que escrevera em diferentes órgãos de imprensa, que deixou de publicar por perseguição da PIDE, por ser um preso político durante quase cinco anos, e, finalmente, mesmo diante desse cenário, ter conseguido o reconhecimento de uma poética plural e nacionalista, acumulando diferentes prêmios literários⁵⁴ para se tornar o “poeta-mor moçambicano” após a independência moçambicana, o que acontece em seguida? O grande poeta nacional, membro da FRELIMO na década de 70, tergiversa sua militância política para participar ativamente da formação da AEMO (Associação de escritores de Moçambique) e conviver com toda a geração da década de oitenta da *Charrua*, da *Revista Tempo* e escritores como Mia Couto e Luis Carlos Patraquim. Logo, Craveirinha não pode ser pensado somente como aquele poeta do passado colonial com seus velhos interlocutores. Por isso, esta pesquisa coloca em seu título “o poeta e seu tempo”. Mesmo sendo um poeta do passado para a nova geração, ele acompanhou toda a nova escrita da literatura moçambicana que se afirmava no seu tempo. A revisão histórica da figura de Craveirinha após a independência se faz necessária. Se o poema “Sia-vuma” está no currículo das escolas moçambicanas (LAISSE, 2015), por que não apresentar o poema “Moçambiquicida” para as novas gerações? Do ponto de vista político, a leitura dos poemas nos tópicos seguintes pode oferecer alguns indícios para

⁵⁴ Prémio Cidade de Lourenço Marques (1959); Prémio Reinaldo Ferreira (1961); Prémio Centro de Arte e Cultura da Beira (1961); Prémio de Ensaio do Centro de Arte e Cultura da Beira (1961); Prémio Alexandre Dáskalos da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, Portugal (1962); Prémio Nacional de Poesia de Itália (1975); Prémio Lotus da Associação de Escritores Afro-Asiáticos (1983); Medalha Nachingwea do Governo de Moçambique (1985); Medalha de Mérito da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Brasil (1987); Prémio Camões (1991); Prémio Vida Literária (1997); Prémio Consagração FUNDAC-Rui de Noronha (1999); Comendador da Ordem do Infante D. Henrique de Portugal (21 de Abril de 1997); Prémio Voices of África da Ordfront/Leopard Publishing House-Suécia (2002).

uma revisão histórica da figura de José Craveirinha que esta pesquisa pretende contribuir.

3.2.1. Corpos dilacerados – realismo socialista x realismo grotesco

Este tópico se divide em duas partes que apresentam diferentes formas do grotesco na obra *Babalaze das hienas*. Ao todo, foram levantados vinte e seis poemas com essas características que serão analisados ou brevemente comentados nas próximas linhas. A análise será iniciada a partir do primeiro poema da obra “Gente a trouxe-mouxe”:

GENTE A TROUXE-MOUXE

Gente a trouxe-mouxe da má sorte
calcorreia a pátria asilando-se onde
não cheire a bafo
de bazucadas.

Gente que gastronomiza
desapetitosos bifés de cascas
guisados de raízes ao natural
e sobremesas de capim seco.

Gente dessedentando martírios
nos charcos
se chover.

...

ou a pé descalço dançando.

A castiça folia.

Das minas.

A partir do título do primeiro poema, em que a palavra “Gente” se repete no início dos versos das três primeiras estrofes, verifica-se uma gente desordenada e confusa que quer, a partir de um ordenamento em estrofes, estabelecer alguma ordem. Na primeira estrofe do poema, é possível perceber os efeitos da guerra “Gente a trouxe-mouxe da má sorte/ calcorreia a pátria asilando-se onde/ não cheire a bafo/ de bazucadas”. A forma como a voz poética conta a guerra chama a atenção. São pessoas confusas no campo e que, por má sorte, são obrigadas a se deslocar de suas terras procurando alguma que não haja “bafo” -as hienas de babalaze - com uma “bazuca” na mão. A mesma “Gente” –

valendo a ressalva ao “G” maiúsculo que se repete anaforicamente - que caminha pela pátria na estrofe seguinte é acompanhada pela miséria e a fome a partir do abandono de sua machamba “Gente que gastronomiza/ desapetitosos bifes de cascas/ guisados de raízes ao natural/ e sobremesas de capim seco”. Sobre esse destino desorientado da “Gente” que calcorreia a “pátria”, Fábio G. R. Simeão (2020, p. 22) comenta o contraste das imagens “Assim, o substantivo “pátria”, que usualmente evoca noções de patriotismo, coragem, orgulho nacional, e até de abrigo, contrasta sarcasticamente com a conjuntura fúnebre da guerra civil.”. Percebem-se marcas de estilo craveirínhico nessa estrofe. O neologismo para verbalizar o substantivo “Gastronomizar” é um elemento interessante, pois para um deslocado de guerra pegar cascas, raízes e capim é justamente tornar comida aquilo que não é, portanto, uma nova vivência. Outro neologismo muito frequente em suas obras é o uso do prefixo de negação “des” para uma palavra que não é usual na língua portuguesa “apetitosos”, mas que faz todo o sentido para aquela situação específica de uma guerra que só os moçambicanos viveram. Isso vai se repetir no poema na estrofe seguinte para falar da sede “dessedentando” em que é preciso beber a água dos charcos que a chuva forma para sobreviver, não mais do poço de água da machamba. No final, o terror. Das danças que se fazem em suas machambas naquela terra que não os pertencem, seus pés descalços são cobertos da folia, pois encontraram minas terrestres que despedaçaram seus corpos. O recurso das reticências e do ponto final em cada verso da última estrofe demarca um ritmo para a leitura mais lento do que aquele que se efetivou no momento da morte, além do uso da maiúscula em palavras que iniciam uma nova frase “A” e “Das” enfatizando a situação⁵⁵.

Além disso, é necessário se atentar à escolha por um poema em forma de soneto. Incomum na obra de Craveirinha analisada, a escolha de formas clássicas tem baixo uso perante a forma de versos livres⁵⁶. Uma leitura possível por essa escolha seja a ideia de eternizar aquele momento. Enquanto a guerra destrói a construção da liberdade pelos moçambicanos, a forma enunciada quer justamente não fazer esquecer aquela tragédia que toma conta de suas terras. O soneto, nascido no sul da Itália no século XIII, se popularizou no renascimento europeu em poetas como Petrarca e Dante Alighieri e foi

⁵⁵ O uso de preposições nem sempre é habitual ao da língua portuguesa em Craveirinha. Para Ana Mafalda Leite (1991, p. 51) isso se deve a uma marca da linguística ronga e a uma forma de construir as metáforas no texto craveirínhico.

⁵⁶ A poética de Craveirinha anterior foi dividida em três grupos: convencionais, não-convencionais e musicais (LEITE, 1991, p. 92), em que o soneto não está presente nas obras publicadas antes da independência (*Xigubo* e *Karingana ua Karingana*)

utilizado por Camões, maior escritor da língua portuguesa. A forma lírica do soneto costuma evidenciar emoções diante de um desconcerto. O recurso dos sentidos humanos (olfato, paladar, tato) no uso das palavras tenta aproximar essa “Gente” de algum resquício de humanidade em suas vidas. A imagem poética formada, pessoas que se deslocam à procura da sobrevivência, denota um realismo que se realiza no sentido grotesco.

A imagem do corpo dilacerado, que aparece de forma escondida em figuras de linguagem no uso das palavras em “Gente trouxe-mouxe”, se repete de forma semelhante em outros poemas do livro que serão brevemente comentados. Em “Gula”, o poeta associa a imagem dos rituais das hienas na floresta devorando ossos à gula, um pecado capital que demonstra excesso. Nesse poema, os “Rituais” sanguinários que se realizam nos “aldeões” demonstram a fome que vivem as populações locais (“que até nos esfomeados/ aldeões da tragédia”), ao mesmo tempo que “a gula das quizumbas/ se babam nas beiças”. O movimento de imagem da fome, comparando ao poema anterior “Gente a trouxe-mouxe” que versa sobre a sobrevivência com “bifes de cascas”, “raízes ao natural” e “capim seco”, agora se encontra com outras gentes que tem gula. No poema “Menus”, a imagem do rural sendo devorado por “feras” (imagem próxima a hienas) se repete. Enquanto nas cidades há uma imagem poética da tranquilidade “Leves/ e frescas/ camisas à *sport*/ voltam a gozar o lazer/ das cidades”, na “cinegética rural”, isto é, espaço da caça, não mais da produção, há um outro silêncio, expresso na palavra “macambúzio”, que é das feras comendo os restos de ossos “constam crus/ em suculentos/ menus das feras”. No poema “Enviuados”, há uma reincidência referencial ao mundo rural. Na primeira estrofe enuncia “Alfaias de gatilho/ lavram espíritos / de gente”. A combinação do verbo “lavar”, ligado à terra, com a violência das armas “gatilho”, apresenta uma imagem poética da morte espiritual (“espíritos”) da gente. A enumeração de frutos e alimentos, que se realiza na estrofe seguinte, traz filhos da terra que se encontram em um novo estado civil “enviuados rurícolas”, dada as “carnificinas” ocorridas. A morte da terra, símbolo da reprodução social, é revertida em fertilizante no poema “Alforria”. A miséria, os horrores e a “invergonhosa nudez” são elencados no poema como símbolos daquilo que se liberta (“alforriam-nos”). O uso de uma primeira pessoa no plural (nos), raro na obra, revela uma voz que sente e comunga com as dores do seu tempo, mas percebe o eterno em um tempo lento no uso de palavras rebuscadas “imputrescíveis adágios” aquelas mortes “fertilizam as ossadas”, isto é, a terra pode ser ressuscitada, tal como ocorre no ciclo natural, em que a

decomposição de material morto gera substância ativa para uma nova vida. A imagem do rural sendo devorado e dos diferentes corpos dilacerados se repetem em outros poemas como: “De profundis”, “Abecedário”, “Chatices”, “Trouxa de 8 couves” e “Cancioneiro de Xiguevengos”.

3.2.1.1. Realismo socialista x realismo grotesco

Entende-se por realismo socialista a forma de arte que a FRELIMO se inspirou a partir da cultura soviética e tornou canônica nos primeiros anos da República Popular de Moçambique, sendo o Estado um financiador e apoiador na literatura, cinema e outros campos da arte que tivessem esse verniz, tal como explicado na análise do poema “Saborosas Tanjarinas d’Inhambane”. A obra *Babalaze das hienas*, mesmo sendo publicada nos anos noventa, não se insere nessa arte canonizada nos anos pós-independência, pois possui aspectos do grotesco que serão analisados neste tópico.

Por que há uma constante em diferentes poemas de um corpo sendo devorado? Por que evidenciar de uma forma tão grotesca a realidade da guerra? Será analisado o poema “Sonata cantada em Chuabo” que fornece indícios de uma possibilidade comparativa com outras literaturas:

SONATA CANTADA EM CHUABO

Em tão roufenha sinfonia chuabo
excêntrica dança de filhos
faz Grãos Foiceiros loucos
dedilharem sinistras
harpas de ódio.

Daqueles sagrados palmares da Boror
água dos lanhos zambezianos
ensanguenta opíparos almoços das Donas
em pantagruélicas indigestões
de chumbo.

E nas almoçaradas desta pândega
as apetitosas sinharas de Molòcué
são pitéus descozinhados
desde Milange
a Quelimane

“Sonata” é um tipo de composição instrumental, porém no título do poema há

uma mistura de sentidos, pois se realiza no poema de forma “cantada” em uma língua local falada pelo grupo dos Macuas (Makhuwa) na região da Zambézia chamada “Chuabo”⁵⁷. Logo no primeiro verso, é possível perceber que a voz que canta essa sonata está rouca (“roufenha”), sinal de que não necessariamente foi um canto em forma de “sinfonia” harmônica e sim um grito. Na mesma estrofe, existem outros indícios de que a sonata se realiza em meio à violência (“faz Grãos Foiceiros/ dedilharem sinistras/ harpas de ódio”). No primeiro verso da estrofe seguinte, é evocada a imagem da liberdade (“palmares”) em consonância a práticas de nacionalização de companhias estrangeiras (“Boror”). Neste ponto é necessária uma inflexão histórica, dada a referencialidade apontada. Em primeiro lugar, Moçambique antes da independência tinha uma receita que dependia muito de capital estrangeiro. Diversas companhias faziam a exploração das terras e recursos minerais para exportação ou participavam ativamente da infraestrutura e comércio. Uma dessas Companhias era do Boror (CORTÊS, 2018, p. 16). Ancorada no mundo dos prazos desde o século XIX e de capital suíço, a Companhia do Boror explorou o sisal, um dos produtos mais exportados pelo Moçambique no período colonial. Os primeiros alvos das nacionalizações empreendidas pela FRELIMO após a independência foram as grandes Companhias. A estatização de empresas de capital estrangeiro sob um modelo ideológico socialista apresentou diversas contradições. Na medida em que ocorriam as estatizações e o capital privado fugia do país, grupos estatais passaram não só a gerir a economia, mas controlar diretamente as empresas. Segundo Sumich (2003) e Fry (2013), a alteração de regime fez surgir novas elites políticas em Moçambique que substituiriam os assimilados. Para Edson Cortês (2018, p. 71), não só membros da FRELIMO passaram a enriquecer a partir da acumulação de capital dos meios de produção, mas também a dependência externa desses grupos montava as bases dos problemas de soberania persistentes até os dias atuais:

Foi assim que gradualmente se assistiu ao surgimento de um sector privado ancorado no Estado, onde uma parte considerável dos elementos que o constitui possui ligações privilegiadas com o poder político, paralelamente à entrada de avultados investimentos internacionais ligados aos grandes projectos de capital intensivo.

⁵⁷ Segundo a definição dada pela classificação de Guthrie, as línguas moçambicanas de tronco bantu são divididas em zonas e grupos. Dentro do grupo dos Macuas (Makhuwas) existem diferentes línguas e uma delas é o Chuabo (Echuwabo) (NGUNGA, 2014). Esta pesquisa decidiu não adentrar nas novas definições linguísticas em Moçambique.

A falta de uma separação razoável entre o que era Estado e o que era a FRELIMO nos anos pós-independência, apontado pioneiramente por Aquino de Bragança (1986), tornou o período socialista um antro de contradições, em que se queria esquecer o passado colonial, mas se reproduzia algumas das mesmas lógicas. Outra referencialidade histórica utilizada no poema é a palavra “Donas”. Segundo José Capela (2010), essas senhoras do mundo dos prazos representavam a vinculação das terras do Zambeze ao comércio internacional de escravos realizado até o século XIX, isto é, anteriores aos marcos do neocolonialismo empreendido por Portugal em Moçambique, apresentando uma interferência exógena antiga na região citada no poema:

Daqui surgiram as famigeradas ‘Donas da Zambézia’. A recomendação inicial destinava-se inicialmente a mulheres de origem europeia mas de todas as donas conhecidas nenhuma consta com origem na Europa. Tudo isto tendo projecto o ‘povoamento’, ou seja, a ocupação das terras por europeus de origem e de ascendência. Mais do que ao cultivo, as terras destinavam-se ao acantonamento dos escravos e colonos. (CAPELA, 2010, p. 72)

O passado longínquo, o passado recente e o presente se encontram na mesma estrofe do poema em uma imagem poética de conflito causado pela guerra (“ensanguenta opíparos”). Ao tentar buscar uma imagem representativa dos conflitos em evidência no real, Craveirinha encontra no grotesco da referencialidade literária de Rabelais (“pantagruélicas indigestões”) a forma poética ideal. Contudo, qual é o significado literário de Pantaguel na imagem do grotesco que aparece na literatura mundial de forma marcante em Rabelais? Mikhail Bakhtin (2010, p. 22) aponta para o significado histórico dessa aparição:

A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc. Com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.

A cena de um almoço de corpos (“E nas almoçaradas desta pândega/ as apetitosas sinharas de Molócué/ são pitéus descozinhados”) regado pelos rios do Zambeze (“água dos lanhos zambezianos”) que percorre outros territórios (“desde Milange/ a Quelimane”) convoca o leitor a uma imagem poética de deglutição de corpos levados

pela guerra. Sobre essa imagem da morte convocada por Craveirinha, vale a leitura do significado de Pantagruel enunciado por Bakhtin (2010, p. 284):

A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada (garganta e dentes). (...) Não foi Rabelais quem inventou o nome de Pantagruel, nem mesmo o personagem. Esse nome pertencia antes dele na literatura a um dos demônios das diabruras e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida (era, portanto, a doença dos bêbados)

É importante destacar que a imagem de Pantagruel, especificamente trazida por Rabelais, foi realizada em meio ao contexto da guerra picrocholina, de secas que causavam a fome e à desmoralização da Igreja católica na venda de indulgências. Segundo Bakhtin (1993, p. 386), os diferentes símbolos utilizados por Rabelais (gigantes devorando populações, sátiras, carnavalização da cultura em festejos e outros) tinham a função de dialogar com questões sociais:

lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar as ideias relativas à sua época e seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes.

Esse poema expressa uma dimensão do grotesco presente em toda a obra *Babalaze das hienas* que se assemelha em muitos aspectos à obra-mor de Rabelais, *O Pantagruel*. No próximo subtópico, algumas dimensões do grotesco aparecem em outros poemas para aprofundar essa hipótese inicial.

3.2.1.2.: Grotesco neorrealista e surrealista

Dialogando com a imagem “Das minas”, presente no primeiro poema analisado deste tópico, será analisado como ocorre no poema “Mina anti-pessoal” outro uso de imagem dos corpos dilacerados na obra:

MINA ANTIPESSOAL
O avançado Jossias <Ponta Esquerda>
terror dos guarda-redes
agora já possui três pés
mas não chuta com nenhum

Foi uma mina antipessoal

que o pé canhoto não driblou
num carreiro do mato.

Agora uma perna da calça oscila ao vento
enquanto duas pernas suplentes
são próteses de madeira.

As guerras dos homens
desenvolvem o desporto
com próteses para o povo.

Herói de golos de antologia
Jossias, o <Ponta-esquerda> de Fura-Rede
Já não tem admiradores.

Palmas e autógrafos quando passa?
Do seu clube nem nada
e autógrafos só no hospital
ou quando o neo-realismo
do pé esquerdo de voz ausente
da óptima compensação
com autógrafos no hospital
quando preenche e assina:
Jossias ex-Ponta Esquerda
Profissão: indigente
Clube: Mina Antipessoal

A história narrada é de Jossias, o “ponta-esquerda” terror dos guarda-redes. A lembrança das qualidades de Jossias do passado se encontra no presente com a tragédia vivida “agora já possuí três pés/ mas não chuta com nenhum.”. No início, não fica claro o motivo de não conseguir mais jogar futebol, nem o porquê das três pernas, mas logo na segunda estrofe é revelado “Foi uma mina antipessoal/ que o pé canhoto não driblou/ num carreiro do mato”. Não é difícil associar as imagens do campo de futebol ao campo minado antipessoal narrado pela voz poética. Não estava sozinho dependendo de suas pernas, estava em um carreiro do mato. Após descrever o acontecimento trágico, volta-se à narração em tom de lamento “Agora uma perna da calça oscila ao vento/ enquanto duas pernas suplentes/ são próteses de madeira.” É importante ressaltar o fato do poeta Craveirinha ser uma pessoa muito ligada ao desporto na Mafalala. Jossias é descrito no texto como alguém que entende do esporte. Suplentes são justamente os reservas no

time, aquele que entra no segundo tempo e fica poucos minutos em campo por não ter a qualidade necessária para ser titular. A perna que driblava adversários está suspensa, o craque do time foi expulso do jogo. É essa a condição que narra a voz poética. No trecho “As guerras dos homens/ desenvolvem o desporto/ com próteses para o povo” a ironia se tonifica na narrativa. Jossias, um recrutado para a guerra, volta à cidade sem uma das pernas, logo a guerra tira do povo suas melhores qualidades. A afeição de Craveirinha pelo desporto estava nos incentivos que dava às associações. Foi ele quem descobriu Maria de Lurdes Mutola e incentivou ela a praticar o atletismo que rendeu ao Moçambique sua primeira medalha de ouro olímpico. Craveirinha sabia, desde Jesse Owens, que o esporte era uma forma de colocar o negro em evidência positiva e ao mesmo tempo quebrar as estruturas raciais. Jossias poderia ser um novo Eusébio (1942-2014), morador da Mafalala, maior craque da seleção portuguesa até Cristiano Ronaldo, pois era “Herói de golos de antologia/ Jossias, o ‘ponta-esquerda’ de Fura-Rede”, mas agora “já não tem admiradores”. O esporte alegra e estimula meninos e meninas da Mafalala a vencer barreiras podendo virar alvo de admiradores que querem ser como ele. Do astro futebolístico Jossias só ficaram:

Palmas e autógrafos quando passa?
Do seu clube nem nada
e autógrafos só no hospital
ou quando o neo-realismo
do pé esquerdo de voz ausente
dá óptima compensação
com autógrafos no hospital
quando preenche e assina:
Jossias ex-Ponta Esquerda
Profissão: indigente
Clube: Mina Antipessoal.

É um final acachapante. Há muitos problemas que se erguem da tragédia de Jossias. O hospital virou arquibancada, do seu ex-clube não obteve nenhum reconhecimento, do futebol nacional “Mina Antipessoal”. Sobre essa relação do desporto com a arte, em especial a literatura, Elídio Nhamona (2021) realizou um amplo levantamento das diferentes formas como o esporte (*sport*), majoritariamente de influência inglesa, chegou à colônia de Moçambique se desenvolvendo nas cidades.

Segundo ele, em Craveirinha todas as referências ao desporto têm uma intencionalidade em apresentar os conflitos sociais do seu tempo:

Por conseguinte, nos poemas e artigos de Craveirinha, o desporto não é uma atividade isolada, autónoma, dissociado do social. Ela está ligada à sociedade, mas realçando seus aspectos sublimes e iníquos. Por isso, geralmente ao falar dos desportos e seus jogadores, aponta para a sociedade cheia de desigualdade e injusta. Muitos desses jogadores são talentosos, mas nem todos tinham meios para jogar, pois a muito custo saíram da pobreza. E, esse grupo talentoso é minúsculo e a pobreza assola a maioria da humanidade. Em José Craveirinha, temos a descrição de jogadores talentosos, dos lugares e das equipas, além de sua mediatização e dos diferentes tipos de jogos nas suas múltiplas vertentes. Mas a temática dos seus poemas está sempre associada ao seu tempo e à sua situação, constando sempre inquietações da época e projetando dias livres e melhores. É uma poesia com juízo crítico apurado e que olha para os males do mundo e do desporto, não somente para constatar sua existência, mas instigara mudança. (NHAMONA, 2021, p. 69-70)

A imagem neorrealista ou até surrealista de corpos dilacerados reaparece em outros poemas. Em “Propaganda”, a cabeça degolada na areia é a imagem final de prova da violência que um “inimigo” dizia não existir; Utilizando a mesma parte do corpo, a cabeça, o poema “Incursão frustrada” traz a imagem dela cortada e espetada em uma estaca como demonstração de poder; No poema “Eles foram lá”, a mutilação de enfermeiros e violação de corpos de mulheres (“senhora parteira”) apresentam uma violência que adentra espaços urbanos; Em “Estrada nacional nº 1”, a imagem do corpo “fincado ao volante” destaca o trânsito entre fronteiras do rural e o urbano como principais alvos do horror; Semelhante ao poema anterior, mas apresentando outros corpos despedaçados (“Braços aqui/ pernas além / cabeças acolá”), o poema “Babalaze na linha de caminho-de-ferro” revela o alvo do horror nos comboios nas ferrovias; No poema “O seio”, a imagem de um seio amputado por um cão que o devora representa a brutalidade do real com as mulheres. Outra parte do corpo decepada pelo horror é a mão, destacada no poema “Manicuros”. Em “Moscardos”, há corpos esquartejados onde não se enxerga mais o lugar de cada parte (“nenhuma posição era obscena.”); em “Barbearia”, as gargantas são escanhoadas deixando “congruentes nódoas roxas”; no poema “Cesariana”, as barrigas são cortadas não para o nascimento, mas sim para esfaquear vítimas; em “Outras beleza”, corpos “desfilam sem nariz” convidando o leitor a olhar e, depois, a mirar de forma diferente quando enuncia “perfeitos modelos de

caveira”, revelando nesse novo olhar a morte que habita em suas faces, pois o nariz não é osso, logo não habitará um defunto. Por último, destacam-se três poemas que fazem referência à região da boca que é violada, são eles “Prótese bucal”, “A boca”, “Cooperativismo”.

A mutilação de corpos mortos a partir de um conjunto de imagens grotescas trazidas pelo poeta faz o leitor questionar: qual é o sentido desse texto? Novamente, é preciso que se compreenda a formação de imagens do grotesco a partir de sua época. Se Craveirinha entendia a necessidade de rememorar os traumas da guerra, é porque eles, ainda na década de noventa, estavam presentes na memória coletiva quando publica *Babalaze das Hienas*, seja em familiares que não tiveram despedidas em funerais, dado o estado dos corpos perdidos, seja em pessoas mutiladas que circulavam pela cidade. A tentativa de resgate do sentido da morte é um dos objetivos do grotesco. Segundo Bakhtin (2010, p. 276-277), muito atrelado às culturas orais, o grotesco ao utilizar do drama corporal expõe à sociedade em que está inserido uma nova forma de reverenciar a morte:

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. (...) para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afina em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador. (...) Por isso, os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo, em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissociavelmente imbricados.

Continuando a análise sobre corpos dilacerados, além dos mutilados, há no poema abaixo a utilização do surrealismo, isto é, imagens do real que se distanciam do verossímil:

BEBÉ AO ALTO
Aquele bebê
não tem precisão
da mãe pra mamar.

Não tivesse ela sucumbido à geral
seu leite materno também não chegaria
ao bebê hasteado no bico
de uma baioneta.

Neste poema, há uma marca de uma ironia ácida que beira o “humor negro” (MARTINHO in CRAVEIRINHA, 1997)⁵⁸. A primeira leitura feita sobre o título vem a imagem das “mãos ao alto”, momento em que alguém armado rende uma outra pessoa. Como se trata de uma mãe, a mão que carrega o filho no colo precisa erguer o bebê. Outra leitura possível é mostrar o bebê como forma de não agressão, isto é, “sou inocente tenho um bebê em mãos, deixe-me ir embora”. As leituras do significado do título se confrontam com o texto poético que vem em seguida “Aquele bebê/ não tem precisão/ da mãe pra mamar.” A leitura que se faz é que o bebê não chorou ao ser erguido porque não tinha a necessidade urgente da mãe para mamar, ou seja, não estava com fome. A distância dos seios da mãe ao bebê, que está no alto, entra em conflito na última estrofe “Não tivesse ela sucumbido à geral/ seu leite materno também não chegaria/ ao bebê hasteado no bico/ de uma baioneta.”. A dupla negação, em dois versos seguidos, gera um positivo. O uso do pretérito imperfeito do subjuntivo “se ela não tivesse” mostra um condicional de tempo, uma probabilidade causal se unindo ao futuro do pretérito “chegaria”, apontando uma incerteza. Se existe uma dupla negação de situações prováveis e incertas, logo o que se extrai do excerto é que independentemente da atitude que a mãe tivesse seu bebê estaria do mesmo jeito hasteado a uma baioneta. Acredita-se que seja essa a situação mais absurda. A voz poética coloca em dúvidas o leitor durante todo o poema: por que temos um bebê ao alto? ela sucumbiu ou não sucumbiu? ela amamentou ou não amamentou? todas as incertezas geradas culminam na única certeza: a imagem surreal e ao mesmo tempo de uma ironia ácida, pois cria a imagem metafórica do bico dos seios associada ao bico da baioneta, constituindo uma cena que é vivenciada pelo leitor. O impacto da leitura sobre os horrores da guerra só é possível em poucos versos pela linguagem metafórica do poeta e pela construção de uma voz poética que deixa lacunas no leitor a todo o momento.

⁵⁸ Vale aqui uma nota. Diferente de Martinho, não será utilizado esse termo para se referir aos poemas presentes no livro que carregam marcas do indescritível, do que beira o absurdo, o surreal, dado que o termo possui conotação racista no país de onde escrevo. Se desconhece a discussão dos usos racistas da língua em Moçambique e em Portugal, de onde o autor da expressão escreveu, mas a ponderação nesta pesquisa é necessária para evitar outras interpretações.

Sobre a presença do surreal na poética craveirínhica pós-independência, Carmen L. Tindó R. Secco (1999, p. 11-13) aponta para uma convergência entre a escrita dele e a arte de Malagatana. Para ela, o uso de corpos, do erótico e da escatologia são formas encontradas para expressar o encontro com a nova realidade em Moçambique:

(...) 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 bemcomportados, mas também com as camadas repressoras do ego, ingressando, assim, no inconsciente africano ancestral. Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e o conjuro mágico. (...) Também em Malagatana Valente, há a apoteose erótica da carne, das cores e do sexo. Ambiguamente, o vermelho, os seios, os falos, as bocas, as garras, as imagens recorrentes de dentes cerrados, os olhos agudos e assustadores expressam ora esse erotismo luxuriante, ora traduzem a cólera diante de um universo de amargura e morte.

Portanto, tal como em *Xigubo* (2ª edição) e *Karingana ua Karingana*, desde o início é possível perceber a presença de um projeto literário. No primeiro poema, há um chamado, um aviso ao leitor do que se trata esta obra que tem em mãos. Se em *Xigubo* são vozes que gritam por liberdade e em *Karingana ua Karingana* são vozes contando histórias de sujeitos moçambicanos que se encontram na Mafalala, em *Babalaze das Hienas* são vozes que ecoam dos campos devastados, das estradas destruídas, das vidas desfiguradas por bombas que chegam com corpos presentes ou não à cidade com marcas da guerra. Essa relação será mais bem esmiuçada no tópico **corpo coletivo** que atravessa toda a obra.

3.2.2. Corpos ausentes

Este tópico foi separado para abordar outra forma que os corpos aparecem em sua obra, justamente na ausência. O poema “Horror” será analisado:

HORROR
O horror que horrorizou seus olhos
excedeu mil vezes o cheiro
que seu nariz cheirara
quando chegou ao fatídico
lugar da ronda dos corvos.

Sinal infalível de ser o seu pai

foi um dos sapatos que ele lhe comprou
quando o velho fez 76 anos.

O resto dele tornou-se enigma da confusão
dos familiares à procura entre despojos
de sucata de gente e de viatura.

Mesmo sem funeral
a missa juntou
pai ausente
e família.

Há um aviso imediato ao leitor no título do poema, sua leitura pode causar medo e repulsa àquilo que lerá nos versos em seguida. Nos primeiros versos, utiliza de uma linguagem sinestésica para explorar os sentidos do corpo “O horror que horrorizou seus olhos/ excedeu mil vezes o cheiro/ que seu nariz cheirara”. Contando uma cena de encontro com os mortos a partir de um sinal que vem do rodeio de corvos, a voz poética elenca uma imagem-memória para destacar o reconhecimento de um corpo ausente “Sinal infalível de ser o seu pai/ foi um dos sapatos que ele lhe comprou/ quando o velho fez 76 anos”. O horror anunciado no título ganha forma na descrição da cena da morte de um corpo que não se encontrou “O resto dele tornou-se enigma da confusão/ dos familiares à procura entre despojos/ da sucata de gente e de viatura.”. O “enigma” está na construção da figura de linguagem “sucata de gente e de viatura”, isto é, uma imagem de corpos embutidos em ferros de viaturas e pedaços de ferros dentro de corpos, criando um enigma em o que é corpo e o que é ferro. A ausência do corpo nos entulhos e o fato de não poder velá-lo são situações traumatizantes para qualquer cultura. No caso específico de Moçambique, essa situação do trauma das guerras é dissertada por João Paulo Borges Coelho (2016, p. 329), que traz as lembranças individuais e coletivas imbricadas em um jogo de poder:

No nível de base de uma aldeia, por exemplo, onde a experiência da guerra foi directa, as lembranças individuais (privadas) competem com, e de alguma maneira «controlam», uma espécie de memória comunitária, geralmente assegurada por um nível mínimo de consensualidade, memória que se constitui como uma narrativa verdadeira daquilo que aconteceu, um tecido sobre o qual se podem inserir as lembranças individuais, apaziguando assim os seus portadores. Tal processo, que é gerido por quem foi investido de poderes para o fazer (anciãos, secretários,

adivinhos...), cumpre um duplo papel de coesão social e legitimação do poder, uma vez que há normalmente grande intimidade e identificação entre quem manda e quem gere essa tão necessária memória colectiva.

Logo, as memórias de corpos se misturam à memória da formação do Estado-nação. Voltando ao texto, no final do poema essa situação se potencializa ao apresentar um rito de passagem que é desconfigurado “Mesmo sem funeral/ a missa juntou/ pai ausente/ e família.”. A questão da morte pode parecer enganar o leitor. Se a voz poética ressalta ser um poema sobre o horror e as cenas que se seguem são da ausência, há algo que aparentemente deixa a todos confusos. Contudo, há uma chave para a interpretação do poema que se encontra logo no começo: a imagem dos corvos. É dessa “ave agoureira dos maus tempos ancestrais”, como Edgar Allan Poe (2017, p. 235) destaca no seu clássico poema de horror “O corvo”, que a voz poética está falando. A ave do esquecimento, da morte solitária, da pior morte porque não é sacramentada. No velório passa sem ser ungido, não há a despedida do corpo pelos familiares, não há sepultamento, não há purificação da alma que, de repente, se evaporou. Na missa de sétimo dia é lembrada uma alma que dolorosamente passa pelo purgatório, sozinha e passível da não ressurreição, pois não teve seu ritual de passagem sacramentado. O maldito corvo anuncia a pior das mortes e “never more”. Todavia, quando se escreve um poema, quando marca a tinta aquela história, consuma no papel o não fazer esquecer. É um corpo presente na medida em que sua história é lembrada pela memória infalível do filho que o presenteou no seu aniversário de 76 anos.

Esse movimento de ressignificar a ausência dos corpos por meio do recurso da memória reaparece em outros poemas. Em “Aquele padre”, a marca estilística irônica de Craveirinha se alia ao prefixo de negação não usual para a palavra “inospitaleira”, trazendo um sentido ecumênico para as “boas-vindas” da materialidade da “bala”. Depois, segue os versos seguintes com ar irônico “O apostólico padre distraído em Deus/ deve ter sofrido vago acidente algures”. Veja, há um realce à condição do padre “apostólico padre” como aquele que funda o cristianismo em terras algures e distraído em Deus não poderia nada do mundo terreno lhe causar mal, logo, deve ter sido um acidente, um acaso do destino. Mas a notícia chega de alguma forma e, novamente com ironia, a voz poética joga para o ar o sumiço daquele corpo sacerdotal, destacando o fator memorialístico do padre pela bíblia “Será abstracta figura bíblica/ aquele hipotético sacerdote imolado?”. Esse ar enigmático memorialístico reaparece em “Boato do velho Ussene”, seja na marca do nome ou no fator “Boato” da família de Ussene que

falam por espíritos que fabulam.

Em outros, são sentidos mobilizados para uma linguagem sinestésica da proustiana lembrança: nos poemas “<Bum!>” a onomatopeia auditiva é a que esconde o choro da ausência e no “Rapsódia de bombas” é o som dos desgostosos salmos que resgata a memória de meninos órfãos; no poema “Forrobodó” é o odor do tempo grelhado; em “Farra” e “Aldeia queimada” são olhares para o fogo que queima memórias, deixando vestígios em cinzas, ou na leitura do obituário no *Notícias* em “Tractor novo”; nos poemas “Enviuados” e “Sonata cantada em Chuabo”, que já apareceram no tópico anterior com outro prisma, são dissabores da machamba ou no desapetitoso almoço em Quelimane; no tato em “João Matangulana” ao apanhar entulhos; e na grande miscelânea sensorial de “Torresmo à Machimbombo queimado”, em que aparece o sabor e o cheiro da fritura dos passageiros misturada à fotocópia da foto esfrangalhada. Portanto, a ausência de corpos se materializa na escrita de memórias, logo, tornam-se presentes.

3.2.3. Corpos deslocados

Dentro desse recorte de corpos deslocados cabem diferentes formas: um corpo deslocado por causa da guerra, corpos que migram por sobrevivência, corpos que se deslocam dentro do mesmo espaço por alguma situação de violência ou até corpos que encontram barreiras para migrar. Será analisado o poema “Cancioneiro de Xiguevengos” que contém um pouco de cada uma dessas formas para perceber esse movimento dos corpos criado pelas vozes de Craveirinha, visando expressar poeticamente a tragédia:

CANCIONEIRO DE XIGUEVENGOS

Mãe e filha partiram para Chidenguele
com todos os quesitos cumpridos
mais dois: outra filha e uma irmã raptadas.

Três semanas antes tinham pedido ao Grupo Dinamizador
salvos-condutos de viagem à vizinha localidade
para evitar problemas no <control>.

Com todos os seus requisitos em ordem
antes da curva do segundo canhoeiro

mãe e filha foram violadas.

Depois a récua de xiguevengos
foi antologando as duas
no versátil cancionero
das catanadas.

Outro nome para o poema poderia ser “Canção de bandidos”, já que cancionero é uma antiga poesia lírica portuguesa e xiguevengo está escrito em xi-Ronga. O bilinguismo escolhido para o título está ali para formar uma imagem de culturas que compõem um nacional. “Mãe e filha partiram para Chidenguele/ com todos os quesitos compridos/ mais dois: outra filha e uma irmã raptadas.” A imagem do deslocamento de corpos chama a atenção. Chidenguele é um importante balneário turístico de Moçambique que tem lindas praias. Seriam os “quesitos” uma forma de controle do Estado? por que estão indo para lá? o uso do “raptadas” no último verso apresenta uma situação forçada e de violência, consequência da guerra civil que passam. No trecho seguinte “Três semanas antes tinham pedido ao Grupo Dinamizador/ Salvos-condutos de viagem à vizinha localidade/ para evitar problemas no ‘control’.” é preciso retomar o contexto para entender as imagens que a voz poética quis construir. Grupo Dinamizador, salvo-condutos e “control” são termos que fazem referência à República popular de Moçambique. Ligados à ideologia da “vigilância e controle”, lemas da FRELIMO para identificar inimigos internos, cada corpo deslocado de província precisava do salvo-conduto para andar em segurança pelo país. Quem fazia isso era o grupo dinamizador do bairro que dava entrada no organismo central. Todavia, há uma certa ironia dela quando diz “três semanas antes”, ou seja, uma demora do sistema em conceder uma simples permissão de viagem para mãe e filha. O “control”, já explicado neste capítulo, é um termo muito utilizado por Craveirinha após a independência para se referir ao aparente controle que o Estado tinha com sua gama de funcionários, mas que na prática controlavam papéis e detinham um poder passível de corrupção, logo, o excerto contém uma sutil ironia que ocorre de forma crítica à burocracia estatal que nasceu na República popular. Nos versos “Com todos os seus requisitos em ordem/ antes da curva do segundo canhoeiro/ mãe e filha foram violadas.” a crítica à burocracia estatal se acentua, pois após cumprirem todos os requisitos para a viagem são surpreendidas, antes mesmo de chegarem, com uma violência que repentinamente acontece. Destaca-se a expressão “na curva do segundo canhoeiro”. A relação de uma

família com os antepassados por meio da árvore, no caso do Canhоеiro principalmente aos Rongas, é muito forte:

A veneração a eles e os pedidos de bênção tem sido feitas ou debaixo de uma árvore ou numa mata ou junto a um tronco no quintal de uma casa; mas, independentemente do lugar escolhido (porque outros existem, em função das tradições), este deverá ser eleito como o lugar sagrado da família. E antecipando qualquer ritual ou evento: um batismo, uma viagem, um nascimento, um casamento ou a morte de alguém, é entregue a esse espírito, nesse lugar sagrado que serve de altar familiar, onde todo e qualquer diálogo é iniciado pela invocação da árvore da família, de outros espíritos familiares já falecidos, que não sendo os que tem categoria de espíritos dos antepassados, são mencionados por darem força ao ato. (LAISSE, 2020, p. 24-25)

Voltando ao texto, a violência sexual - o estupro - foi realizado na presença dos antepassados e sob o controle do Estado. A cena de horror ganha tons de roubo espiritual na última estrofe “Depois a récuа de xiguevengos/ foi antologando as duas/ no versátil cancionero/ das catanadas”. O uso de Xiguevengos é uma referência ao antepassado sagrado que lhes foi roubado, não apenas os corpos que foram fatiados por catanas, mas a totalidade da família. Uma hipótese final de leitura é a de que o uso de “cancioneiro”, além da certa ironia que há na palavra lírica atrelada a um ato de violência das “catanadas”, também pode fazer referência a destruição daquela cultura, ou seja, uma continuidade do processo colonial português do passado, seja pelos “Xiguevengos” que profanam o sagrado, seja pelo Estado criado que mantém as estruturas de controle-<control> herdadas do colonialismo com outras ideologias.

As formulações poéticas para abordar o tema dos corpos deslocados ocorre em outros poemas: em “Núpcias de Guerra”, há imagens parecidas ao poema analisado que retratam a violência sexual, mas o deslocamento é interno, dentro da machamba, uma invasão do privado e sua relação familiar nos espaços representativos dentro dela que são deslocados; em “Gente trouxe-mouxe” e “Propaganda” ocorrem o deslocamento forçado pela guerra interna; em “<Bum!>”, “Estrada nacional nº 1”, “Carreira de Gaza”, “Moscardos”, “Babalaze na linha de caminho-de-ferro”, “Troupa de 8 couves”, “João Matangulana” e “Torresmos à Machimbombo queimado” são corpos que se deslocam por alguma necessidade relacionada à sobrevivência e a um cotidiano de trabalho, mas que são abatidos no meio do caminho das estradas e nos caminhos de ferro em razão do conflito armado que não participam. Neste último ponto, é importante o destaque para

civis, pois como se verá no próximo tópico a população moçambicana urbana não participou ativamente da “guerra civil”, talvez por isso vale uma crítica ao termo, dado que não haviam grupos de civis armados (apenas paramilitares), pois basicamente o que levavam nos machimbombos e veículos quando perderam suas vidas eram bebês, trouxas de couves e sapatos.

3.2.4. Corpo coletivo

Este tópico é o mais complexo de ser explicado, pois ele percorre toda a obra *Babalaze das hienas* e interliga os tópicos anteriores. Como se observou, alguns poemas possuem mais de um tema. Neste tópico, as análises que serão feitas na forma eminentemente experimental, dada a baixa bibliografia que estudou os poemas levantados. Há um trecho do prefácio de *Babalaze das hienas* que Fernando J. B. Martinho aponta e dá algumas pistas sobre o texto que o leitor tem em mãos não se tratar apenas da guerra:

Mas percebe-se onde é que o poeta quer chegar quando, no final de uma carta que nos enviou a acompanhar o original, diz: < a colectânea (...) corresponde ao aqui, ali e acolá de toda a parte onde o homem mata e morre negando-se como ser humano. Não é Moçambique. É também Moçambique.> O texto literário, irremediavelmente preso à sua historicidade, enraíza-se sempre num contexto concreto, e ainda mais quando, como no caso presente, faz denúncia de uma situação bem localizada no tempo e no espaço, mas também não prescinde daquela que será a sua mais profunda aspiração, a aspiração à universalidade e à transtemporalidade – a falar, em suma, aos homens de todas as latitudes e de todos os tempos. (MARTINHO, 2008, p. 5)

Se a preocupação do poeta é eternizar aquele momento da guerra, qual seria então o instrumento que utiliza? Serão analisados alguns poemas para refletir sobre que corpo coletivo é este. O primeiro será “Cooperativismo”, que em seu próprio nome remete a um corpo coletivo:

Nas triviais visitas às cooperativas
como o cabecilha nem um bago de amendoim
encontrou para o seu abastecimento
.....
fez cooperativistas do bairro
lamberem vagarosamente
todo o farinhento

bolor do chão
até o asco
sem línguas.

O uso da palavra “cooperativa” - comum na época da república popular - com o sufixo “ismo” não é usado em vão, pois marca um movimento. A repetição que se sucede no texto da palavra “cooperativa” e suas variações compõem uma cena permeada de conflitos. Para adentrar os meandros do poema é necessária uma prévia reflexão histórica sobre o significado da política do “cooperativismo” nos anos após a independência. A FRELIMO, responsável pela libertação nacional do colonialismo português desde a sua fundação no Norte, inclusive, em território da Tanzânia, tinha como forma de organização militar construir “zonas libertadas”, isto é, territórios dentro do Moçambique colonial que não estivessem mais sob o governo português. Essa forma de atuação se constituiu em aldeias comunais:

O Malyn Newitt lembra que, logo no início da luta armada, quando a Frelimo controlava apenas zonas do território maconde e pequenos territórios no interior do Niassa – o que reunia uma população de cerca de 200 mil indivíduos –, os camponeses começaram a ser concentrados em aldeias comunais para “efeitos de proteção”, ao tempo em que eram criadas cooperativas de produção e comercialização e montaram-se campanhas de educação e saúde (Newitt, 1997, p. 454 apud THOMAZ, 2008, p. 184)

Como é possível observar na citação, as zonas libertadas se constituíram como um poder paralelo ao regime colonial e foram a cada ano ganhando terreno ao sul de Moçambique até culminar na libertação total. Esse tipo de governança foi estabelecido como modelo a ser seguido nos campos durante os primeiros anos da República popular de Moçambique:

As machambas comunais deveriam dispor de todo um aparato institucional, tais como hospital, escola, lojas do povo, cooperativa etc., mas não só: seu funcionamento dependia diretamente dos Grupos Dinamizadores (GDs) que, espalhados por todo o país, no campo e nas cidades, deveriam servir como instrumento de socialização política das massas, como elo de comunicação entre a população e as lideranças da Frelimo, bem como de vigilância junto aos potencialmente sabotadores funcionários do aparato estatal remanescentes da antiga burocracia colonial (Serapião & El-Khawas, 1979, pp. 146-147 apud THOMAZ, 2008, p.186)

Os destaques relacionados a uma incipiente corrupção e improdutividade no modelo cooperativista são confirmados pelos próprios órgãos de governo no começo da década de oitenta, mostrando o fracasso econômico e a permanência da miséria às populações dos bairros na cidade que dependiam dessa produção controlada para obter seu sustento:

Casal afirma que o perfil das formas de produção colectivas esboçado pelo GODCA (meios de produção colectivos: terra, alfaías agrícolas e outros meios de produção repartida pelo colectivo) nem sempre esteve de acordo com a aplicação real (Casal 1992: 65). Por exemplo, nas machambas colectivas e nas cooperativas, a produção era teoricamente para ser distribuída entre os membros. A produção acabou por ficar entre “algumas estruturas”. Segundo o mesmo autor, a maior parte do movimento associado às aldeias comunais situava-se ao nível da pré-cooperativa. Para além dos roubos de bens e dinheiro por parte de algumas estruturas, as ordens contraditórias recebidas das mais diversas autoridades e as falsas promessas (tractores, motobombas e outras máquinas) são apresentadas como alguns dos factores que levaram à desmotivação da maioria dos camponeses e ao caos daí resultante (Santos 1984: 13). Na conferência da Frelimo realizada em Março de 1982, constatou-se a existência de uma nova concepção de cooperativa resultante dos vários factores acima apontados: “A cooperativa não é considerada pelos camponeses como a sua fonte principal de rendimentos. Mas muitas vezes considerada como uma machamba que se faz colectivamente e cujos resultados de produção se destinam ao apoio de serviços sociais ou de colectividade administrativas” (Casal 1992: 71) (VICENTE in SERRÃO, 2015, p. 298)

A chegada da guerra civil em 1976, portanto, contribuiu para as dificuldades encontradas nas políticas de cooperativismo e de machambas coletivas aprovadas no III Congresso da FRELIMO, ideias tiradas de uma leitura sobre “marxismo-leninismo”⁵⁹.

⁵⁹ A leitura da FRELIMO sobre o marxismo-leninismo apresentou mais de um sentido. Um pode estar atrelado a um momento de transformação da URSS em que as teses de Lenin, após sua morte, começam a ser revistas e tornadas oficiais por grupos que tomaram o comitê central no partido (Stalin, Rykov e outros), ignorando oposições, planos quinquenais traçados em congressos, implementando medidas sem amparo científico como a coletivização dos campos (Kolkhozes). Outro sentido está atrelado ao fracasso dessa medida, pois os Kulaks (camponeses médios) que foram culpados pela falta de trigo e, conseqüentemente, pela fome nas cidades acabaram sendo expropriados, mas as terras não produziram mais com uma administração burocrata sem conhecimento técnico “As conseqüências destrutivas dessa aventura não tardaram a se fazer sentir, para durarem anos. A colheita global de cereais, que, em 1930, atingia 835 milhões de quintais, caiu, nos dois anos seguintes, para baixo de 700 milhões. Esta diferença, só por si, não parece catastrófica, mas representava exatamente a perda da quantidade de trigo necessária às cidades antes que se habituassem a rações de fome.” (TROTSKY, 2005, p. 68-69). A declaração explicita um socialismo científico que teve a intenção econômica de adesão ao bloco comunista diante de

O uso lexical de “cooperativismo” se associa a essa realidade vivida e encontra no texto seus conflitos literários. Uma leitura possível de ser feita é que as “triviais visitas” são parte desse novo cotidiano do moçambicano que visita, ou seja, vai a um lugar comum, mas que ao mesmo tempo não é tão comum, pois é uma “visita”. No verso seguinte, faz uma comparação a um líder “como um cabecilha”. Líder de quem é esse sujeito que visita? não se sabe, entretanto, a única coisa que deixa ao leitor é o fato de sair da cooperativa sem ao menos “um bago de amendoim”. Aqui é muito interessante a imagem trazida pela voz poética. Um “bago de amendoim” é justamente uma imagem do cotidiano, do comum, um alimento altamente produzido e comercializado. Segundo João Mosca (1996, p. 14-15), o amendoim estava entre os cinco produtos mais plantados por camponeses e fez parte de uma estrutura produtiva e de circulação interna mista do Estado:

A estrutura dos mercados agrícolas variava, principalmente segundo os produtos. Para o caso das culturas exportáveis, a situação predominante era a de monopólio do lado da procura, onde as empresas concessionárias, ou as grandes plantações, ou as instituições públicas, eram as únicas entidades compradoras, existindo uma divisão territorial que determinava a “área de influência” onde cada empresa possuía o monopólio do mercado. Para os produtos básicos para a alimentação nos centros urbanos (principalmente milho, amendoim e feijões) existiam sistemas mistos: a comercialização através das rede comercial; a compra aos camponeses por meio de instituições públicas (por exemplo o Instituto dos Cereais de Moçambique, o Grémio de Lavoura de Manica, etc) e/ou por empresas privadas (geralmente a indústria moageira).

Quando em uma cooperativa não se encontrava amendoim é porque realmente as coisas não iam bem. Após vários pontos de um silêncio incômodo, um efeito de certa incredibilidade da voz poética que vê o fracasso do conceito e retorna com sua raiva ao bairro de onde saiu, desabastecido, sem bagos de amendoim para comer e distribuir, fazendo todos esses dinamizadores do bairro “lamberem vagarosamente/ todo o farinhaento/ bolor do chão/ até o asco”. A imagem fica clara ao leitor, um homem, uma liderança, que volta indignado por não ter um “bago de amendoim” para distribuir e, com violência, arrasta no chão a cabeça de outra liderança até encher de restos, de bactérias em forma de bolor, o resto de uma comida que há dias sobrou, deixando-o

um contexto mundial de guerra fria. Todavia, o anúncio ocorrera diante de um cenário desfavorável para a URSS.

ainda “sem língua”. A imagem escatológica formada (uma boca sendo entupida de bolor) demonstra os danos aos corpos dilacerados pela guerra, como se a cooperativa estivesse apodrecendo junto com a política de cooperativismo. É possível verificar quem são as lideranças das cooperativas, ao mesmo tempo em que a palavra “cooperativa” também tem o sentido de cooperação, de união, mas o que se observa nas imagens poéticas traçadas é justamente seu avesso.

O poema acima analisado dialoga com outros que apresentam falhas do regime anteriores a própria guerra pela imagem da cooperativa. Em “Eles foram lá” e “Incursoão frustrada” ocorrem movimentos parecidos. Outro poema trazido para a análise por conter outra forma de realização do corpo coletivo é “Babalaze no caminho de ferro”:

Braços aqui
Pernas além
Cabeças acolá
Ferragens retorcidas
Barulho de bebedeira
Na pândega das metralhadoras
Metralhando o comboio sabotado.

Na barafunda não se mexem
os bêbados repletos
da babalaze
de tiros.

Foi abordado esse poema por três motivos: primeiro, utiliza o nome que dá título à obra, “Babalaze”; segundo, faz uma referência direta a uma imagem construída no período colonial “caminho-de-ferro”; terceiro, traz uma dicotomia no uso da sabotagem do caminho-de-ferro por ter sido uma prática comum nas guerras de libertação. Na primeira estrofe, a voz poética traça imagens de corpos dilacerados “Braços aqui/ pernas além/ cabeças acolá” para em seguida construir figuras de linguagem metafóricas e sinestésicas que igualariam dialeticamente objetos a homens e sentimentos de homens a objetos “ferragens retorcidas/ barulho de bebedeira/ na pândega das metralhadoras”, encerrando a estrofe com o fato ocorrido “metralhando o comboio sabotado”. A sabotagem, como se sabe pela historiografia, era um dos meios adotados pela RENAMO para provocar o desabastecimento e o caos nas linhas de ferro. Os ataques a civis na guerra vivida foram parecidos com práticas da FRELIMO nas guerras de

libertação, se diferenciando no fato de que eram cargas e estações militares o alvo na primeira, enquanto no momento em destaque eram civis. A questão que fica é: por que os civis?

A última estrofe gera um incômodo ao leitor, pois muitos sentidos podem ser extraídos. A chamada ao corpo coletivo pelo léxico “barafunda” - um tumulto, uma desordenação do espaço, mas que ao mesmo tempo não se mexe - é uma imagem muito complexa e difícil de ser entendida. Se houve uma sabotagem, um comboio que foi retirado da linha-de-ferro, se houve um massacre deixando corpos dilacerados, por que a barafunda? Por que lançar um corpo coletivo, como já fizera com esse sentido nos poemas “Forrobodó” ou em “Farra” e em outros poemas com sentidos diferentes? por que essa insistência das vozes poéticas em trazer um corpo coletivo apesar do horror? os bêbados repletos da babalaze de tiros são uma construção frásica cheia de elementos simbólicos a partir de figuras de linguagem que provocam uma ampla polissemia. Quem são os bêbados? o que beberam? onde beberam? quando beberam? os tiros que saem da metralhadora estão de babalaze. Por quê? É uma referência a permanência das guerras? Os tiros são como Ukanye (canhon)? essas perguntas vêm após grandes dúvidas sobre o real significado de Babalaze na obra de Craveirinha e que neste poema reaparecem pelo diferente uso do lexema. A aparente ausência de léxico xi-Ronga ou de línguas de tronco bantu também destoa das obras anteriores, dado que é uma marca da escrita do poeta. Todavia, quando se exploram outros sentidos no texto é possível extrair reflexões sobre as ressignificações que faz o povo chamado pelas vozes poéticas.

Sobre as memórias da guerra, dois recentes estudos podem iluminar essa reflexão provocada. No primeiro, são testemunhos do “fazer esquecer” pelas comunidades locais. O segundo é um relato sobre a ressignificação de festejos após guerras no período colonial:

Num deles, em Manjacaze, a comunidade tentava esquecer a guerra por meio da reinvenção do fenómeno do ku pahla, uma espécie de apagamento ritual de certos episódios traumáticos do passado para que campos opostos se possam voltar a relacionar. Num segundo exemplo, na província nortenha de Tete, a aldeia de Bawa não conseguia esquecer que a aldeia vizinha de Penhame se associara aos guerrilheiros da Renamo para lhe roubar bens, exigindo reparações que só se podiam efectivar por meio da lembrança. Finalmente, a aldeia de Miruro, também em Tete, recusava-se a enterrar os seus mortos enquanto não fosse explicado porque ocorrera um bombardeamento aéreo zambiano na zona. Os ossos estavam ali para que

todos nos lembrássemos desse fenómeno sem explicação. (BORGES COELHO, 2016, p. 334-335)

Nesse último caso, o nome de Gwaza Muthini continuou sendo preservado apesar de ser mudado o sentido de seus festejos. Também a cerimônia aos antepassados, o Ku-phahla, que no período colonial era um ato privado, restrito aos Régulos e demais Chefes africanos, tornou-se uma cerimônia pública, como era no antigo Império de Gaza. Tal ato religioso passou a ser dirigido por mais velhos da linhagem Mazvaya, um dos mais antigos chefes das terras de Marracuene, também morto em um dos combates contra os portugueses. Neste rito, eram oferecidos aos mortos galinhas, cabritos entre outros animais, rapé e sumo de canhon. Uma das tarefas dos responsáveis por dirigir o rito do Ku-phahla era consultar os mortos para saber como a cerimônia deveria ser feita e este procedimento, em geral, incluía a participação de um Nyanga. A linhagem dos Mazvaya era descendente dos povos Vanguni. (SANTANA, 2016, p. 57)

Esses excertos provocam uma reflexão sobre o uso de referências a festejos, bebedeiras e babalazes na obra de Craveirinha e como elas podem se resignificar na cultura moçambicana após cada evento de guerra. Lidar com mortos de guerra, corpos dilacerados e corpos ausentes tem um efeito simbólico muito forte nas comunidades locais e talvez por isso que em cada poema da obra esteja presente esse tópico. Ana Mafalda Leite (2020, p. 35) explora esse significado da morte em *Babalaze das Hienas* apontando para um sentido do prazer, isto é, de um erótico na vontade de matar:

A escrita de *Babalaze das Hienas* explora alguns processos repetidamente, como as imagens da animalização, da mutilação e da orgia. Aliás os títulos como *Farra, Folia, Festa, Núpcias, (de Guerra) Forrobodó*, acompanhadas de outros mais musicais como, *Sonata, Rapsódia, Cancioneiro*, instauram esse clima de gozo e prazer pela prática de matar. Mas mais do que uma morte simples, a morte em *Babalaze* é preparada com a voracidade da fome, daí surgirem outros títulos como *Menus, Gula*, ou seja, a irónica festa é festim, devoração de corpos, como é costume na prática predadora dos animais selvagens.

Portanto, mais do que a guerra civil, a obra *Babalaze das hienas* versa também sobre como cada corpo, cada família, cada moçambicano lidou com a morte traumática, uma memória da tentativa de reconstrução, um lamber as feridas para se reerguer, algo permanente nas diversas guerras passadas pelo povo moçambicano. Por isso, mais do que a guerra em si, são vozes que ecoam, pois a repetição, falar sobre a guerra após um

período de espaço-tempo é um ato de terapia coletiva a um povo que só quer esquecer e não percebe que para esquecer, no sentido literal de dor, é preciso primeiro remoer por meio de um luto não vivido.

Outros poemas versarão sobre a importância da memória como forma de reconstrução coletiva. Em destaque, o poema “Tractor novo” por conter elementos críticos ao Estado que se formou:

TRACTOR NOVO

Até que enfim um tractor novo
E que nem teve 1 minuto
Pr'a ficar chateado.

Estava a desbravar a machamba
Assobiava Alexandra Langa
A mina não gostou
e...
sumiu-se Alexandra Langa
e o que restou no capim
são ferros de tractor.

Agricultores da região
solidários um tanto cada um
com pena do tractor
pegaram pêsames
ao <Notícias>.

“Até que enfim um tractor novo”. Ao começar um poema desta forma, há a marca de uma voz que emite opinião. O uso da expressão “até que enfim” simboliza uma certa crítica a algo ou alguém que tardava em garantir tratores em um local. Tratores são usados para trabalhar a terra, aumentam a eficiência na produção, logo, uma crítica a improdutividade daquele campo devido à falta de recursos materiais para o seu desenvolvimento. Um tractor novo “que nem teve 1 minuto/ pr'a ficar chateado”. A voz se aproxima a de outro poema, “Chatices”, não só por aparecer na ação desenvolvida e por emitir suas opiniões, mas também pelo uso do verbo “chateado” para se referir à guerra.

Há narratividade na passagem e as palavras utilizadas se referem a uma cena do cotidiano. Primeiro, a estranheza no uso da expressão “desbravar a machamba”, pois se

machamba é uma terra familiar, logo desbravar não é o termo mais apropriado. Todavia, se refletir sobre o contexto da época e na proposta do governo no desenvolvimento de “machambas coletivas”, o termo pode ganhar um novo significado político e crítico ao mesmo tempo, dado que Alexandra Langa não conhecia aquela terra, assim como o trator novo que demorou a ser enviado pelo governo. O assobio de Alexandra acordou a mina que revoltada explodiu. O recurso figurativo da prosopopeia à mina fica em destaque, pois ela foi plantada na machamba, tal como um milho ou amendoim, e acabou se personificando ela mesma no terror. Sumiu com o corpo de Alexandra, misturado agora àquele solo de “capim”, ou seja, que ainda nem trabalho tinha, misturando-se ao atraso do trator que também veio para trazer a morte. O jogo de símbolos encontra na estrofe final um novo significado “Agricultores da região/ solidários um tanto cada um/ com pena do tractor/ pagaram pêsames/ ao “Notícias””. Ora, aquela morte e o sumiço do corpo que se transformou nos ferros do trator foram lembrados por agricultores da região, não por quem havia concedido o trator. São interessantes os movimentos simbólicos que se faz, pois esses agricultores juntaram meticais para pagar a um órgão do governo (o jornal *Notícias*) a lembrança de um trator comprado pelo próprio governo. A ironia sagaz é uma das marcas de Craveirinha, que utiliza uma voz poética irônica e cheia de opiniões na forma literária para narrar o absurdo e as contradições da realidade vivida.

O último poema que será trazido para a análise é “Moçambiquicida”, o último da obra que dialoga, entre outras coisas, com o tema educação, também presente no poema “Abecedário”:

MOÇAMBIQUICIDA

Das incursões bem sucedidas aos povoados
sobressaem na paisagem as patrícias
sacarinas capulanas de fumaça
e uma fervura de cinco
tabuadas e uns onze
- ou talvez só dez –
cadernos e um giz
espólio das escolas destruídas.

Sobrevivos moçambiquicidas
imolam-se mesclados
no infuturo.

O título já compõe uma das marcas de Craveirinha nesta obra, o neologismo. Apesar de aparecer com frequência nas obras anteriores, o neologismo é um recurso linguístico muito empregado pelo poeta em *Babalaze das Hienas* como tentativa de dar sentido ao que não faz sentido, a guerra. Utilizando a junção de “moçambicanos” com o sufixo “cida” que, segundo o dicionário, indica a ideia de cortar, bater, ferir e matar, podendo se atrelar a palavras como “suicidas”, “inseticidas”, “homicidas”, “genocidas” e outros. Outra aproximação possível, se refere à chegada da SIDA (AIDS) na década de noventa, um problema de saúde pública que levará muitos moçambicanos à morte. Logo, “Moçambiucida” é um poema síntese, aquele que vai tirar conclusões após tantos ecos trabalhados. Recordar-se que as obras *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* possuem uma certa organização dos poemas de forma que o primeiro seja um chamado ao leitor sobre que tipo de histórias vai encontrar e no caso de *Karingana ua Karingana* termina o livro com uma mensagem ao futuro quando utiliza conjugações verbais em futuro do presente na primeira pessoa do plural, narrando uma nação pretendida.

A precisão e o poder de síntese dos conflitos que vive Moçambique aparecem de diferentes formas neste poema. Para entender o sentido do texto é necessário que antes se leia a epígrafe do poema “Para todo Moçambique/ pensando em Xinavane”. Se é um texto para todo Moçambique e tem a função de “espalhar uma notícia”, significado do nome Xinavane, a leitura do poema não é somente uma fruição literária, é também uma mensagem. Desta vez, a voz poética não faz mais parte da construção desta nação, não está mais em primeira pessoa do plural, agora é uma terceira pessoa do plural, um “eu” afastado do coletivo, um “eu” que observa o desastre e se vê incapaz de mudar o presente por ações. Esse terceiro se comunica apenas como memória através de uma mensagem que precisa ser espalhada. No primeiro verso, é possível perceber o tom irônico da narrativa. As chamadas “incursões”, nome militar que já apareceu na obra para se referir à proteção de ataques internos, foram “bem-sucedidas”. A “contranarrativa” oficial ganha novamente um destaque na conotação do sentido que vem em seguida. Se fosse “bem-sucedida”, não haveria “sacarinas capulanas de fumaça” que povoam a paisagem de destruição do povoado. Os símbolos escolhidos para formar a imagem são muito interessantes, pois “sacarinas” são tecidos sintéticos, ou seja, feitos de formas não-naturais, industrializados. O viés superior desse tipo de tecido aparece no uso da palavra “patricia”, se referindo a um tipo de produto exógeno àquela povoação e que está ali causando um incêndio por ser muito inflamável. Outra imagem interessante é da “capulana”. O uso da capulana tem a função literária de

destacar um objeto da cultura material que une moçambicanos, mesmo com diferentes usos e tintas, a capulana é algo eminentemente moçambicano (LAISSE, 2020, p. 51). Se a maior representação da cultura material de Moçambique está sendo destruída sob os olhos de “incursões bem-sucedidas”, que ironia há nessa passagem? Por quem as culturas endógenas estão sendo incendiadas em nome de um desenvolvimento que gera apenas fumaça? As imagens seguintes fazem referência à situação da educação em Moçambique.

Como trabalhado no poema “Abecedário” do livro, a educação não conseguira atingir todas suas metas de desenvolvimento antes da guerra. Para entender esse processo apresentado nos próximos versos é necessário ir ao contexto vivido. A alfabetização de um povo começa pela leitura e a escrita. Um dos lemas da FRELIMO era “PÁTRIA LIVRE é acabar com o analfabetismo”⁶⁰. No período colonial, régulos e missionários eram corresponsáveis junto ao Estado português pela educação primária rudimentar dos chamados “indígenas”. Com viés de “ação civilizatória”, na medida em que era uma língua associada a religião do colonizador, a educação rudimentar se realizou de forma precária. A educação no período colonial não alfabetizou para a língua do colonizador sequer 3% da população (CASTIANO e NGOENHA, 2006, p. 43). Logo após a independência, a FRELIMO toma as zonas libertadas como exemplo de educação estatal para todo o povo. Contudo, se verifica que apesar dos avanços significativos do que era no período colonial, ocorreu após a adoção de ideologias como do “homem novo” e “marxismo-leninismo” nos anos iniciais da república popular (1977-1982) um modelo de centralização dos recursos da educação que não universalizou o ensino nas zonas rurais. A planificação e centralização do setor da educação foi uma política tirada do III Congresso da FRELIMO. Apesar de utilizar financiamentos estrangeiros (Fundação Dag Hammarskjöld), o ministério da educação empreende um modelo socialista de gestão com uma oscilação entre estilo coletivos e elementos individuais de direção, que viriam ao longo desse período se tornar claramente centralizadoras:

Os meios que são alocados para as escolas são escassos e, além disso, multiplicam-se casos de corrupção, particularmente dos administrativos que falsificavam as folhas de salários. (...) O facto é que a maioria das crianças de Moçambique vive dispersa nas zonas rurais, situação que torna deveras muito

⁶⁰ - O processo revolucionário da Guerra popular de libertação. Departamento do trabalho ideológico da FRELIMO. Artigo “A voz da Revolução” de 1963 a 1974. Maputo: 1977. p. 23.

difícil toda e qualquer planificação no sentido de aumentar a rede escolar e de matricular todas as crianças em idade escolar. Medidas sociais devem acompanhar o caminho da universalização do ensino básico. Em Moçambique tenta-se esta estratégia global através das aldeias comunais, onde, pensava-se na altura, haveria condições de alargar os serviços sociais, entre os quais a escola, às populações vivendo no campo. (CASTIANO e NGOENHA, 2006, p. 65; p. 76)

O que acontece em seguida a 1982 foi uma tentativa de um novo sistema de educação que eliminasse os problemas de subdesenvolvimento observados na implementação da República popular. Todavia, o que se percebe é apenas um reforço da ideologia da construção do “homem novo”, tal como consta no artigo 4º da lei aprovada em 1983 “(o) Sistema Nacional de Educação tem como objectivo central a formação do Homem Novo, um homem livre do obscurantismo, da superstição e da mentalidade burguesa e colonial, um homem que assume os valores da sociedade socialista.” (CASTIANO e NGOENHA, 2006, p. 84). Na prática, houve um aumento da evasão escolar e da repetência de série. Ainda sobre o contexto, um outro dado importante de se levantar para o período em causa está relacionado a guerra. Devido às sabotagens e quebra na infraestrutura, os materiais escolares deixavam de chegar:

As dificuldades de distribuição provocadas pela guerra, a falta de vontade dos comerciantes em distribuir material gratuito (acabando por os vender) e a falta de capacidade de compra dos pais (Daun calcula que só 15% dos pais podiam adquirir o material necessário) fazem com que a maioria das crianças não tenha material escolar necessário para frequentar a escola com condições mínimas requeridas para o sucesso escolar. (NGOENHA e CASTIANO, 2006, p.94-95)

O excerto destaca a guerra, mas aponta também para o problema da miséria que os pais viviam e ao fato deles terem que adquirir o material não oferecido pelo Estado. Como se garante uma educação pública universal sem prever uma assistência social (materiais, alimentação e transporte) às crianças? Voltando ao poema, é possível ler as marcas do subdesenvolvimento pelas letras da voz poética de forma irônica “e uns onze/ - ou talvez só dez-/ cadernos e um giz”. O desenvolvimento esperado pela independência não se realizou nas melhorias das condições materiais de vida na cultura e na educação. As ideias de atraso que a FRELIMO tinha sobre as culturas endógenas, tratando como tribalismo, e um projeto de educação pautado eminentemente pela questão ideológica do homem novo atravessam na ironia ao enunciar como “espólio de

escola” aqueles poucos bens, imagem parecida a do poema “Incursão frustrada” em que os espólios são cadeiras, mesas, copos e 3 rádios quaisquer (Xirico). É como se a planificação econômica, uma indústria forte, machambas coletivas, educação e cultura para formar o “homem novo” estivessem todas presentes no poema que trata também da guerra.

Volta-se à reflexão inicial do capítulo sobre a crítica literária do *Babalaze das hienas*. A maior parte das leituras da obra colocam o contexto da guerra como a temática que perpassa os poemas. Todavia, esta pesquisa observou que as vozes poéticas na maior parte dos poemas fazem interlocução com os fatos, pegando algo dado – corpos dilacerados, corpos ausentes, corpos deslocados - para dar novos sentidos àquela particularidade e inserir na totalidade de um corpo coletivo. As memórias - presente nos vestígios, nos nomes das pessoas, nos lugares, nas festas, no comer – são os recursos literários para trazer o leitor para a história, olhar e sentir junto. O leitor é colocado como um investigador dos ossos deixados, ou seja, não são somente cenas da guerra. A obra inteira se expressa como síntese em seu poema final de que são os sobreviventes da guerra o tema central, ou seja, o presente que possui a memória de um passado recente. Esses que também são moçambiquicidas, pois matam mais do que a guerra em si, matam um projeto de nação que nasceu no confronto ao colonialismo. Quem mata? Só a RENAMO? A FRELIMO também não está matando? As hienas são a imagem plural evocada no título. Quando se questiona os diferentes sentidos presentes nos poemas se identifica que não é apenas um grupo específico que provoca o terror e come a carniça da guerra. As hienas também devoram o Moçambique projetado, as culturas endógenas do seu povo pela continuidade da miséria e do analfabetismo que permanecem.

Nos versos finais, três palavras-chave revelam o sentido universal da obra trazido pelo próprio Craveirinha na carta a editora: “imolam-se”, utilizando um verbo reflexivo no plural, sujeitos que são agentes e pacientes da ação ao mesmo tempo em sua polissemia sempre associada a algo divino/sagrado podendo ser massacre ou até sacrifício/renúncia a algo. A palavra “mesclados” torna o ato da guerra ser de fato o momento em que esses diferentes sentidos do “imolar” se mesclam nas cenas do horror, nos corpos dilacerados, ausentes ou descolados, são maneiras muito próximas de agir, logo se mesclam, como é o funcionamento da memória, por exemplo. Por fim, “no infuturo”. Se os “moçambiquicidas” tratam Moçambique como um palco de guerra e de

disputas por poder, aos sobrevividos fica apenas o “infuturo”, o não futuro, um amanhã que já nasce morto, uma falta de expectativa de mudanças.

Portanto, a mensagem “Para todo Moçambique pensando em Xinavane” e o corpo emanado do poema final “Moçambiquicida” pode ser interpretado como um chamado do autor, José Craveirinha. Aqui vale uma interpretação final sobre a pluralidade de hienas na obra. Se o leitor é colocado em dúvida em todos os poemas para identificar de qual hiena está se referindo, Craveirinha em um novo sentido de hiena constatado, recolhe os ossos dos esquecidos e coloca ao leitor para também devorar, não deixando ninguém escapar ao corpo coletivo projetado, já que se o leitor não absorver o significado do passado ansiará o presente e viverá um “infuturo”. Não existe a nação futura sem antes recolher os ossos do passado. O “moçambiquicida”, na interpretação dessa pesquisa, tem um sentido da morte como um grito de socorro de alguém que ainda está vivo (“sobrevivos”), apesar dos traumas passados. Logo, é uma obra que se comporta para além do seu tempo histórico, que lança luz sobre um passado recente sombrio. Com o recurso da pluralidade de vozes poéticas é capaz de encontrar outros heróis, outros moçambicanos que sobreviveram nas memórias de suas famílias e, provocativamente, se constituem como sujeitos de uma nação em construção. A morte, principal sujeito nos versos, é a substância para a vida. Sem mexer com ossos, a quizumba não sobrevive na floresta. Se todos passaram por elas, logo todos são parte da mesma história e se contaminaram com seus desfechos “sobrevivos moçambiquicidas”. Ou seja, há uma crítica ao esquecimento que observa. Algo como sagrado “Não mexer nos ossos de quem já se foi”. Mas o autor faz exatamente o inverso. Mexe e dá nomes aos que se foram, colocando inclusive as formas de morte. Essa mensagem para além do seu tempo é a que fica como leitura final da obra.

Considerações finais

Esta pesquisa pretendeu contribuir para os estudos sobre a literatura e história moçambicana, em especial à produção poética de José Craveirinha. A magnitude de sua obra foi explorada por meio de três obras completas e um poema publicado de forma esparsa a partir de uma análise comparada. Como pertenceu a três épocas históricas diferentes, esta dissertação pretendeu esmiuçar o texto literário a partir da crítica literária que os leu em seus períodos e na atualidade, bem como trazer as diferentes áreas das ciências humanas para o diálogo, buscando na intertextualidade uma compreensão social do que podem revelar os textos em sua escrita.

Como foi possível observar, **no capítulo um** foram trazidas algumas análises de diferentes poemas da obra *Xigubo*. Escrito em sua maioria na década de cinquenta, a primeira obra publicada de Craveirinha fora de Moçambique tinha uma abordagem que buscava uma identidade, uma conexão intertextual com segmentos sociais que se viam como pertencentes a um território nacional, mesmo que este ainda não existisse, vozes que gritavam por uma liberdade. Nessa obra, influenciada pelo contexto internacional de independências africanas, Craveirinha torna-se pioneiro em uma poética singular que colocava as línguas nacionais, em especial a sua língua materna o xiRonga, mescladas a língua portuguesa, criando uma “moçambicanidade” estética reverenciada pelos críticos literários da época.

No caso da obra *Karingana ua Karingana*, analisada no **capítulo dois**, foram identificados elementos narrativos, metafóricos e personagens que contavam a história de uma nação que estava nascendo. Dividida em quatro partes, as diferentes vozes poéticas que ocupam as páginas da obra aparecem a cada etapa histórica em temas que utilizam uma diversidade de figuras de linguagem para contar de forma poética o viver no real. Considerada a maior obra de Craveirinha, *Karingana ua Karingana* é publicada às vésperas da independência, mostrando a sua forte conexão política ao nacionalismo.

Ambas as obras carregam as marcas de estilo que iriam consagrar o poeta dentro e fora do país, uma moçambicanidade no uso das línguas e na estética poética adotada. A escrita após a independência foi marcada por novas tópicas e um lirismo que em alguns aspectos destoava do anterior, formas que se alteraram com o tempo. A partir do poema “Saborosas tanjarinas d’inhambane”, tentou-se revelar como o poeta da Mafalala trazia as angústias sobre o novo período e quais técnicas da escrita passou a utilizar. Foi possível perceber algumas permanências (narratividade, oralidade e uso múltiplo de figuras de linguagem), mas, sobretudo em *Babalaze das hienas*, uma grande distinção

da escrita anterior. Ao mesmo tempo, em *Babalaze das hienas* a maturidade do poeta é alcançada nos diferentes usos criativos que faz tanto com a língua portuguesa quanto nos neologismos inventados. O cuidado com as palavras é aguçado e as imagens poéticas neorrealistas passam para a categoria de imagens-memória. Se Ana Mafalda Leite (1991) revelou uma preciosidade nos usos da língua em *Karingana ua Karingana*, desde o uso de coordenativas, preposições, advérbios e outros elementos linguísticos ligados à oratura e à oralidade da cultura Ronga para a composição das diferentes metáforas craveirínhas, e Raul Calane da Silva (2009) apresentou a diversidade de léxicos presentes na obra, este presente estudo pretendeu apontar indícios de uma obra incompleta do ponto de vista analítico. Devido às limitações impostas pelo recorte adotado, esta dissertação espera ter contribuído para apontar alguns problemas que podem denotar novas pesquisas. Os apontamentos realizados por Gilberto Matusse (1998) em seu estudo comparado auxiliaram a compreender a importância da obra de José Craveirinha para a literatura moçambicana contemporânea.

Babalaze das Hienas revela que não há binarismos no entendimento da sociedade moçambicana formada após a independência. O texto literário pode expressar diferentes formas de compreender o real, base material da poética que é desenvolvida. As verdades encontram no terreno literário uma nova dimensão do real. Os efeitos de sentido da *mimesis* criada pelo uso dos recursos da língua constituem uma leitura do poeta sobre o mundo em que está inserido. A partir disso, Craveirinha ao se distanciar da estrutura de poder formada consegue localizar vozes destoantes do projeto nacional construído, constituindo um espaço narrativo para elas ocuparem seu texto. Esse compromisso do poeta nacional primeiramente com aquilo que encontra no real, nos homens e mulheres do cotidiano, foi combustível para uma poética engajada na reconstrução da sociedade, ou seja, não se furtou dos debates sociais da nova época, identificando as transformações necessárias diante dos novos problemas encontrados nas diferentes realidades e no trato com o passado recente, esse que não deveria ser esquecido ou celebrado, apenas lembrado, ressignificando a vivência nos novos tempos. Verificou-se que há uma intencionalidade no projeto literário da obra poética *Babalaze das Hienas* articulada às demandas da redemocratização ocorrida na década de noventa.

As considerações finais deste estudo comparativo estão em apresentar novos caminhos da análise literária, atravessando a formação cultural e histórica de Moçambique, bem como incorporar a intertextualidade como metodologia analítica para

auxiliar na compreensão social do texto craveirínhico e toda a produção cultural permeada por tensões sociais diferentes em cada época histórica.

Referências Bibliográficas

Livros, artigos e teses:

ABDALA JR, Benjamin. **Estudos comparados: Teoria, crítica e metodologia**. SP: Ateliê Editorial, 2014.

ABDALA JR, Benjamin e SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (org.). **Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal**. SP: Ateliê Editorial, 2015.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. SP: Editora 34, 2012.

AJARI, Norman. “Crítica da etnofilosofia, pensamento social e africanidades.” in: **Ensaíes Filosóficos**, Volume XVIII – Dezembro/2018.

ALMEIDA Maria Geralda de & MACHANGUANA, Constâncio. “A Ukayni e Gwaza Muthine - festejos culturais e identitários em Maputo e Gaza – Moçambique.” in: **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, n. 37, 2020.

ALVES, Elizandra Fernandes e ALVES, Érica Fernandes. “Grito negro: A imagética negra na poesia de José Craveirinha.” Disponível em: [153515f021f7b2f8259a13d7cf196b6451db.pdf \(semanticscholar.org\)](https://www.semanticscholar.org/paper/153515f021f7b2f8259a13d7cf196b6451db)

AMSELLE, Jean-Loup e M'BOKOLO, Elikia (orgs.). **No centro da etnia: etnias, tribalismo e Estado na África**. RJ: Vozes, 2017.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. SP: Companhia das letras, 2008.

ANDERSON, Kevin B. **Marx nas margens: Nacionalismo, etnia e sociedades não ocidentais**. SP: Boitempo, 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura**. RJ: Contraponto, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. SP: Edipro, 2011.

_____. **Retórica**. SP: Edipro, 2011.

AUGUSTO, Claudio de Farias. **A revolução portuguesa**. SP: Editora UNESP, 2011.

AYERBE, Luis Fernando. **A revolução cubana**. SP: Editora UNESP, 2004.

BAGODO, Obarè. Saberes endógenos e desafios da modernidade científica: reflexões de um arqueólogo. In: HOUNTOUNDI, Paulin (Org.). **O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea**. Luanda: Edições Mulemba, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. SP: Editora 34, 2015.

_____. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. SP: Hucitec, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade.** SP: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Muryatan Santana. “O debate panafricanista na revista *Présence africaine* (1956-1963)” in: **Ensaíes Filosóficos**, Volume XVIII – Dezembro/2018.

_____. **A razão africana:** Breve história do pensamento africano contemporâneo. SP: Todavia, 2020.

BARRENTO, João. **O arco da palavra.** SP: Escrituras, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** fatos e mitos/experiências. Tradução Sérgio Milliet. – 3 e.d. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BELLUCCI, Beluce. **Tem, mas acabou:** economia contemporânea em Moçambique. Tese de doutorado FFLCH-USP, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa.** SP: Cosac Naify, 2007.

BERND, Zilá. **O que é negritude.** SP: Editora Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOAHEN, Albert Adu (org.). **História geral da África, VII:** África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília : UNESCO, 2010.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Entre a literatura e a história.** SP : Editora 34, 2015.

BOSI, Eclea. **Cultura de massa e cultura popular:** leituras de operárias. RJ : Vozes, 1973.

BRAGANÇA, Aquino de. « »O marxismo de Samora.” in: **Três continentes** [Lisboa] Nº3, 1980.

_____. « Da idealização da FRELIMO à compreensão da história de Moçambique » in: **ESTUDOS MOÇAMBICANOS**, 1986.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique:** identidades, colonialismo e Libertação. Tese de doutorado FFLCH: USP, 2007.

_____. **Moçambique:** identidade, colonialismo e libertação. SP: Editora UNESP, 2009.

CAHEN, Michel. “Seis teses sobre o trabalho forçado no império português continental em África” in: **África**, São Paulo, n. 35, p. 129-155, 2015.

CALANE DA SILVA, Raul Alves. **Do léxico à possibilidade de campos isotópicos literários**. Tese de doutorado. Faculdade de letras. Porto: Universidade do Porto, 2009.

_____. **O estiloso Craveirinha**. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

CAN, Nazir Ahmed. **O campo literário moçambicano: tradução e formas de insílio**. SP: Kapulana, 2020.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. BH: Editora Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade**. RJ: Editora Ouro sobre Azul, 2014.

_____. **O estudo analítico do poema**. SP: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAPELA, José. **Moçambique pela sua história**. Porto: CEAUP, 2010.

CASIMIRO, Isabel Maria. “Movimentos sociais e Movimentos de Mulheres em Moçambique” In: CRUZ E SILVA, T.; CASIMIRO, I., (Orgs.) **A Ciência ao Serviço do Desenvolvimento: Experiências de Países Africanos Falantes de Língua Oficial Portuguesa**. Dakar: CODESRIA, 2015, Dakar, pp. 51-66 (Comunicação apresentada à XIII Assembleia Geral do CODESRIA, 5-9 Dezembro 2011, Rabat, Marrocos).

CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade**. Editora Vega: Lisboa, 1994.

CHAVES, Rita. “José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo.” in: **VIA ATLÂNTICA**. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP. número 3. dez. 1999.

_____. “Pontos para um Estudo Comparativo sobre Aspectos e Problemas da Literatura em Angola e Moçambique”. In: ABDALA JR, Benjamin. **Estudos comparados: Teoria, crítica e metodologia**. SP: Ateliê Editorial, 2014.

COELHO, João Paulo Borges. “Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta.” in: **Lusotopie**, Lyon,. n. 10. p. 175-193, 2003.

_____. “A ‘Literatura Quantitativa’ e a Interpretação do Conflito Armado em Moçambique (1976-1992).” in: RODRIGUES, Cristina Udelsmann. COSTA, Ana Bénard. **Pobreza e Paz nos PALOP**. Lisboa : Sextante Editora, 2009.

_____. “Memória das guerras moçambicanas.” in: RIBEIRO, António Sousa e RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs). **Geometrias da memória: configurações pós-coloniais**. Coimbra: Edições Afrontamento, 2016.

_____. **Museu da revolução**. SP: Kapulana, 2022.

COOPER, Frederick. **Histórias de África: capitalismo, Modernidade e Globalização**. Lisboa: Edições 70, 2016.

CORREA, Sonia e HOMEM, Eduardo. **Moçambique: Primeiras Machambas**. SP: Margem Editora, 1977.

CORTÊS, Edson Robert de Oliveira. **Velhos amigos, novos adversários: As disputas, Alianças e Reconfigurações Empresariais na Elite Política Moçambicana**. Tese de doutoramento em Antropologia. Universidade do Porto, 2018.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. SP: Companhia das letras, 2006.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana wa Karingana**. 1ª edição. Lourenço Marques: Académica, 1974.

_____. **Karingana ua Karingana**. 2ª edição. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **Chigubo**. Casa dos Estudantes do Império. Coleção de Autores Ultramarinos. Lisboa, 1964.

_____. **Xigubo**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Babalaze das hienas**. Maputo: AEMO, 1997.

_____. **Hamina e outros contos**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. **Maria**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. **Maria**. Maputo: Alcance editores, 2008.

_____. **Moçambique e outros poemas**. Maputo: Alcance editores, 2018.

_____. **O folclore moçambicano e suas tendências**. Maputo: alcance editores, 2019.

_____. **O plebiscito**. Maputo: Alcance editores, 2020.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” in: **Points de Suspension**. Paris: Galilée, 1992

DIAS, João. “Godido.” in: **Godido e outros contos**. Associação de escritores africanos.

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. SP: Veneta, 2021.

DURÃO, Gustavo de Andrade. **Léopold Sédar Senghor: uma narrativa sobre o movimento da Négritude**. Curitiba: Appris, 2020.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: Uma introdução. Tradução Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Teoria da literatura**: uma introdução. SP: Martins fontes, 2006.

FALCONI, Juliana. “A poesia da guerra como narrativa da memória nacional: José Craveirinha e Ana Paula Tavares.” in: **VIA ATLÂNTICA**. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP. N. 17, 2010.

FALOLA, Toyin. **O poder das culturas africanas**. RJ: Vozes, 2020.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. EDUFBA Salvador, 2008.

FERNANDES, Carlos Manuel Dias. **Dinâmicas de pesquisa em ciências sociais no moçambique pós – independente**: o caso do centro de estudos africanos, 1975-1990. Tese de Doutorado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA. Salvador: UFBA, 2011.

FOURSHEY, Catherine Cymone. **África Bantu**: de 3500 a.C. até o presente. RJ: Vozes, 2019.

FRY, Peter. “Culturas da diferença: seqüelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral.” in: **Revista Afro-Ásia**, 29/30 (2003)

_____. **A persistência da raça**. RJ: Civilização brasileira, 2005.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. SP: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “A modernidade negra” in: **Revista de Ciência**: Teoria & Pesquisa. UFSCAR: Janeiro - Julho de 2003.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. RJ: Civilização brasileira, 1978.

HEDGES, David e outros (org.). **História de Moçambique Vol. 3**: Moçambique no auge do colonialismo 1930-1961. Maputo: UEM, 1993.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: Visita à história contemporânea.** SP: Editora Selo negro, 2008.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições.** SP: Paz e terra, 2014

HOBBSAWM, Eric. **A era do Capital (1848-1875).** SP: Paz e terra, 2010.

_____. **A era dos Impérios (1875-1914).** SP: Paz e terra, 2010.

HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique.** Maputo: Promédia, 2002.

HOUTONDJI, Paulin. “Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos.” in: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, Março 2008.

JÚNIOR, José Welton Ferreira dos Santos. **Tambores poéticos: a (re)invenção da história em José Craveirinha e Abdias do Nascimento.** Dissertação de mestrado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA. Salvador: UFBA, 2012.

JUNOD, Henri. **Usos e costumes dos bantu.** Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique em Biblioteca Nacional. tomo II. (Coleção Moçambicana), 1946.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **O rei Mocho.** SP: Kapulana, 2016.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra – II.** Publicações Europa-América.

_____. (org.). **História da África: Metodologia e pré-história.** vol I. Brasília: UNESCO, 2010.

LABAN, Michel. Moçambique: **Encontro com escritores.** Vol I, II e III. Fundação Eng. Antônio de Almeida. Porto-Portugal, 1998.

LAISSE, Sara Jona. **Entre margens: Diálogo intercultural e outros textos.** Maputo: Gala-gala edições, 2020.

_____. **Moçambique, Surge et Ambula: a interculturalidade no corpus literário obrigatório no Ensino Secundário Geral entre 2004 e 2011.** Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses Especialidade em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha.** LISBOA: Edições Veja, 1991.

_____. “A oficina narrativa da poesia na escrita de José Craveirinha” in: **VIA ATLÂNTICA** N° 9 JUN/2006. p. 225-240.

_____. **Oralidade & escritas pós-coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. RJ: EdUERJ, 2020.

_____. (Org.) **História(s) da Literatura.** Editora Almedina-Coimbra, 2005.

_____. “Violência e morte na poesia de José Craveirinha” in: **Do colonialismo ao patriarcado:** representações de violência nas literaturas africanas / Vanessa Riambau Pinheiro, Sávio Roberto Fonseca de Freitas (organizadores). - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

LENIN, V.I. **O Estado e a Revolução.** SP: Editora Expressão popular, 2010.

LIPHOLA, Marcelino e COELHO, João Paulo Borges (org.). **Estudos Moçambicanos.** Número 20. Maputo: CEA-UEM Imprensa Universitária, 2002.

LOPES, José de Sousa Miguel. “Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique” in: LEÃO, Angela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias:** literaturas africanas de língua portuguesa. BH: Puc Minas, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **Do Colonialismo como Nosso impensado.** Lisboa: Gradiva edições, 2016.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado.” in: **Projeto História - PUC-SP.** São Paulo n. 17. p. 63-201, 1998.

LUKÁCS, Gyorgy. **Marx e Engels como historiadores da literatura.** SP: Boitempo, 2016.

MACAGNO, Lorenzo. “Fragmentos de uma imaginação nacional.” in: **RBCS** Vol. 24 no70 junho/2009.

_____. “Lendo Marx “pela segunda vez”: experiência colonial e a construção da nação em Moçambique.” in: **IV Colóquio Marx e Engels,** Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, Campinas, 8 a 11 de novembro de 2005.

_____. “Multiculturalism in Mozambique?”. in: **Vibrant** v.5 n.2.

MACAMO, Elísio. “A nação moçambicana como comunidade de destino.” in: **Mozambique, Histoire géopolitique d'un pays sans Nation.** Paris: Lusotopie, 1994.

_____. **A transição política em Moçambique.** Lisboa: Centro de estudos africanos -ISCTE, 2002.

_____. “Cultura política e cidadania em Moçambique: uma relação conflituosa.” in: **Desafios para Moçambique,** 2014.

MAGAIA, Albino. **Moçambique:** Raízes, identidade e unidade Nacional. Editora Ndjira: Maputo, 2010.

MANOEL, Jones (Org.). **Revolução africana**: uma antologia do pensamento marxista. SP: Autonomia literária, 2019.

MAQUÊA, Vera. “Política e ideia de nação em *Xigubo*, de José Craveirinha.” in: **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 11, pp. 116- 125, jul./dez. 2014.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudo sobre literaturas das Nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MARIANI, Bethania. “Discurso revolucionário moçambicano e a escrita do homem novo.” in: **Via Atlantica**. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP. n. 21, 2012.

MARX, Karl e ENGELS, Friederich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). SP: Boitempo, 2007.

_____. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**: resposta à filosofia da miséria, do sr. Proudhon. SP: Editora Expressão popular, 2019.

_____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858. SP: Boitempo, 2011.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. SP: Boitempo, 2010.

_____. **O capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. SP: Boitempo, 2013.

_____. **Salário, preço e lucro**. SP: Centauro, 2002.

MATA, Inocência. **A casa dos estudantes do Império e o lugar da conscientização política**. UCCLA: Lisboa, 2015.

_____. “Localizar o pós-colonial” in MATA, I. e GARCÍA, F. (org.). Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido. RJ: Diálogos publicações, 2016.

MATTOS, Regiane Augusto de. **As dimensões da resistência em Angoche**: da expansão política do sultanato à política colonialista portuguesa no norte de Moçambique (1842-1910). SP: Alameda, 2015.

MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mía Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: UEM Livraria Universitária, 1998.

MAZRUI, Ali A. E WONDJI, Christophe (org.). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília : UNESCO, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Paris: N-1 edições, 2018.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: história e civilizações**. Salvador: EDUFBA; SP: Casa das Áfricas, 2011.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MENDONÇA, Fátima e SAÚTE, Nelson. **Antologia da nova poesia moçambicana**. AEMO, 1989.

MENDONÇA, Fátima e BRAGA-PINTO, César. **João Albasini e as luzes de Nwanzengele**. Maputo: Alcance editores, 2014.

MENDONÇA, Fátima. **Imprensa e circulação de ideias em Moçambique**. Disponível em: www.lusofonia.net.

_____. **Literatura Moçambicana: a história e suas escritas**. Maputo: Faculdade de letras/Núcleo editorial- UEM, 1988.

MINDOSO, André Victorino. **Os Assimilados de Moçambique: Da situação colonial à experiência socialista**. Tese de doutorado. Curitiba: UFPR, 2017.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Terceiro Mundo, 1975.

MOSCA, João. **Evolução da agricultura moçambicana no período pós-independência**. Lisboa: ISA, 1996.

MOUTINHO, Laura. **Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul**. SP: UNESP, 2004.

MUCACHONA, Jorge João. “A teia do pluralismo jurídico e as autoridades tradicionais em Moçambique” in: **Revista Brasileira de Estudos Africanos** / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas, Centro Brasileiro de Estudos Africanos. – Ano 5, n. 10 (Jul./Dez. 2020). –

MUDIMBE, V.Y. **A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. RJ: Vozes, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NETO, Helio Baragatti. “As influências jornalísticas em *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha” in: **REVELLI**. Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas. v. 1, n. 2, outubro de 2009.

NGOENHA, Severino e CASTIANO, José P. **A longa marcha duma “Educação para todos” em Moçambique.** Maputo: UEM Publifix, 2006.

NGOENHA, Severino Elias. **Das independências às liberdades.** Maputo: Editora Paulinas, 2018.

_____. **Machel: Ícone da 1ª República?** Maputo: Editora Ndjira, 2009.

NGUNGA, Armindo e FAQUIR, Osvaldo G. **Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas: Relatório do III Seminário.** Maputo: CEA-UEM Impressão Ciedima, 2012.

NGUNGA, Armindo. **Introdução à linguística Bantu.** Maputo: Imprensa Universitária, 2014.

NHAMONA, Elídio. “O desporto nas artes moçambicanas: uma abordagem sumária” in: **FuLiA/UFMG**, v. 6, n. 2, maio-ago., 2021

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana: Ensaios.** São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

_____. **Perto do fragmento, a totalidade: Olhares sobre a literatura e o mundo.** São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

_____. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária.** SP: Kapulana, 2015.

_____. **A escrita infinita.** Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** SP: Cosac Naify, 2012.

_____. **Signos em rotação.** SP: Editora Perspectiva, 1996.

PÉLISSIER, René. **História de Moçambique: formação e oposição 1854-1918.** Volume 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

PENVENNE, Jeanne Marie. “Labor struggles in Lourenço Marques (1900-1933) in **Review Fernand Braudel center.** Vol 8, n. 2, 1984. p. 249-285.

PEREIRA, Analúcia Danielevicz. **A revolução sul-africana.** SP: Editora UNESP, 2012.

PINTO, João Alberto da Costa. “Gilberto Freyre e o lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951-1974).” in: **Revista UFG**, Junho-2009.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror, de mistério e de morte.** RJ: Nova Fronteira, 2017.

POMAR, Wladimir. **A Revolução Chinesa.** SP: Editora UNESP, 2003.

PORTO, Gustavo de Azevedo e ALVES, Adeir Ferreira. “*Babalaze das hienas e a memória coletiva moçambicana: a oralidade, a ancestralidade e a escrita poética como narrativa da guerra civil.*” in: **Revista de Ciências Sociais** — Fortaleza, v. 52, n. 1, mar./jun., 2021.

RABELAIS, François. **Pantagruel e Gargântua.** (Obras completas de Rabelais – 1). SP: Editora 34, 2021.

RIBEIRO, Fernando Bessa. “Do esgotamento revolucionário à liberalização: o movimento sindical face às privatizações em Moçambique na década de 1990.” in: **Caderno CRH**, Salvador, v. 28, n. 74, 2014.

ROCHA, Aurélio. **Moçambique: História e cultura.** Maputo: texto editores, 2006.

ROCHA, Ilídio. **Catálogo de periódicos e principais seriados de Moçambique (1854-1975).**

RODNEY, Walter. **Como a Europa subdesenvolveu a África.** Lisboa: Seara Nova edições, 1975.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes.** 3ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. **Gênero, patriarcado e violência.** SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTANA, Jacimara Souza. **Médicas-sacerdotisas: religiosidades ancestrais e contestação ao sul de Moçambique (1927-1988).** SP: Editora da Unicamp, 2018.

_____. “A participação de mulheres na luta de libertação nacional em Moçambique em notícias (REVISTA TEMPO 1975-1985)” in **Sankofa.** Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. N. 4. dez./2009.

_____. ”Tradição Oral do Império de Gaza, Identidade Nyanga e Contestação ao colonialismo no sul de Moçambique (C. 1895-1956).” in: **Sankofa.** Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano IX, N°XVI, Janeiro/2016.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. **Reino de Gaza: O desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897).** Dissertação de mestrado do programa de História social na FFLCH-USP, 2007.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar.** SP: Edusp, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente.” in: **Revista Terceira Margem.** UFRJ. Vol 9. N.

13, 2005.

SERRA, Carlos (org.). **Conflito e mestiçagem**. Maputo: UEM Livraria Universitária, 2000.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (Dir.). **Nova História da expansão portuguesa Vol. XI: O império africano (1890-1930)**. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

SERRÃO, José Vicente e outros (org.). **Direitos de Propriedade, Terra e Território nos Impérios Ultramarinos Europeus**. Lisboa: CEHC-IUL, 2014.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. “Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica.” In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 95-117, 2º sem. 2015.

SILVA, Teresa Cruz e SOUTO, Amélia Neves. **Estudos moçambicanos**. Número 19. Maputo: CEA-UEM Imprensa Universitária, 2001.

_____. **Estudos moçambicanos**. Número 16. Maputo> CEA-UEM Imprensa Universitária, 1999.

SIMEÃO, Fábio Gustavo Romero. “Entre o belo ao *bellum*: a violência da guerra na poesia de José Craveirinha.” **Do colonialismo ao patriarcado**: representações de violência nas literaturas africanas / Vanessa Riambau Pinheiro, Sávio Roberto Fonseca de Freitas (organizadores). - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

SOPA, Antonio. **A alegria é uma coisa rara**: Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Marimboque, 2014.

SOUZA, Luana Soares de. **Imagens do negro e do colonialismo português em José Craveirinha e Gilberto Freyre**. Tese de doutorado. Estudos literários, UFMT, 2019.

SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. **A gravitação das formas**: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987). Tese de doutorado FFLCH-USP, 2018.

SILIYA, Carlos Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: Imprensa Nacional, 1996.

SUMICH, Jason. “Construir uma nação: ideologias de modernidade da elite moçambicana.” in: **Análise Social**, vol. XLIII (2.º), 2008.

THAY, António Hama. “Processos de liderança e tomada de decisão em Moçambique: Governança de Samora Machel – 1975/1986” in: **Revista Brasileira de Estudos Africanos** / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas, Centro Brasileiro de Estudos Africanos. – Ano 5, n. 10 (Jul./Dez. 2020).

THOMAZ, Fernanda do Nascimento. “Projetos em disputa num projeto de Estado: relações políticas no sul de Moçambique (1907-1922).” **Xxv Simpósio Nacional de História** – Fortaleza, 2009.

THOMAZ, Omar Ribeiro. “Contextos cosmopolitas: Missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique.” In: **Estudos Moçambicanos** 19, 2002.

_____. “Escravos sem dono’: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista.” in: **Revista De Antropologia - USP**. v. 51.n.1, 2008.

_____. “Raça’, nação e *status*: histórias de guerra e ‘relações raciais’ em Moçambique.” in: **REVISTA USP**, São Paulo, n.68, p. 252-268, dezembro/fevereiro 2005-2006.

TOWA, Marcien. **A ideia de uma filosofia negro-africana**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

TROTSKY, Leon. **História da Revolução Russa**. tomo um. SP: Editora Instituto Sundermann, 2007.

_____. **A revolução traída**. SP: Editora Instituto Sundermann, 2005.

UNIÃO das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA). **Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963)**: Volume II Moçambique (reprodução fac-símile das edições originais). UCCLA: S/L, 2014.

VALENTIM, Alexandre. **Origens do colonialismo português moderno** V. III(1822-1891). Lisboa: Editora Sá da Costa, 1979.

VIA ATLÂNTICA. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP. N. 5, 2002.

_____. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP. N. 17, 2010.

VIEIRA, Luciana Batista. **Outra face, a mesma luta**: Edição e estudo das crônicas e outros textos publicados por José Craveirinha em A Tribuna (1962-1964). Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos. Universidade do Porto, 2019.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. SP: Editora UNESP, 2012.

_____. **A revolução vietnamita**: da libertação nacional ao socialismo. SP: Editora UNESP, 2008.

WILLIAMS, Eric. **Capitalismo e escravidão**. SP: Companhia das letras, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. SP: Editora UNESP, 2011.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. SP: Boitempo, 2007.

YAZBEK, Mustafa. **A revolução Argelina**. SP: Editora UNESP, 2010.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. **Entre narros e mulungos: Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques (1890-1940)**. Tese de Doutorado. SP: FFLCH/USP, 1998.

_____. **De escravo a cozinheiro: Colonialismo e racismo em Moçambique**. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. SP: Ateliê editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. SP: Cosac Naify, 2007.

Fontes documentais

- O processo revolucionário da Guerra popular de libertação. Departamento do trabalho ideológico da FRELIMO. Artigo “A voz da Revolução” de 1963 a 1974. Maputo: 1977.

- Jornal *A voz da Revolução* de 1963 a 1974. O processo revolucionário da Guerra popular de libertação. Departamento de trabalho ideológico da Frelimo. Biblioteca Nacional de Moçambique.

- Jornal *Notícias de Beira* de 1958 a 1976. Acervo de periódicos da Biblioteca Nacional de Moçambique.

- Jornal *Notícias* de 1958. Acervo de periódicos da Biblioteca Nacional de Moçambique.

Fontes em multimídias

- Documentário *José Craveirinha: Karingana*. Kanema produções. Direção de Mario Borgneth. Edição Maviola, 1985. (Circulação não autorizada).

-Arquivos digitais em *Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa, Portugal*. disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4312563>. Acesso em out/2022.

Dicionários

- CHEVALIER, Jean e GHEEBRANT, Alain. - Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). RJ: José Olympio, 1994.

- HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua portuguesa. RJ: Objetiva, 2001.

- Dicionário Ronga-Português. Junta de investigações do ultramar. Lisboa, 1960.