



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGEM**

LUANA SOARES DE SOUZA

**ORALIDADE E LINGUAGEM NA POÉTICA DE JOSÉ
CRAVEIRINHA**

**CUIABÁ
2014**

LUANA SOARES DE SOUZA

**ORALIDADE E LINGUAGEM NA POÉTICA DE JOSÉ
CRAVEIRINHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, área de estudos literários, do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Área: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e realidade social

Orientadora: Prof^a Dr^a Marinei Almeida

**CUIABÁ
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

S729o SOUZA, Luana Soares de.
ORALIDADE E LINGUAGEM NA POÉTICA DE JOSÉ CRAVEIRINHA /
Luana Soares de SOUZA. -- 2014
xii, 109 f. ; 30 cm.

Orientadora: Marinei Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de
Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Cuiabá 2014.
Inclui bibliografia.

1. José Craveirinha. 2. Oralidade. 3. Literatura Moçambicana. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO-GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT
Tel : (65) 3615-8408 - Email : secretariameel@hotmail.com.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: "Oralidade e linguagem na poética de José Craveirinha"

AUTORA: Luana Soares de Souza

Dissertação defendida e aprovada em 30 de maio de 2014.

Presidente da Banca / Orientadora: Marinei Almeida
Instituição: Universidade do Estado de Mato Grosso

Examinadora Interna: Doutora Célia Maria Domingues da Rocha Reis
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Externa: Doutora Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Instituição: Universidade do Estado de Mato Grosso

CUIABÁ, 30 de maio de 2014

À minha amada classe¹.

¹Marx e Engels (2011) afirmam que “A história de toda a sociedade até hoje é a história da luta de classes” (2011, p. 39) e que a sociedade capitalista se divide em duas classes: a burguesia e a classe trabalhadora. O presente trabalho é dedicado à classe trabalhadora que com seu labor financia a universidade pública. A expressão “minha amada classe” foi retirada do poema “Uma razão a mais para ser anticapitalista”, do poeta paulistano Mauro Iasi (2008, p. 144).

AGRADECIMENTOS

Karingana ua Karingana

Os dois anos em que estive no Mestrado foram maravilhosos. Em 2011, quando eu ainda estava na graduação, recebi o resultado de que havia sido aprovada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. A Prof^a Dr^a Rhina Landos Martínez André, atualmente aposentada, havia me incentivado muito. Após o resultado, comemoramos juntas. Essa notícia veio regada a muito choro. Mais tarde, eu descobriria que o choro seria um companheiro ao longo dessa travessia.

Quando entrei no Programa propus-me a pesquisar sobre o conto contemporâneo em Mato Grosso. No entanto, fui me apaixonando pela poesia devido à disciplina de Teoria da Poesia, ministrada pela Prof^a Dr^a Célia Maria Domingues da Rocha Reis, e pela aproximação com minha orientadora, Prof^a Dr^a Marinei Almeida, apaixonada pela palavra. Marinei me possibilitou o contato com alguns escritores africanos: Ondjaki, Agostinho Neto, Noémia de Sousa e Craveirinha. Eu, que nunca havia tido contato com a literatura africana, inicialmente pensei nos estereótipos ocidentais sobre o continente. Entretanto, quando mergulhei na pele da palavra poética, vi a riqueza literária desse gigante “desconhecido”. Obrigada, professoras!

Apaixonei-me pelo “Zé da Maria”: o José Craveirinha. Ele me possibilitou os gozos poéticos, dos quais a vida cinza das cidades havia me roubado. A vida que corria nos versos do poeta colocava minha vida em movimento, que antes estava estancada pelas durezas cotidianas. Obrigada, Zé!

Nesse processo encontrei grandes amigos que também compartilharam o sabor inesgotável da poesia. No suor do texto, da palavra e da análise, eu passava a me reconhecer no outro. Obrigada amigos-pesquisadores!

Na primeira viagem que fiz no Mestrado, que foi para a Universidade de São Paulo, minha orientadora me guiou. Ela me ensinou a “voar fora da asa”. Em São Paulo encontrei grande parte do referencial teórico da minha pesquisa: Tania Macedo, Rita Chaves, Ondjaki, Pepetela, Benjamin Abdala etc, além do caloroso encontro com a prof^a Dr^a Elza Miné, coordenadora da mesa em que expus meu primeiro trabalho. Nessa viagem conheci museus como o Museu da Língua Portuguesa e a Pinacoteca, lugares que até então habitavam meus sonhos mais distantes. Meu companheiro fiel, o choro, esteve presente. Uma mistura de alegria, realização e sonho. Voltei completamente modificada. Eu havia me desconstruído ao mesmo tempo em que me encontrava. O “voar” tornou-se algo necessário para mim. Desde então, não consegui ficar muito tempo enraizada em um lugar. Voei para Garanhuns, Porto Alegre, Uberlândia, Cáceres e Pontes e Lacerda. Lugares que eu jamais conheceria sem essa travessia. Talvez, eu até conheceria, mas jamais seriam experiências tão intensas como as que eu vivi. Meu agradecimento especial à CAPES que

auxiliou financeiramente minha jornada. Sem esse apoio, eu não conseguiria “atravessar” outras margens.

Quando eu voltava, contava todas as histórias. Cada quadro, cada trabalho apresentado, cada escritor, cada café, cada aroma, cada gosto. Como a pesquisa se direcionou para a instigante temática da oralidade, o contar histórias permeou boa parte da minha trajetória.

Nesse período conheci um moço chamado Gimo, moçambicano que veio fazer mestrado na área de Ciências Biológicas em Cuiabá e me ajudou em todos os sentidos. Seu carinho, suas palavras e sua vivência naquele lugar, me proporcionavam estar mais perto do meu objeto, mesmo estando além-mar. Obrigada Gimo!

Outros moços também apareceram. Todos perpassaram por minha vida e deram grandes contribuições. À medida que um moço saía, o choro me dava colo. Produzir com choro não foi fácil. Eu tinha vontade de congelar o tempo para poder chorar a perda e depois voltar para os prazos impostos pelo Programa. No entanto, aprendi a conviver com a perda do outro e o parto da escrita.

Ao final do Mestrado, nos últimos 6 meses, fui contratada como professora substituta no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso. Minha orientadora protestou, mas, pássaro que sou, arrisquei. Esse voo custou caro; noites, manhãs e amores, mas valeu a pena! A experiência docente que adquiri não é palpável. O carinho dos alunos serviu de combustão para a escrita. Obrigada, alunos!

Tudo isso foi possível porque minha família me ajudou desde o começo. Minha mãe, que ouvia minhas lamentações, meu pai, que lia os capítulos e palpitava, e meus irmãos, que me deram sorrisos e carinhos. Eles foram imprescindíveis nessa caminhada. Obrigada mãe, Ozenira Soares, pai, Pedro Aparecido e irmãos, André e Morgana!

Aos meus irmãos afetivos: Viviane Mota, Mariana Máximo, Eduardo Matos, Rayssa Cabral, Tatiane Lacerda, Cintia Borges, Jean Michel e Aleksandro Santos, pela prosa, gargalhada e companheirismo.

Aos irmãos africanos que residem no Brasil: Hernani, Wnivaldo, Mica, Nito, Tito, Ico, Isidouro, Gimo, Diela, Arlete e Danise, pela coragem, garra e força.

Agradecimento especial ao Toni, que serve de inspiração para nossa luta diária contra o racismo e a marginalização da pobreza. Toni Vive!

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação. Vocês me ensinaram a arte de ensinar.

Aos meus irmãos de classe, trabalhadores de todo mundo, por produzirem toda a riqueza.

Ao meu avô Raimundo, negro do olhar de mar. Grande contador de histórias. Obrigada!

Cada choro valeu a pena!

Karingana.

A minha principal certeza é o chão em que se amachucam os meus joelhos doloridos, mas todos os que vierem me encontrarão agitando a minha lanterna de todas as cores na linha de todas as batalhas.

Oswaldo Alcântara

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim.

Mia Couto

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a obra *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha (2008), publicada originalmente no ano de 1974, um ano antes da independência de Moçambique. Poeta-militante, Craveirinha luta com as palavras contra o colonialismo. Na busca pela liberdade e emancipação de seu povo, o poeta utiliza a oralidade ao longo de seus versos. A partir disso, buscamos refletir sobre a forma como se constitui essa oralidade na poesia, assim como, o efeito estético sugerido pela mesma. Para tanto, a fundamentação teórica para a discussão da oralidade baseou-se nos textos de Benjamin (2012), Vansina (1965), Halbwachs (1990) e Havelock (2000); a teoria da poesia acerca dos estudos de Paz (1982), Bosi (2000) e Candido (1996) e sobre as literaturas africanas de língua portuguesa buscamos apoio em estudos de Chaves (2005), Abdala (2003) e Leite (1991).

Palavras-chave: José Craveirinha; Oralidade; Literatura Moçambicana.

ABSTRACT

This paper presents a study on the work *Karingana ua Karingana*, of José Craveirinha (2008), originally published in 1974, one year before the independence of Mozambique. Poet-activist, Craveirinha struggle with words against colonialism. In the quest for freedom and emancipation of his people, the poet uses orality over its verses. From this, we reflect on how it is that oral poetry, as well as the aesthetic effect suggested by it. For both the theoretical foundation for the discussion of orality was based on the writings of Benjamin (2012), Vansina (1965), Halbwachs (1990) and Havelock (2000); the theory of poetry about the studies of Paz (1982), Bosi (2000) and Candido (1996) and on African literatures in Portuguese seek support in studies of Chaves (2005), Abdala (2003) and Leite (1991).

Keywords: José Craveirinha; Orality; Mozambican literature.

LISTA DE SIGLAS

- BPP** Black Panther Party (Partido dos Panteras Negras)
- FNLA** Frente Nacional de Libertação de Angola
- FRELIMO** Frente de Libertação de Moçambique
- MANU** Mozambique African National Union
- MPLA** Movimento pela Libertação de Angola
- PAIGC** Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde
- UDENAMO** União Democrática Nacional de Moçambique
- UNAMI** União Nacional Africana de Moçambique Independente
- UNITA** União Nacional Total pela Independência de Angola
- URSS** União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

LISTA DE EXPRESSÕES EM RONGA

Bantos: grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsaariana

Canganhiça: enganar com malícia

Capulana: pano típico que as mulheres africanas vestem

Chango: espécie de gazela

Galagala: lagarto de cabeça azul

Karingana ua Karingana: expressão que inicia os contos orais

Kenguelequezê: ritual que assemelha ao batismo

Machimbombo: ônibus

Maehu: bebida feita de arroz e farinha de trigo

Mafalala: bairro suburbano pobre da Munhuana, sendo também o bairro em que o poeta Craveirinha nasceu

Mafueira: árvore cujo fruto se extrai o óleo “mafura”

Mampsincha: fruto comestível

Marrabenta: ritmo do folclore sul-moçambicano

Ronga: variante linguística de Moçambique

Tchaia: bater, fazer soar

Timbila: instrumento feito de madeira que se parece com um xilofone

Timbileiros: tocadores de timbila

Tingolé: pequeno fruto comestível

Tombasana: mulher solteira

Xigubo: expressão ronga que designa uma dança tradicional que inicia ou finaliza uma batalha

Xirico: pássaro amarelo

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	13
CAPÍTULO I – TRILHAS HISTÓRICAS E POÉTICAS	18
1.1 <i>Xigubo</i> : o início da batalha	19
1.2 A luta com as palavras	27
CAPÍTULO II – ORALIDADE: DO SILENCIAMENTO AO RESGATE ...	44
2.1 O desbotamento do falar e ouvir: reflexões sobre a cultura oral e escrita	44
2.2 Oralidade: construindo conceitos	50
2.3 Tecendo histórias: a oralidade em África	61
CAPÍTULO III – KARINGANA UA KARINGANA: “ESTE JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”	65
3.1 O ronga e a língua portuguesa: atritos e fusões	77
3.2 Vozes negras: um olhar sobre a Negritude	86
PALAVRAS FINAIS	99
BIBLIOGRAFIA	103

PALAVRAS INICIAIS

Como falar de poesia sem falar com paixão? Tarefa árdua essa do pesquisador que precisa criar um distanciamento do seu objeto ao mesmo tempo em que é facilmente seduzido por ele. Ainda mais, tratando-se de poesia, em que as palavras escorregadias oscilam entre as entranhas do verso e da vida.

Sobre os efeitos da sedução do poema, Paul Valéry (2011) afirma: “Se alguém aprecia realmente um poema, sabemos-lo através do que ele comenta a respeito como se fosse uma afeição pessoal (...)” (2011, p. 189). José Craveirinha² é um poeta sedutor. Seduz com o corpo da palavra. Luta, transpira, dança ofegante na margem poética. Palavras em ronga (língua moçambicana) se emendam nas palavras portuguesas. Batalha que não cessa.

Nessa mistura de línguas, o poeta recolhe as histórias orais para tecê-las em sua poesia. Percorrendo os bairros, perpassando por entre as crianças que brincam na rua, sentindo o beijo dos namorados, sentindo a dor do parto das mulheres e o suor do trabalho dos homens, o poeta refugia-se no seio da comunidade para encontrar sua matéria poética.

Embalados neste caminho poético buscamos refletir sobre a obra *Karingana ua Karingana*. Ela possui 84 poemas divididos em quatro partes: Fabulário (1945-1950), *Karingana* (ano de 1958), 3 odes ao inverno e *Tingolé*³.

² José Craveirinha nasceu em 28 de maio de 1922 em Lourenço Marques (atualmente Maputo), capital de Moçambique. Filho de pai português e mãe moçambicana, Craveirinha começa suas primeiras publicações no ramo do jornalismo contribuindo com os jornais *O Brado Africano*, *Notícias da Tarde*, *Voz de Moçambique*, *Notícias da Beira*, *Diário de Moçambique*, *Voz Africana*, *O Cooperador*, *Revista Nova* e *Revista Tempo*. Publicou os livros *Xigubo* (1964), *Cantico a um di catrane* (1966), *Karingana ua Karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Izbrannoe* (1984), *Maria* (1988), *Babalaze das hienas* (1996), *Hamina e outros contos* (1997) e *Maria Vol. 2* (1998). O poeta recebeu os prêmios: Cidade de Lourenço Marques (1959), Prêmio de Ensaio do Centro de Cultura e Arte da Beira (1961), Prêmio Reinaldo Ferreira (1961), Alexandre Dáskalos (1962), Prêmio Lotus (1975), Medalha de Ouro da Comuna de Concesio (1975), Prêmio Nacional de Poesia da Itália (1975), Medalha Nachingwea (1985), Medalha de Mérito (1987), Prêmio Camões (1991) (sendo o primeiro escritor africano a receber este prêmio que é considerado o mais importante da língua portuguesa) e Vida literária (1998). Foi o primeiro moçambicano a ser agraciado com o título Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Eduardo Mondlane em 2002. Craveirinha faleceu no dia 06 de fevereiro de 2003 e seu corpo encontra-se na cripta da Praça dos Heróis em Maputo.

³ *Tingolé* é um fruto vermelho.

Esta obra foi originalmente publicada em 1974, um ano antes da libertação de Moçambique. Não tivemos acesso à edição original, assim, utilizamos a edição de 2008, publicada pela Alcance Editores.

A expressão *karingana ua karingana* é um termo que inicia os contos orais e assemelha-se a expressão ocidental “era uma vez”. Calane da Silva (2008) comenta que essa expressão é uma forma de conectar narrador e ouvinte no processo de contação de histórias.

O narrador começa a história dirigindo-se ao grupo ouvinte dizendo precisamente *karingana ua karingana* e o público responde em uníssono, *karingana*. No final da narrativa, o contador de histórias tradicionais diz *phu karingana*. (SILVA, 2008, p. 3)

O resgate das tradições orais, que se expressa tanto no título da obra quanto ao longo dos poemas, reflete o engajamento poético e político do poeta-militante que atuou nas lutas pela independência do país e fez parte da FRELIMO⁴. A militância e o desejo pela construção de uma nova sociedade estarão entre os temas de seus poemas.

A respeito do engajamento na obra de Craveirinha, o estudioso Rui Baltazar (2002) comenta que “o leitor depara-se com o sofrimento, mas também com os termos que o superam na progressão libertadora: revolta e luta” (2002, p. 101).

Essa luta contra o sistema colonial, contra a desigualdade, contra a miséria e a negação de direitos básicos, será também uma luta no espaço poético. A palavra torna-se arma e escudo. As metáforas e as imagens criadas a partir dela, se apresentam como projeção do porvir.

A utopia será combustão para manutenção da luta. Segundo Francisco Noa (2002), a utopia, na construção literária do poeta, deve ser encarada como “expressão de uma dimensão particular da condição humana capaz de gerar lampejos de esperança perduráveis, tal como singularmente o faz a genialidade inconformada do poeta da Mafalala” (2002, p. 76).

⁴ Frente de Libertação de Moçambique

Mafalala, bairro onde o escritor José Craveirinha nasceu e viveu, foi cenário de muitos dos seus poemas. Rita Chaves (1999) comenta que podemos chegar a este bairro por dois caminhos.

(...) pode-se chegar à Mafalala partindo-se da poesia de José Craveirinha, pode-se chegar à poesia de José Craveirinha partindo-se da Mafalala. O bairro, canto lendário na geografia da capital do país desde os tempos da colonial Lourenço Marques, já abrigou a casa do poeta, situada agora a apenas umas centenas de metros, ali na beira da linha de asfalto que, no passado, constituía uma autêntica barreira entre a elegante cidade de cimento e as casas de caniço e zinco, onde habitava a gente pobre da então colônia portuguesa. (CHAVES, 1999, p. 142)

O espaço é um elemento importante na construção literária do escritor. A Mafalala torna-se não somente cenário como também personagem na poesia. O espaço físico transborda para o espaço literário ganhando novos contornos. Nesse espaço, coabitam diferentes línguas (ronga e português). Estas, por sua vez, transfundem-se formando uma teia harmônica de vozes, sons e significados.

Buscamos nessa pesquisa, refletir sobre a oralidade no fazer poético do escritor, verificando os efeitos estéticos sugeridos pela mesma. O trabalho investigativo fundamentou-se na teoria da poesia através dos estudos de Paz (1982), Bosi (2000) e Cândido (1996); na oralidade acerca das pesquisas de Benjamin (2012), Vansina (1965), Halbwachs (1990) e Havelock (2000); e nas literaturas africanas de língua portuguesa, estudadas por Chaves (2005), Abdala (2003) e Leite (1991). Após esse estudo, selecionamos alguns poemas da obra e iniciamos a análise verificando os aspectos poéticos, políticos e orais contidos nos mesmos.

No capítulo I, **Trilhas históricas e poéticas**, contextualizamos o período político, histórico e literário vivido pelo autor. Consideramos, no subcapítulo **Xigubo: o início da batalha**, que refletir sobre a história e as lutas pela independência dos países africanos de língua portuguesa torna-se uma etapa fundamental para a análise da obra, visto que as lutas anticoloniais serão travadas também no campo literário.

No subcapítulo **A luta com as palavras**, averiguamos que outros poetas também produziram literatura em Moçambique nesse momento, a exemplo de

Noémia de Sousa e Rui Knopfli. Estes poetas, pertencentes a “geração do silêncio”, interferem diretamente na realidade, ora expondo as contradições da colonização, ora semeando a esperança por meio da escrita (LEITE, 1991, p. 21).

Procuramos relacionar a produção literária do período colonial com o papel do intelectual que está inserido nos conflitos e nas lutas. A posição política dos escritores africanos, de modo geral, será essencial na luta pela independência dos países. Para essa discussão embasamo-nos nos estudos de Gramsci (1982), Said (2011) e Sartre (1948).

No capítulo II, **Oralidade: do silenciamento ao resgate**, examinamos os elementos que compõem a oralidade: a memória coletiva, a experiência coletiva, a voz e o ritmo. Em seguida, buscamos discorrer sobre a oralidade em África analisando o papel dos *griots* (tecedores de histórias) em comunidades africanas.

No último capítulo, **Karingana ua Karingana: “este jeito de contar as nossas coisas”**, averiguamos se a oralidade possui uma carga de resistência na produção poética do autor e, quais os efeitos estéticos sugeridos por essa oralidade ao longo dos versos. Ainda neste capítulo, investigamos os dois mundos que permeiam a vida de José Craveirinha: Portugal e Moçambique. O poeta era filho de pai português e mãe africana. Logo, essa divisão faz-se presente na obra tanto no uso da língua portuguesa quanto no uso do ronga, como veremos no subcapítulo **O ronga e a língua portuguesa: atritos e fusões**.

Buscamos ainda, discutir a negritude em **Vozes negras: um olhar sobre a Negritude**, pois ela pulsa nos versos de Craveirinha e tem relação direta com a tessitura oral. Deste modo, trouxemos um panorama histórico sobre a Negritude, desde o surgimento da expressão *pan-africanismo* criada por Du Bois, passando pelo Renascimento Negro no início do século XX, pela criação da Revista *L'Étudiant Noir*⁵ criada por Aimé Césaire, Léopold Senghor e Léon Damas até o surgimento dos *Panteras Negras* em 1966 nos Estados Unidos. Todos esses movimentos políticos e culturais foram importantes para a construção da Negritude como conceito dialético e híbrido. A Negritude em

⁵ O estudante negro

Craveirinha ultrapassa a questão racial, como veremos ao longo dessa pesquisa.

Nas palavras finais, apontamos reflexões sobre a trajetória desse estudo. Esperamos que essa pesquisa contribua com a sensibilidade poética dos corpos que andam endurecidos e embrutecidos pelo mundo caótico de concreto e zinco.

Almejamos também, que os poemas aqui analisados, contribuam no processo de reconhecimento daquilo que verdadeiramente somos. Como diria o mexicano Paz (1982), “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (1982, p. 133). Craveirinha é poeta que chama, queima e arde. Revive o passado adormecido, opera no sonho do porvir. Recorda, relembra, reacende.

CAPÍTULO I

TRILHAS HISTÓRICAS E POÉTICAS

*Viver sem história é ser uma ruína
ou trazer consigo as raízes de outros.*

(Ki-zerbo)

O *locus* de produção de José Craveirinha restringe-se a um tempo histórico bastante conturbado. O escritor produz boa parte de sua obra durante as lutas contra o colonialismo em Moçambique. Estas lutas incidiram na produção literária do país, portanto, a contextualização histórica desse momento torna-se indispensável para análise da obra.

Alguns elementos utilizados na criação poética estão diretamente relacionados ao contexto histórico vivido pelo poeta. Logo, como é possível analisar o verso, a imagem e o som, dispensando o sofrimento gerado pelas guerras nos países africanos de língua portuguesa? Como analisar a vida de cada verso negando a morte do homem frente à guerra? Como analisar o ritmo da estrofe descartando as imagens que sugerem o silêncio de cada soldado e de cada guerrilheiro?

Encontramos na poesia de Craveirinha um engajamento político e social que não pode ser analisado de forma isolada, pois a poesia só é poesia devido à transcendência do signo. Assim, nos propomos analisar tanto o engajamento quanto os aspectos poéticos na obra *Karingana ua Karingana*.

Considerando a questão política e o alto grau de poeticidade na escrita literária do autor, vemos que a história contribui de maneira importante nesse fazer poético. Revisitar a história e o passado africano significa refletir sobre o próprio presente, visto que o passado carrega o gérmen do agora.

Iluminar o passado africano com os lampiões da pesquisa e da investigação (histórica, estética ou política), significa clarear as passagens obscuras e/ou esquecidas da história da humanidade. Nosso método de

pesquisa vai buscar elementos do passado como forma de subsidiar as relações presentes que compõem a escrita de José Craveirinha.

Entendemos que o estudo do passado deve ser considerado em movimento, em uma perspectiva dialética. Marcia Santos (2007) comenta que “A história (...) se define menos por um estudo do passado que por uma reflexão cada vez mais dinâmica sobre as relações entre passado e presente” (2007, p. 83). Portanto, é preciso buscar os movimentos, as relações e as modificações da história para entender a equação passado-presente.

Nosso ponto de partida para o estudo desse passado inicia-se no processo de colonização do continente. O fio condutor dos processos de independência deve ser analisado muito antes do seu fenômeno material, ou seja, é preciso rever o movimento histórico anterior que desencadeou as independências das colônias portuguesas. Além disso, é preciso compreender que a emancipação desses países teve um caráter diferenciado dos demais países africanos, uma vez que houve uma unidade tática na forma de atuação das organizações que lutavam pela libertação.

1.1 XIGUBO: O INÍCIO DA BATALHA

Xigubo é uma expressão ronga que designa uma dança tradicional que inicia ou finaliza uma batalha. Moçambique viveu uma batalha que durou mais de dez anos: a luta pela independência. Foi apenas em 1975 que os moçambicanos puderam ouvir os tambores que finalizavam a batalha. No entanto, antes de analisarmos o processo de independência é preciso avaliar o que significou o processo colonial para esse país.

A colonização, nos países africanos de língua portuguesa, foi feita de forma anárquica. Várias nações, a exemplo da Espanha, França, Itália e Portugal, ocuparam diferentes territórios africanos. Portugal colonizou Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Segundo Bethwell Allan Ogot (2010)

Portugal foi atraído inicialmente para a África Negra pelo ouro, que era anteriormente exportado pelos países islâmicos. Não obstante, eles não tardaram a perceber que a África possuía

uma outra mercadoria, também fortemente procurada pelos Europeus: os escravos. (OGOT, 2010, p. 8)

Então, o processo de colonização lusitana começou por extrair não somente a riqueza material dos países colonizados (a exemplo do ouro no Brasil), mas também os próprios habitantes dos locais ocupados. Os escravos tornaram-se mercadorias rentáveis para a metrópole.

Desta forma, inicia-se uma ruptura com a tradição dos colonizados, já que boa parte dos africanos será deslocada de seu território de origem, seja por vias da escravidão, seja por outras vias.

A colonização vai impor novos métodos de organização que rompem com costumes e tradições que eram perpetuados há séculos no continente. Esta prática pode ser confirmada através do relato de um viajante italiano no século XVII que narra como os escravos eram tratados pelos colonos portugueses.

O letrado viajante italiano Pietro della Valle assinala que negros da África Ocidental e Oriental (oriundos da Guiné e de Moçambique) eram transportados por mar rumo aos territórios portugueses. Em todo território da Índia portuguesa, os escravos negros executavam as tarefas domésticas, inclusive transportar água em imensos vasos. Os portugueses usavam-nos também como carregadores e guardas de suas escoltas. Quanto às mulheres, escolheram-nas muitas vezes como amantes. (OGOT, 2010, p. 162)

Desse modo, a história da colonização portuguesa é marcada por exploração e sofrimento. Entretanto, ela não se efetivou apenas por meios repressivos. A “aculturação”, realizada através da educação, cultura e religião, foi igualmente necessária no processo de colonização.

O habitante do continente africano foi perdendo sua identidade nesse processo. Sua cultura, sua língua e seus hábitos foram sendo alterados com o convívio de novas línguas e novas culturas. De acordo com Benjamin Abdala (2007), o colonizador impôs novos “padrões” aos colonizados, que acabaram por incorporar os “valores da metrópole”.

A aculturação, na situação de desigualdade colonial, significou a assimilação do africano aos valores da metrópole - uma cultura a padrões externos e exteriormente impostos a

ponto de causar uma desaculturação em relação aos valores da nacionalidade. (ABDALA, 2007, p. 66)

A justificativa encontrada pelos europeus para colonizar os países do continente africano foi de que os colonizados eram inferiores. Todavia, essa prática não ocorreu apenas no continente africano, mas sim em todos os países que sofreram alguma forma de dominação. Edward Said (2011) comenta que as metrópoles se utilizam de uma política de dominação repressora e ideológica para perpetuarem seu poder.

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação (...) (SAID, 2011, p. 40)

A afirmativa de Said (2011) mostra, portanto, que os processos de marginalização e opressão são produtos de “formações ideológicas” que reforçam o domínio de um grupo sobre outro.

A metrópole portuguesa utilizou as ferramentas ideológicas de que dispunha. Uma das formas de opressão foi a imposição da língua portuguesa nas colônias. Para os colonizadores, a centralização da língua era uma forma de manter a hegemonia.

Segundo Luciano Gruppi (1978), o termo hegemonia deriva do grego *eghstal* que designa conduzir. O autor comenta que por *eghemonia*, “o antigo grego entendia a direção suprema do exército. Trata-se, portanto, de um termo militar. Hegemônico era o chefe militar, o guia (...)” (1978, p. 10).

Apesar do caráter militar do termo, o conceito de hegemonia foi se alterando ao longo do tempo. Antonio Gramsci (2002) ressalta que a dominação de um grupo sobre outro se faz a partir das questões econômicas, mas não somente.

O fato da hegemonia pressupõe indubitavelmente que sejam levados em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida, que se forme um certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômico-corporativa; mas também é indubitável que tais sacrifícios e tal compromisso não podem envolver o essencial, dado que, se a hegemonia é ético-

política, não pode deixar de ser também econômica; não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica. (GRAMSCI, 2002, p. 48)

Portanto, não é apenas o modo de organização política da sociedade que garante a dominação de um grupo sobre outro. A ideologia implica diretamente na manutenção da hegemonia, através dos aparelhos ideológicos: escolas, igrejas, sindicatos, partidos e imprensa (ALTHUSSER, 1970, p. 43).

No contexto pesquisado, entendemos que manter a hegemonia significa o colonizador manter sua dominação política, econômica e ideológica sobre o colonizado.

Nesse processo hegemônico de imposição dos costumes ocidentais, várias línguas de origem africana foram modificadas. Para Benilde Caniato (2002), os portugueses utilizaram duas táticas para que os africanos assimilassem a língua portuguesa: a primeira foi estabelecer vínculos com as comunidades locais e a outra foi levar os africanos até Portugal.

Havia na África uma grande diversidade étnica, quando se deram os primeiros contatos dos portugueses, estabelecendo povoações e feitorias. Após o comércio dito “silencioso”, ensinada a língua aos povos africanos, esta se foi difundindo principalmente pelo litoral. Um dos meios de difusão foi levar africanos para Portugal a fim de aprenderem o português, e depois trazê-los de volta para a África, já aculturados. (CANIATO, 2002, p. 129)

A língua portuguesa foi então sendo assimilada pelos países africanos ocupados por Portugal. A língua tornou-se um território de disputa. Quem conquista este território tem a possibilidade de impor suas ideias sobre a cultura do outro. A língua portuguesa foi uma das formas de reafirmar o domínio da metrópole lusitana sobre os países ocupados por ela.

Dessa história de subjugação, opressão ideológica e repressiva, imposta pela metrópole, nasce a necessidade de mudança. O acúmulo histórico de humilhação e exploração criou um sentimento de revolta nos colonizados.

No século XX surgem importantes líderes em vários países africanos de língua portuguesa: Amílcar Cabral, na Guiné-Bissau e Cabo Verde, Agostinho

Neto, em Angola e Samora Moises Machel, em Moçambique. Estes líderes incitam as primeiras lutas contra o colonialismo e são apoiados pelo povo.

Na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, Amílcar Cabral inicia os confrontos armados contra a metrópole portuguesa fundando o PAIGC⁶, em 1959. Em janeiro de 1966, Amílcar Cabral participa da Conferência Tricontinental em Havana (Cuba) que visava unificar todos os movimentos revolucionários armados, a fim de unirem forças contra toda forma de opressão (imperialismo - colonialismo).

Amílcar Cabral, inspirado pelas ideias revolucionárias dos cubanos, que alguns anos antes tinham se libertado da dominação de Fulgêncio Batista⁷, inicia a organização das guerrilhas armadas juntamente com a população da Guiné-Bissau.

O cenário político em Angola durante as lutas pela libertação foi turbulento. Surgiram três organizações que lutavam pela independência: MPLA⁸, FNLA⁹ e a UNITA¹⁰. Estas organizações foram financiadas por países que tinham algum interesse político e/ou econômico em Angola. O MPLA tinha relações com o bloco socialista: a URSS¹¹ e Cuba. Já a FNLA tinha ligação com os Estados Unidos. A UNITA era financiada pela África do Sul, que mantinha o *apartheid*. Nesse mesmo período, enquanto a União Soviética e Cuba financiavam as lutas pela independência dos países africanos de língua portuguesa, os Estados Unidos financiavam as Ditaduras Militares por toda América Latina.

O MPLA era o movimento mais antigo em Angola e foi um dos pioneiros nas lutas revolucionárias. Segundo Paulo Visentini (2012), “A prisão de Agostinho Neto (...) em junho de 1960, fomentou uma das primeiras manifestações angolanas em desafio ao sistema colonial português” (2012, p. 51). Mesmo com as disputas internas entre os grupos políticos, a independência foi conquistada em 1975. Em seguida, Agostinho Neto foi eleito o primeiro presidente de Angola.

⁶ Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

⁷ Fulgêncio Batista foi presidente de Cuba em 1940 até 1944. Em 1952 voltou ao governo de Cuba, porém, foi deposto pelas guerrilhas populares comandadas por Fidel Castro e Che Guevara.

⁸ Movimento pela Libertação de Angola

⁹ Frente Nacional de Libertação de Angola

¹⁰ União Nacional Total pela Independência de Angola

¹¹ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Em Moçambique, o grupo que liderou as lutas pela independência foi a FRELIMO. Essa Frente surgiu a partir de três organizações que se fundiram: UDENAMO¹², MANU¹³ e UNAMI¹⁴. No contexto moçambicano, a FRELIMO foi importante para travar a luta contra o colonialismo. Hilário Cau (2011) fala sobre o primeiro congresso da organização e sobre seu programa político.

No seu I Congresso, em 1962, a FRELIMO definiu logo os objetivos imediatos e em longo prazo da sua luta pela libertação nacional. Embora parcialmente tenham sido alterados no II Congresso, em 1968, os princípios são marcadamente revolucionários. Ao contrário do que se pode constatar, nos diferentes movimentos de libertação em África, na luta contra o colonialismo e a ocupação estrangeira, o Programa e Estatutos da FRELIMO afirmam que a independência nacional é somente uma fase a alcançar como meio para constituir uma sociedade nova na qual serão destruídos todos os vestígios do colonialismo e do imperialismo. (CAU, 2011, p. 26)

Esse sentimento de destruir para (re)construir uma nova sociedade terá reflexos na produção literária de Moçambique, como poderá ser observado no fazer poético de José Craveirinha.

A partir das organizações e das guerrilhas, alguns locais começaram a alcançar suas primeiras conquistas. Mazrui (2010) comenta sobre esse acontecimento em Angola e Moçambique.

Foi nestas colônias portuguesas que a luta armada alcançaria as suas primeiras vitórias. Em Angola, o MPLA garantiu o controle de várias regiões, próximas a Luanda. (...) Em Moçambique, a FRELIMO tornou-se rapidamente mestre dos distritos setentrionais de Tete, Niassa e Cabo Delgado. (MAZRUI, 2010, p. 219)

É possível perceber, portanto, que as lutas dos países africanos de língua portuguesa pela independência tinham objetivos comuns: eram revolucionárias, organizadas e armadas. As organizações anticoloniais possuíam táticas e estratégias muito semelhantes.

¹² União Democrática Nacional de Moçambique

¹³ Mozambique African National Union

¹⁴ União Nacional Africana de Moçambique Independente

De 1962, ano de fundação da FRELIMO, até 1974, foram doze anos de guerra contra a metrópole para garantir a independência de Moçambique. O poeta José Craveirinha fez parte dessa organização e foi preso durante as lutas pela independência do país. Em entrevista, Craveirinha (2003) fala desse momento histórico: “Era uma fase de grande inquietação. Estávamos ligados pela vontade de mudar. Tínhamos consciência da injustiça que dividia essa sociedade” (2003, p. 422).

Além do poeta, muitos outros intelectuais participaram efetivamente da FRELIMO e vários deles foram presos pela milícia portuguesa. Craveirinha (2003) comentou que esteve na prisão com grandes companheiros:

Eu e os amigos também, tão poetas no sentido negativo como eu: por exemplo, Rui Nogar e Malangatana. Só que o Malangatana é para mim um caso muito especial. Estivemos na mesma cela. (CRAVEIRINHA, 2003, p. 424)

Nesse período, Portugal vivia uma ditadura fascista comandada por Salazar. A metrópole extraia muitas riquezas da colônia. Leila Hernandez (2008) comenta que, “A política nacionalista de Salazar estava voltada para redirecionar os projetos econômicos de Portugal no ultramar, cabendo a Moçambique produzir algodão para a indústria têxtil metropolitana” (2008, p. 593).

Nesse processo, em 1974, surge um fato importante que contribuiu para o processo de libertação dos países africanos de língua portuguesa: a Revolução dos Cravos em Portugal. Cansados da ditadura salazarista, homens e mulheres vão as ruas exigir o fim da ditadura e a abertura de um processo democrático.

A guerra de libertação forçara os portugueses a voltarem-se criticamente sobre si mesmos, em relação ao seu próprio subdesenvolvimento, a sua própria dependência econômica e a ditadura política de Salazar e do seu sucessor Caetano. Enquanto os problemas de política interna passavam ao primeiro plano e o custo humano e econômico da guerra apresentava-se de mais em mais pesado, não restava aos portugueses outra escolha senão negociar para colocar um ponto final, o mais rapidamente possível, na dominação colonial. (MAZRUI, 2010, p. 320)

Portugal não pretendia libertar suas colônias, pois elas garantiam acúmulo de riqueza para a metrópole. No entanto, o país não teve saída, visto que a ditadura salazarista não estava sendo pacificamente aceita e as revoltas eclodiram nas colônias portuguesas.

Em setembro de 1974, Portugal, sem saída, propõe a criação de um governo transitório em Moçambique. Nas palavras de Visentini (2012), o principal objetivo do governo provisório era “estabelecer um ambiente político e econômico propício para a independência, marcada para ocorrer em 1975, quando Samora Machel assumiria a presidência do país” (2012, p. 97).

Apenas no dia 25 de junho de 1975 é que Moçambique pode, de fato, comemorar sua libertação do jugo português. Mia Couto (2005), escritor moçambicano, relembra o dia da independência do país.

No dia da Independência de Moçambique eu tinha 19 anos. Alimentava, então, a expectativa de ver subir num mastro uma bandeira para meu país. Eu acreditava, assim, que o sonho de um povo se poderia traduzir numa simples bandeira. Em 1975, eu era jornalista, o mundo era minha igreja, os homens a minha religião. E tudo ainda era possível. Na noite de 24 de junho, juntei-me a milhares de outros moçambicanos no Estádio da Machava para assistir à proclamação da Independência Nacional, que seria anunciada na voz rouca de Samora Moises Machel. O anuncio estava previsto para meia-noite em ponto. Nascia o dia, alvorecia um país. Passavam 20 minutos da meia-noite e ainda Samora não emergira no pódio. De repente, a farda guerrilheira de Samora emergiu entre os convidados. Sem dar confiança ao rigor do horário, o presidente proclamou “às zero horas de hoje, 25 de junho..”. Um golpe de magia fez os ponteiros recuarem. A hora ficou certa, o tempo ficou nosso. Não esqueço nunca os rostos iluminados por um irrepetível encantamento, não esqueço os gritos de euforia, os tiros dos guerrilheiros anunciando o fim de todas as guerras. Havia festa, a celebração de sermos gente, termos chão e merecermos céu. Mais que um país celebrávamos um outro destino para nossas vidas. Quem tinha esperado séculos não dava conta de vinte minutos a mais. (COUTO, 2005, p. 192)

A descrição poética de Mia Couto demonstra o desejo pela liberdade e a ruptura com as correntes coloniais. As lutas pela independência finalmente

colocaram fim ao colonialismo português, não apenas em Moçambique, mas nos países africanos de língua portuguesa.

1.2 A LUTA COM AS PALAVRAS

Todo poema, qualquer que seja a sua índole – lírica, épica ou dramática – manifesta um modo peculiar de ser histórico.

(Paz)

Assim como a luta armada se intensificou em Moçambique, também surge outra forma de peleja: a luta com as palavras. Nesse período, surgem escritores como Noémia de Sousa, Rui Knopfli, Duarte Galvão, Albuquerque Freire, Rui Nogar e o próprio, José Craveirinha.

As lutas pela independência geraram uma articulação dos escritores que desejavam um mundo liberto da opressão e do colonialismo. A criação literária proporcionou uma intervenção mais organizada no cenário político de Moçambique e, conseqüentemente, o desejo do novo, expresso em poesia, transbordou para a realidade.

Craveirinha (2003), durante entrevista, lembrou o contato que teve com outros escritores moçambicanos e, mais especificamente, com a poetisa moçambicana Noémia de Souza que também publicou seus poemas no mesmo período.

Nossa amizade se consolidou no *Brado Africano*, onde eu fiquei como permanente na redação. Ela trabalhava em um escritório, mas colaborava com o jornal. Ficamos muito amigos, compartilhávamos preocupações e sonhos. Até escrevemos juntos um manifesto. Outras pessoas estavam sempre envolvidas nesses encontros: o Rui Nogar, o Ricardo Rangel, o Fonseca Amaral, que, depois, foi para Portugal e de lá enviava colaboração para o *Brado Africano*. Na casa de Noémia, fazíamos as nossas reuniões. O Fonseca Amaral, que era uma pessoa muito rara, proporcionou um encontro especial entre os chamados poetas do cimento e os poetas do subúrbio. Foi nessa reunião que Rui Knopfli conheceu o Daíco. Lá estiveram, além de Knopfli, o Rui Guedes e o Rui Guerra, que hoje vive no Brasil. (CRAVEIRINHA, 2003, p. 422)

As “preocupações e sonhos” serão compartilhados na escrita poética. A literatura incide no plano físico e nas lutas armadas como combustão para

transgressão da “ordem” imposta pelo sistema colonial. A literatura foi fundamental no processo de independência, pois ela anunciava o devir de um novo mundo. José Cabaço (2009) comenta que a literatura do período colonial se afirma “pela denúncia ficcional das iniquidades, das humilhações e das brutalidades da ocupação, alimentou na imaginação dos nacionalistas urbanos a utopia de um amanhã de liberdade que se anunciava” (2009, p. 287).

Essa geração, que lutava contra o colonialismo, teve seu grito silenciado pela colonização portuguesa. Sobre a atividade de Craveirinha nesse período, Leite (1991) comenta que

estava condicionada ao silêncio imposto e à ameaça da polícia política. José Craveirinha enforma por esse motivo, com Rui Nogar, Malangatana Valente, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, aquela que poderemos designar por geração do silêncio. Silenciada embora, esta geração sempre se afirmou pela recusa do sistema colonial (...) (LEITE, 1991, p. 21)

Mesmo silenciados, os poetas moçambicanos expressavam em seus textos poéticos o desejo pela liberdade. Os temas abordados na escrita dos poetas que viveram no período colonial convergiam para o anseio de construção coletiva por uma nova sociedade.

Se na literatura os poetas foram silenciados pela metrópole, no espaço moçambicano, centenas de trabalhadores serão fortemente reprimidos ao se manifestarem. Cabaço (2009) relata que, “Nas áreas rurais, os protestos e as reivindicações dos trabalhadores eram violentas e exemplarmente silenciados. Imperava a política de bastão.” (2009, p. 221).

É possível perceber, portanto, que a poesia tem uma íntima relação com a história. O homem que faz versos e conduz as palavras para o território poético, transfundindo significados, está localizado em um determinado tempo. Esse tempo, no caso de Moçambique, marca a luta pela independência. Nessa perspectiva, Alfredo Bosi (2000) comenta que “um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à história da formação social em que escreve” (2000, p. 140).

Por isso, é impossível dissociar história e poesia no contexto em que escreve Craveirinha. Ele está inserido em um tempo histórico e sua matéria poética está ligada a história de seu povo. Segundo Fátima Mendonça (2002)

“a história da literatura moçambicana é também a história da sua revolução” (2002, p. 65). As trincheiras localizam-se também nos versos. Os escritores começam a formular estratégias estéticas para combater o colonialismo através da palavra.

A palavra possibilita a reconstrução do passado e a projeção do futuro imaginado. Ao falar do passado, o poeta resgata o homem, o tempo e a tradição. O poeta cicatriza, cura o homem da dor do passado. Mas o poeta também relembra, acende, revive o passado para projetar o futuro. Nega o passado, reafirmando-o.

A literatura desse período possui não apenas uma afirmação política e ideológica, mas também uma construção estética e estrutural. Nesse sentido, Walter Benjamin (2012) comenta que toda obra produzida pelo homem possui uma tendência política e uma tendência literária.

(...) a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. E já acrescento imediatamente que é essa tendência literária contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta* - é ela, e somente ela, que determina a qualidade da obra. (BENJAMIN, 2012, p. 130)

Assim sendo, o "valor" de uma obra é determinado pela sua construção estética. No entanto, toda construção estética carrega um "valor" político. A tendência política de Craveirinha e dos intelectuais desse momento histórico, é explicitada a cada verso: uma defesa irrestrita pela liberdade criada na construção de imagens, na pele da palavra, no som do silêncio, na pausa e na gíngua do ritmo, misturando forma e conteúdo, tendência literária e tendência política. No entanto, é apenas a construção estética e o trabalho com a palavra que determina a “qualidade da obra”, segundo Benjamin (2012).

Nesse sentido, o intelectual exerce um trabalho de intervenção na realidade, tanto ao atuar no viés político quanto no estético. Ele sempre desempenha um papel político até mesmo quando nega o seu próprio papel. Segundo Jean-Paul Sartre (1948), “O escritor que consente em fortalecer a ideologia vacilante está, pelo menos, consentindo.” (1948, p. 78).

A posição do intelectual diante da realidade define sua perspectiva ideológica. Said (2003) comenta que os intelectuais estão presentes em todos os movimentos políticos que visam construir uma sociedade igualitária.

Cada região do mundo produziu seus intelectuais, e cada uma dessas formações é debatida e argumentada com uma paixão ardente. Não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais (...) (SAID, 2003, p. 25)

Posto isto, percebemos que o poeta-intelectual pode ser engajado tanto social, quanto literariamente. Nessa última perspectiva, o intelectual rompe com as formas antigas do fazer literário, inovando tanto no conteúdo quanto na forma da escrita.

Os intelectuais moçambicanos também cumprem esse papel de engajamento. Couto (2008) comenta que o escritor que produz em África, tem um papel que questiona a ordem, os estereótipos, os conceitos, as naturalizações e as predeterminações.

O nosso papel é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros. E passarmos a interrogar aquilo que nos parece natural e inquestionável: conceitos como os direitos humanos, a democracia e a africanidade. (COUTO, 2008, p. 59)

À vista disso, os intelectuais possuem um importante papel no processo de desmistificação de certas categorias, a exemplo do conceito de africanidade. Esse processo de desmistificação e, ao mesmo tempo, de reconstrução de conceitos, começa a ser formulada no período colonial.

A palavra torna-se o instrumento de luta anticolonial dos poetas. Ela também é uma ferramenta que possibilita refletir sobre a realidade de castração vivida pelos homens que estavam em guerra contra o colonialismo.

Benjamin (2012) comenta sobre o emudecimento dos homens que voltavam da guerra. É importante pontuar que este autor escreve no contexto da Primeira Guerra Mundial. Os homens iam para a batalha e "voltavam mudos (...) não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável" (2012, p. 214).

O fenômeno do emudecimento, observado por Benjamin (2012), pode ser visto também no período das lutas pela independência em Moçambique, em que os guerrilheiros combatiam o colonialismo e se deparavam com a morte, com o sofrimento da guerra e, conseqüentemente, tornaram-se impossibilitados de se comunicarem, pela dor que foi gerada.

Nesse contexto doloroso, a linguagem surge para regenerar o homem e a comunicação. Segundo Marinei Almeida e Vera Maquêa (2005), a escrita poética de Craveirinha "reabilita" o mundo estilhaçado pela colonização.

Ao estudarmos a obra de Craveirinha, observamos que vários de seus poemas, sobretudo da fase mais delicada frente à sua participação na luta pela libertação, realizam como verdadeiros espaços abertos a vários tipos de situações, de pessoas e de ambientes degradados por anos e anos de exploração e subjugação. Assim, Craveirinha mergulha em seu mundo com grande desejo de reabilitá-lo e através da arma poderosa que é a palavra, traz uma contribuição enorme no reconhecimento desse mundo. (ALMEIDA, MAQUÊA, 2005, p. 19)

O discurso "reabilitador" de Craveirinha é dotado de uma força ideológica típica dos intelectuais que subvertem a ordem. O desejo por um mundo livre da exploração e subjugação faz-se presente no uso das metáforas e imagens que representam o novo. Rita Chaves (1999) comenta sobre o engajamento de Craveirinha.

Militante, o poeta soube desde a primeira hora que a inserção na conjura custaria o alto preço que afinal pagou: os anos de cadeia para desanimá-lo da luta. A resistência, todavia, manteve-se, inclusive no terreno da poesia. Em sua prática, ao contrário do que poderiam acusar os defensores da isenção da literatura, Craveirinha esmerou-se em não descuidar do trabalho. (CHAVES, 1999, p. 147)

Na afirmação de Chaves (1999) é possível verificar que a literatura não está isenta de posicionamento político. Ao contrário, a literatura não nega seu papel e não esconde o que defende.

O poeta, através de suas armas, as palavras, busca a liberdade política e poética. Paulo Leminski (2013, p. 93), poeta brasileiro afirma que os poemas também são boas armas nos confrontos.

En la lucha de clases
todas las armas son buenas
pedras
noches
poemas

Em Moçambique, a luta pela liberdade através das palavras possui um carácter nacionalista. Logo, defender a liberdade significava defender um projeto de nação do povo moçambicano.

A construção nacional será uma característica da poesia produzida no período colonial. Para Francisco Noa (1999), o termo “literatura colonial” leva consigo uma série de implicações. Segundo o autor, a palavra “colonial” carrega um sentimento de “culpa, ressentimentos e mágoas ainda latentes” (1999, p. 60).

Pensar a literatura colonial, implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo). Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenómeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, económica, religiosa e política. (NOA, 1999, p. 60)

Da literatura colonial germina o processo histórico vivido pelos autores, sendo impossível dissociar literatura e história. Nesse sentido, uma estratégia para denunciar o presente de sofrimento e miséria é inscrever o desejo pela mudança da realidade. Sobre a literatura do período colonial, Almeida e Maquêa (2005) afirmam que

(...) a literatura dessa geração marca um lugar de convergência, no qual coabitam criatividade e luta. A literatura, então, passa a ser um dos componentes centrais da luta pela identidade, uma vez que a literatura é uma das formas mais importantes de produção cultural através das quais um povo pode ser identificado. (ALMEIDA, MAQUÊA, 2005, p. 18)

A partir desta citação é possível perceber que os intelectuais, e mais especificamente os poetas, levantam-se em gritos de resistência por meio da literatura e das artes, em defesa de um novo projeto de sociedade que pretendia fazer com que os moçambicanos se reconhecessem como nação.

O nacionalismo, expresso nos versos, é um elemento comum na produção literária dos autores do período colonial, tanto em Moçambique quanto nos outros países africanos de língua portuguesa. Os elementos regionais, as personagens do dia-a-dia, o sofrimento e a miséria entram em cena, como podemos ler em “Poema” (1963, p. 22), do cabo-verdiano Antônio Mendes Cardoso.

Na espuma verde
do mar
desenharei o teu nome,

Em cada areia
da praia
em cada pólen
da flor
em cada gota
do orvalho
o teu nome
deixarei gravado

No protesto calado
de cada homem ultrajado
em cada insulto
em cada folha caída
em cada boca faminta
hei-de escrever
o teu nome

No seios férteis
das virgens
nos sorrisos perenes
das mães
nos dedos dos namorados
no embrião da semente
na luz irreal das estrelas
nos limites do tempo
hei-de uma esperança semear.

A voz inscrita em primeira pessoa descreve o espaço que se constitui pela natureza (“praia”, “flor”, “orvalho”, “semente”, “estrelas”) e pelos homens (“homem”, “virgens”, “mães”, “namorados”). No entanto, durante a descrição do espaço, a voz poética cria uma relação entre parte e todo expressa em “espuma do mar”, “areia da praia”, “pólen da flor”, “gota do orvalho”, “seios das virgens”, “sorrisos das mães”, “dedos dos namorados”.

Segundo Paz (1982), “A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é sequer um objeto (...)” (1982, p. 79). No poema, vemos que o eu poético descreve singularidades da natureza, ao invés de descrevê-la em sua totalidade. Isso ocorre, conforme Paz (1982), porque natureza e homem tornaram-se incompatíveis, diferentemente dos gregos que acreditavam que a natureza era a fonte de inspiração dos homens.

No poema citado, o poeta funde as partes que se encontravam separadas, promovendo uma fusão entre homem (“virgens”, “mães”, “namorados”) e natureza (“semente”, “estrelas”), que passam a coabitar não apenas o espaço físico, mas também o espaço poético, formando uma totalidade. Ao criar essa correspondência, sugere a comunhão entre homem e natureza.

A relação homem e natureza demonstra que ambos estão interligados em tempo e espaço. A natureza não é somente lugar onde se desenvolvem ações, mas é também um ser vivo que compõe uma existência harmônica com o homem.

O discurso da voz poética assume o futuro do presente como vemos nos verbos “desenharei”, “deixarei” e “hei-de”. A opção por este tempo verbal reflete a posição do eu poético que não se renderá e continuará lutando.

De acordo com Bosi (2000), as palavras no universo poético projetam vontades e desejos por um mundo diferente da realidade vivida.

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. (BOSI, 2000, p. 227)

Os poetas, em Moçambique, projetam imagens e metáforas na consciência dos seus leitores. Anunciam o novo como forma de lutar por um futuro “mais livre”. No poema, o futuro é semeado a cada palavra.

Além da anunciação do devir, outro aspecto importante na escrita poética dos escritores do período colonial é a crítica à colonização que expressa, ora como combate ao racismo, ora como resgate da tradição, ora como denúncia aos modelos europeus impostos às sociedades africanas. Em “Meu canto Europa”, poema de Tomás Medeiros (1963, p. 30) de São Tomé e Príncipe, nota-se a denúncia social presente nos versos.

Agora,
 agora que todos os contatos estão feitos,
 as linhas dos telefones sintonizadas,
 os espaços de morses ensurdecidos,
 os mares de barcos violados,
 os lábios de risos esfrangalhados,
 os filhos incógnitos germinados,
 os frutos do solo encarcerados,
 os músculos definhados
 e o símbolo da escravidão determinado

Agora,
 agora que todos os contatos estão feitos,
 com a coreografia do meu sangue coagulada,
 o ritmo do meu tambor silencioso,
 os fios do meu cabelo embranquecidos,
 meu coito denunciado e o esperma esterilizado,
 meus filhos de fome engravidados,
 minha ânsia e meu querer amordaçados,
 minhas estatuas de heróis dinamitadas,
 meu grito de paz com chicotes abafado,
 meus passos guiados como passos de besta,
 e o raciocínio embotado e manietado

Agora,
 agora que me estampaste no rosto
 os primores de tua civilização,
 eu te pergunto, Europa,
 eu te pergunto: AGORA?

O advérbio “agora” (1º verso, 1ª estrofe) marca o tempo do discurso (presente) da voz poética, como vemos nos verbos da primeira e da segunda estrofe. No entanto, ao longo do poema, estes verbos passam a funcionar como predicativos, indicando estado. Essa relação entre ação e estado indica o próprio processo de colonização que está consumado. O colonizador não precisa mais intervir na realidade, pois a colônia já incorporou a cultura e os costumes do colonizador. O espaço no qual o sujeito colonizado caminha, demarcado pela voz poética, foi degradado com o processo de colonização.

A repetição intensiva dos pronomes possessivos “meu”, “meus” e “minha”, “minhas” (2ª estrofe) sugere que tudo aquilo que era propriedade do eu poético foi alterado pelo processo de colonização. Os símbolos de grande significado, a exemplo do “tambor” e das “estátuas”, vão perdendo vida, sendo substituídos pelos símbolos do colonizador.

É possível perceber a relação homem-natureza no poema de Cardoso (1963). Os elementos da primeira estrofe, “mares” (5º verso) e “frutos” (8º verso) estão em aliança com “lábios” (6º verso), “filhos” (7º verso) e “músculos” (9º verso). O poeta tenta reabilitar o contato do homem com a natureza, contato este que foi rompido no processo de colonização.

Retomar a natureza seria uma forma de resistir ao processo colonial. A ruptura promovida pelo mundo ocidental, no qual natureza e homem se separam, é descartada no espaço poético, assim, homem e natureza passam a coabitar os versos.

Na última estrofe, após a longa descrição do espaço desconfigurado e desconstruído, o eu poético questiona a metrópole e os objetivos do processo de colonização. O poema constrói-se a partir de uma denúncia do sistema colonial, pois expor as contradições é uma forma de combate e de luta contra a ordem.

O escritor, inserido nas lutas pela libertação dos países africanos de língua portuguesa, envereda pelos caminhos da denúncia social, como lemos nos poemas de Medeiros (1963) e Cardoso (1963). A resistência que reside nos versos está ligada à luta pela identidade.

Franz Fanon (2008) comenta que a identidade é uma espécie de imagem assumida, que é construída na relação eu-outro, sendo que só é possível ter “dignidade de espírito” (2008, p. 181) nesse encontro.

No sua imediaticidade, a consciência de si é simples ser para si. Para obter a certeza de si-mesmo, é preciso a integração do conceito de reconhecimento. O outro, igualmente, espera nosso reconhecimento, a fim de se expandir na consciência de si universal. Cada consciência de si procura o absoluto. Ela quer ser reconhecida enquanto valor primordial, desvinculado da vida, como transformação da certeza subjetiva (*Gewisheit*¹⁵) em verdade objetiva (*Wahrheit*¹⁶). (FANON, 2008, p. 181)

Portanto, o outro é um elemento visceral na constituição do eu. É nessa “integração” que se constrói a identidade, sendo esta um conceito cambiável, pois o outro e eu estamos em constante transformação.

¹⁵ Consciência

¹⁶ Verdade

No período colonial, mesmo com a denúncia à colonização, houve um reconhecimento do multiculturalismo presente no espaço moçambicano. Os escritores buscavam referências no passado (tradição, oralidade, símbolos), mas também traçavam referências do colonizador (língua). A busca de diferentes elementos surge do embate cultural. Segundo Homi Bhabha (1998), ocorre uma “negociação” que se expressa em conflito ou em consenso.

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 21)

Essa negociação cultural se apresenta também na literatura no uso dos elementos que compõem o eu (colonizado) e o outro (colonizador). Portanto, existe um nacionalismo que busca exaltar a terra e o homem que vive nela, mas, ao mesmo tempo, o patriotismo torna-se humanitário abrangendo um caráter que rompe com o *locus* em que a literatura é tecida.

Logo, o nacional instala-se como um dos elementos da identidade que é composta também do humanismo, da negritude e da alteridade. Para Maurício Silva (2010), essa literatura está ligada fortemente a ideia de identidade e de nacionalismo.

Com efeito, se essa literatura nasce vinculada a um projeto mais amplo de luta anticolonial, o que lhe confere um caráter de literatura militante, utilizando-se do texto literário em favor de uma causa político-social independentista, com o passar do tempo e agora num plano fundamentalmente cultural, ela certamente se liga a um desígnio identitário e nacionalista, resultando, primeiro, na afirmação da identidade cultural local, com a valorização das singularidades nativas e comunitárias da região; e, depois, na criação de uma consciência nacionalista, incentivando a defesa de valores sociais humanitários. (SILVA, 2010, p. 41)

A identidade, erigida no espaço poético, busca os elementos nacionais e humanitários, reafirma o passado do colonizado e reconhece o presente permeado pela diferença cultural. Este reconhecimento, entretanto, não quer dizer consentimento. A poética de Craveirinha, por exemplo, reconhece a diferença e o hibridismo, mas não se omite em denunciar a colonização através da construção de imagens.

Em *Karingana ua Karingana*, o poeta traz elementos da cultura moçambicana fazendo referência às vestimentas (*capulanas*¹⁷), as frutas (*mampsincha*¹⁸) e animais (*galagala*¹⁹) que se misturam aos elementos ocidentais (*cadillacs*²⁰, *coca-cola*²¹, *strip-tease*²²).

Quando o poeta opta pelos elementos da cultura de seu país, ele cria uma posição de ofensiva diante da realidade posta. Ao cultivar esses elementos tão próprios da sua cultura, posiciona-se como escritor que valoriza a cultura que foi subjugada, numa tentativa de resgate de uma alteridade moçambicana.

Para Baltazar (2005), “(...) Craveirinha, poeta realista, tinha de emprestar ao seu canto as constantes evocações desse povo que recorda enternecido os frescos campos distantes” (2005, p. 97). A memória do povo moçambicano instala-se na memória do poeta, que no seu ofício, passa a refletir sobre a cultura local.

Ao evidenciar os marginalizados em sua poética, Craveirinha busca discutir uma nova identidade para o povo moçambicano. No processo de “alterização”, (apagando a ideia de indivíduo e construindo a noção de existência coletiva), reconhecendo-se no outro, o poeta conclama uma união entre os indivíduos. Os versos do poema “Canto do nosso amor sem fronteira” (2008, p. 79) mostram a unidade almejada pelo eu poético.

Estamos juntos.
E moçambicanas mãos nossas
dão-se
e olhamos a paisagem e sorrimos.

Não sabemos de áreas de esterlino
de câmbios
vistos de fronteira
zonas de marco e dólar
portagem do Limpopo
canais de Suez e do Panamá.

Amamo-nos hoje numa praia das Honduras
estamos amanhã sob o céu azul da Birmânia

¹⁷ Referente ao poema “Karingana ua Karigana” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 12).

¹⁸ Referente ao poema “Mampsincha” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 14).

¹⁹ Referente ao poema “Esperança” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 31).

²⁰ Referente ao poema “Civilização” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 24).

²¹ Referente ao poema “Primavera” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 51).

²² Referente ao poema “Felismina” (CRAVEIRINHA, 2008, p. 33).

e na madrugada do dia dos teus anos
despertamos nos braços um do outro
baloçando na rede da nossa casa na Nicarágua.

O poema abre-se com o verso “Estamos juntos”, que possui o sujeito desinencial (nós) na primeira pessoa do plural. A maioria dos verbos do poema também está disposta desta forma: “olhamos”, “sabemos”, “amamo-nos”, “estamos”, “despertamos”. O uso do pronome pessoal (nós) sugere o sentimento de coletividade.

O eu poético atua como “nós poético”, gerando um sentimento de coletividade que conclama todos a se darem as mãos. É nesse movimento de reconhecer-se com o outro, que os sujeitos poéticos cantam o amor pela terra e pelo povo.

As vozes poéticas restringem essa unidade aos moçambicanos, como vemos no uso do adjetivo “mãos moçambicanas”. Desta forma, demarcam seu território e reafirmam sua identidade. Entretanto, ao mesmo tempo eles se deslocam do espaço moçambicano remetendo, na terceira estrofe, aos “Canais de Suez” (Egito), “Panamá”, “Honduras”, “Birmânia” (América Central) e “Nicarágua” (Ásia).

Ao criar esse deslocamento, os sujeitos poéticos reafirmam uma identidade que não se restringe ao espaço moçambicano. Eles evocam os muitos moçambicanos que vivem em outros territórios e conclamam uma irmandade entre todos os povos que sofreram com a colonização. Nesse processo, desfazem-se as fronteiras; o canto supera as demarcações impostas.

Ao se reconhecerem, ainda que em espaços diferentes, encontram-se um com o outro, formando uma grande extensão que se integra, mas que tem suas particularidades. Segundo Paz (1982), esse fenômeno pode ser chamado de “outridade”, “O outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser” (1982, p. 155, 156).

A poesia de Craveirinha é permeada por esse sentimento de outridade. Os sujeitos poéticos estão espalhados em diferentes territórios, mas encontram-se no espaço poético como lemos no verso abaixo.

despertamos nos braços um do outro

A união de vozes, no uso do sujeito desinencial nós, constrói o canto expresso no título “Canto do nosso amor sem fronteira”. Este entrelaçamento de vozes promove o sentimento de coletividade.

Ou
 com os olhos incendiados
 nos poentes do Mediterrâneo
 recordamos as noites mornas da praia da Polana²³
 e a beijos sorvo a tua boca no Senegal
 e depois tingimos mutuamente
 os lábios com as negras amoras de Jerusalém
 ambos entristecidos ao galope dos pés humanos
 sem ferraduras mas puxando riquexós
 só de ver puxar nós também puxamos
 nas transpiradas ruelas antigas
 da ilha de Moçambique.

Oh, beijemo-nos, amor
 teus cabelos sussurrantes
 na esplêndida nudez morena do meu peito
 que são nossos os céus sulcados de xiricos²⁴ e aviões
 e nossos irmãos os povos dos outros paralelos
 até mesmo os pobres *boers* solitários
 na cruzada de amor em que me abraças numa rua
 principal da cidade de Pretória descontraidamente
 como se fosse no bairro do Xipamine²⁵.

Mas bem fundo das almas
 e dos corpos tatuados de esperança
 o clitóris das montanhas nos sexos das nuvens
 pátria do nosso desespero mais desesperado
 pátria dos pés descalços na brancura do algodão
 pátria de beijos e promessas de mais beijos
 é o nosso genuíno grito mais gritado
 a levantar no cosmos a beleza do nome
 não renegável de Moçambique!

A relação erotismo-natureza está marcada nos versos acima. Numa tentativa de desfocar o homem do centro do universo, o poeta opera uma inversão dos corpos.

O erótico estaria ligado à natureza, pois tem relação com o divino. Seguindo um viés panteísta, a natureza seria a verdadeira fonte de libertação do homem. A natureza, então, quase se confunde com o homem. Assim, corpo

²³ Praia localizada em Moçambique

²⁴ *Xirico* designa pássaro amarelo

²⁵ Bairro pobre

e alma, concreto e abstrato, divino e profano se (inter)relacionam na poesia. Célia Reis (2008) comenta sobre esta relação na cultura ocidental.

Na tradição ocidental, ele (o corpo) é considerado inferior à alma, distanciando-se e se opondo a ela em substância e conteúdo, antinomia que gera especulações acerca da imanência matéria/abstração; acerca de um “corpo imaginário” que se cria na distância estabelecida entre corpo e alma no todo do indivíduo, e na perspectiva de uma possível unidade entre ambos. (REIS, 2008, p. 1)

A relação corpo-alma é uma unidade correspondente nos versos do poeta. O homem seria a representação do corpo; já a natureza, a representação da alma. Unidas no espaço poético, elas reabilitam a cisão que o mundo ocidental operou.

A divisão entre homem e natureza vai ser apagada, dando lugar a uma unidade correspondente entre eles. Além do corpo do homem, a natureza se torna corpo assumindo características humanas. Segundo Rosário (1989), nas narrativas orais, a antropomorfização é um elemento frequente que está ligado à cultura do povo.

A antropomorfização de vários elementos que entram nas narrativas e a sua respectiva tipologia não são fruto de criação poética, são isso sim, fruto de cristalização de valores significativos e simbólicos pertencentes à coletividade, enquanto todo social e cultural. (ROSÁRIO, 1989, p. 321)

Ao falar da natureza como corpo, o poeta insere no fazer poético, elementos da sua cultura recorrendo à natureza e aos animais, como símbolos para explicar o mundo e os homens. Nessa concepção, a natureza não seria um ser que imita o homem, como sugere a personificação, mas um ser orgânico e autônomo.

Quanto ao som, é possível observar uma forte aliteração nos versos:

sem ferraduras mas puxando riquexós
só de ver puxar nós também puxamos
nas transpiradas ruelas antigas

A intensa repetição consonantal do /X/ e /S/ sugere a sensação sonora de estar ofegante, criando assim, a imagem do homem esbaforido que puxa os “riquexós”. A quinta estrofe constitui-se igualmente de uma intensa aliteração. A “nudez morena” do peito do sujeito poético é o céu por onde os “cabelos sussurrantes” percorrem. Neste sentido, os versos abaixo estão recheados de /S/ que remetem aos “cabelos sussurrantes” (2º verso, 5ª estrofe).

que **são nossos os céus sulcados** de xiricos e aviões
e **nossos irmãos os povos dos outros paralelos**

Na última estrofe também observamos a aliteração da mesma consoante em:

e **dos corpos tatuados de esperança**
o **clitóris das montanhas nos sexos das nuvens**
pátria do **nosso desespero mais desesperado**
pátria **dos pés descalços** na brancura do algodão
pátria de **beijos e promessas de mais beijos**

A aliteração sugere os sons produzidos durante o ato sexual que misturam a sensação ofegante com o sussurro. Grammont (1996) observa que, o som apenas produz efeitos estéticos quando está ligado ao sentido.

(...) todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. (GRAMMONT *apud* CANDIDO, 1996, p. 32)

Vemos que a repetição das consoantes /X/ e /S/ está presente em três estrofes do poema, no entanto, produzem efeitos distintos. Na quarta estrofe, as aliterações remetem ao homem ofegante devido ao cansaço do trabalho; na quinta, remete ao sussurro. Na última estrofe, está relacionada ao sexo.

A redundância marcada na última estrofe sugere uma estratégia para inflamar o desejo pela liberdade intensificando o “desespero” e o “grito”. O sentimento de angústia precisa ser reafirmado pelo eu poético.

pátria do nosso **desespero mais desesperado**
(...)

é o nosso genuíno **grito mais gritado**

O uso da anáfora nos versos reafirma a necessidade de liberdade e constrói um tom de nacionalismo, que se confirma nos três últimos versos do poema

pátria do nosso desespero mais desesperado
pátria dos pés descalços na brancura do algodão
pátria de beijos e promessas de mais beijos

De acordo com Mendonça (2002), o poeta José Craveirinha “vai irromper na nossa literatura escrita através da afirmação nacional, que a recriação poética transforma em apoteose verbal em (...) orgia da língua e da palavra.” (2002, p. 53). Portanto, o nacionalismo faz-se presente na reafirmação da “pátria”, mas também no uso das expressões vocabulares.

Um dos aspectos fundamentais na construção estética e política nas obras dos escritores moçambicanos e, mais especificamente de José Craveirinha, será a oralidade. Neste estudo, analisamos a oralidade na obra *Karingana ua Karingana*, no entanto, faz-se necessário investigar os elementos que a compõem, e é o que nos propomos a fazer nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO II

ORALIDADE: DO SILENCIAMENTO AO RESGATE

A oralidade será um aspecto importante na construção poética e política dos escritores dos países africanos de língua portuguesa no período das lutas pela independência. Antes de refletirmos sobre a função dessa oralidade na poesia africana, o percurso investigativo sobre os elementos que a compõem será fundamental.

Lourenço Rosário (1989) afirma que a oralidade é visceral na produção literária moçambicana: “Tal é o peso da tradição oral nas atividades culturais e artísticas do povo de Moçambique que para chegarmos à compreensão do sentido da escrita teremos necessariamente que passar pela oralidade.” (1989, p. 8). Portanto, em nossa pesquisa buscamos as relações entre oralidade e escrita como premissa para análise da obra *Karingana ua Karingana*.

2.1 O DESBOTAMENTO DO FALAR E OUVIR: REFLEXÕES SOBRE A CULTURA ORAL E ESCRITA

As palavras, em suas formas impressas, tornaram-se para nós mais reais do que os sons nos lábios de homens vivos ou os conceitos que elas representam.

(Scholes, Kellogg)

Segundo Scholes e Kellogg (1977), as palavras impressas estão mais reais que as palavras orais. Esta afirmação retrata uma inversão entre a palavra oral e a palavra escrita, inversão produzida pela modernidade.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que a escrita não busca apenas registrar o passado e o presente. A importância da escrita se inicia a partir de demandas do mundo ocidental e da necessidade política e ideológica de manutenção da hegemonia das classes dominantes.

No entanto, a “cisão” entre escrita e oralidade não foi feita de forma brusca. Houve uma transição lenta e gradual que foi substituindo em grande parte as tradições orais pela escrita.

Os primeiros indícios da cultura escrita surgiram na Mesopotâmia por volta de 3.000 a.C. Conforme Gercina Lima (2007), “A escrita era feita em peles de animais, cerâmicas e papiros. Somente no séc. III a.C. é que surge o pergaminho, como opção de suporte” (2007, p. 277).

Ao longo do desenvolvimento das sociedades, a escrita assume outros papéis para além de apenas registrar graficamente aquilo que era dito. A escrita foi ganhando espaço como instrumento de poder. Ane Oliveira (2008) fala sobre a necessidade da escrita para o mundo ocidental.

Sabe-se que a palavra escrita surgiu devido à necessidade do homem de marcar suas propriedades, suas posses. Com os gregos e na Idade Média, além desse uso relacionado ao registro da movimentação de bens, ela passou a ser empregada como uma forma de manutenção do poder pela Igreja e pelo Estado. (...) Encarada por muitos como primitiva (no sentido negativo ou depreciativo da palavra), a oralidade chegou a ser bem sufocada, pois era interpretada como um aspecto bárbaro – neste ponto, o debate também engloba o conflito entre barbárie e civilização. Essa última, por sua vez, consagrando ideais iluministas, apresenta a escrita como uma das condições para atingir o progresso, a evolução, a educação e a razão. (OLIVEIRA, 2008, p. 3)

Enquanto as decisões nas sociedades orais eram transmitidas de geração para geração, a escrita passa a definir a estrutura da sociedade moderna. As decisões agora são regidas pela palavra impressa. Associada à ideia de modernidade e progresso, a escrita vai se tornando indispensável como instrumento de sabedoria e de poder.

Alguns fatores foram importantes nesse processo de transição do desbotamento da oralidade para a supervalorização da escrita. De acordo com Claudio Nunes (2007), o nascimento da tipografia foi importante para a expansão dos livros e o surgimento de um mercado consumidor. Desse modo, a leitura em voz alta e a recitação foram substituídas pela leitura silenciosa.

Segundo o autor, a tomada de Constantinopla em 1453, que marcou a transição da Idade Média para a Idade Moderna, também consolidou os mandamentos do novo homem burguês. Esse homem, fruto do seu tempo histórico, precisava negar antigos valores para se reafirmar como nova classe dominante. A oralidade, então, passou a ser subjugada. Esse processo

reafirmou a hegemonia da leitura silenciosa e da escrita (NUNES, 2007, p. 164).

Ainda sobre a consolidação da escrita, nota-se que a leitura passa do âmbito público para o âmbito privado. Paz (1982) comenta que “(...) a leitura do poema é uma operação particular: ouvimos mentalmente o que vemos. (...) Passagem do ato público para o privado: a experiência se torna solitária” (1982, p. 340). A leitura da palavra escrita passa a ser um ato individual, ao passo que, nas comunidades orais, a palavra era fonte de conhecimento público.

Os fatores acima elencados contribuíram com o processo de subjugação da oralidade. Segundo Havelock (1995), a vivacidade das palavras orais foi deixada de lado, enquanto a escrita começou a ocupar maior espaço na sociedade. Enquanto a palavra oral estava livre, a palavra impressa surge aprisionada.

Os mecanismos da memória oral puderam, então, ser lentamente substituídos pela presa documentada, pelas primeiras histórias, pelas primeiras filosofias, pelos primeiros *corpus* da lei prosaica, pelos primeiros *corpus* da retórica prosaica. Além disso, as exigências da narrativa, a sintaxe ativa e os agentes vivos de todo o discurso oral preservado pela memória podiam ser postos de lado, substituídos por uma sintaxe reflexiva de definição, descrição e análise. (HAVELOCK, 1995, p. 32)

A escrita foi fundamental para o desenvolvimento das sociedades e não podemos negar seu valor histórico. Como afirma o próprio Havelock (1995), “Sem a moderna cultura escrita, o que significa a cultura escrita grega, não teríamos a ciência, a filosofia, a lei escrita ou a literatura e, tampouco, o automóvel ou o avião” (1995, p. 31).

A escrita literária também é fundamental nas sociedades e proporciona um prazer sensorial, tanto para o leitor quanto para o escritor. Para o leitor, essa sensação de prazer é determinada no ato da leitura. Para o escritor não é diferente; a sensação de extrair a matéria prima, que é a palavra, de seu estado bruto de desgaste e transformá-la em outra substância, proporciona o prazer criador. Segundo depoimento de Melo e Castro (1973)

Escrever foi sempre para mim um modo de sentir. Sentir a escrita... Sentir o texto. Sentir as forças que se condensam no texto e que fazem dele um objeto autônomo, distinto de mim próprio. (CASTRO, 1973, p. 2)

Posto isto, observamos que a escrita proporciona um aguçamento sensorial que fornece determinados prazeres. O uso do termo “prazer sensorial” refere-se à mistura de sensações produzidas pelos cinco sentidos: tato, paladar, olfato, visão e audição.

No momento da leitura de um texto literário, o leitor se depara com a palavra, que é a porta para a entrada dos outros sentidos. A partir dela, é possível captar sons, imagens e texturas. Quando o leitor lê o texto, ele tem a possibilidade de sentir o prazer que essas imagens cromáticas e sonoras proporcionam.

O escritor quando combina fonemas com significados, pode criar um determinado som, convocando a audição do leitor, a exemplo do poema “Mar bravo”, de Manuel Bandeira (2012, p. 56), em que se pode ouvir o som do mar a partir das combinações de várias consoantes.

Em tuas ondas precipitadas,
onde flamejam lampejos ruivos,
geme sereias despedaçadas,
em longos uivos,
multiplicados pelas quebradas.

Portanto, a poesia cria sensações acústicas e também cromáticas, como vemos na estrofe acima. No momento em que o leitor sente esses efeitos, consuma-se o prazer sensorial.

O próprio José Craveirinha (2003), no papel de leitor, comenta como a escrita impressa e, sobretudo, as obras do escritor brasileiro Jorge Amado marcaram sua vida. Segundo ele, “Então quando chegou Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado nos marcou muito porque aquela maneira de expor as histórias fazia pensar em muitas situações que existiam aqui.” (2003, p. 415). Logo, escritor e leitor sentem sensações no ato de produção ou leitura do texto.

No livro “Terra sonâmbula”, do escritor moçambicano Mia Couto (2007), a relação entre oralidade e escrita está presente em duas personagens

emblemáticas. Nesse romance, um jovem (Muidinga) e um velho (Tuahir) estão percorrendo as estradas de Moçambique fugindo da guerra civil que está desolando o país. Nessa empreitada, eles encontram, em um ônibus abandonado, uma mala com livros escritos por um homem chamado Kindzu.

Muidinga é o jovem que sabe ler e Tuahir é a figura do ancião que não detém a leitura, mas que apresenta notável capacidade de memorização, guardando informações de acontecimentos que ocorreram ao longo de sua vida. Muidinga tem um profundo respeito pelo velho Tuahir, como lemos na fala “Você sempre sabe, Tuahir” (COUTO, 2007, p. 10).

O fato de Muidinga, detentor da leitura e da palavra impressa, ser jovem, e de Tuahir, detentor dos conhecimentos mundanos que se expressam na oralidade, ser velho, sugere a própria representação da cultura oral e escrita.

Quando as personagens sentam ao lado do ônibus abandonado, Muidinga descobre o prazer sensorial que é produzido pela leitura quando lê os cadernos de Kindzu.

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. (...) Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. (...) O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. (COUTO, 2007, p. 13)

Esse encantamento descrito tanto nos depoimentos de Melo e Castro (1973) e José Craveirinha (2003), quanto na cena narrada em “Terra Sonâmbula”, de Mia Couto (2007), mostra que as letras impressas tem seu valor histórico e até pessoal, possibilitando diferentes experiências ao leitor e ao escritor.

No entanto, mesmo com a supervalorização da escrita, a cultura oral permanece viva nas prosas alheias de cada dia e na construção literária. Conforme Havelock (1995), “Esses hábitos linguísticos orais fazem parte de nosso legado biológico, que pode ser complementado pela cultura escrita, mas jamais será suplantado por ela” (1995, p. 31). Portanto, a escrita torna-se um

produto de uma construção social e histórica, enquanto a oralidade está atrelada ao “nosso legado biológico”.

Ao falar da escrita, R. Narasimhan (1995) comenta que ela produz um distanciamento entre o escritor e o leitor. Segundo ele, “A forma escrita (...) é uma atividade que, intrinsecamente, implica distanciamento. Escreve-se para um público, separado no espaço e no tempo.” (1995, p. 194). A escrita, portanto, apesar de ter sua importância histórica também causa fragmentações na sociedade, por exemplo, na relação leitor e autor.

Na cultura letrada surgem problemas de ordem democrática, para além do individualismo e da solidão. Pattanayak (1995) comenta que muitos iletrados ficam à margem da cultura pela falta de domínio da escrita.

(...) a louvação exagerada à escrita persiste, e os estudiosos ocidentais insistem na afirmativa de que ela “desempenhou papel decisivo no desenvolvimento do que podemos chamar de modernidade” (...) Afirmativas exageradas como essa fornecem instrumentos aos burocratas e gerenciadores, políticos e planejadores, para perpetuarem a opressão em nome da cultura escrita e da modernização. (...) Tantos os analfabetos quanto os desconhecedores da cultura escrita inserem-se nela e, portanto, os modos do discurso escrito e não-escrito, ao invés de se oporem, acabam por se complementar. Deve-se entender que a cultura escrita não constitui solução para todos os problemas, mas um problema em si mesma. (PATTANAYAK, 1995, p. 117)

O autor afirma, portanto, que a cultura escrita perpetua a opressão na sociedade moderna. Alguns extratos da sociedade acabam sendo marginalizados por não deterem a escrita. Os iletrados somem diante dos redemoinhos de palavras impressas.

No entanto, o mundo ocidental, que por muito tempo subjugou a oralidade, tenta agora revivê-la. Susana Nunes (2009) comenta que, “Na sociedade ocidental, assistimos a reabilitação da “cultura da oralidade”, (...) ao tentar a revalorização de atividades como contar histórias, dizer poemas (...)” (2009, p. 40). Essa é uma tentativa de resgatar as tradições orais que foram silenciadas em detrimento da escrita.

Desta forma, escrita e oralidade possuem relações que se chocam, mas que ao mesmo tempo se complementam. Uma carrega o gérmen da outra.

Uma nasce da outra e, por fim, todas são palavras. Cada uma delas ao seu modo: livres ou trancafiadas, submissas ou insubordinadas.

Não podemos compreender a escrita e a oralidade como movimentos opostos, mas complementares. Oralidade e escrita possuem afinidades discursivas, mesmo aquela sendo mais “natural” e esta, mais “formal”.

As reflexões levantadas a respeito da cultura oral e da cultura escrita servirão para construir os conceitos sobre a oralidade. Essa oralidade, expressa na escrita, possui características que remontam as sociedades orais em que o conhecimento é coletivo e passado de geração para geração.

2.2 ORALIDADE: CONSTRUINDO CONCEITOS

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.

(Benjamin)

Quando tratamos de oralidade, vários conceitos preestabelecidos surgem em nosso percurso de leitura. A oralidade comumente passa a ser associada às sociedades primitivas, não desenvolvidas e não civilizadas. Esses conceitos são produtos de uma forma hegemônica de pensamento em que um grupo se sobrepõe ao outro, inferiorizando a cultura do grupo dominado.

Segundo Leite (2012), “o conceito é muitas vezes necessário, enquanto instrumento operatório de análise crítica” (2012, p. 18). Por isso, é preciso limpar o terreno sobre a definição de oralidade.

Antes de conceituarmos o que é a oralidade precisamos refletir sobre a linguagem. Para tanto, os teóricos da poesia nos esclarecem algumas questões. Paz (1982) fala sobre o homem e o nascimento da linguagem.

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. Falar era re-criar o objeto aludido. (...) A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se converteu no primeiro

degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição. E ainda não cessou a batalha entre a ciência e a linguagem. (PAZ, 1982, p. 35)

De acordo com as palavras acima, a linguagem surge para representar o objeto. Dialeticamente, essa mesma representação se torna “rebelde”, representando ou não o objeto. Portanto, a linguagem cria, converte, rompe; é dinâmica, funde contrários e está sempre em movimento.

Enquanto a escrita tenta impor regras e formas, condicionando a linguagem, a poesia vai libertá-la rompendo o “significado preciso e único”, semeando vida nos vocábulos bem como no conjunto de sua construção. Segundo Paz (1982), “No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana” (1982, p. 24).

A poesia está presente já nas sociedades orais. As tradições orais africanas, por exemplo, geralmente não utilizam expressões puramente referenciais. Os provérbios são revestidos de magia e transfusão de sentido. Ki-Zerbo (2010) explica que a palavra para o africano tem uma carga que lhe confere vida.

Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claros-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos de antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada. (KI-ZERBO, 2010, p. 40)

Os provérbios orais africanos são carregados de poeticidade. A linguagem libertadora da poesia difere-se da linguagem puramente referencial, pois a linguagem poética transcende luminosa em constante metamorfose.

Nesse sentido, a voz é um dos elementos geradores de vida nas sociedades orais. De acordo com Bosi (2000), “A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a *re-presentação* do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto” (2000, p. 72). A voz, portanto, reitera o objeto, estando ele presente ou não. A voz alude ao objeto, imprime imagem, som, ritmo e melodia.

Para Jan Vansina (1973), abarcar um conceito sobre a oralidade é uma tarefa difícil. No entanto, segundo o autor, é possível levantar alguns aspectos acerca dessas “fontes históricas”.

Oral traditions are historical sources of a special nature. Their special nature derives from the fact that they are ‘unwritten’ sources couched in a form suitable for oral transmission, and that their preservation depends on the powers of memory of successive generations of human beings²⁶. (VANSINA, 1973, p. 15)

Vansina (1973) elenca outro elemento importante na preservação da informação nas sociedades orais: a memória. Para que a oralidade se efetive enquanto fenômeno, é preciso que exista um conteúdo para ser expresso. Esse conteúdo é armazenado pela memória.

Sendo assim, a memória será um elemento essencial para a transmissão do conhecimento. Dessa forma, nos remetemos à mitologia grega onde encontramos a deusa da memória: *Mnemosine*. Le Goff (1990) relata que *Mnemosine* agia sobre os poetas fazendo-os reviver o passado.

Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. E a testemunha inspirada dos "tempos antigos", da idade heróica e, por isso, da idade das origens. (LE GOFF, 1990, p. 438)

A poesia e a memória, desde a mitologia, já estavam unidas. O poeta é o homem dotado de memória. Le Goff (1990) comenta ainda que o papel da deusa era iniciar os poetas no mundo passado e futuro, assim como no mundo material e imaterial.

Mnemosine, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além. A memória aparece então

²⁶ As tradições orais são fontes históricas de natureza especial. Essa natureza especial deriva do fato de elas serem fontes “não escritas” ditas em uma forma apropriada para a transmissão oral e sua preservação depende do poder da memória de sucessivas gerações de seres humanos. (Tradução nossa)

como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto do Esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade. (LE GOFF, 1990, p. 438)

A deusa da memória, então, mostra o passado ao poeta, mas também projeta o futuro, os “mistérios do além”, ou seja, aquilo que não aconteceu ainda e por isso é um mistério. A revelação de *Mnemosine* mostra como o poeta “dotado de memória” carrega consigo o devir.

Nos versos de Craveirinha encontramos o passado e o futuro, a exemplo da segunda estrofe do poema “Karingana ua Karingana” (2008, p. 11).

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 vai ser.

Nesta estrofe, o eu poético se coloca como profeta que anuncia o futuro. O devir, que parece impossível, torna-se possível nas palavras do poeta-profeta. O sonho do novo consagra-se na poesia.

Craveirinha, se analisado na perspectiva de Le Goff (1990), “é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro” (1990, p. 438).

A poesia possui, portanto, uma relação intensa com a memória e esta, por sua vez, liga-se a oralidade. Poesia, memória e oralidade fazem parte do legado da humanidade. A memória é um importante componente da oralidade e surge para conservar as informações e as experiências históricas que serão transmitidas através da voz.

A memória, na produção poética de Craveirinha, apresenta-se de diversas formas: ora como recuperação e/ou reinvenção do passado, ora como projeção do que ainda não se apresenta claro. Na segunda estrofe do poema “Canção Negreira” (2008, p. 67) é possível perceber a recuperação da imagem dos avós que foram escravizados.

E derrotas de fome
 nas minhas mãos de bronze
 florescem languidamente na velha
 e nervosa cadência marinheira
 do cais donde os meus avós negros
 embarcaram para hemisférios da escravidão.

A memória do que foi é dita no presente para lembrar a dor daqueles que foram escravizados. A imagem dos “avós” é particular, pois fala dos “avós” do eu poético, mas torna-se a imagem de todos os negros que foram escravizados.

Portanto, a experiência só pode ser (re)vivida a partir da memória. A memória é construída através das experiências e relações dadas em um determinado tempo histórico. Contudo, memória e história possuem relações que se chocam. Segundo Pierre Nora (1985)

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1985, p. 9)

O autor assegura que história e memória são fenômenos opostos. No entanto, dialeticamente o autor afirma que “A necessidade de memória é uma necessidade histórica” (1985, p. 14). Nesse sentido, memória e história tornam-se complementares, ao mesmo tempo em que se opõem.

Acerca da relação passado-presente surge uma figura importante no estudo da oralidade: o narrador oral. Este é tão importante quanto o ouvinte. Os dois possuem o interesse em conservar as histórias que são/serão transmitidas.

Segundo Walter Benjamin (2012), a memória assegura a transmissão que é/será garantida pelo narrador e pelo ouvinte mesmo que de forma inconsciente ou “ingênua”.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da transmissão. A memória é a faculdade épica por excelência. (BENJAMIN, 2012, p. 227)

Portanto, para que ocorra a transmissão é preciso que existam narradores e ouvintes. O processo de ouvir e contar garante a transmissão. Esta, por sua vez, é o que faz as tradições orais serem fontes vivas de história.

O narrador, segundo Benjamin (2012), está intimamente ligado ao seu povo. Nas palavras do autor, “O grande narrador tem sempre raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (2012, p. 231). O teórico, ao reviver os costumes orais, mostra que os grandes narradores são os camponeses e os viajantes. Os primeiros levam consigo a história da comunidade; os viajantes trazem as histórias de outras terras. Para Benjamin (2012)

Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinho comerciante. (BENJAMIN, 2012, p. 215)

Essas duas ramificações de narradores propostas por Benjamin (2012) podem ser encontradas com facilidade nos espaços poéticos pautados por José Craveirinha. Na obra *Karingana ua Karingana*, o eu poético é um grande contador de histórias. Ele peregrina por entre os homens, as mulheres e as crianças e conhece as tradições da comunidade. O espaço descrito a cada poesia (o bairro, a praça, as casas) mostra seu conhecimento sobre o povo que habita o espaço moçambicano.

Em vários poemas encontramos uma mensagem que faz com que o leitor reflita sobre a realidade. De acordo com Benjamin (2012), “O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria” (2012, p. 217). Essa sabedoria exige alguns recursos importantes tanto para a “memorização” do narrador, quanto para o encantamento do ouvinte. Uma dessas

características é o ritmo. Ele surge para facilitar o ato de narrar/contar histórias. Segundo Havelock (1995)

(...) os segredos da oralidade não estão no comportamento da língua usada na conversação, mas na língua empregada para o armazenamento de informações da memória. Essa língua deve preencher dois requisitos: tem sempre de ser rítmica e narrativa. Sua sintaxe deve sempre descrever uma ação ou uma paixão, mas nunca princípios ou conceitos. Para citar um exemplo simples, nunca dirá que a honestidade é a melhor política, mas que “o homem honesto sempre prospera”. (HAVELOCK, 1995, p. 31)

O ritmo se expressa no conjunto da combinação de sons, na escolha das palavras, na formação das rimas. O ritmo nasce para facilitar o armazenamento de informações, portanto, ele é um recurso fundamental para a memorização.

Assim como na oralidade, na poesia o ritmo não é um elemento acessório. Quando nasce a poesia, nasce o ritmo. O ritmo, termo utilizado no estudo da poesia, consiste na alternância entre sons fracos e fortes, graves e agudos, palavras acentuadas e não acentuadas.

Segundo Candido (1996), o ritmo é “uma forma de combinar as sonoridades”, ou seja, é “a cadência regular definida por um compasso” (1996, p. 42). Já para Octavio Paz (1982), ritmo e poesia estão umbilicalmente ligados: “Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que palavras se apoiam. (...) essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule” (1982, p. 70).

Em Craveirinha é possível perceber que existe um ritmo profundo nas entranhas dos versos, pois, como vimos, o ritmo está atrelado à poesia. No entanto, Craveirinha ultrapassa essa premissa. O poeta faz um jogo linguístico intencional utilizando o ritmo como sua matéria prima.

Esse ritmo, por vezes, remete aos costumes orais como vemos nos primeiros versos do poema “Sangue de minha mãe” (2008, p. 85).

Xipalapala²⁷ está chamar
oh, sangue de minha Mãe
xigubo vai rebentar

²⁷ Espécie de tromba feita do chifre de antílope usada para convocar o povo.

xigubo vai rebentar
e xipalapala está chamar sangue de minha Mãe.

Oh, sangue de minha Mãe
xigubo está chamar
xigubo está chamar
e eu vou entrar no xigubo sangue de minha Mãe!

A repetição dos versos “xigubo vai rebentar” e “xigubo está chamar” gera a oralidade. A repetição da expressão “xigubo”, que quer dizer dança guerreira, sugere a própria musicalização do ritual em que a “Mãe” está sendo invocada. A palavra “Mãe” pode ser tanto a representação da mãe que gerou o filho, mostrando a consanguinidade, assim como representa a “Mãe” África que gera as nações africanas.

A palavra “Xipalapala”, composta pela consoante fricativa alveopalatal /X/, pela bilabial /P/ e pela alveolar /L/, apresenta certos efeitos de musicalidade que remete aos instrumentos musicais, a exemplo do tambor, que compõem o ritual construindo o ritmo.

Em “poema de Joaquim chofer” (2008, p. 130), também nota-se o ritmo claramente demarcado. No poema, Joaquim chofer bate o carro carregado de pães e, os meninos, os pais e as mães começam a comemorar catando e tocando viola.

Depois os velhos pais
as velhas mães
e os velhos meninos das casas velhas
humanizaram-se de desespero à volta do *Ford*
e nos fundos cúmplices dos quartos das casas velhas
Joaquim chofer
Joaquim chofer
Joaquim guiando carro de pão
sorriu nas velhas barrigas da gente das casas velhas
(Ô... uê... viola de Tingane vibra mais forte)
Ô... uê... ô... uê!

O trecho do poema mostra o som das violas que ecoam no espaço. Os versos: “Ô... uê... viola de Tingane vibra mais forte/Ô... uê... ô... uê!”, materializam o ritmo das violas e sugere as vozes dos pais, mães e meninos que vibram pelo carro tombado. As personagens cantam porque veem os pães caídos. Essa cena mostra a fome da população, assim, o poeta tece uma crítica à desigualdade social.

O uso das expressões “velhas mães”, “velhos meninos”, “casas velhas” e “velhas barrigas” mostram que a fome degradou o espaço e as personagens. Até os “meninos”, que são fonte de jovialidade, estão “velhos” por consequência da miséria. Em “velhas barrigas”, observamos que a fome é histórica.

Ao comerem os “pães” do carro que tombou, as personagens humanizam-se. Portanto, só é possível “humanizar-se” quando se está satisfeito fisicamente.

A cena do poema remonta à oralidade tanto no ritmo, quanto na estrutura narrativa descrita na poesia. Nas comunidades orais, as histórias contadas são vividas subjetivamente por aqueles que as ouvem.

Para Benjamin (2012), a experiência coletiva se une com a experiência individual do narrador. O narrador coletivo consegue sintetizar a experiência do passado e do presente, da experiência do outro e da sua própria experiência.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva (...) (BENJAMIN, 2012, p. 232).

A experiência coletiva é o que diferencia as tradições orais, pois é nessa experiência em que se cruzam simultaneamente as experiências do narrador e do ouvinte. Desse modo, as experiências anteriores da comunidade são revividas no momento em que são contadas.

Nos versos do poema “Cântico do pássaro azul em Sharpeville” (2008, p. 71), o eu poético relembra os homens negros que foram mortos no massacre no bairro Sharpeville, província de Gauteng, localizado na África do Sul. No dia 21 de março de 1960, houve um protesto que concentrou cerca de 20 mil pessoas nesse bairro. Na época, os manifestantes lutavam contra o *apartheid* e contra a lei do passe. Centenas de pessoas foram mortas.

Os homens magros como eu
 não pedem para nascer
 nem para cantar.
 Mas nascem e cantam
 que a nossa voz é a voz incorruptível
 dos momentos de angústia sem voz

e dos pássaros arrastados nas velhas machambas²⁸.

Quando o sujeito poético relembra “os homens magros” que “não pedem para nascer”, ele recorda o nascimento de todos os homens que sofrem. Nessa experiência de nascer, mesmo sem pedir, continuam a sobreviver cantando.

Nos versos

que a nossa voz é a voz incorruptível
dos momentos de angústia sem voz

o poeta mostra que a voz teima em cantar mesmo nos “momentos de angústia sem voz”. No contexto do poema, os homens que foram assassinados em Sharpeville morreram cantando, pois suas vozes são incorruptíveis. O poeta denuncia o massacre contra os homens que morreram lutando contra o *apartheid*.

Ao recolher as vozes daqueles que nascem, o eu poético retoma a experiência coletiva do nascimento e do ato de cantar. Juntos, “os homens magros” se reconhecem. Ocorre um apagamento entre a fronteira do leitor e a do narrador. Agora, somos todos “homens magros”. Dessa maneira, concretiza-se a experiência coletiva e poética.

Benjamin (2012) comenta ainda que as tradições orais estão morrendo, pois, após tantas guerras, o homem calou-se e a experiência se perdeu. O contexto da Primeira Guerra Mundial, *locus* de reflexão de Benjamin, contribuiu com o resgate das tradições orais. Em Moçambique, a guerra contra o colonialismo faz os escritores refletirem sobre a linguagem.

Benjamin (2012) afirma que “É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize” (2012, p. 213). Isso ocorre porque cada vez mais se exalta as experiências individuais em detrimento das experiências coletivas.

Mesmo sendo uma experiência coletiva, o ato de narrar é único porque cada vez que se conta uma história, se conta de uma forma distinta. Na tradição oral, uma história é sempre diferente da outra, pois as palavras mudam. Segundo Octavio Paz (1982) “o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas” (1982, p. 55).

²⁸ *Machamba* refere-se à plantação.

Esse fenômeno também ocorre na escrita, uma vez que o leitor renova o poema a cada leitura: novas impressões, novas análises, novos elementos se formam no processo de leitura.

Além da experiência coletiva, para garantir a vigência e a continuidade do saber, é necessário que se constitua a comunidade. O grupo é necessário para manter a perpetuação das tradições.

All oral traditions are to greater or less extent linked with the society and the culture which produces them, therefore all are influenced by the culture and society concerned, upon which their very existence depends.²⁹ (VANSINA, 1973, p. 164)

A cultura é um produto da sociedade e das relações que se estabelecem em um determinado espaço e tempo. A tradição oral se liga aos costumes da comunidade, ao mesmo tempo em que a comunidade depende da tradição oral. Essas relações se interligam no ato de contar e narrar.

A oralidade é uma prática social, pois quem conta, conta algo em um determinado tempo, utilizando-se de uma determinada linguagem. É nesse processo que as relações sociais se alteram e se transformam.

Discutimos a dificuldade em abarcar um conceito único de oralidade, visto que ele pode significar e ressignificar muitos elementos. Vimos também que para que a linguagem oral exista, ela precisa estar em movimento, em bocas e em lugares. A voz transmite o conhecimento que se armazena na memória, produzindo as histórias de uma determinada comunidade. Essa comunidade, ao recontar as histórias, em profunda comunhão, revive a experiência coletiva. O ritmo surge como um dos elementos que contribuem no processo de narrar histórias auxiliando o lembrar.

As questões referentes à oralidade, memória, cultura escrita e cultura oral serão importantes na análise da produção poética de José Craveirinha. Veremos adiante, como a oralidade manifesta-se em Moçambique, *locus* de produção de Craveirinha e país localizado na África subsaariana.

²⁹ Todas as tradições orais são extensões mais ou menos unidas à sociedade e a cultura que delas são produzidas, portanto, todas são influenciadas pela cultura e pela sociedade em questão, sobre a qual sua própria existência depende. (Tradução nossa)

2.3 TECENDO HISTÓRIAS: A ORALIDADE EM ÁFRICA

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio.

(Benjamin)

A tradição oral está na raiz da história do continente africano. A transmissão de conhecimentos, a encenação, o ritmo e a narrativa mantiveram vivas as tradições dos povos africanos.

A diversidade de línguas e povos criaram tradições orais que não são homogêneas. Apenas em Moçambique, terra do poeta Craveirinha, coexiste cerca de 20 línguas³⁰, sendo elas: *cicopi, cinyanja, cinyungwe, cisenga, cishona, ciyao, echuwabo, ekoti, elomwe, gitonga, maconde* (ou *shimakonde*), *kimwani, macua* (ou *emakhuwa*), *memane, suaíli* (ou *kiswahili*), *suazi* (ou *swazi*), *xichanga, ronga, xitswa* e *zulu*.

No entanto, a língua portuguesa continua sendo a língua oficial de Moçambique e dos outros países africanos de língua portuguesa. Conforme Benilde Caniato (2002)

A norma estabelecida nas escolas, meios de comunicação e textos oficiais tem sido a norma-padrão do português europeu. Por não ser a língua materna de grande parte da população, mas língua segunda, ocorrem desvios, interferências, empréstimos. (CANIATO, 2002, p. 137)

A língua portuguesa, portanto, foi sendo inserida nos países através de diversos aparelhos ideológicos (escola, meios de comunicação, órgãos do Estado). Assim como no Brasil, em que a língua portuguesa se misturou com as línguas indígenas e as dos escravos que vieram para o país, em Moçambique a língua do colonizador passou a se entrelaçar à língua do colonizado. Essa diversidade de línguas produziu um contingente de manifestações culturais que perdurou por séculos no continente africano e existe até hoje. Para J. Ki-Zerbo (2010), a tradição oral reside e resiste nas comunidades africanas.

³⁰ Informação retirada do site oficial do Governo Moçambicano (<http://www.portaldogoverno.gov.mz/>) (Acessado em 05/08/2013).

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (KI-ZERBO, 2010, p. 167)

Esses “grandes depositários” são chamados modernamente de *griots*. Eles são contadores de histórias que transmitem o conhecimento que foi repassado de geração para geração oralmente, através dos recursos que discutimos anteriormente.

O *griot* tem um papel importante na comunidade. Suas histórias são verdadeiras lições e ensinamentos. Marilene Melo (2009) comenta sobre o surgimento do termo *griot* e o papel social que esses “grandes depositários” cumprem em África.

Originado da expressão francesa, o termo *griot*, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. (MELO, 2009, p. 149)

O *griot* é o principal responsável pela perpetuação do conhecimento da tradição oral, visto que eles mantêm as histórias da comunidade, pois eles detêm o conhecimento histórico produzido nesses locais.

Esse contador é uma figura respeitada na cultura africana porque guarda a memória da comunidade. No entanto, se a própria oralidade é um fenômeno heterogêneo, a figura do *griot* também será especialmente diferente, a depender de cada região do continente.

São os *dialis*, os *kpatita*, os *ologbo*, os arokin, que reviveram, nas histórias que contavam a memória da cultura de África. Os *jeliya* são *griots* em especial na Gâmbia e no Senegal; são os transmissores da tradição Bambara, Senufo e Mali que dialogam com as tradições Bantu e Dahomery, cuja narrativa é feita em baixo da copa de uma árvore, ao som da kora. Os *Koyaté*, na Guiné (no Noroeste africano), são os responsáveis por zelar pela memória coletiva (...) (MELO, 2009, p. 149).

O *griot*, mesmo com nomenclaturas diferenciadas, cumpre a função de semear as histórias de seu povo. No entanto, ele não conta apenas a história da comunidade. Nas batalhas, por exemplo, ele é responsável por contar histórias aos homens que partiam para a guerra. Conforme Ogot (2010), em alguns lugares “o *griot* era encarregado de animar os corações para os combates, por exemplo, na véspera de expedições nas quais os chefes de guerra se engajavam então, por juramento, a realizar uma ou outra façanha” (2010, p. 401).

Portanto, o *griot* perpetua a história, a memória e a experiência coletiva da comunidade e é respaldado por ela. Segundo Marta Gonçalves (2009),

Quando um *Griot* falecia, seu corpo era sepultado dentro de uma enorme árvore, o *Baobá*, para que suas canções e histórias, assim como as folhas da árvore continuassem a germinar nas aldeias ao seu entorno. (GONÇALVES, 2009, p. 170)

Os *griots* guardam a memória da comunidade cultivada secularmente, nutrem-se da seiva da história e fecundam no imaginário de seus ouvintes as lendas, os mitos e as histórias do povo.

Na literatura dos países africanos de língua portuguesa, a imagem do *griot* e a oralidade modificam-se, pois muitos escritores não conheciam as línguas locais. O uso da oralidade na literatura, portanto, é fruto do estudo das línguas africanas. Segundo Leite (1998),

(...) com as tradições orais e com a oralidade é, à partida, uma relação em “segunda mão”, resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida,

estudada. Mesmo a oralidade "mucéquica"³¹, suburbana (...) (LEITE, 1998, p. 31).

A imagem do *griot* como contador de histórias, passa a ser diferenciada na literatura, na medida em que o escritor torna-se também uma espécie de *griot*. No entanto, esse novo *griot* é fruto não apenas das experiências que vive, mas de um processo contínuo de estudo da cultura e da oralidade.

Além disso, a língua local e a língua portuguesa serão expressas no espaço poético dos escritores africanos de língua portuguesa. Ou seja, o autor não apenas realizará uma pesquisa sobre a cultura ancestral africana, como também vai pesquisar a língua que foi silenciada para misturá-la com a língua portuguesa.

Vimos, então, que o *griot* é uma figura emblemática nas culturas africanas. Observamos também que o processo de colonização impôs novas línguas aos países colonizados, logo, os escritores africanos tiveram que resgatar a oralidade através do estudo da cultura africana para reafirmar a identidade do povo.

A oralidade, expressa na literatura, é resultado de um processo quase subversivo. No estudo, na leitura e no resgate da cultura, o novo *griot* desenterra a oralidade que, empoeirada e desgastada, ganha vida e cor nos versos, resgatando as lendas, os mitos e as histórias que foram desbotadas ou até deixadas de lado no processo de colonização.

Na obra *Karingana ua Karingana*, Craveirinha assume o papel de *griot*: portador das histórias, dos rituais e das lendas de sua comunidade e de seu país. A cada verso, embarcamos em uma viagem rumo a Moçambique. Por entre vielas, ruas, casas de caniço, encontramos o espaço poético de Craveirinha.

³¹ *Mussequ* designa habitações suburbanas (expressão mais comumente utilizada em Angola).

CAPÍTULO III
KARINGANA UA KARINGANA:
“ESTE JEITO DE CONTAR AS NOSSAS COISAS”

O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas.

(Paz)

O objeto do nosso estudo, o livro *Karingana ua Karingana* (2008), possui 84 poemas divididos em quatro partes: “Fabulário (1945-1950)”, “*Karingana* (ano de 1958)”, “3 odes ao inverno” e “*Tingolé*”.

Na primeira parte (Fabulário), há 25 poemas que são predominantemente curtos e com poucas estrofes. Encontramos crianças, trabalhadores e animais como personagens que habitam os versos da obra.

Já a segunda parte (*Karingana*) é composta por 12 poemas que são mais extensos e retratam temas como o amor que o eu poético sente por Maria (esposa do poeta José Craveirinha e matéria poética em várias de suas obras) e pela mãe, que pode ser tanto a mãe no sentido biológico, quanto a mãe África.

Na terceira parte (3 odes ao inverno) verificamos que existem 3 poemas: “1ª ode ao inverno”, “2ª ode ao inverno” e “3ª ode ao inverno”, que retratam o inverno nas casas pobres de Moçambique.

A última parte (*Tingolé*) possui 44 poemas, que são mais extensos que os anteriores, tratam de temáticas sobre a fome, animais, cotidiano, fazer poético etc.

Dos bairros periféricos de Moçambique, surgem as personagens que entram em cena nos versos: mães, negros, anciãos, animais e trabalhadores. Segundo Baltazar (2002), as personagens do poeta são peças que compõem os subúrbios mais ignorados pela sociedade.

(...) essa gente, esse seu povo que sofre, ama, canta e caminha, vai Craveirinha descobri-lo bem longe, nos confins desta cidade que habitamos ou nas vastas lonjuras da sua pátria moçambicana. (...) Craveirinha é, sem dúvida, um poeta dos subúrbios, do transido coração dos subúrbios. A sua poesia fica para além dessa fronteira onde estacam os nossos passos e os nossos pensamentos, no mundo ignorado e

perturbador do caniço que, com o seu odor, nos não deixa respirar tranquilos. (BALTAZAR, 2002, p. 96)

A escolha das personagens, matéria-prima do espaço urbano transitando para o poético, possui um valor ideológico e político. Craveirinha é o poeta que, ao abordar os marginalizados em seus poemas, luta contra o colonialismo e por uma nova sociedade livre da opressão.

As personagens, em suas características e modos, que percorrem as ruelas suburbanas do país, são facilmente encontradas em outros bairros pobres além-mar, além Moçambique. Elas foram vítimas da opressão e voltam a ganhar vida e voz na poética de Craveirinha. As questões humanas (vontades, desejos, frustrações), expressas nas personagens, podem ser estendidas para o espaço urbano. Segundo Tania Macedo (2001)

O ambiente urbano se constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam, paradoxalmente juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos. Assim, a "fala" de cada cidade articula-se a partir de uma semiose singular, de tal forma que os produtos ali produzidos (de sua arquitetura à literatura) podem ser lidos também como os seus desejos e medos. (MACEDO, 2001, p. 240)

Os bairros periféricos no espaço literário carregam vários sentimentos, transformados em representações do que a realidade tece. Ao falar da realidade, o poeta insere a comunidade moçambicana nos poemas. Vaga por entre as ruas, penetra nas casas e nos locais de trabalho, fotografando poeticamente os espaços, pessoas e situações por onde perpassa e transformando-os em matéria de sua poesia.

O poeta está atrelado a sua comunidade, como lemos no poema que inicia a obra e, que leva o título do livro (2008, p.11). O eu poético vai contar uma história aos leitores e pede "permissão" para contá-la. Nesse momento, o ato do poeta atrela poesia à oralidade.

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

gente.

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

- Karingana!

O uso da expressão ronga *karingana*, pode demonstrar duas posições. A primeira é de que o autor utilizou a expressão para impedir que o colonizador compreenda seu texto, sendo esta uma posição de ofensiva. Uma segunda posição válida é a de que Craveirinha tenta reinventar a experiência cultural da oralidade do povo moçambicano que foi silenciada pela empreita colonialista, ao evidenciar palavras rongas em seu fazer poético.

Nesse sentido, o uso do pronome possessivo “nossas” (2º verso, 1º estrofe) demonstra que o sujeito lírico vai contar as “coisas” que fazem parte de algo muito particular, de algo que pertence ao seu povo. O sujeito poético, ao lançar mão do pronome possessivo na primeira pessoa do plural, aponta para um sentimento coletivo.

As duas primeiras estrofes apresentam *enjambements*, ou seja, há uma quebra da frase que continua no verso seguinte, podendo sugerir que o sujeito lírico faz suspense, dramatiza ao contar uma “história”. A dramatização assemelha-se à tradição oral, pois ao fim do verso existe um silêncio, sugerido pelo espaço em branco que obriga o leitor a parar a leitura como lemos no verso:

é que faz o poeta sentir-se
gente

O poeta só se completa no seu ofício quando se sente “gente”, quando compartilha dos sofrimentos e das alegrias da comunidade. Assim, a literatura cumpre um dos seus mais importantes papéis: a de humanização, pois, segundo Antonio Candido (1995)

ela (a literatura) tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força

indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor, o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. (CANDIDO, 1995, p. 175)

A literatura se apresenta como uma força que pode modificar a própria realidade, podendo gerar risco à ordem. Esta força está representada ao final dos versos de *Karingana ua Karingana*, em que vemos a esperança de uma

visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser

O poeta traz em si o gérmen do novo, carregado de visões que parecem inalcançáveis, mas que se tornarão reais no futuro. Portanto, a palavra é fonte do devir.

Abdala (2002) afirma que sonho e realidade fazem parte de um processo histórico na produção poética de Craveirinha, pois as lutas pela independência nos países africanos aglutinaram a dura realidade da guerrilha, ao mesmo tempo em que antecipavam o sonho pela liberdade.

Pela dialética sonho/realidade, o ainda não-consciente torna-se, pela atitude militante do poeta, uma forma de consciência antecipante, consciência capaz de engendrar e dar expressão formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, no texto como na práxis política, a utopia literária. (ABDALA, 2002, p. 33)

A afirmação acima evidencia o caráter histórico nos poemas de Craveirinha, demonstrando que a luta pela liberdade se constitui também na literatura. A “utopia literária”, expressão utilizada por Abdala (2002), perpassa toda a obra do autor e se apresenta como desejo pelo novo. Para Noa (2002)

(...) se reconhece na poesia de José Craveirinha uma quase que incontrolável vocação utópica tal é a sedução pelo porvir, enquanto garantia de superação dos constrangimentos do presente, expressão de uma nem sempre mitigada nostalgia do futuro. Isto é, trata-se de uma contestaria interpelação da existência, um não lugar que se assume como alternativa. (NOA, 2002, p. 69)

O “não lugar” é a representação do futuro e ao mesmo tempo das incertezas que rodeiam o eu poético. A utopia é o sonho por uma nova

realidade que não se sabe como será, mas manifesta-se como combustão pela superação da realidade.

De acordo com Rosário (1989), “Partindo do passado, permanecendo muitas vezes no passado, o tempo da história deve poder irromper no presente e projetar-se no futuro” (1989, p. 318). A utopia, fenômeno dialético, surge nos versos de Craveirinha com a intenção de projetar o novo.

O uso da expressão *karingana ua karingana* retoma os costumes dos *griots*, contadores de histórias. Craveirinha será o *griot* que nos conduzirá durante a leitura da obra e pede licença poética para narrar por meio da linguagem não somente a sua história, mas também a do povo moçambicano.

O poeta semeará o desejo pelo novo nos olhos do leitor. A história que será contada nos inscreve no espaço poético. Percorremos com o *griot* as ruelas e as casas habitadas pelas personagens.

No poema “1ª ode ao inverno” (2008, p. 59) o homem vasculha o lixo, enquanto as famílias dormem. Essa cena nos inscreve em um espaço de miséria no qual habitam as personagens de Craveirinha.

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

Nas casas
ainda
todas as portas cerradas.

Mas na manhã cedo
ao raivoso rosnar dos cães
só o homem do lixo...
... o homem do lixo...
... do lixo
e mais ninguém.

Manhã cedo nas terras ardentes do sul
e nas cidades homens e crianças
coitados ainda dormindo.

Tanto este poema, quanto o poema “Reza, Maria” (analisado a seguir) dialoga com o poema “O bicho” de Manuel Bandeira (2012, p. 119). O eu poético, no poema de Bandeira, observa um bicho que vasculha o lixo. O

observador não sabe ao certo se é um cão, um gato ou um rato. Ao final do poema, o eu poético descobre que o bicho era um homem. Bandeira tece uma crítica à pobreza e a miséria que degrada o homem que cata “comida entre os detritos”.

O protagonista no poema de Craveirinha, “homem do lixo”, está “embrulhado/ em mortalha”. Mortalha é o lençol que envolve os cadáveres. O uso desse termo sugere que o “homem do lixo” é praticamente um cadáver que vasculha os resíduos contidos do lixo. O poeta, portanto, estabelece uma denúncia social sobre a miséria instaurada no espaço. Os homens que vivem na rua e se alimentam do lixo, são na verdade homens mortos, esquecidos pela sociedade que insiste em não os enxergar.

Ao colocar o “homem do lixo” como protagonista, Craveirinha traz para o centro de seus poemas as personagens descentradas, mostrando seu engajamento social.

O silêncio, criado pelos *enjambements*, apresenta-se na segunda estrofe. O leitor é obrigado a parar a leitura, pois existe o espaço em branco. Esse silêncio mostra que apenas o “homem do lixo” está acordado.

Além do silêncio, existe uma ausência de pessoas na cena, que se confirma no uso de “só” e nas reticências que criam a sensação de solidão. A expressão “ninguém” (2º verso, 1ª estrofe – 6º verso, 3ª estrofe) contribui na construção do vazio, da ausência.

Os “cães” se apresentam na primeira (5º verso) e na terceira estrofe (2º verso). A aliteração do som /R/ e a assonância da vogal /O/ remetem ao som ameaçador dos cães, “**ao raivoso rosnar dos cães**”.

Os animais estranham esse outro animal que é o “homem do lixo”. Ambos se assemelham por revirarem as latas de lixo a procura de comida. O homem animalizou-se nesse ambiente de adversidades.

Em “Reza, Maria” (2008, p. 149), vemos essa mesma relação. O sujeito poético fala sobre os homens que se tornaram animais, pois foram degradados pela realidade de miséria.

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

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

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

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

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

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

Ah, Maria
põe as mãos e reza.
Pelos homens todos
e negros de toda a parte
põe as mãos
e reza, Maria!

O vocativo “Maria”, ao final das estrofes, confunde a voz do sujeito poético com a do próprio poeta, pois “Maria” foi esposa de Craveirinha e tornou-se matéria poética no seu fazer literário. Assim, o poema seria uma grande metáfora da realidade vivida pelo sujeito poético que se relaciona com sua interlocutora.

“Maria” também é um nome universal, logo, o poeta faz um jogo polissêmico tanto com sua esposa, como com tantas outras “Marias”, sobretudo, dialoga com a figura bíblica Maria (mãe de Jesus Cristo), por toda conotação que carrega este nome, enquanto interventora das pessoas em aflição.

Nessa perspectiva, o eu poético está fazendo um clamor e/ou um chamado às entidades divinas. A exclamação ao final dos versos sugere o tom

de oração que remete à “Ave Maria”. Nesta oração, pede-se que Maria tenha piedade dos *homens todos*.

Ave-Maria cheia de graça!
 (...)
 Rogai por nós os pecadores
 Agora e na hora de nossa morte.
 Amém.

O eu poético inscreve os elementos bíblicos na esperança de uma superação da realidade através do divino. O processo de degradação humana foi tão intenso que apenas resta rezar pelos homens.

O tom de oração, consolidada pela aliteração do som /S/ ao longo de todo o poema, alude ao ato da reza em que o devoto, aos sussurros, pede às entidades divinas, apoio, conforto ou perdão.

Outro termo que alude à esfera religiosa é o uso do substantivo “pão” (1º verso, 4ª estrofe). Na oração “Pai Nosso”, uma das orações mais reconhecidas do cristianismo, encontramos a seguinte frase: “O Pão-Nosso de cada dia nos dai hoje.”

Em contraposição, o verso do poema fala que as crianças morrem pela falta de pão. Podemos inferir, então, que o sujeito poético clama ao “Pai” por mais pão, mas, mesmo assim, ainda falta pão.

O poema também sugere que, ocorre uma fratura entre o divino e o mundo dos homens. O homem estaria desligado do mundo sagrado, pois perdeu suas características humanas (linguagem, solidariedade, consciência, humanidade) no processo de animalização.

O sujeito poético vive, conseqüentemente, uma dualidade entre a crença e a descrença, pois, ao mesmo tempo em que invoca Maria, como intercessora, para salvar os homens, ele expõe uma realidade de degradação, com características visivelmente naturalistas, que impossibilita uma intervenção divina.

No poema, vemos o homem se animalizando diante de um ambiente de pobreza. As “crianças” pedintes e os “aleijados meninos” se tornam “vermes” e os “bichos” são na verdade, a representação da “gente humilhada”. O espaço de degradação humana se torna o laboratório poético de Craveirinha.

Temos ainda a progressão metafórica nas expressões “bestas”, “cães”, “feras” e “crias”. O processo de animalização dos homens pode ser também observado a partir da gradação dos verbos: “suar”, “correr”, “matar” e “morrer”. Nesse sentido, o homem torna-se um ser irracional, assim como os demais animais.

A respeito da relação homem-animal, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) comentam que o homem é dotado da linguagem, o que lhe possibilita refletir sobre o mundo, enquanto o animal “está fechado em si”.

O animal responde ao nome e não tem um eu, está fechado em si mesmo e, no entanto, abandonado; a cada momento surge uma nova compulsão, nenhuma ideia a transcende. O animal não compensa a privação do consolo com a diminuição do medo, a falta da consciência da felicidade com a ausência da tristeza e a dor. (ADORNO, HORKHEIMER, 1947, p. 115)

O “fechar em si” do animal corresponde à falta de linguagem. A ausência impossibilita o animal de criar consciência sobre o mundo, assim ele está isento da tristeza, da felicidade e dos sentimentos que são gerados pela consciência. No poema, observamos que o espaço de miséria degradou o homem e atrofiou sua capacidade de comunicação.

Na quinta estrofe, o sujeito poético troca as palavras “bestas”, “cães”, “feras” e “crias”, pelo substantivo “bichos”, assim como troca as expressões “homens”, “seres humanos”, “nossos pais”, “nossas irmãs”, “nossos filhos” e “aleijados meninos”, por “gente humilhada.” Dessa forma, ele faz uma síntese dos elementos até então elencados.

Na estrofe seguinte, o sujeito poético inscreve as causas dessa humilhação. Ele fala do “ódio” e da “guerra” que deixaram um cenário de devastação e produziram a animalização nas personagens. Benjamin (2012) afirma como a guerra alterou o homem e o espaço.

Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2010, p. 214)

Os corpos que sofreram as consequências da guerra compõem os versos de Craveirinha em:

das mães e das filhas violadas
das crianças mortas de anemia

Se em Vinicius de Moraes³² (1973) temos a “Rosa de Hiroshima”, poema musicado em que os corpos das mulheres, das meninas e das crianças foram deformados pela rosa radioativa, em Craveirinha, a morte, causada pela fome, pela violência e pela guerra, também alterou não apenas os corpos, mas o espaço. Afinal, o espaço também se materializa como corpo humano na poética de Craveirinha. O sujeito poético comenta ainda sobre os homens mortos durante a guerra.

e todos os que apodreceram nos calabouços
cresce no mundo o girassol da esperança

A imagem do calabouço geralmente remete aos subversivos que se opõem à ordem e acabam por apodrecer trancafiados nos porões, a exemplo da América Latina em que ocorreram inúmeras mortes nos porões durante o regime da Ditadura Militar.

Assim como a flor rompe o asfalto no espaço poético de Drummond, no poema “A flor e a náusea” (2000, p. 15), desse mesmo calabouço, que se localiza no subterrâneo onde corpos rebeldes e insubmissos apodrecem, cresce “o girassol da esperança”. A flor germina na penúltima estrofe para representar a esperança de um mundo novo em que o homem possa reabilitar a sua linguagem, sua consciência e sua humanidade.

Os elementos da natureza, que brotam nos versos, são um símbolo recorrente podendo sugerir tanto a representação do futuro, quanto o olhar a uma ancestralidade em que o homem respeitava a natureza.

No poema “Mampsincha³³” (2008, p. 14) o menino e a Natureza passam a ser uma matéria entrelaçada.

³² <http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/49279/> (Acessado em 21/04/2014)

³³ Fruto comestível

A mampsincha
 é um fruto africano
 rasteiro ali onde nasce
 e cresce de cor verde
 enquanto púrpuro se não torna
 e já sazonado o levanta
 nas puras mãos de ébano
 o negrinho na gula do seu coração.

Nessa única estrofe do poema vemos que um “negrinho” come um “fruto” amadurecido. O adjetivo “africano” age como demarcação do território. O “negrinho” toca o fruto com as suas “puras mãos de ébano”. “Ébano” é a forma como as árvores de cor escura são designadas, o que remete a cor da personagem.

Ao tocar a fruta com “suas mãos de ébano”, o menino entra em plena comunhão com a natureza. Existe uma ênfase na cor da criança que sugere o orgulho da própria cor. O poeta reabilitou o corpo humano que se entrelaçou ao corpo da natureza. A natureza torna-se mãe que nutre.

O uso do diminutivo “negrinho” sugere o quanto o homem é pequeno diante da grandeza da natureza.

enquanto púrpuro se não torna
 e já sazonado o levanta
 nas puras mãos de ébano
 o negrinho na gula do seu coração

O uso da palavra “gula” denuncia a fome da criança que não espera, mas come com vontade o “fruto” que ainda está verde. O poeta estabelece uma crítica social ao mostrar um ambiente de fome não apenas no sentido de escassez de alimentos, mas também a fome de sentimento e afetividade expressos em “gula do seu coração”.

A natureza também se apresenta como elemento que sugere a esperança, como lemos no poema “Galos” (2008, p. 28).

Até os galos
 aqui sabem o delito
 do alerta que se não canta.

E a noite
 escuta-os na vigília

não desperdiçada
de galar o embrião na manhã
íncuba deste sul ao mundo.

Assim como os “galos” de João Cabral de Melo Neto (1968, p. 7) se unem e tecem a manhã coletivamente, no poema de Craveirinha, os “galos” também se juntam para cantar. O uso do plural “galos” confirma um sentimento de coletividade, pois um “galo sozinho não tece uma manhã”.

A “noite” apresenta-se como ser que escuta o canto dos “galos”. O canto, portanto, surge da “noite” para romper a manhã. A “noite” nasce no poema tanto como ser que ouve, quanto espaço onde ocorre a ação dos “galos”.

O “embrião”, ao final, remete a esperança que é fecundada pelos “galos” durante o canto. Esse canto surge “deste sul ao mundo”, expressão que pode caracterizar Moçambique, espaço onde é produzido o discurso de Craveirinha, visto que esse país se localiza ao sudeste da África, mas pode sugerir também os países subdesenvolvidos, pois, por muito tempo, houve uma divisão socioeconômica em que os países do norte eram considerados mais desenvolvidos que os países do sul, segundo a “Teoria dos Mundos”. O poema, portanto, sugere que o canto da esperança, tecido pelos “galos”, sairá dos países subdesenvolvidos que foram explorados, para ecoarem “ao mundo”.

A relação noite-manhã também é importante na construção temporal e cromática. Na noite, temos a ausência de cores que remetem a obscuridade, enquanto a manhã se apresenta como alvorecida que clareia o espaço. Quanto ao tempo, a noite pode sugerir o presente obscuro; a manhã seria o despertar, o novo, o futuro que amanhece. A manhã surge da noite. É do tempo obscuro que o poeta aponta o clarão da manhã e fecunda nos versos a esperança.

É possível afirmar, acerca da temática da obra *Karingana ua Karingana*, que Craveirinha se alimenta dos costumes de sua comunidade, cumprindo o papel de intelectual em defesa das classes desfavorecidas.

Vimos também, que a utopia será reivindicada em sua poética. Embebedado pela memória, o escritor projeta um futuro incerto em meio ao presente caótico da colonização.

Nos poemas acima analisados, observamos que algumas palavras rongas brotam em meio à língua portuguesa. Ao longo dessa pesquisa,

refletimos sobre as questões referentes ao uso dessas duas línguas e, nos propomos a refletir sobre os efeitos dessa “mistura” na obra escolhida para o desenvolvimento do trabalho e é o que nos propomos no item seguinte, a continuidade dessa reflexão.

3.1 O RONGA E A LÍNGUA PORTUGUESA: ATRITOS E FUSÕES

Nos lábios das crianças, dos loucos, dos sábios, dos idiotas, dos namorados ou dos solitários, brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante brilham ou lampejam. Depois se apagam. Feitas de matéria inflamada, as palavras se incendiam mal são roçadas pela imaginação ou pela fantasia. A fala é a substância ou o alimento do poema.

(Paz)

Como vimos anteriormente, a oralidade se constitui através da experiência coletiva, nutre-se da fonte da memória, seu suporte é a voz e é composta por ritmo. A escrita de José Craveirinha apresenta uma oralidade que resgata os elementos da tradição, para reafirmar uma identidade ao mesmo tempo em que reconhece o presente híbrido que é modificado pela presença do outro.

Refletir sobre a tradição na poética de Craveirinha não é apenas voltar a uma ancestralidade que a colonização modificou. A ancestralidade é resgatada como forma de (re)criar ou apontar para uma identidade outra, híbrida.

A oralidade na produção literária moçambicana não foi um elemento utilizado apenas pelo poeta estudado. Vários outros poetas a empregaram como instrumento de resgate dos valores africanos, como reinvenção do passado, como restauração da experiência coletiva aprisionada pela colonização.

Russel Hamilton (1999) comenta que vários escritores dos países africanos de língua portuguesa, tanto do período colonial quanto do período pós-colonial, defendem o uso da língua portuguesa, pois esta havia sido incorporada às culturas africanas.

(...) José Luandino Vieira, o exímio escritor angolano, alguns anos depois do fim do colonialismo político defendeu o português como a língua oficial do seu país. Luandino declarou que a língua portuguesa era um “troféu de guerra”, pelo qual milhares de angolanos morreram durante a guerra de libertação. E em 1979, Luís Bernardo Honwana, o autor de *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, a célebre obra moçambicana, depois de proferir uma palestra nos Estados Unidos, na Universidade de Minnesota, respondia a perguntas feitas pelos ouvintes. Uma das perguntas mais provocantes foi: “Agora que Moçambique é um país independente, porque vocês não abandonam o idioma do colonizador para falar e escrever na sua própria língua? Honwana respondeu, calmamente, porém com convicção: “A língua portuguesa é nossa também”. (HAMILTON, 1999, p. 17)

Portanto, a assimilação da língua portuguesa na cultura dos países africanos de língua portuguesa não pode ser encarada como uma derrota para os povos locais e sim, como uma cultura que se estabelece e contribui no processo de reconstituição de uma identidade híbrida.

A língua do colonizador passa a ser também patrimônio do colonizado, conforme diz Abdala (2007), “Na África (...) a língua de alienação tornou-se instrumento de libertação, pelo caráter da apropriação nacional e social” (2007, p. 274).

De acordo com essas considerações, apontamos que aquilo que também oprimiu historicamente os povos colonizados pôde ser apropriado como instrumento de libertação.

Para Jorge Silveira (2002), Craveirinha nos ensina que “é possível transformar a lição do colonizador em instrumento para a sua própria destruição (...)” (2002, p. 80). Essa miscelânea entre as línguas é resultado de processos históricos, como nos diz Leite (2012)

Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que geralmente funciona como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística. É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista pensar em termos estáticos na recuperação de uma multividência pré-colonial, não levando em conta as transformações sofridas nessas sociedades com o

colonialismo, as independências e a modernização. (LEITE, 2012, p. 25)

A língua portuguesa era a língua do colonizador, entretanto, após a colonização houve transformações estruturais na forma de organização da sociedade moçambicana. Essa transformação é inegável, sendo impossível restaurar seu estado natural.

Nessa mesma perspectiva, Chaves (2004) afirma que o uso da língua do colonizador não foi uma opção, mas uma necessidade histórica de sobrevivência da própria cultura.

Foram muitas as rupturas agenciadas pelo colonizador. Entre as mais drásticas, está o afastamento entre o colonizado e sua língua de origem. E nesse campo, a situação atinge um patamar dramático. Porque aqui se impõe um corte de caráter irreversível. Impedido de falar a sua língua, o dominado também não tem total acesso à língua do colonizador. Seu universo fica assim comprometido pelo risco da incomunicabilidade, que levaria à morte de toda e qualquer forma cultural. Para fugir à situação de emparedamento, a saída deve se guiar pelo pragmatismo, ou seja, para expressar a luta contra o mal que se abateu sobre o seu mundo, é necessário valer-se de um dos instrumentos de dominação: a língua do outro. (CHAVES, 2004, p. 153)

A necessidade de apropriar-se da língua do colonizador para evitar o “emparedamento” se estende para todos os países africanos de língua portuguesa. No entanto, ao apropriar-se dos elementos do outro, o colonizado, que já tinha suas próprias línguas e seus próprios costumes, vai modificando-se. De acordo com Caniato (2002): “Criam-se, então, novas normas, (...) angolanizando-se, caboverdianizando-se, moçambicanizando-se, etc, enfim, re-nacionalizando-se na linguagem oral e na escrita” (2002, p. 137).

Craveirinha, em sua trajetória pessoal e militante, conheceu as duas línguas. Primeiro, por ser filho de mãe africana absorveu o ronga. Segundo, por seu pai ser português, conviveu com a língua portuguesa.

A fusão de culturas foi essencial para a escrita do poeta. Leite (2012) comenta que a escrita do autor “é uma reinvenção da língua portuguesa que se investe de uma combinatória de formas e de gêneros provindos da oratura moçambicana e da tradição literária ocidental” (2002, p. 21).

Essa vivência proporcionou ao poeta novas experiências e contato tanto com o mundo africano quanto com o mundo português, o que enriqueceu seu trabalho estético e político. Conforme Chaves (1999)

Vivenciada desde tão cedo, a divisão entre esses dois mundos poderia, é certo, ter gerado a incompreensão e o ressentimento. Os deslocamentos, possibilitando a pluralidade, provocaram, todavia, outra reação. Deslocar-se de um polo a outro num cenário onde a segregação era a norma teve fortes consequências. O poeta recusou-se a recusar o que de positivo pudesse vir de um dos lados; e, mais que isso, ao acolher o excluído, rejeitou a exclusão – como princípio. Sua obra atesta em muitos momentos a capacidade de articular contrários, sem esvaziar a riqueza da contradição. Com isso, fez da sua uma poesia de coexistência entre elementos que podem coexistir. (CHAVES, 1999, p. 145)

Craveirinha é o símbolo da oposição entre os dois mundos que viveu. A língua da mãe (ronga) e a do pai (portuguesa) misturam-se no texto poético. A dialética nos versos do poeta une as duas línguas, símbolos de culturas contrárias que passam a se relacionar no espaço literário.

Entretanto, não há consenso sobre a mistura do rongá e da língua portuguesa na poética do autor. Para alguns estudiosos, a língua portuguesa e o rongá estão em peleja. Para outros, essa mistura cria complementariedade.

De acordo com Secco (2002), toda a obra do escritor será regida por um atrito entre o rongá e a língua portuguesa, sendo essa uma posição ideológica do poeta.

(...) a posição clandestina adotada pelo sujeito poético inscreve a lírica do autor sob a égide desse barroquismo estético e revolucionário, cuja consciência da necessidade de contaminar a língua do colonizador determinou a dicção erótica, guerreira, vibrante, áspera, luxuriante, da qual é depreendido um roçar nervoso de vocábulos, escritos em rongá, que se atritam insubmissos com a língua portuguesa. (SECCO, 2002, p. 45)

Nessa perspectiva, a língua portuguesa entra em conflito com o rongá, logo, ambos não se unem pacificamente no texto. Essa “orgia da língua” (MENDONÇA, 2002, p. 53) pode ser uma totalidade em que palavras se encaixam e se complementam, mas podem também estar em atrito ao longo dos versos.

O poema “Timbileiros” (2008, p. 35) descreve os tocadores de timbila que vivem na Zavala (distrito de Moçambique). O significado da palavra ronga “timbila” é fundamental na compreensão do poema.

A maviosa
velha canganhiça³⁴ dos timbileiros
acaba os ócios.

E toda Zavala
bate e torna a bater agora
a cadência dos corações de turba
dançando as amotinações voluptuosas
das timbilas de ossos.

“Timbila” é um instrumento musical feito de madeira que assemelha ao xilofone. A mistura dos vocábulos sugere que o leitor conheça a cultura daquele que produz o discurso. Dessa forma, o poeta exige um reconhecimento do seu território, tradição e costumes. Ao utilizar o ronga, ele propaga o orgulho da sua cultura.

O ritmo, fator que chama atenção, é um elemento inerente ao poema. No entanto, a construção poética de Craveirinha vai além. O ritmo torna-se matéria poética e, assim, o escritor faz uso da metalinguagem em sua poesia; utiliza o ritmo para falar do próprio ritmo. A combinação dos elementos estilísticos nesse poema é feita de uma maneira que é possível “ouvir” o som dos instrumentos musicais. Existe uma alternância entre os sons fortes e fracos, como pode ser observado abaixo:

BAt e TORna a baTER aGOra
a caDÊNCia dos coraÇÕES de TURba

Na aliteração dos sons /B/, /R/ e /T/, associada à assonância /E/ e /O/ há uma sugestão acústica no ato de bater, sugerindo a cadência nos versos e nos corações. O próprio pulsar do coração tem ritmo. O som criado sugere o ritmo do coração humano, que acelera ao som das *timbilas*.

No verso “dançando as amotinações voluptuosas”, outro elemento com ritmo especial também se inscreve: a dança. É impossível, no movimento,

³⁴ *Canganhiça* significa enganar com malícia.

separar ritmo e dança, assim como no universo poético não conseguimos separar o ritmo da palavra poética. De acordo com Paz (1982),

A relação entre ritmo e palavra poética não é diferente da relação que reina entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa. (PAZ, 1982, p. 70)

No poema, ao elencar elementos moçambicanos, a exemplo da “timbila”, o poeta reafirma sua identidade, lugar e cultura. O ritmo contagia o povo que dança e relembra a sua ancestralidade.

O fato é que a língua portuguesa e o ronga estão presentes ao longo da obra *Karingana ua Karingana*, em guerra ou em paz, e essa mistura é um dos elementos que expressam a oralidade na poesia de Craverinha.

A oralidade não é apenas um acúmulo das experiências vividas pelo autor. Ela também é fruto de formulações por parte dos intelectuais moçambicanos. Com o processo de colonização a oralidade havia sido silenciada para dar espaço à escrita. Leite (2012) comenta que os poetas se apropriaram da oralidade não apenas por experiência própria, mas por resultado de estudos. Portanto, não existe oralidade africana pura no cruzamento ou aplicação da escrita. Na realidade existem modificações, alterações e transfusões (2012, p. 31).

Segundo Maria Fonseca (2003), o uso da oralidade nas obras de Craveirinha teria uma motivação político-ideológica que reafirmaria a luta pela liberdade. Nas palavras da autora,

Essa insistência no uso de formas transgressoras de uso da língua do colonizador retoma, ainda que inconscientemente, as diferentes formas de luta pela liberdade. Na literatura, essa luta se manifesta na intenção rebelde de marcar a escrita com os sotaques da oralidade, com as sonoridades que habitam as línguas faladas pelo povo. (FONSECA, 2003, p. 391)

A oralidade com “intenção rebelde”, todavia, não se restringe apenas ao caráter político e engajado. Craveirinha é poeta que se preocupa com a

construção das palavras nos versos e possui uma intenção estética. Para Almeida (2011)

José Craveirinha (...) é dono de uma vasta produção e acabou por dar início a uma nova maneira de se fazer poesia em Moçambique ao utilizar os recursos da oralidade em suas produções, não se limitando apenas à intenção de reclamar autonomia da linguagem na realização de “um grande trabalho linguístico, uma vontade de criar palavras, de fazê-las explodir”, segundo observação do francês Michel Laban (1998, p.1206), e nem somente de produzir uma literatura com intenção social, mas, sobretudo, Craveirinha mostra um trabalho centrado na força da linguagem poética. (ALMEIDA, 2011, p. 12)

Vemos então que o poeta tem uma preocupação social, mas não se permite fazer uma poesia panfletária. Craveirinha possui uma tendência político-literária que demonstra seu alto grau de poeticidade, e, conseqüentemente, torna-se vanguarda com seu engajamento poético e social, reconstruindo novas formas do fazer literário.

Sua poesia serve como caminho para a geração futura de escritores, como assistimos tão bem o reconhecimento deste fato em Eduardo White, Carlos Patraquim, Rui Knopfli, dentre outros.

A construção das palavras através do ronga e da língua portuguesa (fusão-atrito) está presente ao longo da obra como vemos em “Machimbombos” (2008, p. 30), palavra ronga que significa ônibus.

Nas tépidas ilhargas
dos machimbombos os frutos
silvestres aos cachos vão amadurecendo
ao mobiloil³⁵ do desespero no estribo
enquanto o alcatrão
da rua em comissuras de saibro
plagia o azimute das bocas das mamas
perplexas na paragem
radical.

No poema há uma mistura de palavras em ronga e em língua portuguesa. As palavras rongas “mamas”, “machimbombos” se entrelaçam as palavras portuguesas, “boca”, “cachos”, “frutos”.

³⁵ Mobioil foi uma empresa estadunidense de petróleo.

A construção do poema remonta uma série de formas, gostos e cheiros que compõem uma cena urbana causando estranhamento. O cheiro do “alcatrão” se estende no espaço, produzindo o “azitume” das bocas. Esta imagem mostra o ônibus que produz cheiros misturados com o das pessoas, gerando sabores estranhos. Trata-se de uma crítica social ao modo como as pessoas são deslocadas em ônibus cheios e que, portanto, produzem uma orgia de odores.

Para Secco (2002), o poeta apresenta antíteses, paradoxos e contrastes que criam imagens bizarras. Segundo ela, Craveirinha “Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque é constituído com o esperma da criação e do conjuro cósmico” (2002, p. 45). No poema, vimos os traços surrealistas na composição cromática e na mistura de aromas que se entrelaçam com as mais variadas formas.

Além do uso do ronga e da língua portuguesa, o modo narrativo, tecido a cada linha, também vai construindo a oralidade em Craveirinha. O poema “Aforismo” (2008, p. 20) assimila-se a um ensinamento moral típico dos contos orais africanos.

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

Mas a beleza do seu canto
 a largueza do seu voo...
 e o tiro que a matou.

A “ave” é uma alegoria que sugere as relações do próprio homem. O “canto” da “ave” é que gerou “o tiro que a matou”. Na mesma medida, os homens que conclamam a construção de uma nova sociedade geram incômodo por seu “canto”. O “canto”, descrito por Craveirinha, é um “canto” de resistência, que nos remete aos versos de Mario Benedetti (2004, p. 112).

(...)
 cantamos porque el grito no es bastante
 y no es bastante el llanto ni la bronca
 cantamos porque creemos en la gente

y porque venceremos la derrota³⁶

Assim como Benedetti (2004), o “canto” em Craveirinha é um ato de resistência, pois “el grito no es bastante”. Nesse sentido, o poeta joga com o “canto” como expressão artística mostrando que a arte também seria uma forma de luta por liberdade.

O uso das reticências, na segunda estrofe do poema, cria a expectativa no leitor, o que remete novamente aos textos orais, em que ocorre a dramatização que enfatiza a linguagem. O final trágico coloca o leitor em reflexão e, algumas vezes, em suspense. Esses elementos são próprios dos contos orais.

Tratando do período histórico vivido por Craveirinha, o “canto” sugere a luta pela liberdade, assim, como o “tiro”, a censura instaurada em um meio de repressão. O tom narrativo do poema remonta os costumes orais. De acordo com Leite (2006)

(...) o achamento de tal vertente poético-narrativa, cujos fundamentos se alicerçam nas práticas orais do sul de Moçambique, que o poeta conheceu e aprofundou, contribuiu, pensamos, para o alargamento e a localização de uma escrita, mergulhada, como a parte invisível do iceberg, nesse território cultural/oral, dinamizador e fundacional da futura-atual escrita narrativa moçambicana. (LEITE, 2006, p. 228)

Portanto, o tom narrativo ou “poético-narrativo” será um aspecto que se constrói ao longo da obra de Craveirinha remontando aos costumes orais que foram esquecidos no processo da colonização. Dessa forma, a oralidade pode ser tanto uma construção estética quanto política e, na poesia de Craveirinha, podemos afirmar que essa atitude é estético-política.

Ao reviver a memória de seu povo, ao perambular pelas ruas e casas de zinco, ao retratar a labuta dos trabalhadores urbanos, o poeta recolhe as línguas dos becos. Ao fazer isso, despeja-as no papel, transfunde o significado de cada uma delas. Nessa construção, insere sua posição ideológica contra o colonialismo. O uso do ronga e da língua portuguesa é uma forma, portanto, de apropriar-se da cultura do outro.

³⁶ (...) cantamos porque o grito só não basta/e já não basta o pranto nem a raiva/cantamos porque cremos nessa gente/e porque venceremos a derrota (Tradução Nossa)

Ao longo da análise da obra outro aspecto tornou-se latente: a Negritude. Esta se apresenta como um elemento aliado à oralidade, visto que a oralidade é também uma afirmação da identidade.

3.2 VOZES NEGRAS: UM OLHAR SOBRE A NEGRITUDE

*Eu sou carvão
tenho que arder na exploração
arder até às cinzas da maldição
arder vivo como alcatrão, meu irmão,
até não ser mais a tua mina, patrão.*

(Craveirinha)

A temática da Negritude é um traço marcante na poética de José Craveirinha e não poderia deixar de ser analisada nesse trabalho. A Negritude é uma forma de resistência, assim como a oralidade que corre nas veias-versos da obra *Karingana ua Karingana*.

Para refletir sobre a Negritude, e como ela se apresenta de forma estética e social, é preciso remontar a momentos específicos de luta e discussão contra o racismo e a dominação.

Petrônio Rodrigues (2005) traça um histórico do movimento da Negritude. Ela será um dos “ecos” do movimento pan-africanista. Segundo o autor, o afro-americano Du Bois foi o “patrono” do pan-africanismo. Este era um movimento político-cultural

(...) que lutava tanto pela independência dos países africanos do jugo colonial quanto pela construção da unidade africana. Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com veemência um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras, é considerado, da mesma maneira, o pai simbólico do movimento de tomada de consciência de ser negro, embora o termo negritude tenha sido cunhado somente anos mais tarde. Du Bois exerceu forte ascendência sobre os escritores negros estadunidenses. (RODRIGUES, 2005, p. 194)

No começo do século XX, o movimento da Negritude torna-se um movimento coletivo, orgânico e organizado. Surge então o movimento artístico “Renascimento Negro”.

Em 1918, nos bairros periféricos dos Estados Unidos, estudantes, trabalhadores e artistas se unem para criar novas formas musicais e artísticas. Segundo Leite (1991), o “Renascimento Negro” possibilitou uma mistura de ritmos e interfaces entre várias artes.

(...) intensificou-se a vida noturna, animada pelos novos e exóticos ritmos de origem africana, como o jazz, o cake-walk e o charleston, nos domínios da música e da dança. O ambiente do *ghetto* negro nova-iorquino era então animado por uma geração de jovens talentos, especialmente ligados à música, que se notabilizavam e faziam cartaz. O grupo que constituiu o *Renascimento Negro* provém, na sua maioria, do Harlem (...) visaram a afirmação rática e social do negro americano e divulgaram uma escrita inovadora entrecortada pelos ritmos provenientes dos espirituais, dos blues e do jazz. Revolucionário no seu estilo e nas propostas ideológicas (...) (LEITE, 1991, p. 29)

O “Renascimento Negro” era um movimento cultural que tinha em sua elaboração, propostas políticas de combate ao racismo. A arte, então, se apresenta como forma de intervenção e mudança da realidade, visto que, ela possibilita um avanço no processo de consciência do homem. Assim, a arte seria um espaço de encontro com o outro. Nesse sentido, o outro seria tanto o homem, quanto a palavra. A palavra, no caso da literatura, seria o ponto de encontro com o outro.

A arte possibilita encontros e cruzamentos, dessa forma, o homem reflete sobre as questões políticas e sociais e posiciona-se como ser histórico que pode modificar seu destino. A arte, no âmbito das discussões que nortearam o movimento da Negritude, entra em cena para refutar a lógica da divisão racial entre os homens.

Outro movimento importante na história da Negritude ocorreu em Paris, quatorze anos depois do Renascimento Negro: a fundação da *L'Étudiant Noir* (O Estudante Negro). Miriam Levy (2009) comenta sobre a fundação do jornal.

(...) surgirá o jornal “L'étudiant noir”, assinado pelos escritores francófonos Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon Damas e, posteriormente, o movimento artístico e literário da Negritude. Seus autores, motivados pelos movimentos pan-africanistas ocorridos nos Estados Unidos algumas décadas antes, lançam-se em busca de uma identidade cultural,

buscando a volta às raízes da África primordial. (LEVY, 2009, p. 10)

O pensamento de Du Bois e o movimento “Renascimento Negro” foram importantes para a criação do jornal dos estudantes franceses. Esses acontecimentos contribuíram para a construção da concepção ideológica da Negritude.

A Negritude defendida por Cesáire (1996) propõe uma mistura viva com a natureza e com o homem. Não está presa em si mesma, mas é constituída pelas vivências e experiências. Não é pura; é movimento, hibridismo e combinação.

Em 1966 surge nos Estados Unidos os Panteras Negras, que tinham como programa político a defesa da liberdade das comunidades negras. Esse movimento culminou na criação do Partido dos Panteras Negras. Apesar de ter sido estritamente político, esse movimento cumpriu um papel importante em seu tempo histórico. Segundo Johnson Ollie (2002)

Huey P. Newton e Bobby Seale (...) fundaram o Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa (BPP³⁷) em 15 de outubro de 1966, em Oakland, Califórnia, porque queriam uma organização que contribuísse concretamente para o soerguimento social, econômico e político dos negros. Segundo afirmavam, o então recente movimento dos direitos civis havia fracassado no tratamento das necessidades das massas negras. O BPP representou a organização política afro-americana mais importante e radical do movimento do poder negro, do final da década de 60 e início dos anos 70, com seções instituídas em vários estados e uma representação Internacional na Argélia, liderada por Eldridge e Kathleen Cleaver. No seu ápice, os Panteras Negras eram a linha de frente de uma luta multiaxial e transnacional por transformações sociais fundamentais nos Estados Unidos e no exterior. (OLLIE, 2002, p. 93)

A soma das lutas e dos movimentos negros ao longo da história foi necessária para a construção do termo “Negritude”. Tanto os movimentos culturais, quanto os estritamente políticos, contribuíram com o processo histórico de lutas e conquistas.

³⁷ Partido dos Panteras Negras

No aspecto teórico, Kabenguele Munanga (1988) comenta que Bernard Lecherbonnier pressupõe a Negritude pelo prisma místico ou ideológico. No primeiro, a Negritude remonta aspectos da ancestralidade presente em África e uma volta às tradições. No segundo, é encarada como resistência política e combate ao racismo.

Segundo Bernard Lecherbonnier, as diversas definições da Negritude giram entre duas interpretações antinômicas: uma mística e outra ideológica. A primeira chama a si, em função da descoberta do passado africano anterior à colonização, a perenidade de estruturas de pensamento e uma explicação do mundo, almejando um retorno às origens para revitalizar a realidade africana, perturbada pela intervenção ocidental. A segunda propõe esquemas de ação, um modo de ser negro, impondo uma Negritude agressiva ao branco, resposta a situações históricas, psicológicas e outras, comuns a todos os negros colonizados. As duas concepções são coerentes. No entanto, a mística seria interpretada como uma marginalização do grupo negro, podendo levá-lo, a médio ou longo prazo, ao desaparecimento. A ideológica conduziria a uma fusão da problemática negra com a dos colonizados de todas as origens, aproximando-se, portanto, da teoria marxista. (MUNANGA, 1988, p. 51)

O movimento da Negritude está na base de discussão de vários poemas de José Craveirinha tanto pelo prisma ideológico, quanto pelo místico. Ele traz para seus poemas a questão da sua origem (características físicas e culturais), no entanto, reconhece as misturas que se efetivaram no processo de colonização (hibridismo cultural).

A Negritude surge como forma de garantir o reconhecimento do ser negro, mas não no sentido primitivo. O ser negro em outra configuração, ou seja, o povo moçambicano em um reconhecimento de sua identidade que se mistura com o outro.

Nesse sentido, convocar uma identidade é uma forma de combater o racismo. Rita Chaves (1999) comenta sobre o caráter ideológico da negritude em Craveirinha e sua aproximação teórica com os textos dos estudantes da *L'étudiant noir*.

Cumprе esclarecer que da Negritude, Craveirinha não apreende a dimensão metafísica dos textos teóricos de Senghor. Mais afinado com Césaire, vê a afirmação dos

valores negros como um ato imprescindível no combate ao racismo e às injustiças sociais. (CHAVES, 1999, p. 152)

Portanto, a Negritude em Craveirinha é um ato político de resistência ao racismo. Segundo Baltazar (2002), “Craveirinha é um poeta negro: negro no cantar e na forma como parece ter resolvido o problema de suas origens.” (2002, p. 91).

A Negritude é fonte de revalorização da cultura africana. É uma reinvenção do passado e da tradição que se representa, ora como orgulho das características físicas, ora como denúncia social. No entanto, a identidade reivindicada por Craveirinha não se baseia em purezas. Para Baltazar (2002)

O universalismo negro torna-se universalismo humano; a negritude volve-se em humanismo: homem que sofre e canta para os que sofrem, o poeta vai cantar para toda a humanidade sofredora: vai amarrá-la inteira ao carro do seu triunfo e com ela arrancar para aquele mundo melhor de cuja esperança já vimos iluminarem-se-lhe os olhos. (BALTAZAR, 2002, p. 106)

De acordo com essa afirmação, as dores e os sofrimentos serão universais. Assim, os homens se reconhecem independentemente de sua cor. A esperança será a força que nutrirá os homens que buscam um mundo justo e igualitário, sem ramificações sócio-raciais.

A negritude pode ser discutida, portanto, por uma forte denúncia social. No poema “A minha dor” (2008, p. 17), o eu poético sente as dores de seus companheiros negros que foram presos.

Dói
a mesmíssima angústia
nas almas dos nossos corpos
perto e à distância.

E o preto que gritou
é a dor que se não vendeu
na hora do sol perdido
nos muros da cadeia.

O verbo “dói” que abre o poema, demarca o tempo da dor (presente). No verso seguinte, a voz poética comenta que a “dor” refere-se à angústia sentida

nas “almas” e nos “corpos”. Portanto, a “dor” ecoa tanto fisicamente quanto espiritualmente.

A palavra “preto”, que inicia a segunda estrofe, marca a Negritude na poesia carregada de “dor”, expressa pelo verbo “gritou”. Este verbo encontra-se no pretérito perfeito, assim como o verbo “vendeu” em oposição ao verbo “dói” que inicia o poema. A oposição entre passado e presente cria uma relação de transcendência da “dor”. O grito, materializado no passado, estende-se para uma dor presente. Dessa forma, a memória do que ocorreu no passado não foi esquecida pelo sujeito poético que sente a “dor” no agora.

Ao falar da “dor” que outros pretos sentem, a voz poética expõe sua solidariedade. Novamente, denuncia não somente as divisões econômicas, como também as questões raciais que permeiam o espaço em que vive o sujeito poético. A Negritude em Craveirinha representa o negro, mas, ao mesmo tempo, expõe a dor humana adquirindo um caráter universal que ultrapassa a questão da cor raça.

No verso “na hora do sol perdido”, o “sol perdido” sugere a morte. O negro ecoa um grito de dor que ultrapassa o espaço físico da cadeia. A “dor” é recolhida pelos outros que sentem o grito negro caracterizando o fenômeno da outridade que prevalece no poema. O sujeito poético sente a “dor” do outro, assim, torna-se o outro sem sê-lo. Segundo Paz (1982), “(...) só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia podemos ser nós mesmos” (1982, p. 162). O sujeito poético não sente apenas a “dor” do corpo do outro; ele é espelho do outro.

Assim como a Negritude se apresenta como constituição da outridade, o poeta também lança mão de estruturas narrativas nos versos para expor o racismo presente na sociedade. Vejamos o poema “Ninguém” (2008, p. 27).

Andaimés
até o 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 andaimés?

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

O tom narrativo prevalece no poema. As personagens (“transeunte”, “senhor empreiteiro” e os “dois pretos”) e o espaço (“andaimas do edifício”) estão presentes ao longo do poema. O discurso direto, os travessões e os dois pontos nas últimas duas estrofes contribuem para a oralidade nos versos. Lourenço Rosário (1989) lembra que o tempo é um elemento importante nas narrativas orais.

Os contadores de narrativas de tradição oral têm pouca margem de liberdade para jogarem com o tempo. A cronologia dos factos, a duração da ação concedem aos contadores uma certa liberdade vigiada pelo macro-texto coletivo (...) (ROSARIO, 1989, p. 318)

Portanto, o tempo geralmente é cronológico na oralidade africana. Esse tempo é acompanhado da ação encadeada pelas personagens.

Em relação aos recursos empregados, a aliteração presente na repetição dos sons /R/, /S/, /T/ e /F/ e da assonância da vogal /E/ sugere o som desordenado e irritante dos instrumentos da construção.

o ritmo
florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar

Os elementos acústicos do poema não são acidentais. O efeito sonoro, como já vimos, é criado a partir de uma composição harmônica entre som e significado. Craveirinha imprime com maestria ritmo às palavras obtendo efeitos estéticos bastante diversificados.

O poema sugere o som da construção que se materializa na significação das palavras, unidades conceituais que, juntas, compõem o verso. O poeta, ao fundir imagem e som, coloca-nos diante dessa construção.

Na última estrofe observamos a tranquila “resposta do senhor empreiteiro”. O uso do pronome de tratamento, “senhor”, demarca o status

social da personagem. O verso final denuncia a posição racista do “senhor empreiteiro” frente aos trabalhadores negros:

- Ninguém. Só dois pretos.

A relação antitética entre “senhor” e “ninguém” sugere a importância social das personagens na sociedade. Enquanto uma é tratada pelo pronome “senhor”, pois detém o poder, a outra é tratada como “ninguém”. O poeta critica a sociedade desigual e opressora, em que alguns homens detêm a riqueza, enquanto outros são os ninguéns.

Vários poemas de Craveirinha buscam a denúncia contra o racismo, a exemplo de “Grito Negro” (2010, p. 15), “Manifesto” (2010, p. 24) e “África” (2010, p. 16).

No poema lido, a questão da Negritude é visivelmente política. No entanto, o caráter místico também está presente como vemos no poema “Canção negreira” (2008, p. 67). O eu poético valoriza sua cultura ancestral como forma de reconstruir sua identidade negra.

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

E derrotas de fome
nas minhas mãos de bronze
florescem languidamente na velha
e nervosa cadência marinheira
dos cais donde os meus avós negros
embarcaram para hemisférios da escravidão.

Mas se as madrugadas
das minhas órbitas violentadas
despertam as raízes do tempo antigo...
mulher de olhos fachados de amor verde-claro
ventre sedoso de veludo
lábios de mampsincha³⁸ madura
e soluções de espasmo latejando no quarto
enche de beijos as sirenas do meu sangue
que meninos das mesmas raízes
e das mesmas dolorosas madrugadas
esperam a sua vez.

³⁸ Mampsincha é um fruto africano.

O sujeito poético ama o outro “como as raízes de uma canção negreira”. O termo “raiz” apresenta uma valorização da consanguinidade, revelada na história que será contada ao longo dos versos. Seria uma canção voltada à tradição no “cais onde seus avós embarcaram para hemisférios da escravidão” nos remetendo a Castro Alves em “Navio Negreiro” (2004, p. 277).

Na segunda estrofe, verificamos o uso da expressão “de bronze” que qualifica as mãos do sujeito poético. A voz que narra ressalta as características que o compõem, dessa forma, reconstrói o amor-próprio dos negros que sofreram historicamente com o racismo.

A memória dos avós negros é revivida no poema, assim, o sujeito poético retoma a vida dos escravos no passado como parte da sua própria trajetória. Halbwachs (1990) comenta que a memória não é feita de “depoimentos”, mas sim de cruzamentos.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (...) É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, (...) o que só é possível se fizeram e continuaram a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Para que a memória coletiva exista, deve haver o que Halbwachs (1990) chama de uma comunidade afetiva. A memória coletiva se estabelece no ato de repassar as histórias, como também se constitui ao encontrar “pontos de contato”.

No poema, a memória sobre os “avós negros” surge não apenas como relato, mas como ligação espiritual familiar. O sujeito poético evoca uma ancestralidade que busca as raízes da tradição, que foi fraturada no processo de colonização com a imposição dos valores dos colonizadores.

Novamente verificamos o uso da expressão “raízes” (3º verso, 3ª estrofe) sugerindo que o presente do sujeito poético é permeado pelo passado de sofrimento e castração. Assim, ele faz um inventário cultural por meio do

levantamento da história e da trajetória da sua família, como forma de reconhecimento da identidade negra.

Além disso, o que é particular (família) projeta-se como sentimento coletivo, universal (nação). O período de sofrimento nos “cais” durante a escravidão instala-se no inconsciente coletivo. Portanto, tanto as características físicas quanto o sofrimento são elementos herdados de antepassados.

Para Rosário (1989), “o narrador funciona como o porta-voz de um conjunto de valores que a coletividade pretende transmitir à posteridade de forma a manter os valores que permitam a sua sobrevivência e identidade.” (1989, p. 318). Portanto, o poeta seria o porta-voz indicado a contar histórias que alimentarão o inconsciente coletivo da comunidade.

Nos últimos versos, a sensualidade preenche o poema. Uma criança será gerada na madrugada dolorida do “cais”. Os elementos eróticos surgem como forma de representação do futuro e do prazer gerado em um espaço de dor. A criança torna-se o símbolo do passado e do futuro.

Os elementos sexuais podem sugerir fortes representações do futuro, como semente que morre para fecundar o novo.

e soluções de espasmo latejando no quarto
 enche de beijos as sirenas do meu sangue
 que meninos das mesmas raízes
 e das mesmas dolorosas madrugadas
 esperam a sua vez.

A sensualidade é própria da poesia de Craveirinha e está intimamente ligada a negritude como vimos neste poema. Segundo Baltazar (2002)

(...) se a negritude aparece com frequência associada ao sexo, por aí poderemos mais uma vez encontrar sinais de negritude nos versos de Craveirinha, repletos de um despertar erótico constante. As suas imagens, de resto riquíssimas, ganham extraordinária violência, não hesitando o poeta em penetrar nos mais íntimos recessos do corpo. (BALTAZAR, 2002, p. 95)

A sensualidade apresenta-se ora como o ato sexual, ora como manifestação dos elementos da natureza. A palavra também é um elemento

erótico no fazer literário. Ela causa o prazer criador e, no leitor, origina o néctar poético que proporciona prazer.

O poema “Quero ser tambor” (2008, p. 118) apresenta o tambor como elemento que constitui o moçambicano mostrando que, por meio dele, ecoam as dores e as vontades históricas do povo.

Tambor está velho de gritar
ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

E nem flor nascida no mato do desespero.
Nem rio correndo para o mar do desespero.
Nem zagaia³⁹ temperada no lume vivo do desespero.
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu!
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala.
Só tambor velho de sangrar no batuque do meu povo.
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Ó velho deus dos homens
eu quero ser tambor.
E nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.

Só tambor ecoando a canção da força e da vida
só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até a consumação da grande festa do batuque!

Oh, velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!

Ao utilizar o “tambor”, o poeta reafirma o orgulho com a tradição, os rituais e as celebrações negras que vão ecoar também nas diferentes religiões afrodescendentes, e na capoeira no Brasil, país que aportou muitos africanos

³⁹ Flecha

por força e consequência do tráfico negreiro. O “tambor” torna-se o elemento que une o povo em manifestações musicais, pois relembra as tradições dos antepassados africanos. O instrumento que exala o som vibrante seria a síntese da cultura, história e herança para muitas comunidades.

O poema vai fundindo o som do “tambor” aos elementos naturais “flor”, “mato”, “rio”, “mar”, “lua”, “sol” e “troncos”. O “tambor” é um instrumento feito de madeira, ou seja, da natureza. Existe, portanto, uma proposta de reaproximação do homem com a natureza.

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Nos versos acima, ocorre um processo metafórico em que o poeta compara a “pele” do tambor à “pele” do homem. Ambas estão marcadas pelo “sol”. A expressão “pele curtida” representa como o “tambor” repercute o sofrimento das peles agredidas pelo açoite. O poeta expõe a história sofrida dos povos escravizados. Assim como a “pele” do “tambor” é a “pele” do homem, o som do “tambor” remeterá ao “grito” do homem. Nas noites de sofrimento, o “grito” dos homens se confunde com o “grito” dos tambores.

O uso dos pronomes possessivos “minha terra” (4ª estrofe) e “meu povo” (5ª estrofe) reiteram a identidade evocada pelo eu poético. O “tambor” torna-se um elemento que indica a valorização da cultura, do corpo e da tradição do eu poético.

Além disso, o uso do “tambor” resgata as tradições orais africanas, pois os *griots* se utilizavam desse apetrecho no ato de contar histórias. Logo, o “tambor” é um elemento que está combinado com a oralidade, visto que, os recursos musicais serão importantes tanto na parte lúdica da contação, quanto na memorização da narrativa, como também nos ritmos musicais e no grito de guerra em vários momentos da história do povo africano.

A epístrofe das palavras “desespero” e “terra”, no final dos versos, enfatiza a dor sentida pelo eu poético, ao mesmo tempo em que exprime a musicalidade do “tambor” na articulação labial da expressão “desespero”.

Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala.

Só tambor velho de sangrar no batuque do meu povo.
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Em “o silêncio da Mafalala” sugere a censura imposta pelos colonizadores. A ausência da linguagem é rompida pelo som do tambor, que se projeta como esperança “na escuridão da noite perdida”. O verbo “sangrar” remete a “pele” do “povo” que sofreu historicamente com a ocupação portuguesa.

O “tambor” representa o símbolo da utopia que remete ao passado dolorido, para ecoar os sons da liberdade. O “tambor”, que se reveste da dor do homem, é o mesmo que projeta o futuro e ressoa “a canção da força e da vida”.

A “festa” surge como alegoria da libertação, pois é um espaço onde os corpos são livres. A “grande festa do batuque” é o momento no qual o homem poderá finalmente arrebanhar os grilhões da opressão.

O instrumento musical sugere um símbolo da luta pela superação da realidade de castração e de modificação do presente vivido pelo eu poético. Ao utilizar um elemento do patrimônio do seu espaço, o poeta reafirma a Negritude e a identidade.

Vimos, portanto, que a Negritude é uma característica da poética de José Craveirinha construída também pelos elementos atrelados à oralidade. O poeta reafirma a Negritude para reconstruir a identidade.

Ora pelo viés místico, ora pelo viés ideológico, o escritor reafirma a Negritude híbrida como forma de combater a opressão na sociedade. Logo, ela se torna um elemento reivindicatório da identidade, da oralidade e da alteridade africana.

PALAVRAS FINAIS

Na poética de Craveirinha, as palavras enroladas em *capulanas*⁴⁰ vão aos poucos se despindo para o leitor desejoso. Leitor insaciável que se modifica após ler Craveirinha. Leite (2002) sabiamente diz que, “ler Craveirinha é de certo modo fazer trabalhar o nosso corpo, fazê-lo partilhar de uma prática oral que vai ecoando até formar um imenso tecido sonoro” (2002, p. 27). Para ler Craveirinha é preciso preparar os ouvidos, o corpo e a alma.

Em meio ao caos e as tragédias cotidianas, o poeta que escreve em 1974 está mais vivo do que nunca. Anuncia o futuro, o devir, o novo. A poesia de Craveirinha reencanta e resiste!

O canto será o ato de resistência e luta pela liberdade, como vimos nos poemas “Galos” (2008, p. 28), “Aforismo” (2008, p. 20) e “Canto do nosso amor sem fronteira” (2008, p. 79). O poeta, mesmo cercado pela miséria, canta o futuro que deseja para sua gente. Intelectual engajado, Craveirinha traz para seus versos, os descentrados, os esquecidos, os marginalizados. O poeta recolhe as línguas desses homens para recriá-las em profunda alquimia no espaço poético.

A oralidade se instaura na obra *Karingana ua Karingana* remetendo aos costumes orais que foram desbotados com o processo de supervalorização da escrita e da língua portuguesa. A narrativa é uma das formas orais presentes nos poemas de Craveirinha que se expressa no uso dos elementos textuais a exemplo da ordem direta das frases, da pontuação, dos diálogos etc. Essa narrativa é própria dos costumes orais africanos que remonta os antigos *griots* que contavam histórias para reascender a memória da comunidade e transmitir conhecimentos.

A língua portuguesa e o ronga se inserem nos versos. Negam-se, pois são diferentes, mas se completam. O ronga se mistura ao português e, juntos, trilham o universo poético. O uso da língua portuguesa pode ser tanto a apropriação dos elementos do colonizador para autodefesa do colonizado, bem como a aceitação do hibridismo linguístico e cultural que ocorreu nas colônias portuguesas no período colonial.

⁴⁰ Pano típico que as mulheres vestem.

Outro aspecto que encontramos referente à oralidade são os elementos da cultura do colonizado que se reafirmam sobre a cultura do colonizador. Entram em cena o tambor, a mãe negra, a *mampsincha* e as *timbilas* que são elementos próprios do colonizado.

Com esses elementos, vemos o ritmo, que é um aspecto inerente ao poema, mas que no fazer poético de Craveirinha, torna-se matéria, ocorrendo um processo metalinguístico em que o poeta usa o ritmo para refletir sobre o próprio ritmo.

Vimos também que a antropomorfização remonta os costumes orais em que os animais, nas histórias contadas, eram seres que detinham a linguagem. O animal é o termo metafórico do homem. Aquele surge no espaço poético para gerar a reflexão sobre a ação do homem.

A oralidade, portanto, é um elemento que demonstra resistência e engajamento à medida que reconstitui o homem. Craveirinha, ao resgatar a oralidade, está preservando sua cultura, exigindo que o grito histórico de seu povo seja ouvido, reivindicando o espaço do ronga, lutando pela identidade moçambicana. No aspecto estético, a oralidade é construída na combinação de sons e misturas entre as palavras rongas e portuguesas.

A Negritude também se instala na poética de Craveirinha para reafirmar a identidade, já hibridizada, alterada pelo processo de colonização, ora pelo viés místico, através dos elementos divinos e da busca pelas raízes ancestrais, ora pelo viés ideológico, na agitação contra o racismo. Para Munanga (1988), “A criação poética torna-se um ato político, uma revolta contra a ordem colonial, o imperialismo e o racismo.” (1988, p. 60). Craveirinha é poeta que usa seu fazer poético pela causa revolucionária.

Além disso, a natureza se apresenta como forma de resgate da simplicidade do homem, ora como forma de expor as mazelas sociais, ora como exaltação do espaço. A natureza surge para contribuir no processo de reconhecimento do homem, visto que ela é parte correspondente do ser humano.

A história vivida pelo povo moçambicano, no período da colonização, será expressa nos versos para projetar a busca por uma sociedade livre da opressão. As visões do poeta que nos conta sua história, ao mesmo tempo em

que os tambores ecoam dores e gemidos, incendeiam de esperança os olhos do leitor.

O *griot* Craveirinha nos mostra que a vida pode ser espelho, ao invés de pedra. O poeta reivindica a igualdade que só pode ser encontrada quando o homem se reconhece no próprio homem, consolidando o princípio da alteridade/outridade.

Craveirinha é poeta que busca encontrar-se no outro. Nessa perspectiva, Fanon (2008) afirma que “o Homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante.” (2008, p. 53). A literatura tem o papel de resgatar a imagem do outro que é o espelho do eu.

De acordo com Candido (1995), “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.” (1995, p. 180). Nesse sentido, Adorno (2003) afirma que

A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (...) 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 (...) (ADORNO, 2003, p. 65)

O escritor humaniza os corpos individuais e fragmentados. Reata o que parecia inconciliável: o homem. Narra a trajetória da sua comunidade, para narrar as dores universais.

Para Benjamin (2011), o dom do narrador “é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (2011, p. 240).

Craveirinha é narrador que recupera os costumes orais, mostrando que a linguagem pode ser reabilitada mesmo com a guerra e com sofrimento. O poeta mostra que apenas precisamos desembalsamar os sentimentos de fraternidade e humanidade que continuam silenciados por dores, dificuldades e sofrimentos.

Apesar das dores históricas, do açoite que gera o silêncio, a fúria do novo brota no espaço poético projetando o tempo futuro. Esse novo tempo

pode ser representado, como vimos, pelo erótico (beijo, ato sexual, nascimento) no jogo entre velho-novo.

Mesmo com a dor do passado e do presente, o poeta penetra no verso e fecunda a esperança, germinando o que está por vir. No entanto, no fazer poético, ao projetar um novo tempo, o poeta se instala no “tempo eterno” da linguagem. Segundo Bosi (2000)

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo (...) (BOSI, 2000, p. 131)

A poesia de Craveirinha transgride seu *locus* literário, pois está na memória da linguagem, que não segue o tempo cronológico dos homens. Por isso, os versos de Craveirinha serão sempre atuais, mesmo quando remetem ao tempo do homem moçambicano que vive no período colonial, porque a linguagem poética desobedece ao tempo dos homens. Conforme Paz (1982)

Para ser presente o poema necessita se fazer presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. (PAZ, 1982, p. 228)

É no ato de contar as “nossas coisas” que o poeta se torna “gente”. Caminha conosco na luta por um mundo novo, em que a humanidade possa florescer nos corpos solitários e fragmentados.

O presente trabalho se inicia com um percurso que começa com *Xigubo* (dança guerreira) e termina com “Quero ser tambor” (2008, p. 118). Esse ritual faz-se presente em nossa pesquisa como forma de reviver a memória moçambicana silenciada pela colonização. O tambor, símbolo da resistência dos povos africanos, colonizados e oprimidos, surge como profecia do novo mundo que nos espera.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA, Benjamin. *De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Antonio Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade - o sonho (diurno) de uma poética popular*. Via Atlântica. São Paulo: n. 5, p. 30 a 39, 2002.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- _____. HORKHEIMER, Max. O homem e o animal. In. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Marinei. *Maria, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação*. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des)igualdades. 2011. Anais. Universidade Federal da Bahia. Ondina: 2011.
- _____. MAQUEA, Vera. *José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África*. Revista Ecos. Cáceres: n. 3, p. 16 a 23, 2005.
- ALVES, Castro. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editora Presença, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martin Fontes, 2012.
- BALTAZAR, Rui. *Sobre a Poesia de Craveirinha*. Via Atlântica. São Paulo: n. 5, p. 88 a 107, 2002.
- BENEDETTI, Mario. *Antologia poética*. Madrid: Alianza Editora, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. O narrador. In. *Magia, arte, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1998.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução por Ivo Stomiolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BRICK, Ossik. Ritmo e sintaxe. In: *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH/USP, 1996.
- _____. O direito a literatura. In *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CANIATO, Benilde. Língua portuguesa e línguas crioulas nos países africanos. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 5, p. 128 a 138, 2002.
- CANTARA, Osvaldo. In. *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.
- CARDOSO, Antonio Mendes. In. *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *O próprio poético: ensaio da revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973.
- CAU, Hilário Simões. *A construção do estado em Moçambique e as relações com o Brasil*. 2011. 132 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CESAIRE, Aimé. *Antologia poética*. Portugal: Editora Dom Quixote, 2000.
- CHAGAS, Michelle Cardoso. *Letras, sons e ecos: a musicalidade na poesia de José Craveirinha*. 2012, 100 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo*. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 3, p. 140 a 168, 1999.
- _____. *O passado presente na literatura africana*. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 7, p. 147 a 161, 2004.
- COUTO, Mia. *Moçambique – 30 anos de independência: no passado o futuro era melhor ?* São Paulo: *Via Atlântica*. n. 8, 191 a 204, 2005.
- _____. *Pensatempos: textos de opinião*. Portugal: Editora Caminho, 2008.

- _____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CRAVEIRINHA, José. *Entrevista*. Belo Horizonte: Revista Scripta. Entrevista Concedida a Rita Chaves e Omar Thomaz, 2003.
- _____. *Karingana ua Karingana*. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- _____. *Antologia poética*. LEITE, Ana Mafalda (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DUTRA, Robson. *Literatura e nação: Pepetela e a história de Angola*. Revista de História Comparada. Rio de Janeiro: v. 5, n. 1, p. 149 a 178, 2011.
- DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*. São Paulo: Editora Record, 2000.
- EL-TARI, Jihan. *Cuba: uma Odisséia Africana*. França, 2007, 118 min. Color.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- FREITAS, Savio Fonseca de. *A condição feminina em Balada de amor ao vento de Paulina Chiziane*. 2012. 170 f. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade*. Scripta. Belo Horizonte: V. 6, n. 12, p. 388 a 400, 2003.
- GERALDI, João Wanderley. *Ancoragens – Estudos Bakhtinianos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. O griot e o areôtorare em Agostinho Neto e Lobivar Matos. In: *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HAMILTON, Russel. *A literatura dos Palop e a teoria pós-colonial*. Via Atlântica. São Paulo: n. 3, p. 12 a 22, 1999.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: *Cultura escrita e Oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

- HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- IASI, Mauro. *Meta amor fases: coletânea de poemas*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KI-ZERBO, Josph. *História Geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010.
- LE-GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. São Paulo: Vega, 1991.
- _____. *A fraternidade das palavras*. Via Atlântica. São Paulo: n. 5, p. 20 a 29, 2002.
- _____. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- _____. *Oralidades e Escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- LEITE, Fábio. *Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo, v. 18, n. 19, p. 103- 118, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- LEVY, Mirian de Andrade. *Palavras ao vento: novos ares da criouliade diante do turbilhão da negritude*. 2009. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LIMA, Gercina. *A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto*. Revista Interamericana de Bibliotecologia. Colombia: v. 30, n. 2, p. 275 a 285, 2007.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
- MACEDO, Tania. *A presença das literaturas brasileiras na formação dos sistemas literários nos países africanos de língua portuguesa*. Revista Crioula. São Paulo: n. 5, p. 1 a 32, 2009.
- _____. *Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angola contemporânea*. Scripta. Belo Horizonte: v. 4, n. 8, p. 240 a 249, 2001.
- MAZRUI, Ali. *História Geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: Unesco, 2010.
- MEDEIROS, Tomás. In. *Poetas e Contistas Africanos de Expressão*

- Portuguesa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.
- MENDONÇA, Fátima. *O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira*. Via Atlântica. São Paulo: n. 5, p. 52 a 66, 2002.
- MELO, Marilene. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009.
- MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- MORAES, Vinicius. Rosa de Hiroshima. Disponível em <<http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/49279/>> Acessado em: 21/04/2014
- MUNANGA, Kabenguele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.
- NARASIMHAN, R. Cultura escrita: caracterização e implicações. In: *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- NOA, Francisco. *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*. Via Atlântica. São Paulo: n. 3, p. 58 a 69, 1999.
- _____. *José Craveirinha: para além da utopia*. Via Atlântica. São Paulo: n. 2, p. 68 a 76.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- NUNES, Claudio Omar. *Leitura na Idade Média: a ruptura com a oralidade*. Revista Biblos. Rio Grande do Sul: v. 21, p. 155 a 166, 2007.
- NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angola e moçambicana*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.
- OGOT, Allan Bethwell. *História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: Unesco, 2010.
- OLIVEIRA, Ane Costa. *Oralidade: poder e ação*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre: vol. 4, n. 1, p. 1 a 10, 2008.
- OLLIE, Johnson. *Explicando a extinção do Partido dos Panteras Negras: o papel dos fatores internos*. Caderno CRH. Bahia: n. 35, p. 93 a 125, 2002.
- OLSON, David. TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- PATTANAYAK, Debi. A cultura escrita: um instrumento de opressão. In: *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Celia Maria Domingues da Rocha. *Sem o corpo, a alma não goza*. Disponível em <http://www.brasa.org/Documents/BRASA_IX/Celia-Reis.pdf> Acessado em: 06/01/2014

_____. CAMPOS. Marco Donisete de. *Entre o poema e a partitura: A valsa, de Casimiro de Abreu*. Per Musi – Revista acadêmica de música. Belo Horizonte: n. 15, p. 55 a 66, 2007.

RODRIGUES, Petrônio José. *Movimento da negritude uma breve reconstrução*. Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo: n. 24, p. 193 a 201, 2005.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da. *A narrativa africana de expressão oral*. Luanda: Angolê, 1989.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Representações do intelectual: as Conferências Reihit de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Marcia Pereira dos. *História e memória: desafios de uma relação teórica*. *Opsis*, Goiás, v. 7, n. 9, p. 81 a 97, 2007.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo. Ática, 1993.

SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert. *O legado oral na narrativa escrita*. Recife: Macgraw-Hill do Brasil, 1977.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A apoteose da palavra e do canto: a dimensão neobarroca da poética de José Craveirinha*. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 5, p. 40 a 51, 2002.

SILVA, Calane da. *O estiloso Craveirinha*. Maputo: Imprensa universitária, 2002.

_____. Era uma vez um povo. In: *Karingana ua Karingana*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. José Craveirinha “Impoética poesia”. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 5, p. 78 a 87, 2002.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VANSINA, Jan. *Oral tradition*. England: Penguin Books, 1965.

VIA ATLANTICA. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 5. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

VISENTINI, Paulo. *As revoluções africanas – Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.