



LITERATURA E RESISTÊNCIA NA POÉTICA DE CRAVEIRINHA

LITERATURE AND RESISTANCE IN THE POETIC OF CRAVEIRINHA

Ruane Maciel Kaminski Alves¹

RESUMO: Grande parte da obra de José Craveirinha faz referência às vivências da época colonial, desde as reações à aculturação até às primeiras manifestações a favor da independência de Moçambique. A moçambicanidade na poesia do autor é marcada pela questão da língua, uma vez que a língua portuguesa foi imposta como um instrumento que permitiu a ultrapassagem da região e da tribo em direção à nação. Assim, ela homogeneizou para dominar, numa dinâmica contrária à que Craveirinha vai usar, apropriando-se da língua, transformando-lhe a sintaxe, criando-lhe neologismos e povoando-a de lexemas bantos, de acordo com as suas pretensões, em uma perspectiva possível de ser compreendida na relação literatura e resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Poética, José Craveirinha, resistência.

ABSTRACT: Much of the work of José Craveirinha refers to the experiences of the colonial era, from reactions to acculturation to the first demonstrations in favor of independence of Mozambique. The Mozambican of the poetry is marked by the language issue, since the Portuguese language was imposed as a tool that allowed overshoot of the region and the tribe toward the nation. So she homogenized to master, in a counter for dynamic that Craveirinha will use, appropriating the language, making it the syntax, creating neologisms him and populating the Bantu lexemes, according to their claims, in the perspective can be understood in literature and resistance.

KEY WORDS: Poetic, José Craveirinha, resistance.

O AUTOR POR ELE MESMO

Grande parte da obra de Craveirinha² faz referência às vivências da época colonial, desde as reações à aculturação até às primeiras manifestações a favor da independência de

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

² “José João Craveirinha nasceu em 28 de maio de 1922, no bairro pobre de Xipamanine, subúrbio de Lourenço Marques – Maputo –, capital de Moçambique. Mestiço, é filho de pai branco português, algarvio, e mãe negra moçambicana, ronga” (LARANJEIRA, 1995, p. 25)



Moçambique. Para compreender tais reações, vale a pena citar, ainda que longa citação, o depoimento autobiográfico feito em Janeiro de 1977 pelo poeta:

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa domingo em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres.

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra.

Nasci ainda mais uma vez no jornal *O Brado Africano*. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa. Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso. Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação. Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta. Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis. Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite (MENDONÇA; SAÚTE, 1989, p.viii-x).

As palavras do poeta confirmam alguns dados presentes em sua poesia desde o início, considerando-se que no itinerário de seus poemas pode-se seguir a linha definidora de suas opções. Entre elas, destaca-se a condição de ser poeta de Moçambique e em Moçambique, antes mesmo que a sua ideia de país se tornasse realidade. Autodidata, José Craveirinha escolheu o jornalismo como profissão, tendo se iniciado n' *O Brado Africano*,³ um dos primeiros jornais moçambicanos dirigidos por negros e mestiços e com uma linha editorial nativista.

³ *O Brado Africano* (1918-1974) é sucessor d' *O Africano* que, surgido em 1908 com um único número "de propaganda a favor da instrução", inicia a sua publicação regular no ano seguinte, sob a direcção de João e José Albasini. Em 1918 os irmãos Albasini vendem *O Africano* e fundam, juntamente com Estácio Dias e o dr. Karel



José João Craveirinha conquistou destaque como jornalista, mantendo, nas condições adversas do tempo e do lugar, uma intervenção bastante significativa, contudo foi por meio da poesia que Craveirinha tornou-se conhecido, não só na História da Literatura de Moçambique, mas também na História da Literatura de Língua Portuguesa, motivos que o levaram a conquistar em 1991, o Premio Camões, além de muitos outros prêmios importantes pelo conjunto da obra.. Craveirinha faleceu aos 80 anos, num hospital da África do Sul.

Para refletir sobre a poética de Craveirinha, deve-se partir da compreensão de que a cultura é um ser orgânico, um corpo morfológico, sendo que o estilo na literatura africana não pode ser desligado da cultura que o contextualiza, eis aí, um princípio da relação entre literatura e resistência.

POÉTICA AFRICANA E RESITÊNCIA

Os poemas de José Craveirinha estão repletos de alusões aos negros e a África, sua obra mostra o poeta o ligado às suas origens e ao conceito de moçambicanidade. Nos seus poemas, Craveirinha defende os negros por serem um povo dominado pelos brancos num regime colonial, o que para ele é de uma cruel injustiça. O poema “Ninguém” é um grito de revolta por esta injustiça:

Andaimes
Até o décimo quinto andar
Do moderno edifício do betão armado

O ritmo
Florestal dos ferros erguidos
Arquiteticamente no ar
E um transeunte curioso
Que pergunta:
- Já caiu alguém dos andaimes?

Pott, O Brado Africano. Estes jornais são os primeiros a serem redigidos por negros e mestiços assimilados, em Moçambique, e dirigidos especialmente às populações locais, inaugurando desse modo a fase da imprensa nativista em Moçambique, sendo publicados em português e em ronga (língua banta local). De 1919-1920 *O Brado Africano* é editado, também, em inglês (LARANJEIRA, 1995, p. 38).

O pausado ronronar
Dos motores a óleos pesados
E a tranqüila resposta do senhor empreiteiro:
- Ninguém. Só dois pretos (CRAVEIRINHA, 1999, p. 92).

Pires Laranjeira (1995), ao tecer apontamentos sobre o que pode vir a caracterizar a estética africana, assinala que uma característica seria a rejeição do Deus cristão - acontece que, em vez de uma rejeição acintosa do cristianismo (que também existe), a literatura africana de língua portuguesa acentua prioritariamente a imagética animista, aspecto verificado na obra de José Craveirinha.

Na acepção de Pires Laranjeira (1995), uma segunda característica diz respeito à dimensão do tempo, que para os africanos funciona como uma simultaneidade entre passado, presente e futuro, baseada no princípio de que a vida é contínua, cujos polos velhice e infância se tocam como se fosse um só, a exemplo do poema “Xigubo”.

Minha mãe África
meu irmão Zambeze
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala
e negrinhos de peitos nus na sua cadência
levantam os braços para o lume da irmã lua
e dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.
Ao tantã do tambor
o leopardo traiçoeiro fugiu.
E na noite de assombrações
brilham alucinados de vermelho
os olhos dos homens e brilha ainda
mais o fio azul do aço das catanas.
Dum-dum!
Tantã!

[...]
E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem



enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta terra
dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos juntas na margem do rio (CRAVEIRINHA, 1999, p. 132).

Assim, há uma espécie de intemporalidade. Laura Cavalcante Padilha (2002) refere-se a um tempo não cumulativo, percebido como permanência, como marca de pensamento que se reflete na literatura, onde as marcas temporais perdem lugar para o aspecto das ações.

Haveria, então, uma espacialização da escrita em virtude da dimensão contínua do tempo, que permite falar da ubiquidade da escrita. Interessa mais o que acontece e em que circunstâncias, do que quando acontece. Nesse caso, a estética africana permite falar de uma retórica da vida, assim como de um esquecimento da morte, já que a ancestralidade é um estágio que a vida nova retoma.

Uma terceira característica, talvez homóloga de culturas asiáticas, é a de que a sexualidade do homem africano não é imoral, constituindo-se como parte natural da sua cultura. Este elemento é importante quando, na estética de Craveirinha atentamos para os códigos da pan-sexualidade presentes.

Na observação de Pires Laranjeira (1995), a comunhão carnal do homem com a natureza, ou dos vários elementos da natureza entre si, são *topoi* freqüentes na literatura africana e, especificamente, na moçambicana.

Uma quarta característica, apresentada por este crítico, refere-se ao ritmo do poema, entendendo-se o ritmo de acordo com a formulação de Octavio Paz:

O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo, por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos, convoca as palavras. [...]. A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. (PAZ, 1982, p. 64). Na literatura o ritmo assume a representação do canto, da oralidade, da vida e da força dos elementos naturais, além de revestir a própria arquitetura estrutural dos poemas, no tocante, sobretudo à sintaxe. Cada ritmo é uma atitude, um sentido, uma imagem do mundo distinta e particular, o ritmo direciona as imagens, está muito ligado ao tempo e ao mito.



Acrescentando-se a estas características três aspectos próprios da oratória: sentido participativo, sentido comunitário e teatralidade. Pires Laranjeira (1995) ressalta, então, que estamos perante uma estética de rituais e de códigos, que comportam o gesto, a mímica e toda a linguagem não verbal.

Resumidamente, temos a imagética animista, a intemporalidade, a pan-sexualidade e o ritmo como características fundamentais da poética africana. É importante também acrescentar as funções sacro-mágicas que nas culturas bantas se tornam essenciais.

E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!
E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memória filial
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.
Chulamáti ! Manhoca ! Chinhambanine !
Morrumbala, Namaponda e Namarroi
e o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros
eu grito Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè
e apanho as sementes do cutlho e a raiz da txumbula
e mergulho as mãos na terra fresca de Zitundo (CRAVEIRINHA, 1999, p. 100).

A matriz africana referenciada pelo sangue da Mãe, pelo instrumento que dá nome à dança, se desdobra numa profusão de signos que comporta a sonoridade e imagens do sagrado, do Nhamussoro (adivinho).

Alfredo Margarido (1980), observa que ao adivinho está reservado um lugar de primeiro plano nessas sociedades negras onde os fenômenos e as trivialidades da vida ora surgem, ora se projetam do terreno e no terreno do sobrenatural. Para, além disso, o papel do Nhamussoro é o de mediatizar os planos espiritual e físico, dois mundos que confluem num só, algo que revitaliza a questão da imagética animista, segundo a qual todas as coisas possuem vida:

O Nhamussoro define-se, por isso, como um porta-voz de dois mundos: é ele verdadeiramente um traço de união dos viventes com os seus mortos, por



isso mesmo, embaixador dos mortais junto dos antepassados-deuses e outros espíritos divinizados, e oráculo destes perante a comunidade dos vivos. (MARGARIDO 1980, p. 59).

Para Margarido, o culto dos antepassados como caráter exclusivo das sociedades africanas não passa de mais uma mistificação burguesa, o qual depende das formas de produção. No seu entender, esse culto existe em todas as sociedades que não ultrapassaram a oralidade, representando os antepassados o que garante a coesão de grupo.

Sob esta perspectiva, observa-se que a ligação ao mundo tradicional é, na poesia de Craveirinha, muito forte. Essa ligação revela-se, por meio da evocação dos nomes dos animais, de frutos, de instrumentos musicais, de topônimos e de entidades, atos ou rituais próprios da vida religiosa do seu povo. Mas sobressai igualmente na procura obsessiva de uma equivalência rítmica do grito cadenciado do tambor para o ritmo de muitos dos seus versos, por meio da anáfora, das repetições de palavra ou palavras em fim de frase ou verso, da aliteração, da rima interior, como se observa no poema “Quero ser tambor”:

Tambor está velho de gritar
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.
[...]
Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor! (CRAVEIRINHA, 1999, p. 102)



Padilha (2007) considera que a Moçambicanidade difere das suas congêneres relativas a Angola e Cabo-Verde, uma vez que em Moçambique não existe uma sociedade crioula, o que permite aos seus autores sobressair-se por um discurso literário marcadamente nacional, pondo em evidência a mundividência das sociedades tradicionais.

Podemos dizer que a moçambicanidade é marcada pela questão da língua, uma vez que a língua portuguesa foi imposta como um instrumento que permitiu "mais facilmente a ultrapassagem da região e da tribo em direção à nação" (PADILHA, 2002, p. 86).

Assim, ela homogeneizou para dominar, numa dinâmica contrária à que Craveirinha vai usar, apropriando-se da língua, transformando-lhe a sintaxe, criando-lhe neologismos e povoando-a de lexemas bantos, de acordo com as suas pretensões.

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
e em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser.
- Karingana !

Pires Laranjeira (2000) argumenta que Craveirinha não é catalogável, porque não fala a língua que esperávamos.

Para o crítico, a imagética animista que perpassa a obra do poeta moçambicano não pode ser tomada sem um olhar crítico que distinga a eficácia desse discurso e o exotismo a que o próprio Craveirinha se expõe conscientemente. Pires Laranjeira (2000) observa que Craveirinha introduz na literatura moçambicana o mito de Narciso, que se baseia na procura das origens do ser, isto é, a procura da unidade invisível, servindo-se das referências à natureza e ao apelo telúrico e ancestral, estabelecendo relações intensas entre o sujeito poético e os



elementos naturais. Trata-se da poesia como expressão estética cósmica de aspiração adâmica, como se lhe referiu Álvaro Manuel Machado (1979).

Desta forma, seria impossível afastar a imagética animista do problema da reificação do Outro, o que, segundo Pires Laranjeira (2000), está na base da construção de uma teoria da alienação perpetrada por Craveirinha, consciente da falsa consciência que produz.

Pires Laranjeira (2000) reflete que o animismo é a religião dos “sem livro”. Craveirinha, em parte, reconstitui esse *biblos* que lhe faltava, não no sentido da etnologia ou da antropologia (mais próximo dos conceitos de neonativismo ou neonegrismo), mas no da precariedade de um tempo que só no presente e no futuro se religa ao passado.

E na minha rude e grata
sinceridade filial não esqueço
meu antigo português puro
que me geraste no ventre de uma tombasana
eu mais um novo moçambicano
semiclaro para não ser igual a um branco qualquer
e seminegro para jamais renegar
um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue
[...]

renunciando a outorgas da lei que não fossem
mulatos e brancos filhos netos e sobrinhos

Josés Antónios Joões e Marias Craveirinhas (CRAVEIRINHA, 1999, p. 120).

Na rejeição à ideia de ser igual a outro branco, expressa o desprezo ao colonialismo sem deixar de compreender a complexidade das situações que o sistema gera e alimenta. Os homens não são todos iguais, adverte a cisão sancionada pelo mercado que o processo põe e repõe, diariamente. Há, portanto, que atentar para a distinção entre os colonialistas e alguns homens pobres vindos de Portugal, para ali morrerem, conforme reflete Rita Chaves (1999).

A opressão contra o continente pressupunha uma resposta à medida, como observaria Fanon em seu artigo “Sobre a cultura nacional”:



O colonialismo não acreditou ser necessário perder o seu tempo para negar, uma após outra, as culturas das diferentes nações. A resposta do colonizado será também subitamente continental. [...] O conceito de 'negritude', por exemplo, era a antítese afectiva, senão lógica, desse insulto que o homem branco fazia à humanidade. Essa 'negritude' oposta ao desprezo do branco revelou-se em certos sectores como a única capaz de suprimir proibições e maldições. [...] À afirmação incondicional da cultura europeia, sucedeu a afirmação incondicional da cultura africana (FANON, 1961, p. 85).

Também, o crítico pós-colonial Homi Bhabha (2003) reflete sobre a representação da alteridade nas sociedades consideradas pós-coloniais e pesquisa sobre a relação entre as relações de poder e o discurso, como também, a afirmação de estereótipos. A formulação de imagens de identidade e alteridade, compreendidas como práticas de resistência, frente a um movimento unificador colonial, acontece em um “terceiro espaço cultural que se forma com o contato com a alteridade” (BHABHA, 2003, p.67), que pode ser caracterizado como um espaço de resistência, definido a partir do contato com a diferença, no qual surgem novas possibilidades e percebe-se que as identidades possuem resíduos de outros significados e identidades.

Alfredo Bosi (2002), ao tratar sobre literatura e resistência, aponta para dois tipos de resistência: a que se dá como tema e como processo imanente à escrita. Observa-se na produção de Craveirinha a presença das duas formas, manifestada no projeto estético e político do autor, cuja obra desvela uma sociedade híbrida, em um lugar de culturas que se tocam, assimilam e são assimiladas.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Chaves, Rita . José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo. In: *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo, n. 3 dez. 1999.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra Poética I*, Edit. Caminho, 1999.
- _____. José. *Hamina e Outros Contos*, Edit. Caminho, 1997.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa, Ulisséia, 1961.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Univ. Aberta, 1995.
- _____, Pires. *Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Angelus Novus, 2000.
- LEITE, Ana Mafalda. *A Poética de José Craveirinha*. Vega, 1991.

- MACHADO, Álvaro Manuel. *Introdução à Literatura Latino-Americana Contemporânea*. Edit. Presença, 1979.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. A Regra do Jogo, 1980.
- MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. AEMO, 1989, p.viii-x.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções*. Novo Imbondeiro, 2002.
- _____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF / Pallas, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.