

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOSÉ CRAVEIRINHA: PERCURSOS DE UMA POÉTICA INQUIETA

GABRIEL PEREIRA VIEIRA

Mariana

2019

GABRIEL PEREIRA VIEIRA

JOSÉ CRAVEIRINHA: PERCURSOS DE UMA POÉTICA INQUIETA

Projeto de pesquisa apresentado ao curso de Pós-graduação em Letras: Estudo da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Emílio Maciel Roscoe

Área de Concentração: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Mariana

2019

V658j Vieira, Gabriel Pereira.
José Craveirinha [manuscrito]: percursos de uma poética inquieta /
Gabriel Pereira Vieira. - 2019.
78f.:

Orientador: Prof. Dr. Emílio Roscoe Maciel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Craveirinha, José, 1922-2003. 2. Literatura africana. 3. Literatura
moçambicana. 4. Poesia africana (Português). I. Maciel, Emílio Roscoe. II.
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 821.134.3(679)-1(043.3



Gabriel Pereira Vieira

“José Craveirinha: percursos de uma poética inquieta”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 11 de abril de 2019 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

Roberto Alexandre do Carmo Said
Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG

Prof. Dr. Alexandre Agnolon
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

*Eu gosto de ler gostando,
gozando a poesia,
como se ela fosse
uma boa camarada,
dessas que beijam a gente
gostando de ser beijada.*

*Eu gosto de ler gostando
gozando assim o poema,
como se ele fosse
boca de mulher pura
simples boa libertada
boca de mulher que pensa...
dessas que a gente gosta
gostando de ser gostada
(Solano Trindade)*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela inspiração intelectual, formação moral e apoio psicológico e afetivo. Ao meu pai, pela ajuda e confiança incondicional nas minhas escolhas profissionais e acadêmicas. Aos meus irmãos, pelo companheirismo e carinho.

À UFOP, que sempre me abriu as portas para que eu explorasse os campos do conhecimento que me instigam. Ao Emílio, pela orientação, conselhos e suporte teórico. Ao Bernardo, pelos apontamentos na qualificação. Aos demais professores da pós-letas e colegas, pelos debates produtivos. À CAPES, sem a qual não me seria possível terminar meus estudos.

Aos músicos Marku Ribas, Fela Kuti, Ali Farka Touré, Jorge Ben Jor, João Gilberto, Bob Marley, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Nina Simone, Tim Maia, Miles Davis, Chet Baker, Gilberto Gil e sua trilogia *re*, e à Orquestra Afro-Brasileira, que me acompanharam em boa parte da redação deste texto.

À República Masmorra, seus moradores e ex-alunos, pela inestimável presença durante minha estada em Ouro Preto. Ao Renan, a quem devo grande parte do meu ingresso no mestrado com suas recomendações e instruções. Finalmente, por tornar meus dias divertidos e ternos, aos amigos Juliana, Ulisses, William, Elmer, Gabriela, Antônio, Samuel, Daniela, Bárbara, Lucas, Fábio e Heitor.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a explicar a obra do poeta moçambicano José Craveirinha. Figura central na produção literária africana de língua portuguesa, Craveirinha consegue conciliar em sua poesia a alteridade típica da poesia engajada e a subjetividade pungente de uma lírica intimista e recolhida. Dessa forma, sua literatura transita entre a memória individual e a coletiva. Além dos aspectos memorialísticos, são apresentados alguns aspectos formais e linguísticos imprescindíveis a uma compreensão holística de sua obra literária, aqui dividida em três partes. A divisão levou em consideração a influência de cada uma das referidas memórias nos versos, a predominância do 'nós' ou do 'eu', a evolução estético-formal dos poemas e a temática prevalente nos livros. O conjunto da obra daquele que é comumente considerado o maior poeta de seu país permite que se traga à tona debates importantes sobre temas como racismo, identidade nacional, fraternidade entre povos, liberdade, solidão e morte.

Palavras-chave: José Craveirinha; literatura moçambicana; poesia africana de língua portuguesa; memória coletiva; alteridade.

ABSTRACT

This dissertation proposes to explain the work of the Mozambican poet José Craveirinha. A central figure in Portuguese-language African literary production, Craveirinha manages to conciliate in his poetry the typical alterity of engaged poetry and the pungent subjectivity of an intimate and collected lyric. In this way, his literature transits between individual and collective memory. In addition to the memorialistic aspects, some formal and linguistic aspects are presented because they are essential to a holistic understanding of his literary work, divided here in three parts. The division took into account the influence of each of these memories on the verses, the predominance of 'we' or 'I', the aesthetic-formal evolution of the poems and the prevalent theme in the books. The work of the one who is commonly considered the greatest poet of his country allows important debates on topics such as racism, national identity, fraternity among peoples, freedom, solitude and death.

Keywords: José Craveirinha; Mozambican literature; African poetry; collective memory.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. Introdução..... | 9 |
| 2. Aspectos gerais da poesia de Craveirinha..... | 18 |
| 3. Primeira fase: uma poética engajada..... | 26 |
| 3.1. O grito negro sufocado – <i>Xigubo</i> | 26 |
| 3.2. Narrativa, seleção e recorte em <i>Karingana ua karingana</i> | 37 |
| 4. Segunda fase: amadurecimento e transição..... | 48 |
| 4.1. <i>Cela 1</i> | 48 |
| 4.1. <i>Babalaze das hienas</i> | 55 |
| 5. Terceira fase: o lirismo elegíaco de <i>Maria</i> | 58 |
| 5.1. A linguagem autobiográfica de <i>Maria</i> | 62 |
| 5.2. Ponderações finais sobre <i>Maria</i> | 64 |
| 6. Considerações finais..... | 68 |
| 7. Referências..... | 70 |
| 8. Bibliografia..... | 73 |
| 9. Anexos..... | 74 |

1 – INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo aprofundar o estudo da obra de José Craveirinha, poeta moçambicano comumente considerado um dos mais representativos de seu país. A complexidade deste estudo exige, no entanto, que se faça uma abordagem mais detalhada do tema. Por isso, o texto aborda especificamente a importância da memória, como esta se manifesta e interfere na produção poética do autor e sua importância na formação da literatura moçambicana e africana contemporâneas. Assim sendo, buscou-se investigar como a memória coletiva e a biográfica interagem na poesia de José Craveirinha, além de esmiuçar como, apesar desse caráter duplo, essas memórias são indissociáveis uma da outra - ainda que em certos livros, como *Maria* (1988), o lirismo elegíaco e mesmo erótico pareça suprimir o engajamento moderno e contundente de obras como *Karingana ua karingana* (1974).

Além do viés memorialístico, foram considerados aspectos estruturais dos poemas, construções linguísticas, utilização de figuras de linguagem, vocabulário ronga, entre outros aspectos intrinsecamente ligados à obra do poeta moçambicano, de modo a identificar seu estilo ímpar e expressivo.

Dessa maneira, é possível desenvolver um estudo em que se deflagram aspectos relevantes, não apenas da poesia de José Craveirinha, mas de grande parte da produção africana de língua portuguesa, e aproximar cada vez mais os estudiosos brasileiros dessa literatura que absorve elementos que a ibero-americana não é capaz.

Para tanto, buscou-se descrever os percursos poéticos de José Craveirinha e as principais características de cada fase de sua obra poética. Foram medidas imprescindíveis: investigar como as memórias individual e coletiva interagem na obra poética de Craveirinha; entender como a poética de Craveirinha aborda o tema da construção de uma identidade cultural moçambicana; e identificar os aspectos estruturais, poéticos e linguísticos mais recorrentes em sua obra.

José João Craveirinha nasceu em 28 de maio de 1922 em Maputo, capital de Moçambique, e faleceu em 06 de fevereiro de 2003. Filho de pai branco português e mãe negra moçambicana, teve, desde cedo, contato com duas culturas distintas, o que permitiu que sua literatura transitasse de forma segura entre elas.

Exerceu o jornalismo durante décadas, razão pela qual dezenas de seus poemas estão espalhados em periódicos, além de ter publicado cinco livros em vida e participado de antologias diversas. Atuante nas causas pró-independência de seu país, ficou preso entre os anos de 1965 a 1969. Durante sua vida, recebeu diversos prêmios e condecorações, dos quais se destaca o Prêmio Camões de 1991.

Assim como muitos autores africanos de língua portuguesa, reverbera na poesia de Craveirinha o impacto do colonialismo e da exploração. Costa e Silva, sobre os poetas africanos de língua portuguesa presentes em uma antologia feita pela Academia Brasileira de Letras - na qual se inclui destacadamente Craveirinha como representante da literatura moçambicana, afirma:

Todos [os poetas antologados] viveram, porém, a comum experiência do império e quase todos puseram suas vontades na luta contra o colonialismo. Não se estranhe, por isso, que o idioma que foi de opressão e mando seja usado, em alguns deles, com remorso, mágoa e, aqui e ali, rancor ou amargura (DÁSKALOS; APA; BARBEITOS, 2003, p.9)

Esse “rancor”, no entanto, não impede que apareçam versos carregados de experiências pessoais, amorosas e sentimentais, aparentemente não relacionadas à inquietação gerada pelo domínio português, como no poema “Memória dos dois”:

Ambos
juntos na mesma memória.

Eu
o Zé que não te esquece.

Tu
a Maria sempre lembrada.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.134)

Surge, então, essa dualidade, em que a memória serve tanto para resgatar lembranças absolutamente íntimas e emotivas, quanto para preservar a identidade de um povo e sua luta pela liberdade e pela criação de uma cultura desvencilhada de seus usurpadores europeus. A memória individual mantém-se em constante diálogo com a memória coletiva. Desse dualismo nasce, contudo, uma única poesia, uma única maneira de se expressar; forma-se, enfim, o estilo de um grande poeta, capaz de representar a seus conterrâneos e a si mesmo, como nas palavras de Emílio Maciel:

(...) de um lado, em livros como Karingana ua karingana (1974) ou o já citado Xigubo, o que temos é uma voz tomando para si o encargo de demiurgo de uma consciência nacional vindoura, em poemas que operam via conjunções abruptas de ritmos e temporalidades tensas, mas não

inconciliáveis. De outro, há o admirável lirismo em surdina daquele que é provavelmente seu livro mais celebrado, *Maria* (1998), densa ruminção elegíaca em torno de sua mulher e indefectível companheira Maria de Lurdes Craveirinha, morta em 1979. (MACIEL apud CRAVEIRINHA, 2010, p. 189)

A obra de Craveirinha é de uma rica complexidade, multifacetada, fascinante em sua abrangência temática, rítmica e lírica. No entanto, para fins didáticos, é perfeitamente satisfatório identificar no conjunto da obra do autor algumas fases bastante distintas.

A primeira, composta pelos livros *Karingana ua Karingana* e, principalmente, *Xigubo*, em que a figura do “nós” (em contraposição ao “eles”) prevalece junto ao vulto onipresente de uma nação africana ainda em formação, e as emoções íntimas se mesclam a uma realidade que transcende o indivíduo. Não se trata apenas de uma “poesia social” ou “poesia de intervenção” - os epítetos não alcançam sua complexidade. Há, sim, um engajamento, mas não o discurso panfletário e maçante comuns em poemas definidos como tal; o poeta não se perde em ideologias¹ estéreis ou em recrutamentos, mas busca uma permanente investigação das angústias, belezas, tragédias, riqueza, natureza, enfim, de todos os elementos de sua terra, que exalta com uma “lúdica sobriedade”.

A segunda fase, composta pelos livros *Cela 1* e *Babalaze das hienas*, é uma espécie de transição: a figura do “nós”, ainda predominante, sente mais a presença de um “eu”, que cresce gradativamente. A situação política invade o âmbito da consciência de forma marcante, por vezes incômoda e devastadora; o ponto inicial da abordagem ainda é o mundo externo, mas a subjetividade começa a se mostrar de forma mais explícita - as experiências, que antes se focavam na descrição de como a realidade externa era enxergada e sofrida pelo indivíduo, passa a ser a narrativa de como a realidade individual é influenciada pela situação política e social, em que os amores eróticos e nacionalistas se fundem, como no poema “Saudade”, em que uma divagação intimista é bruscamente interrompida pela lembrança da “Pátria”:

Eu podia barbear-me
e fresco no pijama azul made in Macau

¹ A respeito da utilização da palavra “ideologia”, Williams destaca tanto seu significado como “pensamento abstrato e falso (...) ilusão, falsa consciência, realidade invertida”, (WILLIAMS, p.214-215), quanto como “o conjunto de ideias que surgem de um dado conjunto de interesses materiais ou, em termos mais gerais, de uma classe ou grupo definido” (WILLIAMS, p.214-215)

estendido ler o meu amigo Górkí
ou apenas imaginar
neste momento a mulher que eu amo.

Mas a Pátria
de momento acontece-me
a frio no reverso insistente da ternura
quando nas ilhargas da cidade algures
em cesarianas de amor
as limalhas da ausência
acentuam nas olheiras da gente
o lilás velho-colono da saudade.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.84)

Nessa segunda fase, a realidade externa continua sendo o pano de fundo principal, mas permeada com mais intensidade por uma individualidade que alcançará seu auge na terceira e última fase e, mais intensamente, no livro “Maria” - em que a elegia se protagoniza e o luto se incorpora solidamente nos versos. Nesse livro e nos que o sucedem, a presença do indivíduo torna-se bastante evidente e com os contornos nítidos; não se separando do “todo” (do universo africano e, mais especificamente, moçambicano), não se mescla com a mesma intensidade das obras anteriores, como no poema “Gumes de névoa”, escrito após o falecimento da esposa, Maria. No poema, entende-se que o luto é o responsável pelas lágrimas e, não mais, a exploração econômica e o sufocamento cultural:

Lágrimas?

Ou apenas
dois intoleráveis
ardentes gumes de névoa
acutilando-me cara abaixo?
(CRAVEIRINHA, 2010, p.120)

Ainda marcante nessa terceira fase são os versos inseridos em “Poemas eróticos”, cujo nome já explicita a abordagem do autor moçambicano. Prevalece o canto da união amorosa ou, nas palavras do poeta, “do mistério voluptuoso” da carne (CRAVEIRINHA, 2010, p.168).

Não diferentemente do que ocorreu, e ainda ocorre, com boa parte das produções literárias das nações africanas lusófonas, a obra de Craveirinha sofreu grande influência da literatura e cultura brasileiras. Como que, numa tentativa de aproximação dos seus “familiares”, os países africanos de língua portuguesa possuem mais afinidade intelectual e motivação cultural-histórica com seu “irmão” brasileiro, que com a antiga metrópole lusitana. A influência brasileira na vida da

sociedade moçambicana, segundo palavras do próprio autor, vai do futebol às letras, passando pela música e pelos hábitos alimentares:

O Brasil teve uma influência muito grande na população suburbana daqui. Uma influência que ia desde o futebol. (...)

Mas conhecíamos outras coisas do Brasil. Recebíamos as revistas O Cruzeiro e, mais tarde, a Manchete, e as reportagens ajudavam a imaginar como era a vida no Brasil. (...)

Também na área da literatura. Na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, Dom Dinis etc., os clássicos de lá. Mas chegava uma certa altura em que nos libertávamos e então enveredávamos para uma literatura “errada”: Graciliano Ramos e por aí afora. Tínhamos nossas preferências e, na nossa escolha, pendíamos desde o Alencar... A nossa literatura tinha reflexos da literatura brasileira. Então, quando chegou o 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. Ele tinha aqui um público.

(...)

Muita coisa. Na cidade de caniço, na periferia, fazíamos uma coisa que não era bem uma festa. Eram serenatas. Tocava-se viola, cantava-se. Músicas do Brasil. Diziam: “Onde é que vocês aprenderam?”. A gente aprendia e cantava músicas de lá e era completamente diferente do resto da cidade. Havia pessoas, incluindo brancos, que preferiam brincar deste lado. E é por isso que eu digo que era mais brasileiro, sentíamos mais as coisas brasileiras do que as portuguesas, principalmente na literatura. Os poetas todos...

(...)

Ela [sua avó], então, lá trazia coisas, castanhas de caju, uma série de coisas, mandioca, que veio do Brasil e depois implantou-se aqui. E não foi só a mandioca. Isso aconteceu com muitas coisas. De tal maneira que nós chegamos a ser o maior coqueiral do mundo, e qualquer dia voltamos a ser. Mas o coco veio do Brasil e foram os portugueses que trouxeram do Brasil e, com a cumplicidade dos macacos, os coqueiros estão espalhados por aí... (...) há uma série de coisas que eram do Brasil e temos aqui implantadas. A pera-abacate, que vocês chamam só de abacate. Temos aqui bastante.

(CRAVEIRINHA, 2003, p. 415)

A presença da influência estrangeira é tão natural quanto inevitável e, até certo ponto, até mesmo aceita: natural, pois o contato prematuro com uma cultura híbrida fez com que o campo de visão de Craveirinha fosse largo e despreconceituoso; inevitável, pois, como lembra Said, “em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são (...) heterogêneas, sem qualquer monolitismo” (SAID, p. 28). Nesse sentido, antitética e polemicamente, negar e excluir, indiscriminadamente, a influência europeia e suas repercussões seria, de certa maneira, negar parte da própria cultura moçambicana. Contudo, vale ressaltar que, em momento algum, há uma poesia de resignação - ao contrário, sempre vibrante e combativa, reflexiva sem pieguice, engajada sem sucumbir a lugares-comuns.

A poesia em Craveirinha é utilizada como instrumento de libertação e de reivindicação. O próprio autor deixa clara a dualidade de sua poesia, em que aspectos sociais e políticos (aparentemente “externos” à subjetividade do poeta) fundem-se com naturalidade ao lado íntimo:

Aprendi muita coisa com esses escritores, que se tornaram meus companheiros. A poesia foi sempre para mim um instrumento, uma ferramenta de reivindicação. Os meus poemas têm sempre uma dimensão social, sociopolítica. Mesmo quando falo de coisas como flores... É também um refúgio para minhas dores pessoais. (CRAVEIRINHA, 2003, p. 423)

O jornalismo, que Craveirinha chamou de “paixão e primeira profissão” exerce influência nítida em seu trabalho como poeta. A poética neorrealista de muitos de seus poemas, a presença narrativa em *Karingana ua Karingana*, a necessidade de retratar episódios que, caso não entrassem no universo multifacetado de seus livros, seriam esquecidos - tudo isso é, de certa maneira, reverberação de sua personalidade jornalística.

O estudo da poesia de Craveirinha é fundamental para o aprofundamento do conhecimento da literatura de língua portuguesa, pois, através dela, é possível compreender melhor como se deu a formação, não apenas da literatura moçambicana, mas de toda produção literária africana de língua portuguesa pós-colonialista. Para entender melhor esse processo, é imprescindível destacar o papel exercido pela memória individual e coletiva na obra literária do autor.

Considerado um poeta maior, tendo sido elevado à posição de cânone pelos meios literários (posição esta definitivamente estabelecida com a láurea do Prêmio Camões), o autor moçambicano não possui o mesmo reconhecimento nos meios editoriais, nem nas linhas de pesquisas universitárias brasileiras. Assim, reforça-se ainda mais a relevância de um debruçamento sobre sua obra poética.

Não menos determinantes para a escolha, estão os motivos pessoais que me levaram a optar pelo estudo da obra de José Craveirinha. Ainda no ensino médio tomei contato com seus poemas, inicialmente através do poema “Grito Negro”. Esse contato precoce foi fundamental para o desenvolvimento do meu interesse por poesia e por toda a literatura, levando-me a buscar, com cada vez

mais afinco, aprimorar meus estudos na área. Dessa forma, faço, ao mesmo tempo, uma pesquisa científica e um tributo a esse autor tão caro a mim.

Esta dissertação, incluída na linha de pesquisa “Linguagem e Memória Cultural” do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, conquista sua relevância ao considerar a dualidade da memória (individual e coletiva); estuda, além de sua função poética, a maneira como ela se relaciona com outros discursos, outras linguagens e outros processos de formação identitária, fornecendo assim um panorama interdisciplinar de seu papel.

O tema proposto é atual e relevante, visto que se percebe um crescente resgate de culturas africanas, resgate este que possui, entre outros, o escopo de compreendermos a nossa própria identidade. O estudo, a valorização e a preservação das raízes de nossa cultura são fundamentais, ainda mais em um país como o Brasil onde, durante anos, a riqueza do povo africano foi ignorada e europeísmos artificiais e inócuos foram importados.

Por fim, o respaldo jurídico da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que modificou a Lei 9.394/96, a fim de tornar obrigatório o estudo da cultura africana:

Art.26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

1º. O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

2º. Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

O principal referencial teórico deste trabalho será LEITE (1991, 1998). Por se tratar de uma estudiosa reiteradamente citada em artigos, tanto sobre poesia africana como um todo, quanto sobre a obra de Craveirinha especificamente, servirá de orientação para se extraírem informações da poesia do autor moçambicano, possibilitando o desenvolvimento deste projeto.

Outro referencial de grande valia é SAID (1995), que, investigando os impactos da colonização e a influência desta na literatura e nos hábitos culturais de uma nação, é de extrema ajuda para dar o respaldo acadêmico necessário a este

estudo. E HALL, com seu importante estudo sobre a identidade cultural na pós-modernidade.

Por fim, para se entender melhor a dualidade da memória, foram utilizados conceitos de Maurice Halbwachs a respeito de memória individual e memória coletiva, que, embora distintas, estão intimamente interligadas, de acordo com sua visão. Como bem explicam Maria Luisa Sandoval Schmidt e Miguel Mahfoud (1993, p.291), a respeito dos estudos de Halbwachs:

Depreende-se do que foi exposto até aqui a impossibilidade de uma memória exclusivamente ou estritamente individual, uma vez que as lembranças dos indivíduos são, sempre, construídas a partir de sua relação de pertença a um grupo. A memória individual pode ser entendida, então, como um ponto de convergência de diferentes influências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas. (...) Analogamente, a memória coletiva, propriamente dita, é o trabalho que um determinado grupo social realiza, articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns. O resultado deste trabalho é uma espécie de acervo de lembranças compartilhadas que são o conteúdo da memória coletiva.

Naturalmente, os conceitos extraídos da obra do autor foram eventualmente aprimorados e atualizados, de forma que se buscará a utilização de um arcabouço teórico coerente, efetivo e cientificamente comprometido.

A dissertação vale-se da pesquisa bibliográfica como base. Considera-se de essencial importância o contato com os livros publicados por José Craveirinha, a saber: *Xigubo* (1980), *Karingana ua Karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Babalaze das hienas* (1992) e *Maria* (1988), visto que constituem o *corpus* do projeto. De cada livro, foram retirados, como amostra, os seguintes poemas:

a) de *Xigubo* (1964): “África”, “Grito Negro”, “Xigubo”, “Poema do futuro cidadão”;

b) de *Karingana ua Karingana* (1974): “Guerra”, “Ao meu belo pai emigrante” e “Quero ser tambor”;

c) de *Cela 1* (1980): “Poemeto”; “Os dois meninos maus estudantes” e “Amor a doar”; “Um homem nunca chora”; “Pena”

d) de *Babalaze das hienas* (1992): “Eles foram lá”;

e) de *Maria* (1998): “Memória dos dois”; “Café”; “Pêsames” e “Os três eus e a solidão”.

Os poemas escolhidos servem como amostra, pois reúnem as principais características a serem analisadas neste projeto. Assim, de forma concisa, mas não superficial, foi possível destrinchar o conteúdo de maneira clara e objetiva.

A análise dos poemas foi conduzida de modo a dar, sempre que possível e necessário, um olhar microscópico sobre eles, não se atendo, entretanto, a palavras alheias, pois é necessária uma análise crítica/criativa dos poemas, utilizando o que Candido nomearia como “intuição”(1986):

Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício. (Candido, 1986, p. 6)

Foi necessário um levantamento de livros, teses e artigos publicados sobre a obra poética de Craveirinha em seus diversos aspectos, a fim de identificar relevantes observações acerca do papel da memória na poesia do autor e demais informações que porventura se mostrassem necessárias para o esclarecimento das conclusões. Dentre os pesquisadores utilizados estão LEITE (1991, 1998), SAID (1995), HALBWACHS (2005), HAMBURGER (2007) e HALL (1987).

Por fim, foram usadas obras que tratam do papel que a literatura desempenha na sociedade e como a memória de um povo se torna permanente e protegida por meio de seus escritores. Dessa forma, foi possível desenvolver um trabalho em que a perspectiva histórica e subjetiva apareçam entrelaçadas.

Ler Craveirinha foi para mim, desde a primeira leitura, um ato de subversão e um exercício de inteligência. O poeta, com rara segurança, utiliza de um lirismo universal e potente no qual questões de identidade e raça são colocadas de maneira perspicaz e instigante. Ainda hoje acredito ser sua poesia capaz de assumir o papel de iniciador e catalisador de questões sérias e imprescindíveis secularmente negligenciadas.

2 - ASPECTOS GERAIS DA POESIA DE CRAVEIRINHA

Em sua conhecida “Autobiografia”, o poeta afirma que nasceu pela segunda vez quando se descobriu mulato. A mestiçagem, longe de ser apenas um traço etno-biográfico, assume uma importância inestimável na poesia de Craveirinha. Apenas através dela é que se consegue entrever e destrinchar muitas das problemáticas desenvolvidas e identificar muitos dos confrontos nos quais o escritor se coloca, ou o colocam outrem.

Das duas heranças que compõem o poeta moçambicano, a parte negra vem do lado materno; a branca, do paterno. Não parece adequado, vale dizer, referir-se a elas como “metades”, pois o termo pressuporia uma igualdade de dimensões - o que não se constata numa observação mais minuciosa. Craveirinha deixa explícita uma maior afinidade com a herança materna - que vem acompanhada, além da dor da dominação e do sufocamento colonial, de beleza estética, bravura, tradições louváveis e riqueza cultural. Observa Ana Mafalda Leite:

O drama da nascença mestiça, a ambivalência de cor, incentiva-o a uma opção, assumida conscientemente, pela sua terra, Moçambique, contudo não recusa a assunção da herança cultural de via paterna. [...] Assim, a figura do pai, “ex-português” nas palavras do poeta, se não é o símbolo da violência colonizadora no seu estado mais puro (implicando a anulação do outro, enquanto ser cultural), torna-se, no entanto, um dos seus efeitos indiretos, talvez o mais enriquecedor, porque veicula o passado de cultura e, simultaneamente, assimila outro, isto é, o moçambicano (LEITE, p.17, 1991).

A opção pela “negritude”, pela prevalência desta em relação à parte “branca” de sua natureza “mestiça”, pode ser percebida pela constância das referências a sua mãe e às raízes africanas - constância esta não percebida em relação à sua ascendência algarviana, como nas palavras de Baltazar (2002):

Para começar a dizer algo de essencial sobre a poesia de Craveirinha, aceitamos ser a negritude o seu traço dominante. O que nos põe, imediatamente, perante o problema de definir negritude. A esta questão preferimos não responder em termos de pura conceitualização: na análise dos diversos elementos que compõem a poesia de Craveirinha iremos concretizando a nossa noção de negritude por tal forma que, ao fim desta pesquisa e análise, sem necessidade de definições meramente teóricas, estaremos talvez em posição de compreender o que seja a negritude nos seus versos.

Craveirinha é um poeta negro: negro no cantar e na forma como parece ter resolvido o problema das suas origens(...) ao falar de si, ao reivindicar

o seu eu e o seu modo de despertar para o mundo, Craveirinha invoca obsessivamente a mãe negra: nela, ou nos antepassados mais remotos em que ela entronca, vai o poeta achar a mais íntima justificação (...) Este como que retorno ao ventre materno traduz desde logo um encontro com valores matriarcais tão presentes nas sociedades africanas, e ajuda o poeta a inserir-se nessa mesma realidade africana de que plasmará seus versos.

Craveirinha busca, assim, raízes, e ao fazê-lo vai àquela fonte para que se sente mais solicitado e que acabará por conferir exacta dimensão da sua poesia. Neste primeiro momento de negritude, Craveirinha trata, pois, de procurar uma identidade, uma nacionalidade, a fim de, no sentimento dum solo firme de que se alimente e de onde extraia o húmus da sua poesia, poder realizar-se e exprimir simultaneamente uma cultura e uma personalidade artística e humana.

Tirando uma que outra – aliás raríssima – ocasional referência, encontrámos um único poema onde o poeta, em demorada invocação, se refere ao pai (...) [neste poema] o poeta dirige-se ao pai: mas os primeiros versos que lhe afloram são para afirmar que no seu sangue vivem e revivem maternas palavras que esperam pacientes a colheita futura, enquanto as sementes que seu pai simboliza, espezinhas jazem num tempo de pesadelos.

(...)

Insisto: é só depois de ter apagado em seu pai quaisquer vestígios que o pudessem identificar com a ordem colonial, que Craveirinha poderá aceitar seu pai ex-português.

(BALTAZAR, 2002, p. 91-3)

Há, no entanto, uma imperativa necessidade de definirmos, ou, ao menos, elencarmos algumas possibilidades, do que pode ser chamado de ‘negritude’. A palavra “negritude” assumiu diferentes significações desde sua criação. Normalmente, considera-se que sua primeira aparição se deu em 1939, em um poema basilar do antilhano Aimé Césaire chamado “Caderno de um regresso ao país natal”. Em francês, a palavra “négritude” subverte a utilização pejorativa da palavra “nègre” (usada como xingamento), invertendo-lhe o significado de depreciação da cor negra para exaltá-la. Citando Césaire, Bernd lembra que, antes mesmo de batizá-lo, o movimento foi descrito, em 1934, pelo poeta antilhano como “uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido da palavra negro para dele extrair um sentido positivo” (Césaire *apud* Zilá, p. 17). Era, assim, um movimento artístico e, predominantemente, literário.

Anos depois, o poeta antilhano complementaria a definição dizendo que a negritude era a verdadeira “resistência à política de assimilação” (Césaire *apud* Zilá, p. 18). A política de assimilação, referia-se à imposição étnica-cultural dos países europeus aos africanos. Buscava-se, antes de mais nada, reforçar os pilares das tradições e manifestações artísticas genuinamente africanas para não as deixar

serem subjugadas pela hegemonia etnocêntrica dos colonizadores. Assim, surgiu como uma tentativa de valorização da cultura ancestral africana e da ressignificação de valores morais e estéticos consolidados no processo de colonização e no imaginário ocidental.

Para Césaire, a negritude era um movimento de insubordinação que utilizava a linguagem para a renomeação/ressignificação dos variados aspectos da realidade. Já o escritor senegalês Léopold Sédar Senghor - junto a Césaire, o nome mais importante do movimento - possui uma interpretação diferente de “negritude”, mais voltada para seu lado espiritual, levando-a a extremos nada razoáveis. A “alma negra”, voltada para o amor e a emoção, contrapor-se-ia ao pensamento materialista, racional e apático do espírito branco. É dele a frase “a emoção é negra como a razão é helênica”. Trata-se de uma entendimento equivocado que, inevitavelmente, leva a conclusões racistas de que o homem negro não se trata de um animal capaz de pensamento lógico - o que, aliás, foi uma das muitas justificativas utilizadas pelos países europeus para legitimar a colonização do continente africano. A definição de Senghor parece mais frágil e volátil, pois, além de polêmica, não considera o enfrentamento de problemas reais (como desigualdade social e conflitos armados).

Hoje, o dicionário Michaelis, em sua versão online, define “negritude” como:

1. Modo de agir, pensar e sentir característico dos negros.
- 2 Ideologia que se caracteriza pela busca e revalorização das raízes culturais da raça negra, bem como pela reação à opressão colonialista na África. Essa corrente de pensamento teve no escritor senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001) um dos seus principais dinamizadores.

Portanto, a palavra se dividiu em dois tipos de substantivos: a primeira definição trata-se de um substantivo comum; a segunda, um substantivo próprio. Parece bem razoável dizer que Craveirinha se vale, predominantemente, do significado de um substantivo comum, na qual a negritude seria a “tomada de consciência de uma situação de dominação e discriminação, e a consequente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, p. 20). Contudo, não seria de se espantar se o poeta moçambicano já a tenha utilizado em sua outra

significação, como tributo ao movimento de Césaire e Senghor, mas se o fez foi de maneira sutil e indireta².

Bernd (1988) enumera alguns eventos que, pelo impacto histórico que promoveram, podem ser considerados precursores da negritude. Em um sentido mais amplo (de conscientização e valorização da cultura africana), pode-se citar a revolta dos escravizados haitianos, liderados por Touissant Louverture, como a primeira conquista política da negritude; e, a atuação do líder do Quilombo dos Palmares, Zumbi, como reflexo de uma consciência emancipada. Ainda, a autora cita o *Harlem Renaissance*, movimento norte-americano de valorização e conscientização negra surgido no Harlem, do qual participaram importantes autores, como Langston Hughes e Richard Wright - escritores que irão reverberar nas obras, tanto de Craveirinha, quanto de outros autores moçambicanos, como Noémia de Sousa.

Como movimento artístico específico, a Negritude possui como principais expoentes os já citados Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, e Léon Damas, da Guiana Francesa. Junto a outros intelectuais radicados em Paris, lançam, em 1932, o *Manifesto da Legítima Defesa*, em que denunciam as mazelas do racismo na Europa e o sufocamento cultural das linhagens africanas. Pela proximidade cronológica e física com as vanguardas europeias do começo do século XX, a Negritude foi profundamente influenciada por alguns movimentos artísticos/filosóficos, destacadamente o marxismo, o surrealismo e o existencialismo. E por razões bem simples: o marxismo fomentava a revolução política a favor da igualdade e melhor distribuição de renda; o surrealismo trazia à tona elementos que se contrapunham à pseudociência racista dos eugenistas e colonizadores; por fim, o existencialismo não condicionava o homem a determinado destino, delegando-lhe o papel de formador da própria realidade.

² A respeito da negritude, escreveu Craveirinha: “Não será uma reivindicação de valores? A negritude não será uma revisão dos conceitos do Belo, a reabilitação de parâmetros culturais e culturais, a crítica a tabus de rejeição, uma legítima defesa contra os padrões reacionários da superioridade pela tonalidade da pele, textura do cabelo, forma do nariz, lábios finos ou espessos? (...) Uma teoria da negritude através da literatura ou das artes plásticas, afinal, ofende a quem? (CRAVEIRINHA apud GOMES, p.30)

Assim como outros movimentos reivindicatórios, a Negritude sofreu críticas diversas - algumas estereis e puramente racistas, outras bem coerentes (dentre as quais, realça-se o ensaio *Orfeu Negro*, de Sartre).

Bernd (1988) faz um compêndio do lucros e perdas do movimento. Dentre os lucros, sublinha o papel inicial que teve no questionamento de questões raciais de inferioridade/superioridade, no desmantelamento de imagens pejorativas do negro, na valorização da cultura e das tradições africanas como valorosas e relevantes, além de deslocar o negro do papel de mero objeto histórico para sujeito crítico e questionador da História. As perdas principais são o fato de que a Negritude se mostrou incapaz de “reverter o esquema colonial” (Bernd, p. 40), além de reforçar a ideia de que o negro está mais afeito à emotividade que à racionalidade e de “encobrir a verdadeira origem do problema dos negros - fome, miséria, analfabetismo, devido à situação de subdesenvolvimento econômico - atribuindo-os às origens raciais (Bernd, p. 40).

Outro aspecto relevante a ser analisado é a relação que Craveirinha possui com o mundo físico, palpável. A paisagem africana, vez e outra, assume diferentes formas na poesia de Craveirinha, utilizada, ora de forma a corroborar algum traço nacionalista ou materializar a exaltação da negritude, ora como elemento estético-formal.

Recorrentemente associada à voluptuosidade de formas arredondadas e fálicas, do calor sexual e de outras insinuações eminentemente eróticas, a paisagem e o corpo humano africanos incorporam ideias sobre sexualidade, violência e beleza estética que, despojadas do puritanismo cristão dos colonizadores, alcançam a máxima comunicabilidade e plasticidade:

Assiduamente, por outro lado, a negritude é paisagem: paisagem humana e paisagem física (...) Craveirinha vota uma paixão ardente aos motivos paisagísticos da sua terra que poetisa em termos de encantamento. (...) Esta mesma paisagem é-nos descrita recorrendo amiudadas vezes a símbolos sexuais (BALTAZAR, pág.94).

Ressalta-se que o elemento erótico não aparece com censura, nem com a conotação pejorativa do estereótipo difundido pelo colonizador intransigente. Não se trata de um traço bestial e animalesco do negro, mas de um belo e incisivo

instrumento para o despudor da recriação, do despertar e da violência construtora
- instrumento ao qual a moralidade judaico-cristã ocidental não se pode ligar:

Não estranhemos que o poeta assim faça, pois se a negritude aparece com freqüência associada ao sexo, por aí poderemos mais uma vez encontrar sinais de negritude nos versos de Craveirinha, repletos dum despertar erótico constante. As suas imagens, de resto riquíssimas, ganham extraordinária violência, não hesitando o poeta em penetrar nos mais íntimos recessos do corpo (...) ou em exprimir visões repletas de sensualidade (BALTAZAR, pág.95)

Não apenas as paisagens rurais/naturais aparecem na poética craveirínhica³; também a urbana está presente e pulsante. Contudo, não se trata do espaço citadino que possui a plácida harmonia hipócrita do explorador, mas as cidades renegadas, esquecidas e calamitosas, onde vive seu povo e onde este precisa sobreviver, a despeito do descaso e desprezo dos governantes:

A cidade dos monstros de concreto, das luzes, dos passeios e das filas intermináveis de automóveis, do viver confortável, das gentes satisfeitas e egoístas: a cidade branca, onde o poeta vive, está ausente da sua poesia. A poesia de Craveirinha começa onde acabam as ruas asfaltadas; onde emerge o caniço, a areia, a água pútrida, a escuridão e a miséria. (BALTAZAR, pág.96)

Dessa forma, a separação dicotômica da poesia em urbana/progressista ou rural/conservadora não possui, em Craveirinha, relevância, pois ele “concilia dentro de si as duas tendências, que quase nunca são antagônicas” (Baltazar, pág. 97). Assim, o “vemos continuamente encher o seu canto de símbolos rurais, numa explosão de amor pela terra preñe de significado” (Baltazar, pág. 97).

A escrita de Craveirinha reforça a necessidade de se libertar das amarras coloniais e se transformar em algo além de um grito mal ecoado dos movimentos que se desenvolviam na metrópole portuguesa. Assim, além dos aspectos culturais, folclóricos e tradicionais expostos, a utilização de palavras *xi-ronga* servem para reforçar o caráter autônomo da literatura africana e, mais precisamente, moçambicana. De certa forma, Craveirinha já a encontra em um processo de autonomização, ainda que em estágio embrionário. Nomes, como os de Rui de Noronha e Noémia de Sousa, já se empenhavam na árdua tentativa de emancipação estilística e temática, “opondo-se à proliferação *tarzanística* da

³ Termo cunhado por Ana Mafalda Leite no livro *A poética de José Craveirinha*, de 1991.

literatura colonial(ista)” (Laranjeira, 238), desvencilhando-se do arcabouço teórico e temático eurocêntrico e da roupagem burlesca e caricata com que a vestiam as produções do século XIX.

A presença do xi-ronga é, evidentemente, uma escolha consciente e intencional; o poeta satura os poemas com palavras estranhas ao português, seja em busca de um efeito sonoro e estético, seja pela valorização linguística de um idioma que ele reconheceu mais tarde como impossível de se resgatar plenamente:

(...) tinha que falar português e a minha madrasta não admitia que falássemos na nossa língua africana. Até mesmo os empregados domésticos estavam proibidos de falar conosco em ronga. Eu procurava falar as duas línguas. Hoje ainda percebo perfeitamente. Falo o que for preciso falar, mas não correntemente. E eu sinto isso como uma perda, como se fosse aleijado, se me faltasse um braço, uma perna. Mas sinto também que comigo não acontece como com muitos outros, outros mulatos que nem uma palavra sequer sabem falar. (...) Devíamos ser bilíngües, mas os portugueses não aceitavam isso. (CRAVEIRINHA, 2003, p. 416)

Não apenas em Moçambique, mas em outros países lusófonos africanos, desde o início do século passado, já se iniciavam movimentos no sentido de criar uma literatura autônoma e identitária. Vale elencar, como exemplos: a revista cabo-verdiana “Clareza”, de 1936; o livro “Ilha de nome santo”, de 1942, do são-tomense Francisco José Tenreiro; e o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola”, de 1948. Sobre o assunto, Laranjeira (pág. 238-9), afirma:

A Clareza (1936) é a primeira assunção inequívoca de grupo de uma diferença cabo-verdiana, da sua especificidade cultural, em relação ao predomínio das coordenadas lusitanas, todavia não as negando (...). Não é ainda o furor ideológico anti-colonial, o espírito de luta política baseado num enraizamento cultural.

O livro de Tenreiro- Ilha de nome santo (1942)- constituirá o segundo momento forte da assunção da africanidade explícita ("negro de todo o mundo") e da santomensilidade como *leit-motiv* para a elaboração de um discurso literário do africano. Tal discurso comporta, antes de mais, uma perspectiva ideológica (e política) que tende a atribuir ao colonizador, guarda avançado do imperialismo colonial, o papel de fonte de todos os males da colonização, responsabilizando-o pela exploração, repressão, miséria e degradação em que vive o colonizado.

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948), de que resultou a antologia de 1950 e a revista Mensagem (1951), expôs claramente as suas intenções de criar uma literatura angolana, de sentido autônomo, reivindicando-se da herança oitocentista dos intelectuais que, entre os anos 80 e a viragem do século, pugnaram por uma sociedade livre e fraterna, que não podia ser aceita pelas autoridades coloniais”.

Em seu livro “Cultura e imperialismo”, Said apresenta a oposição entre o “eles” e o “nós” usada como justificativa para a dominação de nações africanas. O “eles” (que Said considerou como “bárbaros ou primitivos”), em contraponto ao “nós” (os civilizadores) é, na poesia de Craveirinha, invertido em uma busca de união identitária e de certa fraternidade que acarretaria, inexoravelmente, na formação de um Estado nacional e/ou na ideia de pátria. Agora, o “nós” - pronome que sugere certa unidade e identificação mútua - sobrepõe-se à ideia brutalmente imposta do “eles” - que não carrega a mesma carga semântica de comunhão e semelhança.

Essa noção deturpada de necessidade de dominação, que Said definiu como “dever planejado, quase metafísico de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados” (SAID, 1995, p.41) se reflete nos poemas do poeta maior de Moçambique quando, por exemplo, ele se refere à civilização de seu “mau casto impudor africano”.

Por fim, cabe acrescentar alguns relevantes apontamentos de Leite a respeito da origem cultural do poeta e de como o sujeito se manifesta em sua obra:

A origem cultural do poeta vai, deste modo, revelar-se no seu “fazer poético”, em que se cruzam, ajustadas, várias opções estéticas [...] o que nos permite destacar o importante papel temático da origem familiar, geográfica, cultural e linguística do autor. [...]
A escrita será, pois, também um lugar de indagação, de testemunho, de opção e de confrontação, do poeta com os seus antecedentes. (LEITE, p.16)

O sujeito na poesia de Craveirinha [...] é sempre um sujeito plural, que assume os destinos de sua terra. Poética mítica e profética, que constantemente evoca a singularidade do sujeito, e o centrifuga numa anterioridade poética, para depois centripetamente o transformar no depositário da voz da sua nação.(LEITE,p.41)

3 - PRIMEIRA FASE: UMA POÉTICA ENGAJADA

3.1. - O grito negro sufocado em *Xigubo*

Publicado em um momento politicamente conturbado e marcado por conflitos armados pró-independência, o livro *Xigubo* (termo de origem onomatopaica, dos tambores, que na língua ronga se refere a uma dança de exaltação guerreira) já traz em seu título a aspiração a um resgate cultural e uma celebração da resistência contra a colonização portuguesa. O poema homônimo que inicia o livro já encerra muitos dos recursos e aspirações poéticas de Craveirinha:

XIGUBO

Minha mãe África
meu irmão Zambeza
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 negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta o fogo da fogueira amarela
e dança as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.

E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas.

Tantã!
E os negros dançam ao ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta da micaia grande.

E as vozes rasgam o silêncio da terra
 enquanto os pés batem
 enquanto os tambores batem
 e enquanto a planície vibra os ecos milenários
 aqui outra vez os homens desta terra
 dançam as danças do tempo da guerra
 das velhas tribos juntas na margem do rio.
 (CRAVEIRINHA, 2010, p.13-14)

Iniciando com uma espécie de invocação da “mãe África”, do “irmão Zambeze” (grande rio africano que se estende por Moçambique e deságua no Índico) e de “Culucumba” (ser supremo, entidade divina), há aqui a presença de uma das figuras de linguagem mais caras ao poeta: a prosopopeia. O uso - logo no primeiro verso da primeira estrofe do primeiro poema - da expressão “mãe” demonstra a importância que Craveirinha dá ao continente africano como origem (princípio) e ponto de partida. Quando, mais tarde, o poeta se referir a Moçambique também como “mãe”, não precisaríamos considerar estarmos diante de uma “dupla maternidade”, mas sim de uma sinédoque, na qual o país representa o continente africano, que, por sua vez, metonimicamente, representa o povo africano e, mais especificamente, o povo negro.

O poema apresenta uma estrutura cíclica, como uma canção: a primeira estrofe é apenas a invocação dos personagens, uma saudação daqueles que acompanharão o poeta ao longo do texto e, metaforicamente, o negro ao longo da guerra. Na segunda estrofe, há uma descrição do ritual da dança; na terceira, descreve-se a noite; na quarta, o som dos “tantãs” (tambores). Da quinta estrofe até o final do poema, há uma retomada temática cíclica: a quinta aborda a dança; a sexta, a noite; a sétima os tantãs; e a última, a dança novamente. O poema soa como uma convocação à luta, como uma canção de resistência, cujo estribilho “e dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos da margem do rio” entremeia a exaltação ao rito, ao sangue, ao frenesi provocado pela luta e ao estupor da cerimônia. A retomada periódica dos temas no poema é reflexo da própria história, marcada por conflitos temporalmente distanciados, mas ontologicamente próximos (“aqui outra vez os homens desta terra / dançam as danças do tempo da guerra”).

A dança xigubo não é apenas o pano de fundo do poema, mas seu fio condutor. Está presente, tanto em seu aspecto material (conteúdo), como no formal

(estrutura): o poema é repleto de movimento e ação (“estremece terra do mato”; “levantam os braços”; “salta o fogo”; “os pés batem”; “os tambores batem”; “rangem os dentes”), em um ritmo frenético e alucinado, em que as cores completam a efetividade lírico-descritiva (“brilham alucinados de vermelho/ os olhos dos homens e brilha ainda/ mais o fio azul do aço das catanas”), de tal forma que o poema deixa de tratar do tema (da dança xigubo) para se tornar a própria coisa.

Todo o poema remete à guerra, tanto no que tange aos preparativos do conflito (rituais cerimonialistas), quanto ao conflito em si; o autor retoma o passado como antecessor lógico-temporal do presente (“enquanto a planície vibra os ecos milenários/ aqui outra vez os homens desta terra/ dançam as danças do tempo da guerra”). Apesar de ainda não haver uma delimitação clara da contenda e a apresentação de seus motivos políticos e culturais - que se desdobrarão nos poemas seguintes - Craveirinha parece, o tempo todo, não apenas prever e anunciar a guerra, como também evocá-la “ao sopro da xipalapala” (trombeta de chifre de antílope com que se convoca o povo).

Em “Xigubo”, Craveirinha já anuncia uma marca constante de sua poesia: a aproximação de elementos díspares, especialmente elementos puramente espirituais/religiosos/incorpóreos a elementos eminentemente materiais, como faz, por exemplo, em “feitiço viril da insuperstição”, “mística da sua pólvora”, “confortável cadeira elétrica” ou “casto impudor africano” (os três últimos do poema “África”). A linguagem antitética serve, sobretudo, a uma finalidade irônica, de forma que se trata mais de uma abordagem próxima da poesia moderna que da clássica/barroca. Não se busca abordar a dualidade da realidade e a impossibilidade de aproximação do mundo terreno com o etéreo, mas realçar o absurdo das táticas covardes e hipócritas do inimigo colonizador, as contradições encontradas em suas próprias atitudes e suas pírias justificativas.

Interessante notar que, aqui, Craveirinha já se vale de referências sexuais (“noite desflorada”; “abre o sexo ao orgasmo do tambor”; “feitiço viril”; “volúpia do xigubo”) para descrever os ritos tradicionais, a natureza e o conflito - recurso que repetirá em outros poemas, como em “Hino à minha terra” (“livres pomos

tumefactos de sêmen” (...) “mordendo agudas glândes intumescidas de África”) ou no vigoroso final do poema “África”:

a necessária carícia dos meus dedos selvagens
 é a tática harmonia de azagaias no cio das raças
 belas como altivos falos de ouro
 erectos no ventre nervoso da noite africana
 (CRAVEIRINHA, 2010, p.18)

Assim como as referências à natureza (no uso da prosopopeia, de metáforas, etc) e o uso exaustivo de palavras estranhas ao português (que a ouvidos “anglo-latinos” soam quase que como que gritos ou onomatopeias), a escolha recorrente pelo erotismo é mais uma ferramenta de alcance - não apenas estético, embora também o seja - da busca pelo retorno a uma “pureza” cultural, corporal e linguística a um estado pré-ocidentalização, de forma a resgatar a genuinidade de sua cultura usurpada, abafada e maculada na invasão estrangeira pela “lógica das rajadas de metralhadora”.

Já evidente no poema transcrito (quando se refere à “xipalapala”, “dum-dum”, “tantã”, “Maiela”, “azagaia”) e, mais ainda, em “Hino à minha terra”, o uso da língua (e da linguagem) não se reduz a sua finalidade pragmático-comunicativa, mas de resgate:

Amanhece
 sobre as cidades do futuro.
 E uma saudade cresce no nome das coisas
 e digo Metengobalame e Macomia
 e é Metengobalame a cálida palavra
 que os negros inventaram
 e não outra coisa Macomia.
 (...)
 (CRAVEIRINHA, 2010, p.22)

O significante ganha importância para além do significado, fazendo da palavra, não um meio de representação de algo, mas a própria coisa. Dessa forma, tão importante quanto o significado que possui, é sua origem e sua sonoridade, à medida em que perturba ouvidos estrangeiros, não soando, entretanto, exótica àqueles a quem a poesia de Craveirinha busca se comunicar com mais cumplicidade. Em outras palavras, contraditoriamente, o poeta transmite a mensagem que deseja ao torná-la incompreensível. Úteis as palavras de Arnaldo Antunes em um pequeno ensaio publicado na Folha de São Paulo:

Acontece que a poesia é justamente o espaço de linguagem onde a forma significa; onde significante e significado se amalgamam um ao outro, indissociáveis. Onde a linguagem se desfaz de sua arbitrariedade na nomeação do mundo, para se conjugar às coisas numa relação motivada. Ou, como quis Octavio Paz, "...o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: `a poesia, reino onde nomear é ser" ("A Imagem", em "Signos em Rotação") (...) E isso não é privilégio de vanguarda ou retaguarda, mas uma condição de toda poesia (ANTUNES, 1994).

O início do poema "África" retoma a abordagem descrita, em que o papel da linguagem se expande e ganha, no poema, uma dimensão ontológica independente, existindo por si só e não apenas como intermédio de uma mensagem a ser transmitida.

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturada com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.
(...)
(CRAVEIRINHA, 2010, p.16)

Assim como as palavras do idioma xi-ronga, cujos estudos foram academicamente negligenciados ao longo dos anos e, por isso soam tão primitivos e exóticos aos nossos ouvidos, é também incompreensível e exótica a "sintaxe anglo-latina" das palavras com que o colonizador se comunica e com as quais obrigou o africano a se comunicar. Dessa forma, o uso de palavras como "suruma", "suili", "Tchaca", "Zichacha" tem por escopo traduzir com mais fidelidade e espontaneidade os pensamentos do poeta, sendo uma atitude de transgressão e honestidade intelectual.

Terceiro poema do livro "Xigubo", "África" serve como síntese à toda abordagem/denúncia da referida usurpação cultural feita pelos europeus; não em balde, a escolha do título minimalista e grandioso, ousado e consciente. Nele, Craveirinha parece coordenar toda a recusa ao colonialismo e suas implicações diversas: a extorsão cultural, a limitação da liberdade de expressão e de culto ("ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos"), a supressão de tradições ("em vez dos meus amuletos de garras de leopardo/vendem-me a sua desinfectante benção"), a substituição da ancestralidade africana pela falácia da infalibilidade da tradição cristã ocidental - esta última, retratada de forma crítica e,

até mesmo, irônica, ao aproximar episódios e personagens atrozés e instituições sádicas ao conhecimento filosófico-científico:

(...)

E aprendo que os homens que inventaram
a confortável cadeira eléctrica
a técnica de Buchenwald e as bombas V2
acenderam fogos de artifício nas pupilas
de ex-meninos vivos de Varsóvia
criaram Al Capone, Hollywood, Harlem
a seita Ku-Klux-Klan, Cato Manor e Sharpeville²
e emprenharam o pássaro que fez o choco
sobre os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki
conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin
lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre
e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi assassinado
(CRAVEIRINHA, 2010, p.17)

A enumeração, aparentemente caótica, de referências ocidentais que transitam entre a cultura pop e a erudição acadêmica não é nada despropositada se considerarmos, por exemplo, a sutileza na aproximação de Hollywood com Al Capone, como forma de criticar duramente a indústria cinematográfica norte-americana (leia-se ocidental) - o que corrobora, de forma clara, na ironia com que escreve “um filme de heróis de carabina a vencer traiçoeiros/ selvagens armados de penas e flechas” (ainda que a referência direta seja com os nativos americanos, não é difícil perceber certa empatia e mesmo reconhecimento com os nativos africanos também endemoniados pelos meios de comunicação “brancos”).

Esse arrolamento de eminentes ícones culturais ocidentais ilustra bem um dos conceitos de cultura descritos por Said, no qual se inclui “um elemento de elevação e refinamento”, mas que, com o passar do tempo, acaba por “ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso ‘nos’ diferencia ‘deles’, quase sempre com algum grau de xenofobia” (SAID, 1995, p. 13). Assim, a cultura é utilizada como forma de dominação e justificação da opressão - e não como ferramenta de elevação intelectual, moral, científica, pois, como bem lembra Said (1975, p. 14):

neste (...) sentido, a cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si (...) espera-se que amem e pertençam de maneira leal, e muitas vezes acrítica, às suas nações e tradições, enquanto denigrem e combatem as demais.

Em “África”, e em outros poemas, o negro é referido como sujo e inferior (“casto impudor africano”), um “selvagem” que precisa ser civilizado para seu próprio bem, educado em lições morais que não possui por desconhecer “Platão, Marx, Gandhi, Sartre”. Contudo, contraditória e ironicamente, o conhecimento dos referidos cânones ocidentais não impediu que os mesmos letrad cometessem atrocidades, como “a técnica de Buchenwalde e as bombas V2”, “a seita Ku-Klux-Kan, Cato Mannor e Sharpeville”, “Hiroshima e Nagasaki” - o que demonstra a inutilidade ou, no mínimo, a falibilidade de tais conhecimentos.

Nesse poema, a natureza exerce um papel ainda mais importante que em “Xigubo”, sendo uma das bases em que Craveirinha se apoia para construir a denúncia da invasão e devastação ocidental, principalmente através do contraste entre natureza e indústria, “civilização” e “primitivismo” (“voz das árvores” X “espasmo das turbinas”; “clarões metalúrgicos” X “cores das flores”):

(...)
 e agora vêm
 arar os meus campos com charruas ‘made in Germany’
 mas já não ouvem a subtil voz das árvores
 nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
 não lêem nos meus livros de nuvens
 o sinal das cheias e das secas
 e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
 extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
 as cores das flores do universo

Outro contraste fundamental é feito entre cristianismo e as crenças africanas milenares:

(...)
 Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos
 a mística das suas missangas e da sua pólvora
 a lógica das suas rajadas de metralhadora
 e enchem-me de sons que não sinto
 das canções das suas terras
 que não conheço.
 (...).
 Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
 e na minha boca diluem o abstracto
 sabor da carne de hóstias em milionésimas
 circunferências hipóteses católicas de pão.
 (...)
 Efigies de Cristo suspendem ao meu pescoço
 em rodela de latão em vez dos meus autênticos
 mutovanas de chuva e da fecundidade das virgens
 do ciúme e da colheita de amendoim novo.
 (...)

O uso dos tempos verbais, como forma de espelhar, discreta e sutilmente, a submissão, é primoroso; nota-se a passividade do eu-lírico em relação às ações de um sujeito que em momento algum aparece: “amam-me com a única verdade dos seus evangelhos”, “dão-me/ a única permitida grandeza de seus heróis”, “ajoelham-me aos pés dos seus deuses”, “vendem-me a sua desinfetante benção”. Não se trata, porém, de um sujeito indeterminado, mas oculto, uma vez que se refere ao colonizador europeu sorrateiro e impiedoso, arbitrário, autoritário, que não precisa se revelar para submeter o povo às suas vontades.

Na penúltima estrofe, o “perdão” dado aos “civilizadores” vem de forma amarga, pouco convincente, frágil, principalmente quando se considera que as belas imagens eróticas da última estrofe sugerem uma preparação para o conflito, o empenhamento de armas, a necessária imposição sobre o déspota. Conclui-se, assim, que o perdão, no mínimo, não é suficiente para que os algozes sejam esquecidos e ignorados, mas que seria suficiente para poupá-los, caso desistissem voluntariamente da exploração e saíssem pacificamente da terra que não lhes pertence:

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

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

É um dos mais conhecidos e divulgados poemas de Craveirinha, e merecidamente tem seus aspectos estéticos valorizados. Entretanto, trata-se de um poema incompleto, no que se refere à superficialidade das soluções contrapostas aos problemas expostos. Observa Baltazar (pág. 98):

Não deixa porém, Craveirinha, de acusar, na evocação dos campos, toques de ligeiro reaccionarismo, como no poema “África”. Jorge Pais chamou a nossa atenção numa observação que nos parece inteiramente justa, para o facto de que, naquele poema, Craveirinha se revela incapaz de adoptar uma óptica verdadeiramente progressiva dos fenómenos sociais e históricos. Efectivamente, às taras duma civilização decadente,

o poeta não consegue senão valores igualmente menores que não abrem, à mensagem dos seus versos, perspectivas mais amplas. Reparem que aquilo que Craveirinha tem para oferecer em seus versos, como contrapartida dos desmandos acusadoramente lembrados, são velhos amuletos de garras de leopardo, mutovanas autênticos da chuva e da fecundidade das virgens do ciúme e da colheita do amendoim novo; a subtil voz das árvores e uns ouvidos surdos ao espasmo das turbinas; o gorjeio romântico das aves de casta.

Os símbolos rurais são, portanto, utilizados neste poema com significado regressivo, o que podemos levar à conta duma exaltação momentânea do sentimento de negritude do poeta, no seu momento meramente negativo, que o não deixou ver mais claro. Será bom não esquecer, no entanto, que fenómenos como o descrito constituem excepção na poesia de Craveirinha e que, normalmente, a sua lucidez o conduz para alturas donde a vista alcança horizontes ricamente férteis de possibilidades futuras.

Ainda merecem destaque dois poemas do primeiro livro de Craveirinha: “Grito negro” e “Poema do futuro cidadão”. Ambos abordam temas caros ao poeta: a exploração e a insurgência contra ela; o sentimento de patriotismo de uma nação ainda não formada; a noção do coletivo em sobreposição ao eu individual e a comunhão com seus “Irmãos”.

A força dramática de “Grito negro” é um dos pontos altos do autor moçambicano. O poema, todo exclamativo, destrincha a ideia de buscar, na saturação, o fim da exploração, a liberdade na extinção. Não menos eficiente do que a precisa metáfora do carvão é o uso das rimas terminadas no ditongo “ão” - que dão ao poema o tom de grandeza, impacto e o ritmo necessário para sua máxima efetividade lírica:

Eu sou carvão!
 E tu arrancas-me brutalmente do chão
 E fazes-me tua mina
 Patrão!
 (...)
 Eu sou carvão!
 Tenho que arder na exploração
 Arder até as cinzas da maldição
 Arder vivo como alcatrão, meu Irmão
 Até não ser mais tua mina
 Patrão!
 (...)
 (CRAVEIRINHA, 2010, p.15)

Craveirinha constrói um curioso processo metafórico: nos primeiros versos, o carvão é apresentado praticamente em sentido denotativo, sendo destacada a energia motriz que encerra como recurso mineral e seu potencial exploratório. Mas, à medida que o poema prossegue, o papel do carvão vai sofisticando-se, já

aparecendo o embrião da insatisfação, a consciência da opressão, a ponto de já conseguir, em um tom ameaçador/premonitório, insurgir-se.

O outro poema destacado é “Poema do futuro cidadão”. Seu tema é o da formação da Nação Moçambicana:

Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas Irmão!

Mas
Tenho amor para dar às mãos cheias.
Amor do que sou
e nada mais.

E
tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho de um País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a todos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.19)

O poema é simples, com uma função quase didática, uma vez que, num dos momentos raros da poesia de sua primeira fase, Craveirinha evita o uso de palavras estranhas à norma culta da língua portuguesa. Outros elementos que reforçam o caráter pedagógico do poema é a repetição da maior parte das palavras, o uso de períodos menores que dos poemas anteriores, pontuação mais frequente, e a ausência de referências culturais, sejam ocidentais ou africanas.

O uso do sujeito oculto parece servir de modo a evitar o uso do “eu”, reforçando a noção de coletividade preconizada no poema. Ainda que haja uma retomada exclamativa, quase catártica, do “Eu!” no antepenúltimo verso, ele é imediatamente neutralizado e dissolvido pela autodenominação “homem qualquer”. Esse anonimato voluntário coloca em segundo plano a individualidade e reforça a noção de que a existência do sujeito poético impescinde da comunhão com uma pluralidade que, paradoxalmente, já produz efeitos, mas que “ainda” não existe;

produz efeitos, pois, pela certeza que possui em sua formação, o que se evidencia na repetição constante do advérbio “ainda”.

“Poema do futuro cidadão” causa um estranhamento especial, pois, como disse Gellner:

A ideia de um homem sem nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal (GELLNER apud HALL, p.48)

Hall resumiu esse posicionamento dizendo que “sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva” (HALL, p.48), complementando que

a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs de uma nação; elas participam de uma *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, p.49).

Ao preconizar o surgimento de um Estado moçambicano, há certamente uma dose de arbitrariedade. Contudo, devemos ter em mente, como disse Connerton (p.7) que “existe algo de completamente arbitrário na própria natureza de qualquer início assim intentado”. Porém, ressalta o autor:

o que é totalmente novo é inconcebível (...) antes de qualquer experiência isolada, a nossa mente se encontra já predisposta com uma estrutura de contornos, de formas conhecidas de objetos já experimentados. Compreender um objeto ou agir sobre ele é localizá-lo neste sistema de expectativas. O mundo do inteligível, definido em termos de experiência temporal, é um corpo organizado de expectativas baseadas na recordação (CONNERTON, p. 7)

Portanto, mesmo Craveirinha com seu discurso revolucionário de recriação identitária - ou melhor, de reforço de uma identidade já existente - também faz uma espécie de retomada das experiências anteriores. O Estado Moçambicano que ele preconiza não é algo desprovido de passado. Já existe antes mesmo de ser formalizado: “cidadão de uma Nação que ainda não existe” (CRAVEIRINHA, 2010, p.19).

3.2. Narrativa, seleção e recorte em *Karingana ua karingana*

Publicado em 1974, portanto, dez anos depois de “Xigubo”, o segundo livro de José Craveirinha, “Karingana ua karingana” (expressão equivalente a “era uma

vez” na língua ronga) situa-se num contexto político ainda mais conturbado, em que os conflitos armados resultariam, um ano depois, na independência do país.

Considerando que *Xigubo* foi publicado em 1964 (ano de início da Guerra da Independência de Moçambique), e *Karingana ua Karingana*, em 1974 (penúltimo ano da guerra), torna-se evidente que o momento que os separa foi política e socialmente conturbado. A guerra, que antes aparecia como uma epifania premonitória, torna-se concreta, evidenciando-se na narração de conflitos armados em um tom não raramente consternado.

Aproximando-se do seu antecessor na abordagem temática e na ênfase às inquietações políticas e valorização das tradições locais, “Karingana ua karingana”, nas palavras de Emílio Maciel, “parece quase o desdobramento lógico do seu antecedente, do qual se distingue pela ênfase na visualização e no senso construtivo” (MACIEL *apud* CRAVEIRINHA, 2010, p.191).

A disposição dos poemas em quatro partes coerentes (“Fabulário”, “Karingana”, “3 Odes ao Inverno” e “Tingolé”) já indicam a maior preocupação do poeta em dar ao livro uma maior apuração estética, em construir um projeto mais sofisticado em termos estruturais.

Os poemas de “Fabulário”, escritos entre 1945 e 1950, apesar de se aproximarem da abordagem educativa e moral das fábulas, não se reduzem a ela. Distanciando-se da objetividade de muitos dos poemas de “Xigubo”, as “fábulas” buscam exprimir mensagens semelhantes, como no poema “Aforismo”:

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.
(CRAVEIRINHA, 1984, p.20)

Fernando G. B. Martinho explica:

Craveirinha é inevitavelmente conduzido a usar a poesia como arma de intervenção, de denúncia, de protesto. Ao mesmo tempo, porém, desde o princípio que se nota, na sua poesia, a preocupação de evitar, por um lado a linearidade, as soluções simplistas, a redução da arte a um estatuto utilitário, e, por outro lado a noção muito exata de que “a dificuldade / da verdadeira poesia não são as ideias/ [mas sim] as palavras”.(MARTINHO *apud* CRAVEIRINHA, 1984, p. 9)

Na segunda parte de “Karingana”, a presença de Maria (elemento erótico-amoroso) começa a surgir de forma recorrente - dos doze poemas, aparece em cinco deles. O amor e o erotismo são incorporados à poética, mas o autor não se aliena, nem se perde numa divagação romântica desatinada, como demonstra o poema “Nessa noite... não”:

Nem que viesses de rastos, Maria
os cabelos esparsos no meu peito
e os bicos das rosas de seios
contra os meus lábios duros...
nessa noite, não!
O preconceito da ave
não é o tamanho das suas asas
nem o ramo em que posou.

Nessa noite
eu e tu, Maria
só com os dedos bem crispados
nas cavilhas em metamorfoses dos tactos
um arco-íris de espasmos num petróleo de gritos
e a carne minha e tua sentindo na vigília
o frêmito dos cinturões, Maria.
(...)
(CRAVEIRINHA, 1984, p.41)

A terceira parte é composta por três odes curtas e descritivas, com a desaprovação de elementos ocidentais (“Buick” e “Coca-Cola”) e narrativas tristes.

A última parte, “Tingolé (tindzolé)” - pequeno fruto vermelho, saboroso e farináceo- , retoma todos os temas do livro: denúncia (“Cântico do pássaro azul em Shaperville”, “Os alambiques da ponte-cais”), exaltação cultural (“Canção negreira”) e da natureza (“Sementeira”), necessidade de transmitir uma mensagem invocadora e agregadora (“Quero ser tambor”), inquirição da própria identidade (“Ao meu belo pai ex-imigrante”), intimismo elegíaco (“Na morte do meu tio Antonio”, “Sangue da minha mãe”) e contemplativo (“Canto do nosso amor sem fronteira”).

A poesia de Craveirinha possui dois elementos, ora nitidamente delineados e separados, ora amalgamados e sobrepostos, quais sejam: a individualidade (que

dá origem a uma poesia intimista de aspecto memorialisticamente subjetivo) e a alteridade (manifestada por uma poesia de impacto social e cultural, fortemente orientada por uma memória coletiva nacional em ascensão).

Como bem destaca Leite (p.85) sobre Craveirinha, “verifica-se uma tendência narrativa na poesia do autor moçambicano”. Cabe tecer algumas considerações a esse respeito. A primeira é que a referida “tendência” não é meramente accidental ou involuntária: uma poesia diretamente ligada às tradições africanas da história, da comunicação oral e das narrativas geracionais, naturalmente haveria de gerar o que Leite (p.67) descreveu como uma oscilação entre o gênero lírico e o épico. A ligação com suas origens e com sua terra trata-se de um importante aspecto da faceta de narrador; afinal, como disse Benjamin (p.241), “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo”.

Vale observar que a referida “tendência narrativa” não se dá com a mesma intensidade em toda obra de Craveirinha; está presente de forma mais patente em seus primeiros livros, aqueles nos quais o poeta se conecta de maneira mais visceral com seus “irmãos”, com as tradições locais e com a busca pela formação de um Estado nacional. Dentre os livros do início de sua obra, destaca-se seu segundo, “Karingana ua Karingana”, cujo título (que em *ronga* equivale a “era uma vez”), por si só já sugere o caráter narrativo dos poemas.

Inicialmente, a presença da narrativa desenvolve-se numa espécie de metanarrativa, na qual o que “se vai ‘contar’ é fundamentalmente a forma como se conta” (Leite, p.88) e a maneira como se dará esse “contar” é descrita já no primeiro poema do livro, de título homônimo:

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua Kanringana ! -
é que faz o poeta sentir-se
gente
(CRAVEIRINHA, 1974, p.3)

Assim, a completude, o senso de humanidade e a formação da identidade própria estão na comunicação, na comunhão com o outro e na perpetuação através da narrativa feita “à maneira simples das profecias”. Leite, que atentou para o

aspecto narrativo da poética de Craveirinha, é quem busca clarear essa faceta profética:

Em relação a este dado, convém salientar dois aspectos que nos parecem fundamentais: a profecia tem características discursivas próprias e ao anunciar o futuro revela-o de forma enigmática, não explícita (...) Aqui reconhecemos as características do texto literário em geral, e do poético em particular porque é este, por excelência, o texto em que prevalece a ambiguidade e o jogo dos sentidos. Por outro lado, (...) para o africano, nomear, tomar a palavra, é sempre (...) um ato de criação capaz de tornar a real, dar vida ao que, através dela, por ela se enuncia (LEITE, p.86).

O discurso profético libertário (que Ana Mafalda Leite reconheceu como traço característico da escrita de manifesto) mescla-se com reminiscências justificadamente rancorosas de um passado ainda presente. Esse impreciso combate entre passado e futuro irá permear muitos dos poemas da primeira fase da obra de Craveirinha, em especial aqueles anteriores à independência moçambicana e ao início de uma tentativa de formação cultural unitária. Assim explana Said (1995, p. 269):

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado - como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência.

É, pois, inafastável a importância histórica para uma análise considerável da obra de Craveirinha - em especial, de seus primeiros livros. Citando T.S. Eliot, Said lembra que:

A tradição 'supõe, em primeiro lugar, o sentido histórico (...) e o sentido histórico supõe uma percepção, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele (...) é um sentido tanto do intemporal quanto do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor profundamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho (ELIOT *apud* SAID, 1995, p.34).

Nos versos de Craveirinha, muito do vivido é revivido e inscrito permanente e indissolúvelmente; mesmo nos mais aparentemente impessoais, há uma reformulação individual de experiências alheias. Recriando não apenas a lembrança amarga das represálias de um governo autoritário e violento, mas

também de uma híbrida herança cultural e de uma viuvez precoce e pungente, fica evidente, em toda a obra do autor, essa comunhão com o outro.

A ambiguidade destacada por Leite, a união com o “outro” através de uma escrita, ao mesmo tempo descritiva e criadora, o congelamento de determinado instante que, logo em seguida, cria movimento, todos esses traços parecem em consonância com o que Bachelard escreveu já no primeiro parágrafo de seu ensaio “Instante poético e instante metafísico”:

num curto poema deve dar a visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos (...) somente pode ser mais que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (...) a poesia recusa preâmbulos, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo tem necessidade de um prelúdio de silêncio (...) |Depois, após as sonoridades vazias, produz seu instante. (BACHELARD, p. 183).

Uma análise do poema “Guerra” torna mais evidente a sublimação desse “instante” *bachelardiano*:

GUERRA

aos que ficam
resta o recurso
de se vestirem de luto
.....
Ah, as cidades
favos de pedra
macios amortecedores de bombas.
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 123)

Essa produção já prenuncia a forma concisa e concentrada que os poemas de Craveirinha assumiriam dali a alguns anos: reticente, discreto, implícito, denso, metafórico, pungente, plástico; o pessimismo não encontra resignação, mas ironia mordaz. Não se trata de um determinismo derrotista, mas de uma ácida metaforização condutora da denúncia que a poesia do autor vai revelando ao longo de sua obra - primeiramente com a explícita, desnuda e exclamativa voz de “Xigubo”, depois com mais comedimento. Vale observar que o comedimento não é fruto de dúvida, medo ou instabilidade emocional, mas, sim, de uma maturidade contemplativa e uma profundidade intelectual alcançada e continuamente aprimorada por Craveirinha.

A simetria entre as duas estrofes não se limita ao fato de ambas possuírem três versos. Nota-se que a primeira parte fala sobre o fado das pessoas; a segunda, das cidades. Em ambas, a constatação da inevitabilidade da destruição e a falta de ação diante da guerra confere às estrofes o tom lúgubre e melancólico.

No primeiro verso, há uma referência àqueles que “ficam”, mas não há exatamente um introito que determine do que ou de onde - apenas o título nos leva a uma inferência sobre a guerra. Esse traço elíptico da poesia de Craveirinha ajuda na formação do seu “instante”, de um discurso que, apesar de permeado por ideias implícitas e metáforas inesperadas, é íntegro.

A ausência de explicações e o “prelúdio de silêncio” estão presentes, ainda, no recurso gráfico dos pontos. Não se trata exatamente de uma ausência, mas de um extrato que, calado e velado, torna-se ainda mais expressivo. Emerge um discurso enxuto e conciso, que se atem apenas àquilo que precisa ser dito, da maneira mais econômica possível, mas não por isso simplória ou ineficaz; muito pelo contrário, trata-se de um silêncio extremamente expressivo e condensado.

No poema “Guerra”, Craveirinha aborda, com certa naturalidade, uma temática inerentemente trágica. “Condenando” os ltuosos a uma resignação desvirtuosa e utilizando a metáfora para inverter a função das cidades, não como primordialmente lugares para se habitar, mas sim instrumentos concretizadores da guerra, emerge da poesia do autor moçambicano uma ironia sutil. Todas essas manifestações são, ao mesmo tempo, expressão de um espanto e de um horror contido, de uma crítica mordaz à impotência diante da violência bélica e de uma inversão que denuncia a atuação da guerra como protagonista no cotidiano de um país em conflito. Daí surge uma “ambivalência” antitética, tão cara a Bachelard:

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova - convida, consola -, é espantoso e familiar (...) é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão. (...) Mas para o arroubo (...) é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência (BACHELARD, p. 184)

Além da formação desse “instante poético”, a ausência de clareiras óbvias ou condescendentes está em plena harmonia com o dito por Benjamin sobre a pobreza ocasionada pelo excesso de informações nas narrativas:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (Benjamin, p. 203)

A linguagem precisa, sutil e despojada sublima o caráter narrativo do poema e não subestima o leitor, convocando-o a preenchê-lo, a recriá-lo, numa relação de coautoria constante e instigante, honesta e conflituosa, engrandecedora e inquietante.

Na poesia africana há uma nítida valorização da oralidade. No caso de Craveirinha, a opção pelo título do segundo livro “Karingana ua karingana” já indica uma estreita relação com a tradição oral, pois trata-se de uma introdução utilizada em narrativas utilizadas por contadores de histórias - contadores estes que possuem, naturalmente, como principal ferramenta, a palavra entonada; como bem lembra Benjamim:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, p. 198)

De certa forma, a “maneira simples de contar as coisas” é justamente a aproximação dessa oralidade tradicionalmente passada. Ainda que se percam alguns elementos intransferíveis quando se transforma em escrito o discurso oral, Craveirinha busca, com a fluidez de seu estilo, com seu vocabulário inusual, com a simplicidade e a naturalidade de seu discurso, estreitar, o máximo possível, os limites intransponíveis entre o falado e o escrito.

Percebe-se, facilmente, que a poesia craveirínhica não foi feita a partir de uma contemplação da realidade em uma *tour d'ivore*. Muito pelo contrário, trata-se de uma poesia absolutamente conectada às experiências palpáveis do mundo “real”:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida. (BENJAMIN, p.200)

Nos poemas de Craveirinha não há pedantismo, arrogância; não é uma poesia pretensiosa, presunçosa, que forçadamente tenta achar os mecanismos psicológicos que explicam a realidade. Há uma avaliação sóbria e bem delimitada, consciente de seu conteúdo e de seu conhecimento, de suas ferramentas de análise e de seus instrumentos de construção narrativa, como destaca Benjamin:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, p. 204)

Na poesia de Craveirinha há um estilo, uma estrutura poética e uma escolha estética que enriquecem o contar das narrativas elencadas para se incorporarem aos poemas. Não se trata de uma documentação historiográfica, muito menos de um texto próximo à linguagem de uma reportagem jornalística, mas de uma maneira única, pessoal de narrar o que, muitas vezes, já foi narrado de outras maneiras. Nesse sentido, Benjamin afirma:

A narrativa (...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, p. 205)

Seja através do uso de palavras em *ronga*, na utilização invulgar de metáforas e preposições, na temática específica, nos relatos intimistas, ou na linguagem narrativa/profética/manifestatária⁴ que exige certa empatia e/ou contextualização, Craveirinha seleciona seu leitor. Essa seleção, vale dizer, não se

⁴ Muitas vezes os manifestos são em simultâneo um programa de apresentação de novos princípios e a concretização dos mesmos. Enquanto estipulam normas, princípios orientadores, demonstram, na prática, a sua exequibilidade. É o caso do manifesto-poema e manifesto-livro [“Xigubo”] de Craveirinha. [...] Todos eles [poemas do livro-manifesto] obedecem a um ritmo em crescendo, graficamente ordenado em estrofes de grande dimensão, e caracterizam-se por conter os elementos necessários à dramatização e ao poder declamatório. Ainda no aspecto formal é de salientar o uso constante da exclamação e da interjeição, de frases dialogais, de uma estrutura enumerativa contínua e, quase excessiva, de processos de repetição e redundância, variando entre paralelismos e anáforas múltiplas. (LEITE, p.30)

trata de um fenômeno raro ou de uma idiosincrasia, mas de um fenômeno corriqueiro.

Contudo, não é apenas o leitor/ouvinte que é selecionado, como também o conteúdo. Especialmente em relação ao que deve ser lembrado (ao que não pode ser esquecido), o poeta, concomitante, inevitável e, até certo nível, voluntariamente, elege aquilo que será abandonado e olvidado. Como lembram Erll e Nunning, retornando a Bal:

porque a memória é feita de formas, narrativas e relações socialmente constituídas, mas também é passível de atos individuais de intervenção, a memória está sempre aberta à revisão e manipulação social. Isso a torna mais um exemplo de ficção que de registro, frequentemente mais de esquecimento social do que de recordação. (ERLL e NUNNING, p. 3)

A interferência, proposital ou inconsciente, de Craveirinha nas narrativas que constrói é fundamental para a depuração da personalidade narradora do poeta. Não se trata de uma manipulação torpe dos fatos, mas da ressonância causada pelas experiências pretéritas; trata-se da mão intervindo decisivamente “com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIM, p. 213).

A destreza com que aborda e retoma temas demonstra que a poesia do autor moçambicano não está sujeita a inspirações fáceis ou a recursos estéreis de rabulice. Nesse sentido:

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, para a qual mesmo o mais profundo choque de experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIM, p. 213)

A fluência com que narra e constrói a linguagem mostra uma absoluta consciência da busca pelo enriquecimento, não apenas da literatura moçambicana, mas de toda a literatura africana de língua portuguesa. A junção do idioma dos colonizadores com termos da língua nativa cria como que uma espécie nova de dialeto: não é nem uma abordagem clássica-ocidental da língua de Camões, nem a utilização pura da língua materna.

Dessa forma, através da recriação constante de sua obra, de sua linguagem e de si mesmo, Craveirinha faz um recorte da realidade e coloca o leitor em uma posição nada passiva. Não se trata de tornar o texto hermético e distanciar leitores comuns da chamada “alta poesia”, mas de transformá-los em coautores da obra, em impeli-los a ativamente participarem da criação artística - que, no caso do poeta moçambicano, é, também, uma criação/interferência social. Pelo tema que aborda e pelas narrativas intimamente conectadas às tradições moçambicanas, é inevitável que haja uma seleção daqueles que realmente se interessam no aprimoramento da intuição interpretativa e no aprofundamento dos processos de construção da identidade nacional de um Estado ainda em formação.

Incontornável, como o “Grito Negro” o é em “Xigubo”, o já muitas vezes estudado “Quero ser tambor” é espécie de síntese do objetivo último da poesia de Craveirinha nos aspectos sonoros e estruturais. Aqui, a busca por um grito primitivo que quintessenciasse a pungência e a potência do grito africano, concretiza-se na exclamativa súplica de “ser tambor!”:

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

Em nem flor nascida no mato do desespero.
 Nem rio correndo para o mar do desespero.
 Nem zagaia 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.
 (...)

Eu!
 Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala.
 (CRAVEIRINHA, 1974,p.105-106)

Há um contraste interessante, pois, ao mesmo tempo em que se vale de referências religiosas e emprega um tom de prece, Craveirinha busca se despir de toda a metafísica e fé, para, num gesto profano e herético, buscar a simplicidade máxima de um tambor. Abdicando da carne e do espírito, busca a pureza de não ser nada além de tambor.

O erotismo retorna com sua carga simbólica e preenche com sensualidade a “noite dos trópicos” - a mesma sensualidade que estará reiteradamente ligada a uma noção de primitivismo, instinto, essência, potência e ardor. Não há mais o erotismo ligado ao pecado, nem a noção preconceituosa do negro como animal libidinoso e bestial.

O autor novamente se vale da anáfora - que injeta ritmo e cadência, como era de se esperar de um poema que, ao mesmo tempo que busca exprimir a vontade do poeta de se tornar tambor, vai ele mesmo se transformando em um. Assim, a repetição da palavra “desespero”, além de robustecer a presença do sentimento na primeira fase poética do autor, vem, como um eco, ressoar nos ouvidos do suplicado e de quem mais desejar ouvir.

Os versos terminados em ponto final ou de exclamação reforçam a aparência de estar o autor gritando, simulando uma batida percussiva, chegando à síntese máxima do “Eu!”.

Por fim, percebe-se que a primeira fase da poesia de Craveirinha é voltada para fora de si, para o encontro com os “irmãos” e o fortalecimento do nós e de uma identidade coletiva nacional. Para utilizar uma sensata comparação entre os dois primeiros livros de Craveirinha, Leite lembra Andrade:

(...) o escritor e ensaísta angolano Mário de Andrade considera que no panorama da moderna poesia africana de língua portuguesa se podem considerar três fases, das quais nos interessa evidenciar as duas primeiras, de modo a melhor enquadrar a poesia do autor moçambicano. A primeira, que intitula como “negritudiana” [...] Francisco José Tenreiro expõe (Mensagem n.1, 1953) nos seguintes termos [...]: “pela primeira vez, nos ritmos livres dos poemas equacionaram, aos que têm sensibilidade, as tensões sociais que estão na gênese da problemática atual do mundo ultramarino.” (...) A segunda fase, ainda segundo Mário de Andrade, é um momento de “particularização”: (...) Se “Karingana ua Karingana” se organiza com poemas que se inserem, fundamentalmente, no real moçambicano, a primeira publicação de Craveirinha, “Xigubo”, evidencia, ao nível temático-formal, a coexistência das duas fases referidas, sobressaindo as inflexões negritudianas, que devem ser entendidas no seu sentido histórico, enquanto herança necessária para a dignificação dos valores africanos.(LEITE,p.34-35)

4. SEGUNDA FASE: AMADURECIMENTO E TRANSIÇÃO NOS LIVROS CELA 1 E BABALAZE DAS HIENAS

4.1. CELA 1

O que previamente chamamos de segunda fase da lírica de Craveirinha se inicia com o livro *Cela 1*, de 1980. Profundamente marcado pelo enclausuramento, Craveirinha busca no livro - de teor claramente político - externar as impressões causadas pela experiência dolorosa. Como relata o próprio poeta:

Lá estive eu na engorda, sem fazer nada. 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. Quando fui para essa cela, era uma cela de castigo, já pequena para mim sozinho; meteram então o Rui, e ficou menor ainda; depois, incrivelmente, ainda coube lá o Malangatana. Desde então, o que me espanta no Malangatana não são os seus quadros: é que ele conseguiu engordar lá dentro (risos)(...) Cantava, dançava e tal e depois dormia com uma "paz d'alma", o que era uma inveja, pois eu não conseguia dormir e fui até internado no hospital por causa disso. (...) Então me levaram de lá e me puseram num hospital e tomei injeções na cabeça. Depois transferiram-me para um hospital militar. (...) Finalmente, saímos da cadeia e, depois, veio a Independência. A Independência dá a sensação de liberdade, de se estar bem... e, com uns pontapés à mistura, cá estou." (CRAVEIRINHA, 2003).

Ainda que a privação da liberdade possua uma abordagem predominantemente política (através de assuntos como injustiça, desigualdade social, formação do Estado Nacional, e racismo), esta mesma experiência faz aflorar uma subjetividade que até então permanecia contida e era, mesmo, evitada nos livros anteriores.

O discurso manifestatário, de longos períodos e orações exuberantes, verborrágico e abundante, vai se contraindo, tornando-se mais conciso. No entanto, a carga de expressividade, poesia e lirismo permanece presente a todo momento. Trata-se, de fato, de um amadurecimento do poeta em seu sentido formal. Podar os versos com mais rigidez faz com que nada seja supérfluo, nada seja dispensável - tudo (palavras, encadeamento de ideias, pontuação) ocupa um lugar específico insubstituível e útil. A economia de recursos torna a escrita mais bem lapidada, ainda que perca o prolongamento dramático do clímax de vários dos poemas anteriores.

Vale observar que onze dos sessenta e quatro poemas que compõem o livro não possuem título. A escrita se torna mais direta e enxuta. Como em “Poemeto”:

Na cidade calada à força
agora falamos mais.

Que para violar este silêncio
basta porem-nos juntos
na prisão.
(CRAVEIRINHA, 1980, p.44)

O silêncio forçado e sua conseqüente vontade subversiva de relatar/denunciar o que acontece ao seu redor, faz com que muitos poemas de Craveirinha - notadamente do livro “Cela 1” - transformem-se nas ferramentas utilizadas contra a tentativa de apagamento da memória. Antiteticamente, quanto mais a repressão busca amordaçar o poeta, maior é seu empenho em gritar - como mostra em “Poemeto”. Além de seu aspecto formal enxuto e conciso (que prenuncia a forma que prevalecerá no livro “Maria”, de 1998), o poema sintetiza bem a relação do poeta moçambicano com a amnésia compulsória. Craveirinha seria, então, uma daquelas “pessoas que compreenderam que a luta dos cidadãos contra o poder do Estado é a luta de sua memória coletiva contra o esquecimento compulsivo” (CONNERTON, p. 17).

Através de sua poesia, Craveirinha busca, senão resgatar, fortalecer na memória social moçambicana o que os déspotas tentaram subtrair. Como ressalta Connerton: um caso particularmente extremo (...)

ocorre quando um aparelho de Estado é utilizado, de forma sistemática, para despojar os cidadãos da sua memória. Todos os totalitarismos agem deste modo. A escravização mental dos súbditos de um regime totalitário inicia-se quando as suas recordações lhes são retiradas (CONNERTON, p.16-17)

As perseguições políticas, as censuras artísticas e a incriminação do partido a que Craveirinha pertencia (FRELIMO)⁵ deixam claro que o poeta era uma espécie de *outsider anti establishment*. Mesmo com a subjetividade aumentando e tentando arrastá-lo a uma esfera íntima desconectada da realidade política, Craveirinha consegue trazer-se de volta ao que, à época, considerava como temas mais nobres e prioritários. Como ilustra o poema “Amor a doer”:

⁵ Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO)

Beijos.
Carícias.
Este infinito sentimento
no recíproco amor homem e mulher
para jamais nos esquecermos de vez
do amor dos amores mais amados
o amor chamado pátria!
(CRAVEIRINHA, 2010, p.79)

Representativo dessa fase, o poema apresenta elementos recorrentes no livro. Ainda que não haja uma narrativa propriamente, o poema se aproxima da temática nacionalista, com um discurso claramente de resistência, como se a poesia engajada resistisse à tentação de uma poética mais intimista, subjetiva e “egoísta”. No poema, há uma constante luta entre o amor conjugal e o nacionalismo emancipador. O pensamento de um resiste ao outro e, conseqüentemente, a produção literária é alterada neste influxo.

Apesar de terem passado por processos de colonização distintos do ponto de vista político, econômico e social, há, entre as antigas colônias portuguesas, uma relação de proximidade e intimidade. No caso de Moçambique e do Brasil, essa intimidade é quase incestuosa, haja visto a penetração profunda no ambiente moçambicano dos hábitos, das influências culturais e midiáticas, dos personagens e episódios recorrentes do imaginário brasileiro. Obviamente a recíproca é verdadeira, pois bem se sabe - tendo recentemente seu interesse potencializado por forças jurídicas e legais - que a África exerceu e exerce grande influência em nosso imaginário e em nosso modo de ser, de agir e de pensar.

Desde sua produção inicial, a influência da literatura brasileira é determinante na poesia de Craveirinha. Seja ela declarada em depoimentos e entrevistas (como visto anteriormente), seja através da semelhança na utilização de determinados recursos linguísticos, em abordagens temáticas ou nas referências de que se vale⁶, o modernismo brasileiro repercutiu de maneira significativa em sua obra.

⁶ A título de exemplo, em “Olá, Maria”, do livro *Maria* (1988), reagindo contra a melancolia causada pela morte de sua esposa, Craveirinha evoca, numa catarse lúgubre, alguns nomes “sagrados”, dentre os quais aparecem (após Cervantes, Camões e Michelangelo) os nomes de Drummond, Manuel Bandeira e Graciliano Ramos. Daí já se nota não apenas a influência deles nos seus versos, mas a estima intelectual que tinha por eles.

Um autor em especial merece menção: Manuel Bandeira. A utilização de elementos cotidianos, a tristeza perene e episódios de confissões cruas são algumas das marcas deixadas pelo brasileiro na obra do poeta. A respeito da introspecção confessional em Craveirinha, diz Gameiro:

a prática de introspecção em tom confessional e catártico, como se o “eu” desvendasse a sua intimidade até aos pormenores mais secretos, descortina-se, também, nalguns poemas do livro *Cela 1*.

No poema “Um homem nunca chora”, o sujeito poético confessa-se fraco e descrente, quase que pedindo desculpa pelas suas fraquezas e descrenças, pois a sua condição de agrilhado e preso político estava a causar-lhe grandes provações e debilidades. (GAMEIRO, p.67)

Décimo poema do livro, “Um homem nunca chora” é um arroubo lírico intimista e reflexivo:

Acreditava naquela história
do homem que nunca chora.

Eu julgava-me um homem.

Na adolescência
meus filmes de aventuras
punham-me muito longe de ser cobarde
na arrogante criancice dos heróis de ferro.

Agora tremo.
E agora choro.

Como um homem treme.
Como chora um homem!
(CRAVEIRINHA, 1980, p.20)

Esse tom retrospectivo, marcado por uma pungência lúcida e pela simplicidade na linguagem, além da reformulação de valores, torna Craveirinha um legítimo herdeiro do modernismo brasileiro, do qual Manuel Bandeira talvez melhor represente a primeira fase. Como quando Bandeira expõe cruamente sua doença, suas limitações físicas e suas dependências emocional e financeira, aqui Craveirinha se reconhece também limitado e vulnerável. O resultado não é uma depreciação do eu lírico, mas uma humanização que se mantivera contida para não demonstrar fraqueza diante do colonizador tirânico.

Novamente aparece o cinema como sinédoque da cultura de massa. Com ele, o poeta, na adolescência, aprendeu o ideal machista e deturpado de coragem como sinônimo de apatia, e foi apresentado a um simplório raciocínio maniqueísta em que o heroísmo aparece arrogantemente como sinônimo de invulnerabilidade e

resiliência. Quando cresce, Craveirinha, exposto à uma variada gama de dificuldades, descobre a ingenuidade desse raciocínio.

Em relação à estrutura, observa-se a proximidade com o uso do português lusitano através da ausência de próclises (aliás, em toda sua obra vale-se apenas de ênclises). A pontuação e o separação dos versos e estrofes possuem especial efeito dramático, pois, ao separar as frases “Agora tremo” e “E agora choro” em versos diferentes e com ponto final, o autor sublinha cada uma dessas reações até então negadas/camufladas.

A preocupação com o uso da palavra em suas múltiplas significações pode ser observada pela aplicação do “como” na última estrofe, primeiramente indicando comparação e depois intensidade. O que chama a atenção é que a única dica que Craveirinha nos dá do jogo linguístico é a exclamação no final do último verso.

Ainda na comparação com Manuel Bandeira, um recurso amplamente utilizado pelo poeta brasileiro em poemas como “Pneumotórax”, “Os sapos” e “Namorados” começa a aparecer em *Cela 1*: o uso gráfico do travessão indicando, ou uma fala de um terceiro, ou uma sentença que merece destaque. O poema “Os dois meninos maus estudantes”, todo arranjado por travessões, é um bom exemplo disto:

Zeca-e-Stélio!
 Mamã!
 São horas da escola.
 !!!
 (...)
 Não vamos à escola, mamã.
 (...)
 A sôra professora chama-nos filhos de uma turra, mamã.
 !!!
 (CRAVEIRINHA, 1980, p.39-40)

A oralidade intensificada era uma constante nos estudos e trabalhos dos modernistas brasileiros. Mário de Andrade deixou inacabada sua “gramatiquinha da fala brasileira”, mas em muitos poemas já priorizava a forma como as palavras eram ditas à forma como são escritas. Oswald de Andrade invoca, no “Manifesto da poesia pau-brasil”, a “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A

contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”
(ANDRADE, 1924)

No poema acima, a liberdade com que Craveirinha acentua as palavras reforça a importância que o poeta dava à oralidade. Principalmente quando terceiriza a voz (aqui, através do uso de travessões), o diálogo reproduzido de maneira precisa e os fonemas da maneira exata como são pronunciados em desfavor da norma culta, todos esses recursos demonstram essa aproximação com o modernismo brasileiro.

O silêncio do poema, seja pelo uso de reticências ou exclamações, vem, antiteticamente, reforçar as enunciações do discurso:

Pode ainda ver-se que a prisão não é lugar do silêncio, mas o espaço da violação e da minagem das estruturas do discurso do poder, que chegou à cidade e impôs a sua lei. A prisão é, portanto, a insistência do discurso do colonizado, feita da própria língua que o oprime. (GAMEIRO, p.115)

Mesmo os poemas mais pessoais possuem uma abertura para o coletivo, como é o caso de “Pena”. O título já transparece ironia na medida que o significado inicialmente sugerido de punição sanção penal (ainda mais por se incluir em um livro chamado *Cela 1*) é completamente invertido quando percebemos que trata-se de compaixão, dó.

Zangado
acreditas no insulto
e chamas-me negro.

Mas não me chames negro.

Assim não te odeio.
Porque se me chamas negro
encolho os meus elásticos ombros
e com pena de ti sorrio.
(CRAVEIRINHA, 1980, p.62)

Trata-se de um dos poemas em que Craveirinha exalta mais arrebatada e explicitamente seu orgulho racial - talvez superado apenas pelo ilustre “Grito Negro”. É simples, elegante, conciso e denso. Absolutamente sarcástico, subverte o significado pejorativo da palavra “negro”, como fez o movimento “Negritude” ao se valer do termo em francês *négritude*.

O intercâmbio cultural e econômico típicos da modernidade - ao qual podemos chamar de “globalização” - também está na poesia de Craveirinha, seja implicitamente (utilizando uma linguagem que se vale do português, do xi-ronga, e, até, embora raras vezes, do inglês e do francês), seja de maneira mais explícita (encadeando ideias e elementos multiculturais), como no poema “Saudade” (1980, p.46):

Eu poderia barbear-me
e fresco no pijama azul made in Macau
estendido ler o meu amigo Gorki
(...)
Mas a Pátria
de momento acontece-me

Obviamente, quando Craveirinha o faz, não há nada de fortuito na utilização sequenciada de referências a elementos advindos de diferentes lugares, da presença simultânea de realidades nacionais distintas, da representação do Estado Moçambicano em constante diálogo com elementos externos (sejam eles norte-americanos, brasileiros, pan-africanos). Como diz Hall (p. 70):

Todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-fim” (...) Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo. Harvey contrasta o ordenamento racional do espaço e do tempo na Ilustração (com seu senso regular de ordem, simetria e equilíbrio) com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX.

O enclausuramento de Craveirinha como que torna inevitável a aparição de uma subjetividade, cada vez mais crescente. Como se houvesse transbordado de seu interior aquilo que até então o poeta confinara dentro de si para não se desviar do que lhe era realmente importante: elogiar/exaltar/reivindicar a identidade nacional e reverter a anulação cultural promovida pelo colonizador. Completa Gameiro: “Registe-se que a poesia de *Cela 1* é uma poesia de empenhamento, de testemunho e de intervenção, escrita, supostamente, em reclusão, onde o *eu* foi aproveitado para servir as intenções duma prática literária empenhada (GAMEIRO, p. 68).

4.2. BABALAZE DAS HIENAS

O livro que se segue ao *Cela 1* mantém a tendência de Craveirinha em utilizar uma linguagem mais condensada, indo direto à “medula das coisas”. Ao mesmo tempo em que permanece (e predomina) a preocupação social, o interesse político, a atenção para com o outro em poemas de caráter narrativo, o lirismo subjetivo vai se esgueirando e se instalando por entre os versos, não da maneira explícita e descarada de *Maria* (seu próximo livro), nem com a exagerada timidez e contenção dos livros da primeira fase, mas com um meio termo entre os dois. Fernando Martinho, prefaciando o livro:

Uma das primeiras coisas que, neste livro, chama a atenção é o apagamento que, nele, se verifica do eu enunciador. E a razão para tal é que o poeta, aqui, se remete sobretudo à condição de narrador, e em textos que não é difícil concluir, são, na maior parte dos casos, histórias (...) Mas, é evidente, nas histórias que chegam até nós (...) está bem presente a subjectividade do poeta, inevitável voz mediadora das pequenas narrativas que os poemas constituem. O “eu” deixa, por assim dizer, a ribalta, mas não abandona o palco, sendo, por sua mediação, por intermédio de seu relato indignado e compassivo, que, afinal, somos levados a ver o outro sob a luz dos holofotes. (MARTINHO apud CRAVEIRINHA, 1992 p.4-5)

Esses “casos” e “histórias” são, de certa forma, uma evolução do caráter narrativo impulsionado em *Karingana ua karingana*. Fotografando episódicas tragédias, ainda que não oferecendo minúcias geográficas ou cronológicas, o poeta injeta contornos mais nítidos às narrativas, com personagens, cenários e enredos mais bem delimitados. Como no poema “Eles foram lá”:

Vovó
amanhã não precisa
ir ao hospital.

Ontem eles foram lá
deram maningue⁷ tiros
partiram tudo, tudo
mataram doentes
mutilaram o senhor enfermeiro
e violaram a senhora parteira.

Outros doentes privilegiados
foram carregar na cabeça
farinha açúcar e arroz
da cooperativa.

...
Foram.

⁷ Em grande quantidade ou intensidade.

(CRAVEIRINHA, 1992, p. 19)

A ironia permanece (como acontece em maior ou menor escala em todos os seus livros), pelo que se vê com o adjetivo “privilegiados”. Um humor negro revela-se cada vez mais afiado:

Não é de surpreender que a ironia sempre presente numa poesia como a de José Craveirinha que dela faz arma de resposta às agressões de que é vítima um povo ou um indivíduo, ganhe, aqui, as cores impiedosas do humor “negro”, de modo a, pelo acentuar dos contrastes, pôr em evidência o que de bestial e escabroso há em todo o desrespeito pelos mais elementares valores da vida humana. (MARTINHO apud CRAVEIRINHA, 1992 p.6)

E, aqui neste poema, há o início da utilização dos pontos ocupando um verso inteiro (ou até uma estrofe) como maneira de demonstrar o inexprimível - também o utiliza em “Cooperativismo” e “Abecedário”. Além de propiciar uma quebra do discurso, eleva o silêncio a uma posição privilegiada no poema.

É seu livro mais irônico e hermético, por assim dizer. Craveirinha abusa de metáforas obscuras, hipérboles, prosopopeias, de uma linguagem rebuscada, cujo português causa estranhamento (pelo menos a nós, brasileiros). Apesar de construir narrativas delimitadas no tempo e espaço, vale-se de episódios e personagens confusos, sarcásticos, fábulas insolentes e revoltosas:

De um lado, o poeta-narrador coloca os oficiantes da morte, apresentados como personagem colectiva, sem um rosto, sinal da humanidade abjurada, que os distinga: “eles”, “hienas”, “felídeos”, “súcia”, “horda”, “rédua de xiguevengos”. Do outro, as vítimas da violência selvática e arbitrária, apresentadas como personagens individualizados com um nome (...) ou, então, sob um anonimato que, todavia, lhes não retira a qualidade de pessoas únicas e irrepetíveis (o “homem mutilado” de “Ceptro ausente”, a “Vovó”) (...) ou ainda com um rosto facilmente reconhecível sob a forma do plural (por exemplo, os “doentes” obrigados “a carregar na cabeça/farinha açúcar e arroz”) (...) Os oficiantes da morte são, por outro lado, associados às forças do caos, da desagregação e da “barafunda”. O sádico e o sanguinário ritual de destruição a que se entregam tem algo de origiástico. Daí que o poeta-narrador, para exprimir a ação das “hordas” assassinas (...) recorra a imagens e metáforas que remetem para o excesso incontrolável da orgia (MARTINHO apud CRAVEIRINHA, 1992 p.5)

Além do subjetivismo crescente, estruturalmente este livro também pode ser considerado como de “transição”. Muitos dos poemas já assumem a forma compacta das microelegias de *Maria*.

De grande auxílio é o estudo de HALL (1987) sobre a identidade, em especial a maneira como esta se manifesta na modernidade. Ao falar que o indivíduo

moderno fragmentou sua identidade, que até então era estável, rígida e que, por isso, dava-lhe certa segurança, Hall analisa os efeitos dessa “crise de identidade”: “o deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, p. 9).

O próprio Craveirinha pode ser tido como um exemplo desse ser “fragmentado”. Ainda que se reconheça como um moçambicano, um “irmão” africano, ele mesmo tem consciência da multiplicidade de que é feita sua personalidade. Aspectos muitas vezes contraditórios coabitam o poeta; como, por exemplo, o sangue do colonizador por parte de seu pai e o sangue negro de sua mãe. Contraditórios na medida em que a exaltação de um implica quase que necessariamente na denúncia/crítica/repreensão do outro.

É o caso do caráter fragmentado, múltiplo de *Cela 1* (ou de *Babalaze das hienas*), no qual o eu se identifica com o coletivo, mas possui ele próprio preocupações estritamente subjetivas, pessoais e intransferíveis.

Craveirinha é um poeta moderno, possui essencialmente uma estética/estilística moderna, inserido em um mundo moderno marcado pela “mudança constante, rápida e permanente” (HALL, p. 14). Além de se inserir na modernidade pela abordagem temática e linguística, o poeta reflete em si, e em sua constante reformulação poética, essa modernidade mutante. Vai do mais profundo de si (como ao descrever experiências domésticas triviais) para o mais plenamente coletivo (como o fazia nos primeiros livros).

O sujeito Craveirinha (político, poético e social) é, assim, um ser fragmentado, amiúde confuso e abundante. Às vezes transborda de si para fora, outras volta-se para dentro de si, enclausurando-se nos dramas pessoais - em especial os relacionados ao luto e à viuvez. O que nos leva à terceira fase de sua poética.

5. TERCEIRA FASE: O LIRISMO ELEGÍACO DE *MARIA*

A criação poética do final da vida de Craveirinha foi profundamente marcada pela experiência do luto. Seria injusto dizer que sua produção anterior foi apenas uma espécie de percurso que deveria ser explorado antes do amadurecimento e do refinamento necessário ao último livro que Craveirinha publicou em vida. De fato, *Maria* (1998) talvez represente a fase mais arguta da poesia do autor, mas, ainda que goze de um prestígio acadêmico e da crítica literária, é certamente na primeira fase de sua escrita (engajada, manifestatária e nacionalista) que residem os mais conhecidos versos do poeta. Talvez isto se dê pelo fato de que a cultura - e a poesia africana de forma específica - não raramente se encontra indissociada com a exaltação de costumes, tradições e valores negros - valores apagados numa sociedade racista e hegemônica. Ainda assim, *Maria* constitui etapa fundamental para a explanação geral da obra do poeta moçambicano.

Para o livro, Craveirinha elege, como forma predominante, a elegia. Ainda que surgida inicialmente seguindo normas de metrificação, modernamente a elegia se define pelo conteúdo, não exigindo forma específica. De maneira breve, pode-se dizer que é, por excelência, o gênero lírico da tristeza, em especial no que se refere a lamentos fúnebres.

Composto por poemas de caráter radicalmente pessoal, no livro predomina o que chamaremos aqui de “memória individual” (em contraponto à “memória coletiva” que hegemonizava os primeiros livros). Tematicamente, a visão do autor desloca-se do cenário político da exploração colonial de um Estado moçambicano, ainda em formação, e volta-se para dentro de si, dissecando minuciosamente o sofrimento causado pela morte de sua companheira em 1979.

Presença constante desde sua primeira fase poética, Maria sempre acompanhou (de uma maneira ou de outra) o eu lírico de Craveirinha nas ponderações ét(n)icas, nas compulsórias incursões à prisão, em divagações eróticas, nos belos e leves poemas românticos onde a maternidade e o amor conjugal são exaltados. Companheira de frivolidades casuais e de invulgares reflexões, sua morte foi a trágica força motriz de uma renovação estética.

Vale observar que a independência moçambicana ocorrera mais de uma década antes da publicação de *Maria*. Muitos dos problemas denunciados nos livros

anteriores, em especial aqueles relacionados aos problemas sociais (desigualdade, racismo, violência) ainda permaneceram no Moçambique pós-independência, mas o poeta se distanciou (poeticamente) deles, como se a dor tivesse ocupado o território lírico de forma tão abrupta e devastadora que não permitisse nada além de seu grito e de seu eco. Dessa forma, a poesia de Craveirinha, na qual, até então, o “nós” ocupava um papel central, teve seu protagonista alterado para o “eu”.

Em relação à estrutura sintática, semântica e estética, houve nítidas mudanças. Os poemas, que já vinham se condensando e assumindo formas mais contidas e sutis, contraíram-se ainda mais. O que se nota é uma diminuição do número de palavras: menos versos e versos mais curtos - muitos dos quais limitados a uma sílaba. Como no já citado “Memória dos dois”:

Ambos
juntos na mesma memória.

Eu
o Zé que não te esquece.

Tu
a Maria sempre lembrada.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.134)

Há frequentemente uma relação de simetria entre a vida dele e a morte dela: a ele resta o sofrimento e os esforços físico, emocional e intelectual; a ela, um descanso apático e uma inércia indiferente. É como se Craveirinha invejasse a situação da esposa (“Mais feliz do que eu/ nossa mútua ausência/ a ti minha esposa/ já não te dói”. CRAVEIRINHA, 2010, p. 132).

Os personagens, que em *Xigubo* e *Karingana* se multiplicavam despidoradamente em operários, parentes, colonizadores, crianças, velhos, intelectuais, animais, nações, guerrilheiros e militares, em *Maria* são reduzidos a Craveirinha, sua esposa e ao luto - que assume persona própria, seja na forma da tristeza, da solidão ou de algum equivalente: “Em mim/ a solidão é já uma pessoa” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 146). Vez ou outra, ainda há referência a alguma personalidade cultural (como Dizzie Gillespie, Bessie Smith, Camões, Neruda, Manuel Bandeira), mas elas servem apenas como coadjuvantes catalisadores da dor ou como bálsamos anestésicos: “Ponho-me blue na voz/ de Bessie Smith” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 144); “Exausto/de insônias/ peço ajuda ao bom Luís Vaz

de Camões” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 149); “puros padres-nossos/ do Dizzie Gillespie” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 143). Comparando os livros, explica Gameiro:

Apesar de em *Karingana ua Karingana* e em *Xigubo* detectarmos um fio autobiográfico muito forte, nomeadamente nos poemas dedicados às suas origens e à família, onde o intimismo é evidente, debruçemo-nos, agora, sobre o livro onde o caráter intimista se afirma definitivamente. Livro de poemas, elegíacos, fúnebres e autobiográficos, monologado, onde o sujeito poético vai dizendo, de si para si, baixinho, só para o coração ouvir, com o objetivo de se manter vivo e driblar a solidão (GAMEIRO, 2005, p.68/69)

Craveirinha se vale de uma linguagem metafórica para sublinhar e explorar diversos elementos relacionados ao seu lúgubre desconsolo. É o que o próprio poeta chama de “metáforas de infortúnio” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 133). As lágrimas, por exemplo, possuem presença constante sob diferentes formas: “colar aquoso”, “intoleráveis ardentes gumes de névoa”, “missangas de sal”, “lágrimas de neblina”. A morte é “a Grande Maldita”, o “infausto coágulo da vida”, “instante inaudito”.

A mágoa e a tristeza são onipresentes. Os termos que prevalecem são sempre os relacionados ao sofrimento e à angústia de não conseguir superar a perda: “penosa amargura”, “soluços de amargura”, “desolada ressonância da saudade”, “área desumana da minha tristeza”. Por fim, como que sintetizando, escreve no poema “Café”: “Tudo amargo”.

O luto do poeta vem acompanhado de uma religiosidade que até então, ou não aparecia, ou aparecia de forma crítica e irônica, como ferramenta de opressão e imposição colonial (basta lembrar do já analisado poema “África”). E mais, a religiosidade que aparece é profundamente ligada ao cristianismo - ao contrário do exaltado nos primeiros livros, em que Craveirinha exalta a fé pagã de religiões africanas autóctones: “Dobre/ de sinos/ em solene Te Deum/ de graça pela Maria (CRAVEIRINHA, 2010, p. 123)”; “Condoídas/ hóstias no Miserere/ das violas de brisa nos ramos (Ibid., p. 124)”; “Volátil/ fulgor de pluma/ é o sermão do trompete em sarça ardente/ invocando Aves-Marias na Terra/ a boca em penitência/ bem revirada aos céus.// Aleluia, Maria! (Ibid., p. 143)”.

Além da dor, a escrita apresenta, amiúde, um sentimento de tédio. O cotidiano sem Maria torna a vida sem graça, “insaborosa”. Assim, pode-se dizer que não se trata de uma dor constantemente exasperada, pois o tédio não combina

com o arroubo do desespero, mas, sim, de uma melancolia lúgubre, intermitentemente depressiva, chegando a um caráter contemplativo e reflexivo.

Em relação ao tédio, este é a reação frequente de Craveirinha diante das condolências alheias e da realização de atividades triviais, protocolares e domésticas. O poema “Pêsames” possui alguns versos que ilustram bem essa relação do poeta com o tédio:

É com seus pêsames atrozes
que os outros me impermitem
ouvi-los resignado.

Se eles pudessem vislumbrar
por detrás das caras que fazem
o tédio que nelas vislumbro
(CRAVEIRINHA, 2010, p.122)

Atentando-se à forma dos poemas, há a presença de um recurso especialmente interessante: a utilização de vários pontos finais separando estrofes, como se se tratasse de uma longa reticências, um suspiro, um soluço, como se a tentativa de se exprimir fosse em vão e só coubesse ao poeta preencher com um silêncio comunicativo determinados discursos. Como no poema “Café”:

Muito de manhã
ajunto à xícara
o respectivo pires
uma colherinha
e o café.

A mim mesmo peço
que vá buscar o açucareiro.

Uma.
Duas.
Três colheres de açúcar.
Mexo. Provo. Está doce.

E na incongruente imensidão da casa
lacónico vou sorvendo

.....

Tudo amargo.

(CRAVEIRINHA, 2010, p.141)

Como bem o fez outras vezes, a utilização de determinado recurso gráfico, fonético ou linguístico vem complementar a ideia intrincada no poema, seja reforçando algo dito ou complementando-a. A escolha destes meios gráficos não-

convencionais torna o poema plasticamente mais rico e estruturalmente mais complexo. É o caso de como utiliza a pontuação:

(...) a abundância dos sinais de pontuação já referidos, veiculam expressividades, contribuindo para criar uma constância patética, denunciando, fortemente a catarse lírica (GAMEIRO, 2005, p. 109)

Nota-se que a ausência de Maria também causa desconfortos de ordem prática para o poeta, que agora deve lidar com todas as tarefas domésticas por si só, como “buscar o açucareiro”, ou realizar a limpeza da casa:

O fosco chão do parqué desencerado.
As toalhas sempre mudadas por mim.
Nos cantos do tecto o tricô das aranhas.
Nas estatuetas uma indumentária de pó.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.148).

Não há mais, nas palavras do poeta, a Maria “solícita em casa” (CRAVEIRINHA, 2010, p.147). Nessa linha, percebe-se que o cotidiano e as atividades banais e corriqueiras ganham espaço nos versos de Craveirinha. Ele se desvia de temas grandiosos e continentais, de dramas carcerários e investigações sócio-políticas, para se aprofundar em sua tristeza caseira, íntima, avaliando aspectos triviais e detalhes ínfimos do dia-a-dia. Neste ponto aproxima-se muito dos modernistas brasileiros, em especial de Manuel Bandeira, em que aspectos corriqueiros possuem sua carga dramática elevada ao máximo de potência e tristeza.

5.1. A linguagem autobiográfica de *Maria*

No último livro que publicou em vida, Craveirinha construiu uma poética mais intimista em que escancara sua subjetividade. Essa aproximação do homem com o poeta gera um texto menor, porém mais denso e incisivo. Menos palavras (e mais repetições) acabam por levar o leitor a se debruçar de maneira mais profunda em cada uma delas, reforçando a potência poética individual de cada uma delas. Nas palavras de Armindo da Costa Gameiro:

(...) são os inúmeros poemas, verdadeiros monólogos interiores, que ao longo do livro *Maria* ilustram a subjetividade do eu poético, revelando, na primeira pessoa, o fluir da sua consciência. Trata-se de diálogos íntimos, introspectivos e catárticos em que a linguagem emocional (sintagmas nominais, exclamações, interrogações e repetições) ocupa um lugar de relevo (GAMEIRO, 2005, p. 107)

Se nos primeiros livros as longas e verborrágicas estrofes poderiam levar o leitor a uma imersão desnorteante, o mesmo não ocorre em *Maria*. Vale destacar que não se faz aqui um juízo de valor, nem dos poemas, nem dos recursos utilizados. Ao caracterizar o texto como “verborrágico”, não se está pejorativando-o ou censurando-o, mas apenas destacando o uso ostensivo de palavras. Especialmente em *Xigubo* e *Karingana*, a verborragia é uma ferramenta compatível com e desejável ao discurso. A complexidade das relações sociais, a fragmentação da realidade, o caos gerado pelo colonizador, a convivência forçada (e muitas vezes conflituosa) de diferentes grupos étnicos e a valorização do idioma *ronga*, exigiam essa espécie de linguagem torrencial e exasperada. Contudo, em *Maria* quem discursa é um viúvo maduro, ainda que abalado; sóbrio, ainda que desesperançoso.

É o livro mais autobiográfico de Craveirinha. Ainda se percebe uma universalização através da expressão da tristeza e do desamparo, mas não mais o engajamento político e social que, de certa forma, afasta o autor de sua individualidade:

Em *Maria* verificamos a constância do sofrimento, da saudade, da ausência e da confiança pessoal (...) conseguida através do monólogo interior e da linguagem redundante da expressividade (...) Em que forma de escrita autobiográfica enquadraríamos a obra de Craveirinha, nomeadamente o livro *Maria*? Confissões? Auto-retrato? Memórias? Diário? Encontramos um pouco de todas estas formas. Ela é híbrida e está miscigenada tanto na língua, como na cultura; nos géneros e formas literárias. (GAMEIRO, 2005, p. 126)

O repertório temático, assim, desloca-se de assuntos de importância geral e comunitária, para uma introversão profundamente marcada pela autorreflexão:

A inquietação, a angústia, a amargura, a desilusão, a confiança, o medo de se ver sozinho no mundo, de arcar com as responsabilidades da sua labuta diária, do cuidar de si, sofrendo até o martírio da sua própria incomunicabilidade, fazem parte de um vasto leque de vivências psíquicas resultantes da inesperada partida de Maria, naquele dia 10 de Outubro (GAMEIRO, 2005, p. 109)

Em todos os livros de Craveirinha, há a inexorável presença de conflitos, questionamentos e insatisfações - como, aliás, o faz uma considerável parte da poesia moderna. No caso de Craveirinha, fica evidente que a experiência lutuosa, inerentemente privativa e intransferível, atinge-o de forma drasticamente modificadora. Talvez pelo fato de que as lutas sociais são travadas por um corpo

multifacetado e variado de pessoas e instituições, os dramas das primeira e segunda fases não o atingem pessoalmente de forma tão categórica, pois, em *Maria*, o drama deve ser vivido e suportado (e, quiçá, superado) apenas por ele. Assim, como já dito, a multidão de personagens se dispersa, restando apenas ele mesmo, Maria e a solidão (que assume persona própria):

Em mim
a solidão é já uma pessoa.

Onde
a um eu que não chora
um meu outro eu
chora tudo
pelos três.
(CRAVEIRINHA, 2010, p.146)

Há uma espécie de retraimento do eu lírico, que se fecha em si e na experiência dolorosa que lhe parece intransponível. Não apenas a solidão presente angustia o poeta, mas também, e talvez principalmente, a futura (a expectativa de envelhecer só). Segundo Gameiro:

o eu poético é eu que progride (evolui) entre o livro *Cela 1 e Babalaze das hienas*, passando por *Xigubo* e *Karingana ua karingana* e regride em *Maria*. Regride no sentido da alegria de viver, no gosto pelo dia a dia e pela auto-estima. O eu vivido com Maria e o actual (sem a existência física de Maria) contempla e revive, comovidamente, o conjunto de sua existência (...) Em *Maria*, o eu poético quase entra num abismo existencial de perdição: tem dificuldades em se reencontrar; muitas vezes não se reconhece; os seus sentires surgem desconfigurados perante a realidade que o vai desestabilizando do ponto de vista psicológico. O sujeito poético vive como que um terror de quem se aproxima de um fim - o seu. (GAMEIRO, 2005, p. 109-110)

5.2. Ponderações finais sobre *Maria*

Um estudo pormenorizado do último livro de José Craveirinha por si só já ensejaria toda uma tese de doutorado. Por se tratar de um apanhado panorâmico de sua obra, aqui concluiremos o capítulo relacionado a *Maria* compilando alguns de seus pontos mais marcantes.

Primeiramente, a relação inversamente proporcional entre o tamanho dos poemas e a presença da subjetividade. Quanto mais condensados os poemas, mais os versos exprimem algo de intransferível. Os poemas gigantescos, repletos de personagens, cenários, referências, palavras africanas, em *Maria* despem-se de seus termos em ronga e tem seus versos e estrofes encurtados para criar as diminutas elegias de Craveirinha. Alguns poemas, mais contemplativos e

fotográficos, soam como haicais (como o já transcrito poema “Gumes de névoa”); outros, melancólicos e lacônicos, aparentam epítáfios; há, ainda, os que se assemelham a trechos arrancados aleatoriamente de um diário sentimental.

Após, conectando-se à ideia do diário, vale ressaltar o caráter autobiográfico do livro e a presença opressora da solidão. O protagonismo do “nós”, substituído pelo do “eu”, inverte a lógica de muitos de seus poemas anteriores. Aqui, o poema não serve de força de combate, de ferramenta política, ou de veículo de subversão, mas de desabafo da tristeza, da tentativa de superação pessoal da tristeza, e de um memorando lutuoso das memórias sagradas com sua esposa “beatificada”. Aliás, a religiosidade anteriormente destacada encontra no clima fúnebre o ambiente mais que propício ao seu florescimento. Craveirinha nunca foi tão religioso quanto neste último livro, muito menos tão cristão.

Assim, a linguagem de Craveirinha se torna precisa em exprimir seus anseios e angústias. A linguagem se depura mais, pois, por ser mais enxuta, dá mais atenção a cada palavra. O poeta incorpora em seu já extenso portfólio poético temas universais ainda não explorados de maneira tão intimista e subjetiva: a dor do luto, a solidão, o medo da solidão, a tristeza, trivialidades cotidianas e religiosidade. O resultado é um livro inteligente, carregado de significado, aparentemente repetitivo, mas minuciosamente organizado.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que abordadas de maneira diferente, esta dissertação percorreu todas as fases poéticas de José Craveirinha, de sua estreia poética arrebatadora com *Xigubo* até o pungente e maduro *Maria*. Sobre aquele, Leite:

Xigubo com sua linguagem manifestatária recusa o “establishment” literário, praticado na então sociedade colonial, apresentando-se como formulação exaltada de legitimação do poder linguístico-social dos valores culturais moçambicanos. O caráter fortemente rebelde e impositivo da poesia de “Xigubo” concretiza-se na linguagem poética usada, na qual se detecta a apreensão dos legados modernistas pela metáfora inesperada, muitas vezes com efeitos pictóricos e oníricos, pela liberdade versificatória, pela introdução do nível coloquial no verso, pelo tom eufórico, exaltante e agressivo, e ainda pela intensidade emocional marcada pela interjeição repetida e pela redundância adjectival. (LEITE, p.127)

Analisados alguns aspectos formais, como a utilização da metáfora e da prosopopeia, tamanho dos poemas, é possível perceber que os poemas do poeta moçambicano carregam uma carga expressiva de sofisticação e disciplina. As palavras são utilizadas para dizer, e não para brilhar, como diria Graciliano Ramos. Ainda, analisou-se como a memória individual e coletiva, bem como a individualidade/alteridade ficaram distribuídas em sua bibliografia.

Craveirinha escreve uma poesia multiforme, plurilíngue, neologística, que se caracteriza pela “oscilação entre o gênero lírico e o épico” (LEITE, p.45-6). Seu português não é o de Portugal, o do Brasil, ou o das demais colônias africanas. Obviamente, a proximidade cultural e idiomática faz com que muitas das referências de Craveirinha sejam de países de língua lusitana. No entanto, como disse Leite:

[...] o escritor moçambicano, ao utilizar a língua portuguesa como língua de criação irá dar-lhe um uso muito específico. A língua-mãe do poeta, o ronga, uma língua banta do sul de Moçambique, tem uma gramática e processos morfossintáticos diversos da língua portuguesa. Daí que, ao utilizar o português como língua literária, o poeta inevitavelmente o subverte e transforma, de modo a criar uma nova forma de enunciar o mundo. (LEITE, p.45-46)

O estudo de Craveirinha serve como ponte a assuntos mais complexos e universais, como racismo e orgulho racial, dominação de classe, identidade nacional, solidariedade entre povos, pan-africanismo. São temas enraizados em sua obra de maneira espontânea e natural, sem a qual a obra não se sustenta, com

a qual a obra se expande. Mas também alcança a universalidade quando, submerso em si em sua experiência emocional, Craveirinha expõe o cotidiano do luto, o tédio, a solidão, o medo e a tristeza.

Ao misturar palavras de idiomas autóctones com os da antiga metrópole, além de expressões em inglês, e unir inúmeras referências a personagens históricos e culturais da cultura ocidental com elementos religiosos e símbolos africanos, Craveirinha constrói um cenário carregado de significação e lirismo. Nem nega as tentativas de supressão cultural dos colonizadores, nem exalta irrefletidamente os elementos que construíram a identidade nacional moçambicana. O que faz é agregá-los todos em poemas (dos mais variados tamanhos) em que opostos convivem, se não harmonicamente, produtiva e instigantemente.

A cultura que o poeta busca realçar não é a de um grupo específico e, embora sua poesia possua menção a passagens políticas inerentes à história moçambicana moderna, em momento algum sua poesia se desvia para fins de recrutamento ou pregação. É um poeta lírico e social. Possui senso coletivo sem perder sua subjetividade. Reflete as aspirações de seu tempo, ao mesmo tempo em que faz um retrospecto de seu país e vaticina mudanças importantes.

O conhecimento gerado quando se debruça sobre a poesia de Craveirinha vai muito além do abordado neste texto. O poeta maior de Moçambique ainda possui um grupo relativamente restrito de estudiosos - o que, a meu ver, tende a crescer com a gradual intensificação das pesquisas relacionadas à cultura e história africana. E quanto mais conhecida e divulgada, mais restará o que aprender, estudar e deleitar com os versos enérgicos de sua poética inquieta.

7. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTUNES, Arnaldo. **Preconceito contra os Campos se repete há 40 anos**. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/03/ilustrada/8.html> > Acesso em: 18 de outubro de 2018.

BALTAZAR, Rui. **Sobre a poesia de José Craveirinha**. Cadernos de Consulta n. 7. Maputo: AEMO, s.d., republicado em Via Atlântica n. 5. São Paulo, 2002.

BEJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERND, Zilá. O que é negritude? São Paulo: Brasiliense, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1986.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Lourenço Marques: Académica Lda, 1974.

_____. **Cela 1**. Maputo: INLD, 1980.

_____. **Xigubo**. Maputo: INLD, 1980.

_____. **Babalaze das hienas**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1992.

_____. **Entrevista realizada por Omar Thomaz e Rita Chaves**. Belo Horizonte: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12. p. 415-425, 1 sem. 2003

_____. **Antologia poética**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia Africana de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

GAMEIRO, Armindo da Costa. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: Escolar Editora, 2012.

GOMES, Simone Caputo. **Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão.**

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10 edição, 2008, São Paulo: DP&A Editora.

LARANJEIRA, Pires. **A literatura colonial portuguesa.** África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 20-21: 71-77, 1997/1998.

_____, Pires. **As literaturas africanas de língua portuguesa - identidade e autonomia.** SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 3, n. 6. p. 237-244, 1 sem. 2000

LEITE , Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha.** Lisboa: Vega, 1991.

_____. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas.** Lisboa: Colibri, 1998.

ORTIZ, Iza Reis Gomes. **José Craveirinha e a literatura africana: um diálogo de cultura, representação e luta pela identidade nacional.** Disponível em < http://www.academia.edu/4769676/JOS%C3%89_CRAVEIRINHA_E_A_LITERATURA_AFRICANA_UM_DI%C3%81LOGO_DE_CULTURA_REPRESENTA%C3%87%C3%83O_E_LUTA_PELA_IDENTIDADE_NACIONAL_1 > Acesso em: 16 de setembro de 2016.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. **Halbwachs: memória coletiva e experiência** . 1993, v. 4, n. 1-2, pp. 285-298. ISSN: 1678-5177. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/psicosp/issue/view/2806> > Acesso em 19 de setembro de 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011. 420 p.

8. BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTUNES, Arnaldo. **Preconceito contra os Campos se repete há 40 anos**. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/03/ilustrada/8.html> > Acesso em: 18 de outubro de 2018.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.

BALTAZAR, Rui. **Sobre a poesia de José Craveirinha**. Via atlântica, 2002. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/49724/53836>>. Acesso em: set. 2017

BEJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERND, Zilá. O que é negritude? São Paulo: Brasiliense, 1988.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Lourenço Marques: Académica Lda, 1974.

_____. **Cela 1**. Maputo: INLD, 1980.

_____. **Xigubo**, 2 edição. Maputo: INLD, 1980.

_____. **Babalaze das hienas**. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1992.

_____. **Maria**. Portugal: Ndjira, 1988.

_____. **Entrevista realizada por Omar Thomaz e Rita Chaves**. Belo Horizonte: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12. p. 415-425, 1 sem. 2003

_____. **Antologia poética**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONNERTON. **Como as sociedades recordam**. 2 edição. Oeiras: Celta, 1999

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Lúvia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar. **Onde literatura e memória se encontram: para uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em estudos literários**. Trad. Simone Garcia de Oliveira. Literature, Literary History and Cultural Memory, vol.21, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**, 48ª Edição. São Paulo: Global Editora, 2003.

GAMEIRO, Armindo da Costa. **O espaço autobiográfico em José Craveirinha**. Lisboa: Escolar Editora, 2012.

GOMES, Simone Caputo. **Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão**.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 edição, 2008, São Paulo: DP&A Editora.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 464 p.

LARANJEIRA, Pires. **A literatura colonial portuguesa**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 20-21: 71-77, 1997/1998.

_____, Pires. **As literaturas africanas de língua portuguesa - identidade e autonomia**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 3, n. 6. p. 237-244, 1 sem. 2000

LEITE , Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.

_____. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

ORTIZ, Iza Reis Gomes. **José Craveirinha e a literatura africana: um diálogo de cultura, representação e luta pela identidade nacional**. Disponível em < http://www.academia.edu/4769676/JOS%C3%89_CRAVEIRINHA_E_A_LITERATURA_AFRICANA_UM_DI%C3%81LOGO_DE_CULTURA_REPRESENTA%C3%87%C3%83O_E_LUTA_PELA_IDENTIDADE_NACIONAL_1 > Acesso em: 16 de setembro de 2016.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 459 p.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu negro. In: _____. Reflexões sobre o racismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. p. 93-129.

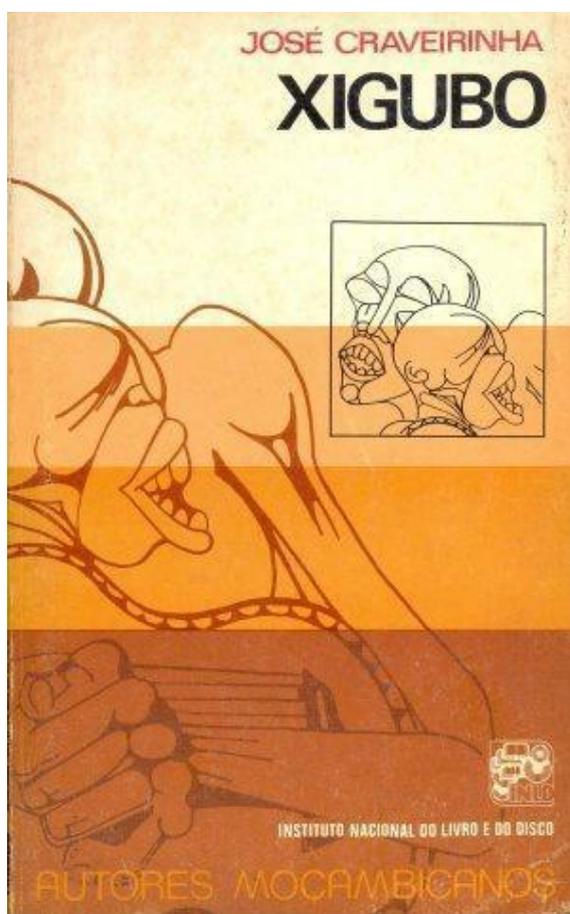
SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. **Halbwachs: memória coletiva e experiência**. 1993, v. 4, n. 1-2, pp. 285-298. ISSN: 1678-5177. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/psicosp/issue/view/2806> > Acesso em 19 de setembro de 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011. 420 p.

9. ANEXOS

Apresentam-se, aqui, como ilustração, a capa das obras poéticas. Ademais, a transcrição da lei 10.639/03

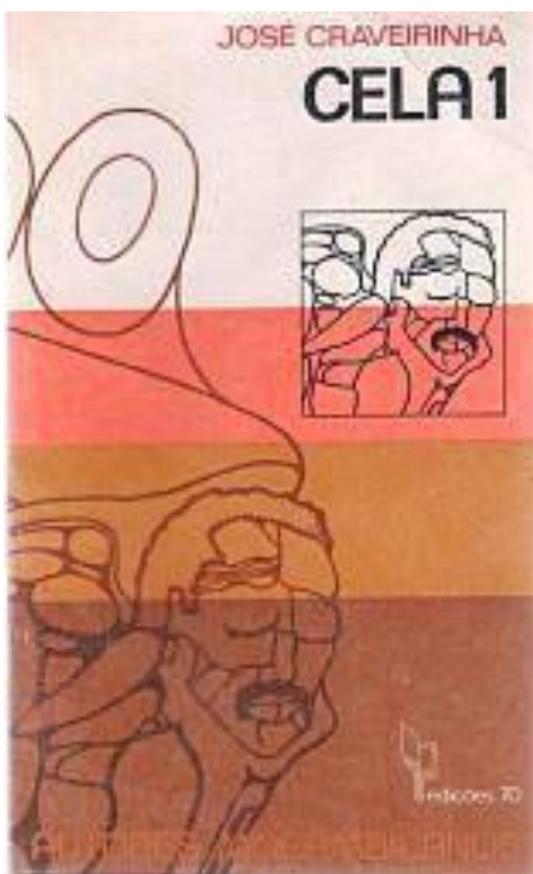
9.1. “Xigubo” (1980)



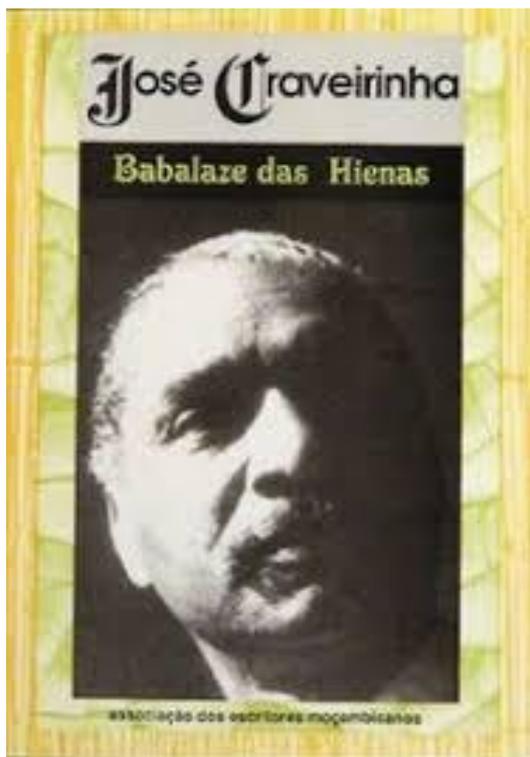
9.2. “Karingana ua Karingana” (1974)



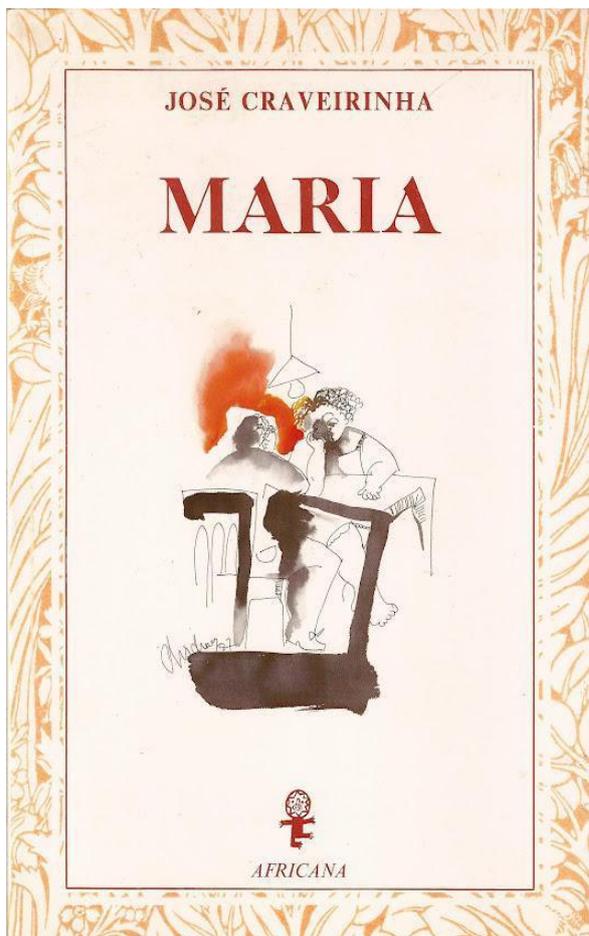
9.3. "Cela 1" (1980)



9.4. “Babalaze das hienas” (1992)



9.5. "Maria" (1998)



9.6.**LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.**

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'."

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º da Independência e 115º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque