

O Espaço da Negritude e da Língua na Poética de José Craveirinha

Armindo Gameiro (Universidade Metodista de Angola)

Ao lermos a poesia de José Craveirinha, poeta Moçambicano¹, podemos vislumbrar dimensões de espaço de âmbito autobiográfico a vários níveis. Atrevemo-nos a abordar, embora de modo velado, o espaço da Negritude e o espaço da Língua, pois são espaços em que se inscrevem textos que produzem uma imagem do *eu*.

Antes de passar à análise dos textos poéticos, será de todo o interesse abordar a temática da Negritude e sua importância no contexto das literaturas africanas de expressão portuguesa. Não pretendemos fazer um grande desenvolvimento do tema. Apenas dizer o indispensável para contextualizarmos o poeta que estamos a estudar.

Citando Manuel Ferreira, a palavra *negritude* foi, pela primeira vez, escrita por Aimé Césaire em 1938, no seu livro de poemas *Cahiers d'un retour au pays natal*. E está intimamente associada ao trabalho reivindicativo do grupo de estudantes africanos, organizados em Paris, nos princípios da década de 30 (séc. XX), de que se destacam, como principais responsáveis e dinamizadores, Léopold Sédar Senghor, senegalês, Aimé Césaire, martinicano e Léon Damas, ganês².

As primeiras tentativas de definição são atribuídas a Senghor, que, cedo se revelando o mais empenhado do ponto de vista histórico, posteriormente, ao longo de vários ensaios, estudos, comentários e discursos, alarga, sistematicamente, a problemática da Negritude, e será, nesses tempos de incitamento, de reconquista, o primeiro a defini-la: «O património cultural, os valores e sobretudo o espírito da civilização negro-africana», ou como variante: «o conjunto dos valores culturais do mundo negro».

Nascendo sob o signo do anticolonialismo, a Negritude caracteriza-se pela «negação», pela «recusa do outro», pela «africanização do ser», pretendendo sobretudo revelar e assumir o direito de valorizar o negro afro-americano e a sua cultura. Na opinião

¹ Vide Anexo sobre Vida e Obra do Poeta.

² Cf. Manuel Ferreira, *O Discurso no Percurso Africano I*, 1.ª edição, Lisboa, Plátano Editora, 1989, p.57.

de Sartre, a Negritude era a maneira de «estar no mundo negro», esta condição não se alteraria com o desaparecimento do Outro³.

Pode ver-se na Negritude duas componentes: uma de valorização do mundo africano, a revelação dos valores milenários da sua cultura; outra decorrente daquela, concretizada na contestação contra o colonialismo, contra o domínio europeu, em África, o que, em teoria, significaria que ausentes as razões de contestação após a independência nacional, persistiram, no entanto, as características originais de uma cultura africana. Mas, por outro lado, é necessário reconhecer que o empenho, o fogo da contestação se esvaziou com a expulsão do colonizador, e, por outro lado, o reconhecimento pelos europeus dos valores africanos é um dado adquirido⁴.

Pires Laranjeira refere que «a Negritude traduziu em código estético-ideológico e difundiu de modo difuso (devido à censura, às dificuldades materiais de publicação, a uma produção textual escassa, etc.) as ideias doutrinárias pan-africanistas de comunidade de herança e valores do negro, organização dessa herança cultural e sua metamorfose numa produção cultural moderna tendente a apoiar reivindicações de emancipação»⁵.

Segundo Manuel Ferreira, nas ex-colónias portuguesas, em vez de negritude falou-se de Caboverdianidade, Angolanidade, Moçambicanidade. Seja ou porque o termo «negritude» subversivo e altamente comprometedor, era o tabu na imprensa, ou então porque os intelectuais não estavam muito preocupados na sua discussão; ou ainda porque os produtores de texto, homens de inspiração marxista, progressistas antifascistas e patriotas, mas sujeitos dos centros urbanos, vivendo em microcosmos culturais, influenciados pela cultura portuguesa, onde o mulatismo literariamente fora um facto real – o sentido da negritude, não teria sido por eles julgado suficientemente importante, até porque a globalidade desses intelectuais, de um modo geral, formava um corpo coeso quanto ao projecto de construção de literaturas nacionais. Vamos encontrar em José Craveirinha, Noémia de Sousa e Virgílio de Lemos vozes indiscutíveis, cuja mensagem é a da Negritude e da moçambicanidade. Poetas que investem o seu verbo na revelação e valorização dos autênticos segmentos da cultura africana encarada num processo dinâmico.⁶

³ Cf. Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Cf. Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Pires Laranjeira, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1995, p. 498.

⁶ Cf. Manuel Ferreira, *op. cit.*, pp. 77,78.

A Negritude foi o instrumento decisivo para combater, na era colonial, a pressão do que, com o suporte sociológico do luso-tropicalismo, poderia redundar numa lusofonia persistentemente englobante, quando o movimento teórico e prático ia na direcção contrária. A vigência da Negritude corresponde ao período da máxima tensão entre a descoberta de uma identidade negro-africana (insuportável para a lusofonia) e a pesquisa de uma identidade particularizante nacional. As literaturas africanas desenvolvem-se, nesse período, em conjunto, mas buscam, em simultâneo, particularizar-se⁷.

Ora, é sabido que o colonialismo é a negação da personalidade do Outro e que as «literaturas africanas modernas emergem duma situação de alteridade.(...) Escritas em língua de colonização, a alteridade é mais do que um simples processo discursivo, para ser, sobretudo, o resultado irrevogável duma situação conflituante»⁸. Assim, nas literaturas Africanas, o *eu* que desaparece é o ocidentalizado, no pensamento e na acção, fruto duma aculturação colonial inevitável, e o *outro* que renasce, é, afinal, o africano à espera do seu momento de acesso à voz, à palavra libertadora. As literaturas africanas promovem, portanto, o reencontro do *outro* consigo próprio, pela via de um *eu* que, outrando-se tecnicamente, esbate a distância que poderia existir entre a forma e o fundo, isto é, entre a expressão e o conteúdo, que o mesmo é dizer entre a língua europeia do discurso e a linguagem africana do texto. Se a língua não dispõe dum sector vocabular capaz de verbalizar, com propriedade, a realidade social e psicológica do africano, então, o poeta transforma os morfemas em lexemas, recriando a língua, ao mesmo tempo que reescreve o mundo, passando este a ser o *corpus* daquela⁹.

O colonizado vai, portanto, à escola aprender a língua do colonizador, não para respeitá-la, mas para violá-la. Ele sabe que se falar bem o português, será aceite pela sociedade colonial, ao mesmo tempo em que desenvolve o seu conhecimento da estrutura mental e simbólica do colonizador, o que lhe permitirá fazer um trabalho clandestino de destruição, por meio duma escrita aparentemente ingénua, mas profundamente envenenada. Ingénua, na simplicidade dos seus processos morfo-sintácticos; envenenada, pela existência de dois universos semióticos paralelos, um europeu e outro africano, em que a semântica textual funciona diferentemente¹⁰.

⁷ Cf. Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 198.

⁸ Salvato Trigo, *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, Vega, s.d., p. 61.

⁹ Cf. Salvato Trigo, *op. cit.*, pp. 68,69.

¹⁰ Cf. Salvato Trigo, *op. cit.*, p. 150.

Em José Craveirinha pode verificar-se já a tensão enunciativa subjacente à escrita lusófona no poema *Poemeto*:

*“Na cidade calada à força
agora falamos mais.
Que para violar este silêncio
basta porem-nos juntos
na prisão.”*(C1., p.44)¹¹

Pode ainda ver-se que a prisão não é o 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, feito da própria língua que o oprime:

*“Aqui estou neurasténico
como um cão
danado a lamber a salgada
crosta das velhas feridas.
Em que língua
e com que rosto
aos meus filhos órfãos de pai
eu vou dizer que se esqueçam?”*(C1., p.56).

Neste poema intitulado *Cela 1* e que deu o título ao livro, o sujeito poético apresenta-nos a prisão como um espaço de sofrimento e de recolhimento, onde o colonizado toma consciência do seu *drama linguístico* de partilhar mais de uma língua e de ser obrigado a amar os seus filhos naquela mesma língua que os tornou órfãos. Este poema é muito mais agressivo e revoltado do que o primeiro. Mas o que seria de esperar de um *eu* poético cujas condições de enunciação são celulares? Que poderia esperar-se duma fala nascida na prisão e, sobretudo, numa prisão que pune não a criminalidade, mas a honestidade e a coragem de se ser? Uma escrita produzida neste espaço não poderia deixar de ter um cariz contestatário, revolucionário, de denúncia e protesto.

A fim de testemunhar a situação colonial como uma situação de injustiça, de contradições e desigualdades, «Craveirinha é, inevitavelmente, conduzido a usar a poesia como arma de intervenção, de denúncia, de protesto»¹².

¹¹ José Craveirinha, *Cela1*, Lisboa, Edições 70, 1980. Doravante as referências à obra poética de José Craveirinha, serão dadas no final do texto transcrito, através da abreviatura da obra e a indicação das páginas correspondentes. Assim **Xigubo**, terá a abreviatura **X.**, *Karingana ua Karingana*, 3ª edição, Maputo, Minerva Central, com o apoio de ASDI – Instituto Camões, 1985, terá a abreviatura **K.**; *Cela1*, Lisboa, Edições 70, 1980, terá a abreviatura **C1.**; *Maria*, 1ª ed. Lisboa, Caminho, 1998, sendo a abreviatura **M.**

Na poética de Craveirinha encontramos o *eu* poético louvando a híbrida conjugação linguística: «a sintaxe anglo-latina de novas palavras»(in *África*, **X.**, p.10) bem como a herança linguística algavio-ibérica por via paterna. Vemo-lo, também, a utilizar vocábulos da «língua de Mahazul», a da «exacta pronúncia», «nossa língua», «língua ronga / macua, suaíli, changana / xítsua e bitonga»(in *Hino à minha terra*, **X.**, pp. 16,17), «línguas de África línguas de África línguas de África»(in *Um céu sem anjos de África*, **X.**, p. 48) «meus nomes puros dos tempos / de livres troncos»(in *Hino à minha terra*, **X.**, p. 18), «palavras rongas e algarvias ganguissam»(in *Fraternidade das palavras*, **K.**, p. 128), numa exaltação africana e, depois, moçambicana, com a língua portuguesa, veículo de comunicação, na função contraditória de expressar o amor à(s) outra(s). Deste modo, contra os modelos instituídos pelo colonizador, o poeta opta «pela criação de uma nova linguagem de comunicação, de uma língua literária, que não pode deixar de ser conflituosa, porque dá origem a *uma nova instituição literária* no seio e contra a instituição literária portuguesa e colonial»¹³.

Rui Baltazar escreve que Craveirinha é um poeta negro: negro no cantar e na forma como parece ter resolvido o problema das sua origens. Na verdade, ao falar de si, ao reivindicar o seu *eu* e o seu modo de despertar para o mundo, o poeta invoca obsessivamente a mãe negra: nela, ou nos antepassados mais remotos em que ela entronca, vai o poeta achar a mais íntima justificação. Craveirinha enche, amoroso e apaixonado, seus versos dessa evocação querida, através dos poemas *Mãe* (**K.**, p. 36) e *Sangue de minha mãe* (**K.**, p. 79) que são testemunhas de como o poeta reclama, pela via materna, uma natureza iminentemente africana. 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 onde extraia o húmus da sua poesia, poder realizar-se e exprimir, simultaneamente, uma cultura e uma personalidade artística e humana¹⁴.

¹² Fernando J. B. Martinho, «Karingana ua Karingana de José Craveirinha», in *Cadernos de Literatura n.º 12*, Outubro de 1982, INIC, p. 37.

¹³ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴ Cf. Rui Baltazar, *Sobre a Poesia de José Craveirinha*, s.l.[Maputo], Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), Cadernos de Consulta (N.º 7). s.d., pp.5,6.

O traço da Negritude aparece na obra de Craveirinha codificado de diversos modos, desde a referência directa até à expressão por meio de tropos como a metáfora «Eu sou carvão»(X., p. 9) e a metonímia. É esta última a mais comum nos textos mais carregados de teor manifestatário, como nesta estrofe de «África»:

*“Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturada com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.[...](X., p. 10)*

O sujeito poético identifica-se aqui, em termos sociais, como negro, através da alusão aos lábios grossos, e, posteriormente, como africano, pela referência à sua «Mãe África». É uma identificação de um *eu* que rejeita a europeidade, pela recusa dos seus ouvidos em levar ao coração os pensamentos e a sintaxe anglo-latina. Ao longo deste extenso poema, vai sendo desenvolvida esta oposição entre o *eu* e *eles*, também identificado como brancos através de uma metonímia «ajoelha-se aos pés dos seus deuses de cabelos lisos».

Na sua essência, o poema *África*, afirma os valores da dignidade, vitalismo e força da beleza rácico-cultural-linguística, tal como os poemas *Manifesto* (X., p.29) e *Hino à minha terra* (X., p.16) que elaboram alguns dos pressupostos “ideológicos” e programáticos da poética manifestatária de Craveirinha: critica o combate à civilização imposta pelo colonialismo e pelo ocidente e valorização do homem, da cultura (história, tradição, religião, línguas, etc.) e da terra moçambicana, designada como “país”¹⁵.

Relativamente à civilização, o poeta da Mafalala manifesta uma evidente descrença, denunciando o quanto é falso acreditar num desenvolvimento resultante do avanço tecnológico – símbolo, afinal, dessa civilização europeia que se impõe ao africano. Repare-se no poema, intitulado *Civilização*:

*“Antigamente
(antes de Jesus Cristo)
os homens erguiam estádios e templos
e morriam na arena como cães.
Agora...
também já constroem Cadillacs”.(K., p.20)*

¹⁵ Cf. Ana Mafalda Leite, *A Poética de José Craveirinha*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1991., pp. 32,33.

O poeta escolhe a antiguidade para representar o paradigma da condição humana no contraste entre a falsidade da grandeza, dada pela monumentalidade das suas realizações («erguer/construir»), grandeza não intrínseca, porque apenas induzida, e a pequenez sugerida pela morte como cão. O poeta, consciente dessa condição, apresenta-a com elementos extremos, ao erguer o homem ao mais alto nível das suas realizações, e, portanto, da ilusão, para, em seguida, o deixar cair na mais desprezível posição da sua condição animal, a dura realidade. A imutabilidade desta condição, no decorrer dos séculos, é expressa pela sugestão contida no «também», (que estende os atributos do homem de «Antigamente» ao homem de «Agora»), reforçada pelo facto de o testemunho do progresso ser dado por um elemento – o Cadillac – pertencente ao conjunto dos criadores da ilusão de grandeza. Por outro lado, o Cadillac, como sinal de isolamento (na medida em que o seu ocupante se encontra fechado numa caixinha de luxo, inacessível aos outros homens) e ostentação egoísta, apresenta-se como negação da aproximação, solidariedade e simplicidade que o templo e o estádio, como lugares de convergência de multidões, podem ser. E ainda o mesmo Cadillac pode representar ociosidade, quando contraposto à cultura física que se pratica no estádio. Assim, o avanço tecnológico redundando na degradação da sanidade espiritual e física do homem. Aliás, se a idade do Cadillac é a idade da sofisticação em todos os sentidos, sê-lo-á também nos requintes do espectáculo da arena, e as feras transformar-se-ão em metralhadoras, câmaras de gás, cadeiras eléctricas... Deste modo, a civilização a que o discurso da política colonial da assimilação atribui a uma conotação positiva, aparece aqui referida ironicamente como tal, o que denuncia uma postura de distanciamento em relação a esse mesmo discurso.

Também no poema *Ciência*, o poeta trata o tema da civilização com o mesmo tom irónico. Procura associar a civilização aos seus aspectos negativos, desvalorizando-a. Apresenta a sua íntima indignação perante a incoerência da ciência virada, afinal, mais para a destruição do que para a melhoria das condições de vida do ser humano:

*“Quando
o problema número Um é milho
o cientista em vez de inventar farinha
produz a fúria dos átomos.
Quando
a crise é de falta de insecticidas
o cientista satura os campos com bactérias
por causa das pessoas.[...]” (C1., p.78)*

O narcisismo que caracteriza a poesia negritudinista e que se revela no poema *Manifesto* (X., p.29), insere-se numa praxis de proclamação e orgulho de ser negro, contrariando a alienação provocada pela zoomorfização e coisificação a que o etnocentrismo europeu votava o africano¹⁶.

A proclamação do orgulho do ser negro, não só afirma o poeta como tal, como também se insere na estratégia de ruptura com o sistema de valores que o indignifica, como vimos nos poemas *Civilização* e *Ciência*. Com efeito, o negro acaba sempre por ser, ele próprio, a libertar-se dos anátemas e mitos europeus e Craveirinha desempenha aí um papel de relevo.

O sujeito de enunciação no poema *Manifesto* canta os seus «belos e curtos cabelos crespos», os seus «olhos negros», «olhos enormes», as suas «maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos», a sua «boca de lábios túmidos», «cheios da bela virilidade ímpia de negro», a sua «face altiva», os seus «dentes brancos de marfim», o seu «corpo flexível», o «cálido encantamento selvagem» da sua «pele tropical», e nessa exaltante geografia do corpo físico do corpo pátrio a incomensurável metáfora da reabilitação épica africana. O consciente orgulho de ser preto em José Craveirinha se edifica, no espaço lírico, o discurso da descolonização mental e se organiza o corpus da libertação social e cultural¹⁷.

Neste mesmo poema a repetição do pronome pessoal *eu* e dos pronomes possessivos *meu(s)*, *minha(s)*, são bastantes para que a pessoalidade do discurso ganhe uma avassaladora força tutelar. Deste modo, o lirismo negritudinista torna-se realista pela permanente necessidade de demonstrar a sua realidade «na incessante busca da identidade»¹⁸.

O poema revela uma surpreendente reiteração enunciativa apropriada ao discurso programático e denunciativo de um manifesto em letra poemática. O aparecimento de um «eu-cidadão» culmina a peroração, o retrato físico e cultural do biografado, protótipo do homem moçambicano. Um elenco não menos fornecido de possessivos, contempla o corpo humano e algumas das suas partes no que pode simbolicamente ser tido como um resgate do corpo colectivo de nação e do povo. O eu-cidadão poemático, abrindo para a totalidade, forma aparentemente egótica de pronunciar o plural majestático, é a expressão

¹⁶ Cf. Gilberto Matusse, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, UEM, 1998, p.87.

¹⁷ Cf. Manuel Ferreira, *op. cit.*, pp. 55,56.

¹⁸ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 252.

sintética do disfarce enunciativo da solidariedade ideológica. Um *eu* que não deseja disfarçar a componente negróide física: «Meus belos e curtos cabelos crespos». Desse modo tão directo, ou, então, mais subtil, se enunciam as qualidades, o ser africano do sujeito poético, negros ou mestiços, nunca brancos¹⁹.

Registe-se também as referências aos povos zulu, swahili, chope, além de outros, suscitam uma leitura de identificação e de reconhecimento do mosaico etno-cultural moçambicano e africano, a determinação de um espaço social que é também geográfico e o valor ideológico que a nomeação implica de nativismo:

“[...] *Eu tambor*
(...)
Eu negro suaíli
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintholo[...](X., p. 30)

O próprio título do poema possui a força de uma proclamação que, no disfarce do enquadramento estético, institucional (o discurso literário), visa o enobrecimento de uma condição ideológica: a do nacionalismo e o africanismo. O poema constitui-se, desse modo, em manifesto (em forma poética) de Negritude, da africanidade e da moçambicanidade²⁰.

A enunciação da qualidade do ser africano do sujeito poético, negro, nunca branco, também é denunciado, claramente, no poema *Quero ser tambor* (K., p.107). O sentimento exaltado da revolta é uma constante neste poema cujo sentido se origina na metáfora:

“[...] *Só tambor ecoando a canção da força e da vida*
só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque![...]”(K., pp. 107,108)

Por vezes, o sujeito poético balanceia entre a revolta e a esperança, servindo-se da imagem do tambor para fazer o apelo à convocação, à congregação, à união.

Alfredo Margarido refere que este poema «nos arrasta para o centro de uma problemática africana muito precisa, na medida em que o tambor é o elemento encarregado de convocar os espíritos africanos para a reunião(...). O tambor é não apenas o elemento produtor do ritmo africano, mas também o órgão funcional, onde torna

¹⁹ Cf. Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 273.

²⁰ Cf. Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 365.

possíveis e estáveis os contactos entre os indivíduos. E, também, o elemento encarregado de unir, no mesmo espaço, o percurso histórico do grupo com os seus problemas actuais imediatos»²¹.

O simbolismo do tambor africano («instrumento de comunicação por repercussão ou geração ecóica»²²) foi, assim, aproveitado pelos poetas da Negritude para a congregação, mas José Craveirinha, «ao retomá-lo, vai mais longe, uma vez que não se limita a usá-lo como simples *tantum* poético.»²³. É que o sujeito poético «reclama-se do som ancestral dos tambores e tenta, totemicamente, incorporar em si o valor simbólico-ritual dos antepassados e da poesia oral»²⁴, subsumindo «toda a energia africana do *muntu*, força, princípio vital»²⁵.

Um outro poema, *Grito negro* (X., p.9), expressa a discursividade do *eu* neo-realista e negritudinista. É o grito do negro libertando-se da dominação através da *combustão* que *tudo* queima. Aqui o colonizado tem consciência de que constitui a mão-de-obra barata, produtora das mais valias do patrão e que a sua força de trabalho, por enquanto subjugada à riqueza do patrão, se há-de voltar contra este: «mas eternamente não / Patrão! (...) Sim! / Eu serei o teu carvão / Patrão!». Nestes últimos versos do poema, o sujeito poético conta-nos que o colonizado tem consciência de que a sua força de trabalho, quando organizada no sentido oposto ao da exploração colonialista, poderá transformar-se numa poderosa força anti-colonial e terminar com o reinado dos padrões coloniais. O carvão representa os colonizados negros, assimilados, alienados das culturas tradicionais, buscando uma identidade, desejosos de libertação.

Assim, para Craveirinha o espaço da negritude é uma «topografia do corpo e da(s) terra(s)»²⁶, que se «volve em humanismo»²⁷. Sentimos o seu *eu* poemático pleno de «nacionalismo, universalismo, multirracismo, contemporaneidade, desejo ilimitado de

²¹ Alfredo Margarido, *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, 1ªed., Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 496.

²² Ana Mafalda Leite, *Op. cit.*, p.102.

²³ Ana Mafalda Leite, *Op. cit.*, p.103.

²⁴ Ana Mafalda Leite, *Op. cit.*, p.103.

²⁵ Ana Mafalda Leite, *Op. cit.*, p.104.

²⁶ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 499.

²⁷ Rui Baltazar, *Sobre a Poesia de José Craveirinha*, s.l.[Maputo], Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), Cadernos de Consulta (N.º 7). s.d., p.40.

paz como meta da esperança (...)»²⁸, constituindo e completando a sua mundividência autobiográfica.

BIBLIOGRAFIA

1 . Bibliografia Activa

CRAVEIRINHA, José, *Babalaze das Hienas*, Maputo, AEMO, Apoio do Instituto Camões, 1997.

CRAVEIRINHA, José, *Cela I*, Lisboa, Edições 70, 1980.

CRAVEIRINHA, José, *Karingana ua Karingana*, 3ª ed., Maputo, Minerva Central, ASDI e Instituto Camões, s.d. [1995].

CRAVEIRINHA, José, *Maria*, 1ª ed., Lisboa, Caminho, 1998.

CRAVEIRINHA, José, *Xigubo*, 3ª ed., Maputo, Minerva Central, Apoio da ASDI e Instituto Camões, 1995.

2. Bibliografia Passiva

BALTAZAR, Rui, *Sobre a Poesia de José Craveirinha*, s.l. [Maputo], AEMO, Cadernos de consulta (N.º 7), s.d..

FERREIRA, Manuel, *O Discurso no Percurso Africano I*, 1ª ed., Lisboa, Plátano Editora, 1989.

LARANJEIRA, Pires, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1995.

LARANJEIRA, Pires, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa – Textos de Apoio (1947-1963)*, Braga, Angelus Novus, 2000.

LARANJEIRA, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, 1ª ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1995.

LEITE, Ana Mafalda, *A Poética de José Craveirinha*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1991.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, 1ª ed., Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

²⁸ Rui Baltazar, *op. cit.*, p.40.

MARTINHO, J. B. Fernando, «Karingana ua Karingana de José Craveirinha», in *Cadernos de Literatura*, n.º 12, INIC, Outubro de 1982.

MATUSSE, Gilberto, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, UEM, 1998.

TRIGO, Salvato, *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa, Veja, s.d..

ANEXO

Vida e Obra de JOSÉ CRAVEIRINHA

José João Craveirinha, nasceu no bairro da Mafalala, no Maputo (antiga Lourenço Marques), em 28 de Maio de 1922.

Filho de mãe negra, nascida em Michafutene, nos arredores de Lourenço Marques, e de pai branco, algarvio, o poeta passa os primeiros tempos da infância inserido no meio tradicional moçambicano. Andou às costas da mãe negra, como é hábito as mães africanas trazerem os seus filhos e o seu primeiro contacto com a língua e com a cultura realiza-se «no meio das badaladas à volta da fogueira»(K., p. 36) .

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 paterna²⁹ .

Foi jornalista durante muitos anos, tendo iniciado a sua carreira no jornal «O Brado Africano». Trabalhou nos jornais «Notícias» e «Tribuna». Conta com abundante colaboração sob a forma de crónica e ensaios nos jornais «Notícias da Tarde», «Voz Africana», «Notícias da Beira», «Diário de Moçambique» e «Voz de Moçambique». Grande parte da sua poesia ainda se mantém dispersa na imprensa, não tendo sido incluída nos livros que publicou até à data. Outra parte permanece inédita.

Para além da sua actividade como jornalista e poeta, desempenhou um papel de relevo na vida da Associação Africana a partir dos anos 50, sendo Presidente da Assembleia Geral desta Associação, aquando do seu encerramento.

Esteve preso pela PIDE, polícia política Portuguesa, de 1965 a 1969.

Após a Independência tem representado Moçambique em Encontros e Congressos de Escritores. Em 1979, a VI Conferência dos escritores Afro-Asiáticos, elegeu-o Membro Permanente do Júri do Prémio Lótus.

José Craveirinha foi o primeiro Presidente da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), organização fundada após a independência do país, cargo em que permaneceu até 1987.

A sua obra recebeu vários galardões, nomeadamente: «Prémio Alexandre Dáskalos», Lisboa 1960; «Prémio Cidade Lourenço Marques»; Prémio Reinaldo Ferreira», Beira; «Prémio de Ensaio da Cidade da Beira»; «Prémio Nacional de Poesia», de Itália; «Medalha de Ouro da Cidade de Bréscia». Em 1991, foi-lhe atribuído o «Prémio Camões», considerado o principal prémio literário de Língua Portuguesa. Figura tutelar da

²⁹ Ana Mafalda Leite, *Op. cit.*, pp. 16 e 17.

poesia moçambicana é, sem dúvida, o seu mais divulgado poeta e aquele que a crítica reconhece como um dos grandes poetas de África e da Língua Portuguesa.

Pode considerar-se José Craveirinha como poeta nacional moçambicano, no sentido em que Camões o é para Portugal. De certo modo, com a sua poesia frequentemente extensa, narrática, glosando temáticas da dominação colonial, da identidade nacional e de lirismo amoroso ou irónico, Craveirinha acaba por forjar textos que têm marcas épicas, que funcionam como relatos concertados ou alusões à gesta do Povo de Moçambique.

Publicou as seguintes obras:

- ***Chigubo*** (1964); 2ª ed., ***Xigubo*** (1980). A primeira edição, não controlada pelo autor, da responsabilidade da CEI (Casa de Estudantes do Império), incluía apenas 13 poemas, enquanto a 2ª ed., considerada integral pelo autor, já contava com 21. Uma colectânea anterior, intitulada *Manifesto*, foi a concurso, em 1962, do prémio de poesia da CEI, que ganhou, correspondendo, quanto aos poemas, ao livro de 1964. O poema «Sangue da minha mãe» passaria, depois, para o livro *Karingana ua Karingana*.
- ***Cantico a un dio de catrame*** (1966), edição bilingue (português e italiano), da responsabilidade de Joyce Lusso, com inéditos, feita também à revelia do autor.
- ***Karingana ua Karingana*** (1974), selecção efectuada pelo editor; 2ª ed. (1982), definitiva, revista pelo poeta.
- ***Cela 1*** (1980). Poemas da prisão, ao jeito dos que escreveram os angolanos António Jacinto e António Cardoso.
- ***Maria*** (1988). Poemas dedicados à falecida mulher, selecção de entre muitas dezenas, conforme informação do autor.

- *Hamina e Outros Contos* (1997). Pequenas narrativas da década de cinquenta, ensaiadas em publicação, enquanto o autor era jornalista.
- *Babalaze das Hienas* (1997). Poemas que incidem sobre o drama de gente comum que foi apanhada pela guerra civil.
- *Maria* (1998). Segunda obra com o mesmo título, completada e acrescentada com dezenas de poemas, editada dez anos antes.

Note-se que os livros publicados não representam a obra do poeta, embora possam ser representativos das suas tendências. Ele escreve fundamentalmente para a gaveta, sem preocupações de carreira literária. A instâncias de amigos, que lhe organizam os textos, tem acedido a publicar alguma coisa do muito que mantém inédito. Recorde-se, uma vez mais, que, antes da independência, era muito difícil publicar, sobretudo textos comprometidos com ideologias de revolta, liberdade e independência. O primeiro livro, da colecção da CEI, constituiu, por isso, uma mera amostragem não demasiado acutilante. A edição italiana incluía textos mais agressivos, de franca apologia das virtudes do negro e de clara denúncia da dominação branca. Tanto um como o outro foram publicados à revelia do autor, que os não pôde controlar e rever³⁰.

Faleceu na madrugada de seis de Fevereiro de 2003, aos 80 anos de idade, num hospital em Joanesburgo, África do Sul, após ter sofrido um acidente vascular cerebral.

³⁰Laranjeira, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Universidade Aberta, 1ª ed. Lisboa, 1995, pp.278, 279.

