

# O legado de Craveirinha:

## das lutas da geração de 50 aos leitores do século XXI\*

Joana Passos

CEHUM / GAPS

Jpassos@elach.uminho.pt

**Resumo:** O artigo propõe uma revisitação de vários aspetos da vida e obra de Craveirinha, incluindo a sua intervenção na imprensa, a sua influência na vida cultural moçambicana e o enquadramento da escrita de Craveirinha face a outras vozes da sua geração, de língua portuguesa ou não. Também se exploram duas das principais linhas temáticas da sua poesia de 50 argumentando-se que esses textos não são obras datadas na medida em que a sua mensagem mantém pertinência e validade atuais.

**Palavras-chave:** Geração de (19)50 nas literaturas africanas de língua portuguesa; literatura moçambicana; o legado de Craveirinha; releituras pós-coloniais.

**Abstract:** This article suggests a contemporary reviewing of various aspects of Craveirinha's life and work, including his intervention as a journalist, his influence on Mozambican cultural life, and the framing of Craveirinha's writing in relation to other voices of his generation, whether Portuguese speaking or not. Besides, two of the main thematic lines of his 1950s poetry are explored, arguing that these texts are not dated works, as their message maintains current relevance and validity.

**Keywords:** The (19)50s generation in African literatures in Portuguese; Literature from Mozambique; Craveirinha's legacy; postcolonial reviewing.

No seu tempo, Craveirinha muito contribuiu para se afirmar a autonomia da literatura moçambicana em relação a modelos importados do ocidente (via colonialismo) ao dar voz e expressão a referências culturais locais específicas, enaltecendo-as. Por outro lado, ao projetar pela sua escrita comprometida com a luta de independência o ideal da nação moçambicana, as suas pala-

---

\* Esta investigação foi financiada com o apoio da FCT, no âmbito do financiamento ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (FCT: 10.54499/UIDB/00305/2020) e do contrato de trabalho CTTI -60/21- CEHUM (1).

bras encorajaram um sentimento de identidade coletiva, orgulhoso de si, e politicamente consciente. Só por si, estas credenciais seriam mais do que suficientes para se visitar, sempre, a obra de tão importante poeta. Mas hoje, neste artigo, queria ler a dimensão política da obra de Craveirinha de um ângulo mais atualizado para provar que apesar de ter desempenhado uma importante função no seu tempo, a obra de Craveirinha não é uma leitura ‘datada’, que só pode ser entendida e valorizada em função das circunstâncias históricas em que nasceu.

A importância de se ler Craveirinha com renovadas perspetivas críticas quase setenta anos depois da escrita de alguns dos seus poemas pode medir-se pela forma como nos parece desatualizada a crítica da época, essa sim, datada, ideologicamente comprometida com o ideário Marxista, e segundo a qual o valor de um autor era medido pela sua intervenção política na construção de um projeto nacional<sup>1</sup>. O que não coincidissem com a agenda do partido era anátema: literatura burguesa. Ora o que subsiste no tempo literário não são os autores que melhor repetiram os slogans esperados. São os que de facto escreveram literatura – a arte escrita.

Numa entrevista que me concedeu em 2010, dizia Luandino Vieira sobre a capacidade da literatura de transcender o seu tempo de escrita:

O tempo é o grande recolhedor de lixo, que anda de noite, a apanhar tudo, e nem sabe o que é que leva; mas o tempo irá ajudar nessa distinção da literatura de combate, que era literatura feita expressamente pelos seus autores com um fim político. Se os autores tinham na verdade algum talento, esse talento ficava expresso, e passada a urgência da época, se algum talento havia na construção literária, esse talento está lá. E se está lá, deve ser avaliado e reavaliado... e incluído ou não... Quanto aos estudos académicos, devem tomar por objecto tudo o que for relevante... tudo o que ajuda a manter vivo um sistema literário, que se revitaliza ao ser problematizado. (BRUGIONI, 2010: 193)

Estas palavras são fundamentais para se pensar o lugar de um poeta como Craveirinha na atualidade, porque “se (...) talento havia”, então, continua a ser importante ler Craveirinha para além do tempo da luta de independência e

---

<sup>1</sup> Veja-se a propósito a introdução de Gilberto MATUSSE (1998). Aí se referem, entre outros, os comentários de Alfredo Margarido e Ilídio Rocha, que me parecem ler a obra literária em função dos parâmetros utilitários e comprometidos do realismo socialista.

do desafio inicial da construção da nação moçambicana. Pelo contrário, muitos outros autores da época, a meu ver, só têm lugar na aula de história, como forma de se compreender e documentar um dado momento do passado.

A nível internacional, o interesse pela obra de Craveirinha insere-se no âmbito do estudo da literatura moçambicana, ou, num plano mais alargado, no estudo das literaturas africanas de língua portuguesa. Por um lado, a academia brasileira tem sido ativo membro da comunidade que se debruça sobre estas literaturas, sendo de saudar a crescente produtividade e a qualidade do trabalho realizado. Por outro lado, em Portugal, já existem décadas de investigação sobre estas literaturas<sup>2</sup>, um robusto corpo teórico consolidado, várias teses desenvolvidas e é igualmente de realçar o sucesso de vendas de vários autores africanos, muito populares junto do público português. No entanto, o estudo das literaturas africanas é muitas vezes opcional e reúnem-se várias nacionalidades e culturas numa única unidade curricular, a qual tem de ser necessariamente abrangente, e logo, menos profunda e detalhada. Também não podemos esquecer a rede internacional de departamentos de português espalhados pelo mundo, que sempre contemplam na sua formação a componente africana da escrita em língua portuguesa, e, por via do desenvolvimento dos Estudos Comparativos, autores como Craveirinha podem ser objeto de investigação face a autores de outras línguas.

Nas academias europeias, desde os anos oitenta do século XX tem-se afirmado um percurso crítico de abertura, reconhecimento e interesse internacional pelas artes e escrita africanas, em parte devido ao impacto dos estudos pós-coloniais, campo de conhecimento que provocou uma profunda reforma na maneira de os europeus se verem, pensarem o seu lugar face a outros povos, e compreenderem a necessidade de ouvir “as vozes do Sul” (para parafrasear a mudança epistemológica proposta por Maria Paula Meneses e Sousa Santos, 2018). Ora Craveirinha é uma voz fundamental para se descolonizar o pensamento num mundo global, e por isso deve ser lido, conhecido e estudado. E creio que é preciso insistir na relevância dos estudos pós-coloniais como forma de combater o crescente racismo dentro da Europa,

---

<sup>2</sup> A título de exemplo refira-se que, segundo Salvato Trigo, o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa foi instituído na Universidade do Porto no ano letivo 1976-1977. Para mais detalhes ver TOPA, 2017. A Universidade de Lisboa oferece a única licenciatura em Estudos Africanos em Portugal.

exacerbado pela atual crise de refugiados e massivo número de imigrantes ilegais.

A nível nacional, em Moçambique, Craveirinha é também fundamental espelho para se conhecer a cultura deste país e a afirmação da sua literatura moderna, escrita. Isto porque, através da sua obra, as mais jovens gerações compreendem as lutas do passado, mas, para além disso, aprendem a refletir sobre Moçambique, os sentidos de identidade coletiva que alberga e os desafios que enfrenta.

Para além de ser uma figura fundadora enquanto poeta nacional, Craveirinha, quando necessário, também se fazia prosador, como o próprio afirma na introdução à antologia *Hamina e outros Contos* (1997), onde diz que muitas vezes improvisava textos<sup>3</sup> – “esgalhava” essa “qualquer coisa” (1997: 16) – para ocupar espaços vazios do jornal *O Brado Africano*, onde era colaborador assíduo. Uma das causas para esses “espaços vazios” seriam os imprevisíveis cortes da censura, vigente durante o Estado Novo português (1933-1974), e para os quais Craveirinha providenciava uma solução. No entanto, apesar dessa declaração humilde, de obra improvisada, acredito que, como Ana Mafalda Leite (2006) demonstrou, alguns desses contos seriam textos mais amadurecidos, e teriam necessariamente de o ser, pois, como diz a crítica, as ilustrações que os acompanharam não se improvisavam. A propósito, refira-se que a edição dos contos reunidos na antologia reproduz as ilustrações de autores como Rui Nogar, Nuno A. de Sousa, António Bronze, Luís Polanah e Maria da Luz, e cito os nomes porque também é importante manter a memória do trabalho destes artistas visuais, que tiveram na imprensa a galeria possível para expor os seus trabalhos. Começo por evocar estes contos e as circunstâncias da sua criação porque me interessa a componente de formação jornalística no autor que se tornou Craveirinha, e que começa por colaborar com um jornal como *O Brado Africano*, periódico que sempre foi uma voz em defesa das populações locais e dos seus direitos. E sublinho também a apaixonada entrega que se adivinha em alguém que se presta a “esgalhar qualquer coisa” para salvar a situação.

---

<sup>3</sup> Ana Margarida Fonseca, num estudo que integra o presente volume, defende que o género dos textos reunidos na antologia *Hamina e outros contos* (1997) está entre o conto e a crónica. Subscrevo inteiramente essa reflexão.

José Craveirinha foi colaborador de vários jornais moçambicanos, desde *O Brado Africano*, onde estava no final dos anos 40 (e onde foi contemporâneo de Noémia de Sousa, de quem era amigo), ao jornal *Notícias*, a partir de 1958, e mais tarde do jornal *A Tribuna*, isto para referir só alguns exemplos das suas múltiplas colaborações. Também é importante dizer-se que foi membro da FRELIMO, Frente da Libertação de Moçambique, assumindo o seu compromisso com a luta de libertação na componente da intervenção cultural<sup>4</sup>, através da sua voz literária. Esta ligação à imprensa enquadra o perfil de Craveirinha como alguém atento à realidade, e que acompanhava os debates do tempo em que viveu. No entanto, o lado comprometido da sua obra não implicou a marginalização da expressão de sentimentos subjetivos e pessoais em nome de uma ideologia ou da suprema necessidade de se fazer propaganda. Muito pelo contrário, o compromisso político do poeta nunca foi um limite à sua criatividade, e encaro esta articulação entre a arte e a política como (mais) uma camada de significados contida no seu trabalho, que só torna mais rica a descoberta da sua obra para os públicos da atualidade. A componente jornalística da intervenção de Craveirinha, que em parte se materializa nos seus contos / crónicas publicados em 1997, e que se encontra também documentada em *Contacto e outras crónicas* (1999), mostra ao leitor de hoje o esforço em trazer para a ‘cidade de betão’ o conhecimento de – e se possível, a identificação com – os bairros suburbanos de Maputo, onde pulsava uma vida mais africana, para além do “frio verniz da civilização” (CRAVEIRINHA, 1999: 16). Portanto, pela colaboração de Craveirinha com a imprensa local encontra-se de uma forma clara a matriz que cruza a identificação e elogio da cultura moçambicana, africana, rica nas suas tradições e estilos de vida, com a constante preocupação em dar visibilidade aos que nunca eram “protagonistas de coisa nenhuma” (parafrazeando um comentário que ouvi a Luís Carlos Patraquim, sobre o valor do cinema em Moçambique e a sua representação das populações locais). Neste artigo, vou partir da intervenção jornalística de Craveirinha para definir um ponto de vista a partir

---

<sup>4</sup> Quando me refiro a ‘intervenção cultural’, faço-o no sentido definido por Amílcar Cabral, de contributo útil para a resistência ao imperialismo (CABRAL, 2008: 209). No entanto, não concordo com a sugestão de que a arte tenha de ser útil. Pode sê-lo, mas a liberdade criativa e as preocupações estéticas são indissociáveis do ser de qualquer forma de arte. E bem o reconhecemos na obra de Craveirinha, espírito rebelde, que traçou o seu próprio caminho.

do qual analisarei um pequeno conjunto de poemas selecionados, que tomo como casos exemplares para se abordar o seu legado. Esta abordagem serve para sublinhar o entrecruzamento de questões de classe e identidade cultural, presentes na sua poesia, com a procura de um caminho para a moderna cultura moçambicana, processo que começa com a geração de 50, mas que está em aberto num Moçambique independente, e que possivelmente passará por um mais ativo diálogo com outras culturas da região.

Pelos problemas sociais que a geração de 50 nas literaturas africanas de língua portuguesa expôs, e os quais em grande parte permanecem sem solução no mundo global da atualidade, considero que Craveirinha fez parte de uma geração fundadora e interventiva cuja relevância não ficou presa ao seu tempo visto que, mesmo com toda a carga histórica que as suas palavras transportam, Craveirinha e os seus companheiros mantêm-se vozes pertinentes para problemas que confrontam os leitores do século XXI.

Ao falar-se dos companheiros de Craveirinha, vários são os nomes que se podem referir nesse projeto coletivo que foi a consolidação de um sistema literário e artístico Moçambicano, nos anos 50 e 60. Destacaria os escritores, Luís Bernardo Honwana, Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knofli, e os pintores Malangantana e Bertina Lopes. Se em Lisboa existiu o meio da Casa dos Estudantes do Império, onde jovens autores se formaram mutuamente, em termos estéticos e políticos, em Moçambique, Craveirinha tornou-se das vozes mais presentes e contundentes neste meio intelectual local, do qual fazia parte.

Como ponto de partida para a minha abordagem à sua obra, queria citar aqui uma série de comentários reunidos no livro de Alda Costa, *Arte em Moçambique* (2013), onde encontramos Craveirinha no papel de crítico de arte, em 1962, a partir das páginas do jornal *A Tribuna*. Escrevia o autor a propósito de uma obra da pintora Bertina Lopes:

Foste o único artista de Moçambique inteiramente moçambicano na obra que apresentaste. É muito importante (...) Eu sei que a arte não tem fronteiras. Mas tem características. Tem individualismo. (CRAVEIRINHA, *apud* COSTA, 2013: 148. Citação de um artigo de *A Tribuna*, de 11 de novembro de 1962)

Este elogio ao quadro de Bertina Lopes que representava uma cerimónia de “lobolo” – uma cerimónia tradicional em Moçambique, relativa ao casamento e dote da noiva – torna-se mais claro nas suas intenções e alcance, se comparado com os comentários de Craveirinha à pintura de João Ayres (1921-2001), pintor português chagado a Moçambique em 1946, e professor no Núcleo de Arte de Maputo (então Lourenço Marques) desde o final dos anos 40. Diz Craveirinha, em 1963, a respeito dos quadros do português João Ayres:

As tuas exposições, João, agora já não prestam porque já não ligas aos guindastes e aos tipos que andam lá em baixo a carregar sacos. Agora pintas barcos e cenas de toiros (...) Pois eu acho que nunca foste tão artista como agora que não andas a pintar aquilo que os outros querem. Pintas o que sentes, o que mais te seduz e tudo quanto te inspira mais. (...) Mas como não são os sinais de cá, a coisa está errada, dizem eles. Mas está errada porquê se tu vives aqui mas não és de cá? (CRAVEIRINHA, *apud* COSTA, 2013: 195, “Carta para o João”, *A Tribuna*, 20 de junho de 1963)

Esta evocação do papel de Craveirinha como crítico de arte, com toda a sua ironia e frontalidade, prova que a sua voz no meio intelectual da então Lourenço Marques extravasava o universo da escrita literária, num continuum entre as várias artes que procuravam um caminho para afirmar a cultura local de Moçambique, como parte do processo de autoafirmação nacional e coletiva, que fazia parte das estratégias da luta de libertação.

Na procura do caminho artístico para as artes visuais moçambicanas, proclamado através das páginas da imprensa, podemos identificar nestes dois excertos jornalísticos, alguns dos tópicos que iremos abaixo reencontrar em exemplos concretos da poesia de Craveirinha, nomeadamente: 1) a urgência na representação literária da vida cultural moçambicana (por isso Bertina Lopes é elogiada); 2) a importância de escrever a vida da classe operária (os “tipos que andam lá em baixo a carregar sacos”; 3) o uso da ironia, como forma de expor as fraquezas de quem se rejeita ou critica; 4) o desenhar de utopias e a identificação com um forte sentimento nacionalista, que o relaciona com os outros autores e intelectuais da geração de 50, aquela que preparou a luta armada pela independência, a acompanhou de 1964 até 1974, e se viu amargamente confrontada com a guerra civil que se seguiu. Por isso, se parte da obra de Craveirinha dá voz ao lutador (veja-se sobretudo a antologia *Cela 1*, 1980), aos projetos para o futuro e à vontade de fazer e construir, também encontramos na sua obra desilusão e amargura.



Fotografia de Craveirinha numa rua de Maputo / Lourenço Marques, s/d, com um grupo de amigos. (FMSMB<sup>5</sup> / Arquivo Malangatana Valente Ngwenya)

A um nível transnacional, mas ainda de língua portuguesa, Craveirinha teve por companheiros de geração os angolanos Luandino Vieira, Alda Lara, Mário Pinto de Andrade, António Jacinto, as santomenses Alda do Espírito Santo e Manuela Margarido, e, inevitavelmente, da Guiné-Bissau e Cabo Verde, a voz de Amílcar Cabral. Para além desta fantástica geração de língua portuguesa, gostaria de recordar que também é nos anos 50 que Frantz Fanon publica *Peau Noire Masques Blancs* (1952), o nigeriano Wole Soyinka (que viria a ser o primeiro africano a receber o prémio Nobel, em 1986) leva as suas primeiras peças ao palco, e Chinua Achebe, também nigeriano, publica *Things Fall Apart* (1958). Também nesta mesma década, a sul-africana Nadine Gordimer começa a publicar coleções de contos, iniciando-se assim o percurso literário daquela que seria a primeira mulher africana a receber um prémio Nobel da literatura, em 1991. Recordo estes nomes e o seu impacto internacional para enquadrar a escrita de Craveirinha não só nos debates da cena cultural moçambicana, como acima vimos, mas também numa sintonia com debates mais amplos, que se desenrolavam em várias regiões africanas,

---

<sup>5</sup> Agradeço à Fundação Mário Soares e Maria Barroso a autorização para o uso desta e da outra foto incluída mais adiante.



com ligações aos meios estudantis na Europa, e em outras línguas que não a língua portuguesa. Nos anos 50 e 60, viviam-se tempos de mudança, e abria-se ao escritor africano o desafio de contribuir para essa mesma mudança. Craveirinha assumiu esse desafio e também pagou um preço. Foi preso pelo estado português sob a acusação de atividades subversivas, e foi companheiro de cela de Luís Bernardo Honwana<sup>6</sup>, tendo também conhecido o pintor Malangatana na prisão<sup>7</sup>. Este encontro na prisão entre três nomes fundamentais na arte e na escrita moçambicana é revelador da forma como o Estado Novo tratava os artistas e intelectuais, e recorde-se que também em Portugal os escritores eram perseguidos e censurados. Para ilustrar esta dimensão de colaboração internacional contra um opressor comum – que era o estado fascista português – apresento aqui uma pequena fotografia, tirada em Moçambique, onde se vê Craveirinha com o seu amigo Malangatana e o angolano Mário Pinto de Andrade, este último, um ativista fundamental na articulação das lutas de libertação dos vários países africanos de língua portuguesa. Pinto de Andrade viveu exilado em Paris por muitos anos, onde colaborou com a revista *Présence Africaine*. A fotografia representa três amigos, mas representa também as muitas cumplicidades que terão existido entre os intelectuais situados em diferentes e distantes geografias, que então se uniram numa causa comum.



Craveirinha, Malangatana e Mário Pinto de Andrade, em Maputo, no atelier de Malangatana s/d (FMSMB / Arquivo Malangatana Valente Ngwenya)

---

<sup>6</sup> Segundo obituário de Craveirinha no jornal *Público*, 7 de fevereiro de 2003.

<sup>7</sup> A este respeito ver referência de Francisco NOA (2016: 217).

Em Lisboa, Craveirinha é publicado na antologia de 1961 da Casa dos Estudantes do Império<sup>8</sup> dedicada a Moçambique.<sup>9</sup> Esta antologia foi reeditada em 2014, como o segundo volume das *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*, e os poemas de Craveirinha aparecem nas páginas 87 e 88. A CEI também publicou, em 1963, a primeira edição de *Chigubo* (com esta grafia), uma das coleções de poesia que abordo neste artigo. Em Lourenço Marques (Maputo), Craveirinha publicou *Chibugo*, em 1964, no ano em que começou a guerra de independência em Moçambique. Quanto ao seu segundo livro de poesia, *Karingana ua Karingana*, é publicado em 1974, mas reúne poesia muito mais antiga. Por exemplo, o primeiro caderno, “Fabulário”, recolhe poesia criada entre 1945 e 1950. Estas duas coleções de poesia, *Chigubo* e *Karingana ua Karingana* estão reunidas na *Obra Poética I* (1999), livro sobre o qual me vou debruçar. Ao comparar as publicações anteriores e a obra reunida noto que, no caso de poemas que tinham duas versões, a edição posterior optou por uma delas. Também se acrescentam várias datas a poemas individuais, o que é importante para se compreender o contexto de opressão colonial que terá inspirado muitas das reflexões contidas nestes poemas.

Depois da independência, Craveirinha foi Prémio Camões em 1991, e foi o primeiro presidente da AEMO – Associação de Escritores Moçambicanos. Por sua vez, a AEMO veio a instituir o Prémio José Craveirinha, em homenagem ao poeta. Foram premiados autores como Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho, Eduardo White e Lília Momplé, tendo sido igualmente contemplada a académica Fátima Mendonça, em 2016. Ou seja, para além do papel que Craveirinha teve em vida, no sentido de pensar e, de certa forma, conduzir a autodefinição da moderna literatura (e arte) moçambicana, hoje, o seu nome também continua a apoiar e inspirar outros autores.

Em *Obra Poética I*, que tomamos como objeto de estudo, vamos encontrar alguns dos tópicos fundamentais para se ler a poesia da primeira fase de Craveirinha, que descreveria como otimista, de denúncia e consciencialização política, e exaltada em relação a um projeto a construir, portanto, “utópica”, como afirma o crítico Francisco Noa (2002). Poder-se-ia também incluir

---

<sup>8</sup> Sobre este assunto, ver o livro de Inocência MATA (2015).

<sup>9</sup> O volume I é dedicado a Angola e S. Tomé e Príncipe.

a coleção *Cela I* (1980) nesta fase poética, marcada pela resistência e a vontade de sobreviver, com o objetivo de levar em frente um projeto.

Por contraste, a sua poesia mais tardia, de antologias como *Babalaze das Hienas* (1992) e *Maria* (1998), é uma poesia mais focada na morte, individual e coletiva, tal como argumenta Ana Mafalda Leite no seu livro *Cenografias pós-coloniais e Estudos sobre Literatura Moçambicana* (2018). Segundo Leite, a poesia desta fase representa a desilusão com o período pós-independência, e regista, por metáforas ligadas à animalização e voracidade, o horror da guerra civil.

Na análise de *Obra Poética I*, universo rico e extenso, selecionei a título de exemplo não exaustivo duas linhas temáticas, abordadas em diferentes secções, cada qual um possível ponto de entrada na poesia de Craveirinha.

### **1. Representação literária da vida e cultura moçambicanas**

Quando Craveirinha escreve os seus poemas da década de 50, mais tarde reunidos em *Chigubo* (que tem alguns poemas com datas de 1952, 1956, 1958 e 1959) e no “Fabulário” (1945-1950), caderno de *Karingana ua Karinagana*, várias são as ideias que circulam no meio intelectual da sua geração. Nessa altura teve um forte impacto o ideário da *Négritude*, que defendia a orgulhosa afirmação do ‘ser negro’, a beleza dos corpos negros, a dignidade das antigas histórias e linhagens de África, bem como a riqueza das suas diversas culturas e artes, reconhecidas no ocidente sobretudo pela dança, a música dos instrumentos de percussão, as máscaras e as esculturas. Também as ideias Pan-africanas, que propõem uma identidade continental, sublinhavam a especificidade identitária dos vários povos de África e as vantagens de uma colaboração coordenada para melhorarem a sua posição no mundo, e por fim, recorde-se o impacto da Harlem Renaissance, materializado no discurso reivindicativo dos Afro-americanos, que encorajava o orgulho reivindicativo e a luta pelos direitos civis dos homens e mulheres de ascendência africana por todo o mundo. Todos estes discursos apontam no sentido de uma renovação na visão que os povos africanos ou afro-descendentes têm de si, investindo uma estratégica recuperação das culturas locais, suas narrativas e tradições, para projetar um futuro positivo para essas comunidades.

Começaria, portanto, pela centralidade da representação da vida cultural moçambicana na poesia de Craveirinha, no sentido da valorização das suas tradições locais – celebrações e rituais – que durante muito tempo tinham

sido desprezadas pelo poder colonial, com o objetivo de impor a assimilação da cultura portuguesa. Reagindo a esta tentativa de descaracterização de Moçambique, não será por acaso que Craveirinha escolheu o título de *Xigubo* (1964, que aparece com esta grafia na *Obra Poética I*), para uma das coleções aqui abordada. Este título invoca várias dimensões da cultura moçambicana: a dança, o ritmo de tambores, modelos de masculinidade e a exaltação / exibição do guerreiro. De entre os poemas que compõem *Xigubo*, há um, “Hino à minha terra”, que sublinha a relevância dos topónimos, marca visível das palavras das línguas locais. Destacar a força das línguas locais, aquelas que afinal nomearam vários pontos do território (em vez do português) é uma outra forma de identificar e enaltecer a cultura moçambicana, tal como o havia feito em termos visuais Bertina Lopes, no quadro que Craveirinha elogiava. A título de exemplo, transcrevem-se abaixo vários excertos do referido poema:

(...)

E outros nomes da minha terra  
Afluem doces e altivos na memória filial  
E na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.  
Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!  
Morrumbala, Namaconda e Namarroi

(...)

Oh, as belas terras do meu áfrico País  
E os belos animais astutos  
Ágeis e fortes dos matos do meu País  
E os belos rios e os belos lagos e os belos peixes

(...)

E todos os nomes que eu amo belos na língua ronga  
macua, suaáli, changana,  
xítsua e bitonga

(...)

(Craveirinha, *Obra Poética I*, “*Xigubo*”, 1999: 20 e 21)

Dos vários nomes invocados, passamos para uma mais abrangente evocação do espaço que esses nomes designam, focando-se a fauna e flora locais. Por fim, ligam-se os nomes dos sítios às línguas de Moçambique, que são aquelas pelas quais a voz poética identifica o ‘seu’ país. Aliás, a repetição dos vários pronomes possessivos ao longo dos versos é sublinhada por Fran-

cisco Noa (2002), que também destaca esse sentido de posse e de filiação no elo que une a voz poética individual à nação.

Por sua vez, o título da coleção *Karingana ua Karingana* (1974) começa por evocar o hábito de se contar histórias, referência que é repetida no primeiro caderno da coleção, que se chama precisamente “Fabulário”. Em qualquer dos casos, quer no título da coleção quer no título do caderno, a palavra escrita evoca a importância da oralidade na sociedade moçambicana, e essa oralidade, subjacente ao hábito de se contar histórias, é um outro aspeto desse continuum das artes que Craveirinha vai revisitando pela sua poesia.

Pela escrita de Craveirinha, as tradições acima mencionadas ficam preservadas para a memória moçambicana, e são transmitidas às gerações mais jovens. Por outro lado, representa-se, a partir de Moçambique, uma herança cultural local que é dada a conhecer ao mundo.

Paralelamente, também invocaria aqui a dimensão erótica da poesia deste autor, e a sua representação do corpo feminino, na medida em que as suas referências à sexualidade e ao desejo do corpo da mulher têm, muitas vezes, um sentido mais profundo, de renovação e de orgulho de si. Por exemplo, em *Canção Negreira*, um poema que evoca a história de escravatura e o passado colonizado de Moçambique, o ato de amar uma mulher e fazer uma nova geração significa resistir ao desalento que o confronto com essa história provoca. Pelo contrário, o prazer e o amor, aqui e agora, são uma afirmação de vida e de sobrevivência:

#### Canção Negreira

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

E derrotas de fome  
nas minhas mãos de bronze  
florescem languidamente na velha  
e nervosa cadência marinheira  
do cais donde os meus avós negros  
embarcaram para hemisférios de escravidão.  
(...)  
e soluções de espasmo latejando no quarto  
enche de beijos as sirenes do meu sangue  
que meninos das mesmas raízes

e das mesmas dolorosas madrugadas  
esperam a sua vez.

(Craveirinha, *Obra Poética I*, 1999: 123)

No quarto que reúne os amantes está também presente um antigo conjunto de memórias históricas, coletivas, que de alguma forma são derrotadas na sua negatividade pela afirmação desta paixão, intensa e capaz de gerar novas vidas, que, a partir destas raízes esperam a sua vez de fazer algo de renovador, quando chegar a sua vez de agir.

Na obra de Craveirinha, seria incorreto silenciar a importância dada à mulher, ao amor e à sexualidade, como forma de contrariar o que na vida nos pode provocar desalento. Portanto, não são só os poemas à figura maternal que podem servir para encorajar um povo, como costuma acontecer em muita da literatura associada a um projeto de libertação ou reconstrução nacional. No caso de Craveirinha são também os poemas sobre o erotismo, sobre o corpo feminino, o desejo e o prazer, que servem para transcender a história ‘negreira’ que se possa ter herdado.

Para o leitor de hoje em dia, a questão de processar a história da escravatura, e colocá-la no seu devido lugar na história universal é um desafio em aberto, que ecoa dos anos 50 até à atualidade.

## 2. Os “tipos que andam lá em baixo a carregar sacos”

A poesia reunida no caderno “Fabulário”, de *Karingana ua Karingana*, terá sido escrita entre 1945 e 1950. Craveirinha dedicou muita da poesia que escreveu nesses anos a denunciar a exploração dos trabalhadores moçambicanos e a sua falta de condições de vida. Na altura, esta denúncia quebrava a alienação política e afirmava a necessidade da luta de libertação. Para o leitor de hoje em dia, infelizmente, estas temáticas não perderam a sua pertinência. Se seguirmos as ideias do Coletivo de Pesquisa da Universidade de Warwick,<sup>10</sup> que ensaia uma atualização da velha crítica marxista aplicada à globalização e às desigualdades entre o hemisfério norte e o hemisfério sul,

---

<sup>10</sup> As propostas deste grupo de teóricos foram recentemente traduzidas para o português, no Brasil: Coletivo de Warwick. *Desenvolvimento Combinado e Desigual: para uma nova teoria da literatura mundial*. Tradução de Gabriela Beduschi Zanfelicce. Campinas: Editora da Unicamp. Ver também o volume 1 do número 40 da revista *Via Atlântica* sobre este tema, intitulada *A Literatura-Mundial e o Sistema- Mundial moderno*.

casando-a, de algum modo, com os estudos pós-coloniais e a literatura comparada, então, claro que a denúncia das desigualdades sociais por parte dos escritores continua a ser importante e necessária.

Dentro desta temática, escolhi citar o poema “3 Dimensões”, dedicado “à Carol e ao Nuno”, ou seja, à amiga Noémia de Sousa<sup>11</sup>, cujo primeiro nome era “Carolina”, e seu irmão Nuno:

3 dimensões

Para a Carol e o Nuno

Na cabina  
o deus da máquina  
de boné e ganga  
tem na mão o segredo das bielas.

Na carruagem  
o deus da primeira classe  
arquitecta projetos no ar condicionado.

E no ramal  
– pés espalmados no aço dos carris –  
rebenta pulmões o deus  
negro da zorra<sup>12</sup>.

(Craveirinha, *Obra Poética I*, 1999: 71)

Ao contrário da coleção *Xigubo*, tendencialmente com poemas de várias estrofes e versos longos, “Fabulário” é composto por poemas mais pequenos, depurados, quase axiomáticos, que assumem um tom mais incisivo, como é o caso do exemplo citado. Esta particularidade formal também é referida por Ana Mafalda Leite no seu livro de 2018<sup>13</sup>, na secção sobre Craveirinha. Eu associo esta contenção formal a uma mais vincada ironia, que compõe o poema em torno do contraste entre as condições de vida de quem desempenha diferentes funções, em diferentes locais de trabalho. A dimensão de exploração da classe operária é expressa pelo verso “rebenta pulmões”, que se

---

<sup>11</sup> Aliás, são vários os poemas dedicados a Noémia de Sousa. Talvez o mais revelador desta amizade seja *Mensagem* (na p. 145, da *Obra Poética I*, edição de 1999).

<sup>12</sup> Pequeno carrinho de transporte que se empurra, manualmente, sobre os carris.

<sup>13</sup> Cf. pp. 176-194.

associa ao operário negro e descalço. A tomada de consciência na diferença de vida entre uns e outros é o ponto de reflexão que o poeta deixa ao leitor, focando, pedagogicamente, a atenção do seu público em detalhes que não podem passar despercebidos na nossa percepção do mundo, e em relação aos quais não podemos ser indiferentes.

Em toda a *Obra Poética I*, a exploração dos pobres e a falta de condições nas suas vidas é tema recorrente, e podemos agrupar nessa única isotopia, por exemplo, os poemas “3 dimensões”, “Mulata Margarida” (sobre exploração sexual), “Gado Mamparra-Magaíza”, sobre os trabalhadores contratados, transportados de comboio em condições sub-humanas, “Um céu sem anjos de África”, onde se denuncia a morte das crianças africanas por falta de cuidados de saúde, ou ainda “Ode a uma carga perdida”, referindo-se aos trabalhadores que morreram no porão de um navio incendiado, e de quem se fala como “a carga”, como no tempo da escravatura. Por fim, ainda dentro desta linha temática, referiria os poemas “Cântico a um Deus de Alcatrão” e “Grito Negro”, com a diferença que nestes dois últimos casos já aparece a semente da revolta, respetivamente nos versos “(...) máquina está a trabalhar / até um dia enraivar / com farinha de pilão” (1999: 44) – sendo que “enraivar” é aqui a palavra chave, estando ligada a algo que vai acontecer no futuro, um dia. No caso do segundo poema, vejam-se os versos: “Eu sou carvão! / Tenho que arder / E queimar tudo com a minha combustão. // Sim! / Eu serei o teu carvão / Patrão!” (1999: 12) – versos que contêm uma ameaça implícita.

Ao mesmo tempo que se foca nas grandes diferenças sociais entre as classes que compõem a sociedade moçambicana, diferenças essas que subsistem, Craveirinha, com o seu olhar atento do jornalista, também compreende a importância de se focar nos detalhes que fazem das desvantagens uma força. É preciso escrever palavras de alento, de encorajamento, e hoje, como antes, elas fazem falta a um país (e a um continente) em reconstrução:

Fábula

Menino Gordo comprou um balão  
E assoprou  
Assoprou com força o balão amarelo

Menino gordo assoprou  
assoprou