

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**IMAGENS DO NEGRO E DO COLONIALISMO PORTUGUÊS EM JOSÉ
CRAVEIRINHA E GILBERTO FREYRE**

LUANA SOARES DE SOUZA

**TANGARÁ DA SERRA - MT
2019**

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

IMAGENS DO NEGRO E DO COLONIALISMO PORTUGUÊS EM JOSÉ
CRAVEIRINHA E GILBERTO FREYRE

LUANA SOARES DE SOUZA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, *campus* Tangará da Serra, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e vida social nos países de língua portuguesa oficial

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Macêdo

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Marinei Almeida

TANGARÁ DA SERRA - MT
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta tese, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

S719i SOUZA, Luana Soares de .
Imagens do Negro e do Colonialismo Português em José Craveirinha e Gilberto Freyre / Luana Soares de Souza - Tangará da Serra, 2019.
226 f.; 30 cm.(ilustrações) Il. color. (sim)

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.
Orientador: Tania Macêdo
Coorientador: Marinei Almeida

1. Colonização Portuguesa. 2. José Craveirinha. 3. Gilberto Freyre. 4. Negro. 5. Imagem. I. Luana Soares de Souza. II. Imagens do Negro e do Colonialismo Português em José Craveirinha e Gilberto Freyre: .

CDU 371.67

Tese intitulada **Imagens do negro e do colonialismo português em José Craveirinha e Gilberto Freyre**, de autoria de Luana Soares de Souza, avaliada e aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Prof.^a Dr.^a Marinei Almeida (Coorientadora)

Prof. Dr. Emerson Inácio da Cruz (Avaliador externo)

Prof.^a Dr^a Vanessa Rimbau Pinheiro (Avaliadora externa)

Prof.^a Dr^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Avaliadora interna)

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues (Avaliador interno)

AGRADECIMENTOS

Certa vez ouvi a professora Rita Chaves falar, em uma de suas aulas, que todo pesquisador de África deve conhecer o continente. Essa fala criou um eco ensurdecedor na minha cabeça que se propagou por muito tempo.

A necessidade de conhecer África, em especial Moçambique, cresceu ainda mais quando meu pai, estudante do curso de Ciências Sociais, estava falando sobre uma pesquisadora que fez uma investigação sobre a Palestina. Ela apresentou sua pesquisa na sala do meu pai. Ele me disse: "imagina se ela tivesse ido à Palestina. A pesquisa seria ainda melhor".

O desejo de conhecer África fez-se presente durante toda a trajetória do doutorado. Nesse ínterim, vários encontros foram me aproximando desse lugar. Osvaldo, de Angola, embora sempre muito quieto nas aulas, quando falava despejava um mar de sabedoria. Martinho, também de Angola, tornou-se meu parceiro nos estudos sobre rap e hip-hop. Malaquias, de Guiné-Bissau, que conheci em uma palestra que ministrei na Universidade Federal de Mato Grosso para o coletivo negro, e debateu tantas coisas de forma profunda comigo. Esses encontros me preparavam para o grande encontro com um pedacinho de África.

Em janeiro de 2019 esse encontro ocorreu. Fui a Maputo, conheci a Mafalala, andei pelas ruas Lenin, Marx e Ho Chi Min. Descobri obras e autores. Vi as pinturas de Malangatana. Conheci a casa de José Craveirinha. Penetrei no Índico. Esse foi um encerramento do ciclo de doutorado muito intenso e doloroso. E aqui agradeço aos que estiveram na minha vida nessa jornada.

Agradeço, primeiramente, à minha família, pelo apoio incondicional. À minha mãe, preta, ao meu pai, branco. Às minhas raízes ancestrais, que ecoam dores, deslocamentos, cruzamentos e cura.

À Morgana e ao André, meus irmãos, mesma pele, mesmo sangue; amor incondicional.

Às minhas orientadoras, Tania Macêdo e Marinei Almeida, pela garra e força. Elas me apresentaram o mundo, o voo, a travessia. Mulheres que transcendem os limites impostos ao corpo da mulher, transbordando as bordas do patriarcado, sendo fonte inesgotável de força e de luta.

Ao Zeca, filho, e ao Stélio, neto de José Craveirinha, por me permitirem adentrar ao espaço da Fundação José Craveirinha, local onde viveu o poeta.

À Iverca e ao grupo do "Mafalala Walking Tour", por apresentarem a Mafalala de forma tão poética, bela e humana.

À Sara Jona, da Universidade Politécnica de Maputo, pela recepção carinhosa na Universidade.

Ao Matteo Angius, por me receber prontamente no Instituto Camões, em Maputo, fornecendo material precioso a respeito de José Craveirinha.

Ao Makala, primeira pessoa a me receber em Maputo e desconstruir várias ideias a respeito da cidade, da FRELIMO e de Craveirinha.

À Duducha, pelas boas risadas acompanhadas de cervejas 2M e pela ajuda na tradução de certas palavras rongas e changanas. Sua ajuda foi fundamental para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Às professoras Rita Chaves e Rejane Vecchia, por me possibilitarem estagiar na Universidade de São Paulo, proporcionando um rico ambiente de debate e reflexão sobre docência e as literaturas africanas de língua portuguesa.

À Inocência Mata, pelo rompimento da romantização da mestiçagem e pela desconstrução da obra *Maria*. Obrigada por colocar meus pés no chão.

Aos professores Helder Garmes, Paul Melo e Castro e Duarte Braga, por me iniciarem nos estudos sobre o lusotropicalismo na Universidade de São Paulo na disciplina “Um novo mapa das literaturas de língua portuguesa”. Em especial ao Paul Melo e Castro, por me apresentar a obra *Pão nosso de cada noite*, de Ricardo Rangel, e a Helder Garmes, pelos maravilhosos debates a respeito da minha escrita sobre Freyre e Craveirinha, me alertando para o perigo dos maniqueísmos.

Ao professor Valdemir Zamparoni, que provocou um debate importante, durante o evento “Encontros com Moçambique”, na Pontifícia Universidade Católica no Rio do Janeiro, sobre os teóricos ocidentais em meu trabalho, sugerindo que eu “descanonizasse” a teoria.

Aos professores Vera Maquêa, Agnaldo Silva, Vanessa Riambau e Emerson Inácio pelas contribuições e sugestões valiosas na banca de defesa de doutorado.

À Universidade de São Paulo, lugar em que estive por 2 anos e meio. Universidade que é parte de mim e me modificou profundamente.

Aos funcionários da Biblioteca Mário de Andrade, que foram tão gentis me permitindo manusear as obras de Freyre.

Aos funcionários da Biblioteca Brasileira que me deram acesso à inúmeros jornais com artigos de Gilberto Freyre.

À Marinês Mendes, pelo carinho de todo os dias na secretaria do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo.

À Universidade do Estado do Rio Janeiro, universidade que me acolheu por um curto período.

À Universidade do Estado de Mato Grosso, pela luta incansável de se manter como uma universidade autônoma e pública, mesmo com todos os ataques do Governo Estadual.

À Universidade de Yale e, em especial, à professora Joanna Boampong, por receberem-me no Congresso da Associação de Literatura Africana em 2017.

À Capes, pelo apoio financeiro durante essa jornada.

Ao Jean Michel, pelas risadas e alegria eterna. Ao Maicon Milhen, inspiração maior. À Priscila Freitas, pelas reflexões profundas que deslocam as minhas certezas. À Cintia Borges, pelo encontro em outras vidas. À Mirella Duarte, pela força inabalável. À Joriam Fontes, espírito de luz. Ao Alex Santos, pelo apoio cotidiano. À Giselle Marques, pelas noites, danças e conselhos. À Lílian Falcão, pela delicadeza. Ao Edson Flávio, pelo companheirismo acadêmico. Ao Guilherme Augusto, abismo de profundidades infinitas que ninguém penetra. Ao Daniel Lolo, pela impulsividade e loucura, rompendo a rotina do dia-a-dia. À Adriane Figueira, pelo sangue quente que me aqueceu nos dias frios de São Paulo. Ao Nilo Fraga, pelos dias intensos vividos em São Paulo. À Gracielle Costa, pela sensibilidade materna e preta.

Ao meu preto, Genilson Ferreira, pela paciência no final dessa jornada e pelo apoio infinito. Meu mundo melhora quando caminhamos juntos.

À comunidade de Acorizal, fiel às suas raízes e tradições, onde encontro tantas coisas em comum com o universo criado por José Craveirinha. Obrigada pelo acolhimento.

À Escola Estadual Pio Machado, meu local de trabalho que, todos os dias, me apresenta as dores e as delícias da docência. Agradeço aos trabalhadores e aos alunos.

As pessoas só existem como figuras, ilustrativas de pontos de vista e mais nada.
José Craveirinha

O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro.
Octavio Paz

RESUMO

SOUZA, Luana Soares de. *Imagens do negro e do colonialismo português em José Craveirinha e Gilberto Freyre*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, Tangará da Serra, 2019.

Em nosso trabalho, confrontamos duas figuras paradigmáticas do mundo de língua portuguesa: o poeta moçambicano José Craveirinha, que cria imagens poéticas da colonização e do negro, as quais refutam a narrativa oficial ao humanizar as personagens negras que sofreram historicamente com o colonialismo, e Gilberto Freyre, sociólogo brasileiro que busca interpretar as relações entre negros e brancos no espaço colonial a partir de uma análise da colonização portuguesa, propondo um complexo do colonizador e uma imagem do colonizado, buscando assim legitimar a colonização e ocultar as tensões do espaço colonial. Nesta pesquisa, buscamos confrontar e aproximar as imagens criadas por esses autores, através de convergências e divergências entre o discurso poético e sociológico, analisando como essas imagens subvertem ou propagam a colonização portuguesa. Para tanto, utilizamos as obras *Aventura e rotina* (2001) e *O luso e o trópico* (2010), de Gilberto Freyre, e *Cela 1* (1980), *Xigubo* (1980), *Karingana ua Karingana* (2008) e *O folclore moçambicano e suas tendências* (2009), de José Craveirinha. Quanto ao arcabouço teórico, recorreremos às formulações de Mbembe (2014), Memmi (1977), Fanon (1968-2008), dentre outras referências críticas e teóricas que nos auxiliaram ao longo da pesquisa para discutir o colonizado, o colonizador e o espaço colonial.

Palavras-chave: Colonização portuguesa; José Craveirinha; Gilberto Freyre; negro; imagem.

ABSTRACT

SOUZA, Luana Soares de. *Images of the black people and portuguese colonialism in José Craveirinha and Gilberto Freyre*. Thesis (Doctorate in Literary Studies) – Post-Graduate Program in Literary Studies of the State University of Mato Grosso - UNEMAT, Tangará da Serra, 2019.

In our work, we confronted two paradigmatic figures of the Portuguese-speaking world: the Mozambican poet José Craveirinha, who proposes new images of colonization and black, which refute the official narrative by humanizing the black characters who have historically suffered from colonialism, and Gilberto Freyre, a Brazilian sociologist who seeks to interpret the relations between blacks and whites in colonial space based on an analysis of Portuguese colonization, proposing a colonizer complex and an image of the colonized, thus seeking to legitimize colonization and hide the tensions of the colonial space. In this research, we seek to confront and approximate the images created by these authors, through convergences and divergences between poetic and sociological discourse, analyzing how these images subvert or propagate Portuguese colonization. To do so, we use Gilberto Freyre's *Aventura e rotina* (2001) and *O luso e o trópico* (2010), and *Cela 1* (1980), *Xigubo* (1980), *Karingana ua Karingana* (2008) and *O folclore moçambicano e suas tendências* (2009), by José Craveirinha. As for the theoretical framework, we used the Mbembe (2014), Memmi (1977) and Fanon (1968-2008) formulations, among other critical and theoretical references that helped us throughout the research to discuss the colonized, the colonizer and the colonial space.

Keywords: Portuguese colonization; José Craveirinha; Gilberto Freyre; black; image.

SUMÁRIO

REFLEXÕES INICIAIS: JOGOS DE IMAGENS	12
CAPÍTULO I: COLONIZAÇÃO, PASSADO E HISTÓRIA	21
1.1 Aspectos da colonização: espaço, agentes e relações	22
1.2 Colonização portuguesa: particularidades	29
1.3 O negro na colonização: efabulação e simulacro	33
1.4 Literatura e colonização	39
1.5 Emancipação, violência e libertação nacional	47
CAPÍTULO II: POESIA E SOCIOLOGIA: CONFECCIONANDO IMAGENS DO NEGRO E DO COLONIALISMO	56
2.1 Resistências no espaço colonial e o caso de José Craveirinha	57
2.1.1 A literatura anticolonial: uma luta simbólica	63
2.1.2 A poesia de José Craveirinha: alguns aspectos	74
2.1.3 <i>Meus cabelos crespos</i>	88
2.1.4 <i>Se me visses morrer</i> : imagens da colonização	105
2.2 Percursos tropicais: alguns momentos da vida de Gilberto Freyre	113
2.2.1 As narrativas de viagem de um hóspede do Estado em terras portuguesas	116
2.2.2 A teoria lusotropicalista	126
2.2.3 Hibridismos e tensões: um contraponto ao lusotropicalismo ..	130
CAPÍTULO III: DISCURSOS EM DIÁLOGO: DO DESENCONTRO AO ENCONTRO	135
3.1 O negro e a colonização: imagens em movimento	135
3.2 O mestiço: produto da simbiose	153
3.3 O folclore e a arte lusotropical: pontos de encontro	160
ECOS DAS IMAGENS COLONIAIS: ALGUMAS REFLEXÕES	180
BILIOGRAFIA	186
ANEXO I: FUNDAÇÃO JOSÉ CRAVEIRINHA	193
ANEXO II: TRANSCRIÇÃO DO <i>WALKING TOUR</i> NA MAFALALA	204
LISTA DE FIGURAS	225

REFLEXÕES INICIAIS: JOGOS DE IMAGENS

Nossa sociedade é construída por imagens que estão em constante movimento. Redemoinhos de imagens nos engolem. Alguns lutam contra esses (rede)moinhos. Outros absorvem, digerem e expelem estas imagens, que crescem cada vez mais fortes. Nesta batalha, imagens são fortalecidas, esquecidas, fraturadas, contestadas. Um cemitério de imagens se forma nesse processo, ao passo que, no útero das classes sociais, novas imagens são geradas.

Essas imagens são, para Baudrillard (1991), simulacros. O autor comenta que a simulação ocupa o lugar do real. Para tanto, ele utiliza um texto ficcional de Jorge Luis Borges que nos apresenta um Império em que os cartógrafos produziram um mapa do tamanho real do reino. “O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive” (1991, p. 8). Assim, a imagem (mapa) alcança a dimensão do real (território). “Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real” (ibid, p. 9).

A imagem pode ser uma representação direta do real ou pode forjar uma nova realidade, camuflando o que é o real. Assim, a imagem, em um processo dialético, ocupa o lugar do real tornando-se o real. Em tempos tão marcados pela presença das redes sociais, uma imagem é projetada. Luz, sombra, filtro, cor, movimento. Essa modificação é o real. O real não é o experimentado, vivido, e sim o fabricado. Essa fabricação de imagens tende a ocultar a face verdadeira, composta de antagonismos, contradições, subjetividades, vivendo-se na e da imagem.

No entanto, as imagens surgiram muito antes de serem transmitidas por redes, frequências, ondas, sinais, canais. Marx, ao analisar o desenvolvimento das forças produtivas, comenta que “O país industrialmente mais desenvolvido não faz mais do que mostrar ao menos desenvolvido a imagem de seu próprio futuro” (2013, p. 114). Nesse sentido, ele nos mostra que países criam imagens de outros países. Esta imagem tem uma força simbólica e econômica. Ao falar sobre as duas classes antagônicas e inconciliáveis, capitalistas e trabalhadores, afirma que o burguês cria “o mundo segundo sua própria imagem” (2013, p. 1479). O mundo moldado pelo burguês passa a se tornar o mundo real do

trabalhador, em que as diferenças econômicas são naturais e aqueles que se esforçam mais, acabam por acumular mais capital. As imagens construídas pelos burgueses perpetuam um modo de organização da sociedade, uma forma de produção e reprodução da vida que não corresponde necessariamente aos desejos e aos anseios dos trabalhadores. Mas, no processo de fabricação e perpetuação de imagens, elas tornam-se a realidade dos trabalhadores.

Said, ao comentar sobre as relações entre Ocidente e Oriente e ao falar das “imagens do Outro” (2007, p. 13), explica que o “O Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste”. Assim, criatura e criador se criam simultaneamente: o Ocidente cria o Oriente e vice-versa. Conforme o palestino, “Como ideia, conceito ou imagem, a palavra Oriente” possui uma “considerável e interessante ressonância cultural no Ocidente” (2007, p. 208), no entanto, “nada desse Oriente é meramente imaginativo” (2007, p. 13-14). Esse imaginário atende a uma demanda econômica e política, a uma ordem ideológica. As imagens são criadas para fortalecerem, destruírem, reerguerem grupos, classes, ideias, impérios.

A imagem é a representação de algo. Para Paz, “as imagens são produtos imaginários” (2009, p. 37). O poeta também é um criador de imagens. Segundo ele, o poeta “cria realidades” e “as imagens poéticas têm a sua própria lógica” (2009, p. 45). Assim, “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo [...] nos revela de fato o que somos” (ibidem). A imagem da poesia projeta um novo mundo e desmascara o agora e o antes. Ao citar Machado de Assis, Octavio Paz comenta que o verso, a imagem, o ritmo “recria, revive nossa experiência do real” (2009, p. 46). “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (2009, p. 47). Vemos que as imagens do universo poético podem operar no possível reencontro com a nossa face verdadeira.

A imagem poética tem força vital, podendo colocar o homem no caminho do encontro consigo mesmo. Assim, desfazem-se as imagens que antes o enclausuravam. A ele é apresentado um novo mundo, repleto de novos significados, novas imagens. Nesse processo de ressurreição e ressignificação, o homem vai descamando esse mundo de imagens. Decodifica imagens velhas, cria novas. Enfrenta redemoinhos. E na experiência poética a palavra cria uma imagem. Recorremos à imagem para traduzir experiências que não

conseguimos expressar: “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2009, p. 47).

De acordo com Sartre, a literatura pode contribuir com o processo de desenvolvimento da consciência da coletividade, o que poderia gerar uma luta pela modificação das imagens dessa coletividade, alterando sua própria representação: “Através da literatura [...] a coletividade passa à reflexão e à mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem não equilibrada de si mesma, que ela busca incessantemente modificar e aperfeiçoar” (2015, p. 217).

O brasileiro Bosi afirma que as imagens podem exhibir ou mascarar: “a imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto” (2000, p. 26). A imagem, portanto, torna-se corpo. É espaço, massa, dimensão. Exibe ou mascara o objeto, transformando-se ela mesma em objeto. A imagem é objeto do objeto. Não é mais representação. É forma, consistência, viva e pulsante.

Para Bosi, “a imagem nunca é um “elemento”: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (2000, p. 22). Nos interessa compreender nessa pesquisa a construção de imagens do negro e do colonialismo português na poesia de José Craveirinha e na sociologia de Gilberto Freyre, considerando que a imagem, por ter “um passado”, ecoa “no presente que a mantém viva”.

Essa tese confronta e aproxima as imagens criadas por Freyre e Craveirinha sobre o negro e a colonização em Moçambique, analisando que a imagem do negro no período colonial criada nos estudos sociais e nos estudos poéticos fortalece um determinado extrato social.

É importante ressaltar que as imagens criadas pela sociologia são substancialmente diferentes daquelas criadas pela literatura. Portanto, é preciso entender o espaço de cada uma dessas áreas, com suas respectivas idiosincrasias, respeitando suas metodologias e formas.

A sociologia busca a relação dos homens e da sociedade, observa suas dinâmicas, tensões, estruturas sociais, alinhando-se à história. Nesta investigação, que nunca é neutra, o sociólogo funda sua escrita na história, na realidade, no método e na ciência. Considerando que Gilberto Freyre é um

sociólogo brasileiro, é de suma importância entender a sociologia produzida no Brasil e como a sociologia pode criar ou reforçar imagens.

Candido comenta que a sociologia brasileira originou-se de dois elementos fundamentais: o direito e o evolucionismo. Esses elementos moldaram a prática sociológica nacional que constituiu as bases para uma sociologia “bem brasileira”:

[...] em que a reconstrução do passado se amoldava a certos pontos de vista do presente; em que o estudo se misturava à intuição pessoal e o cientista ao retórico, ou ao escritor, dando lugar às obras capitais de Alberto Torres, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior, academicamente indefinidos entre Sociologia e História. (CANDIDO, 2006, p. 272-273)

Candido, ao comentar sobre a “intuição pessoal” no processo sociológico em um determinado tempo histórico no Brasil, permite aproximar a escrita literária da sociologia, pois o escritor de ficção é movido também pela intuição no labor da escrita. A esse respeito, ele comenta sobre Euclides da Cunha que

escreveu sobre uma situação social diretamente observada. Enviado para noticiar a campanha contra os fanáticos de Canudos, o sociólogo brota nele de imprevisto, pelo encontro fortuito do geógrafo com o repórter e o patriota republicano. Angustiado pelo drama que viu e à luz do qual meditou os problemas sociais que o condicionaram, descreveu-o com um espírito parecido ao de Lívio de Castro – buscando explicação rigorosa no determinismo naturalista, representado pelas forças do meio físico e da constituição racial, que traçou com um toque de fatalidade. (CANDIDO, 2006, p. 277)

Euclides mistura sua escrita jornalística à literária, a um fazer sociológico, tal como lemos no trecho “o sociólogo brota nele de imprevisto”. Isso nos mostra que, por vezes, a literatura se aproxima da sociologia e a sociologia se aproxima da literatura, cada qual com suas formas, métodos e processos. Vejamos como Antonio Candido se expressa a respeito de Euclides.

Além da visão sociológica, o livro vem marcado por qualidades literárias de tão elevado teor, que a penetração na sociedade e nos fatos estudados se opera com profundidade divinatória, revelando bruscamente, como de fato revelou, a complexidade dramática da sociedade brasileira à consciência algo

adormecida dos seus intelectuais e políticos. Os sertões (1902) constituem um marco: a partir daí os estudiosos seriam levados irresistivelmente a intensificar o estudo da nossa sociedade de um ponto de vista sistemático, superando tanto as preocupações de ordem estritamente jurídica como as especulações demasiado acadêmicas. Euclides da Cunha impusera definitivamente a “realidade brasileira”. (CANDIDO, 2006, p. 278)

A busca empreendida pela sociologia no começo do século XX para entender a realidade brasileira é muito mais intuitiva, como disse Candido, do que propriamente científica. O autor afirma que o nacionalismo norteou as pesquisas nesse período e, para a sociologia, “no fundo, importava menos o cuidado da investigação ou o rigor da inferência do que a interpretação coerente do país no seu conjunto” (2006, p. 279).

Se falamos sobre sociologia e literatura, o que dizer do realismo e do naturalismo, correntes literárias do século XIX que buscavam entender o homem e o meio cientificamente? Na obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, vemos uma escrita poética que humaniza o cortiço e desumaniza os homens, e que ao mesmo tempo narra uma realidade de profundas desigualdades sociais circunscritas naquele espaço, tarefa esta que se aproxima ao ofício do sociólogo.

Ainda sobre as reflexões de Candido, o autor afirma que houve um desenvolvimento da sociologia no Brasil “devido à ação dos que estabeleceram a Sociologia como disciplina curricular e proporcionaram exposições sistemáticas dos seus princípios, na aula e no manual” (2006, p. 282). Nesse grupo, enquadra-se Gilberto Freyre que, conforme Candido,

[...] é um espírito antiacadêmico por excelência, livre das injunções da compartimentação universitária, despreocupado em estar “fazendo sociologia” e interessado apenas em dar sentido e profundidade à sua análise da sociedade brasileira, circulando livremente da Antropologia Física e Social à Geografia Humana, à Economia, à Psicologia. Mas como se aparelhou de formação técnica sem renunciar aos pendores pela intuição artística, a sua obra é limpidamente elaborada e rica de sugestões, tendo significado um marco decisivo e inspirador não apenas para sociólogos e antropólogos, mas para geógrafos, higienistas, políticos, críticos, historiadores. (CANDIDO, 2006, p. 283)

Essa forma antiacadêmica de fazer sociologia, ocasionalmente, inscreve um fazer poético nos textos de Freyre. Embora o sociólogo tenha elevado o nível acadêmico da sociologia, criando cátedras da disciplina em diversas universidades, seu fazer transbordava os limites metodológicos desta ciência, adentrando por outras áreas¹, a exemplo da literatura e, por vezes, as misturando. Para ilustrar nossa afirmativa, a respeito da obra “Nordeste”, de Freyre, Candido aponta que

[...] inteiramente desligado de preconceitos acadêmicos, como ficou assinalado, utiliza uma linguagem viva e insinuante, mais literária que científica na sua estrutura, embora não no léxico, e que é nele um instrumento de interpretação pela riqueza das imagens, a sugestão dos longos períodos em que dá vida e graça ao esqueleto da erudição e da análise. (CANDIDO, 2006, p. 284)

A linguagem literária, fecunda na obra de Freyre, esteve presente nos estudos sociológicos por um longo período no Brasil na busca por interpretar a realidade brasileira. Dessa forma, Candido resume:

[...] no panorama da nossa história intelectual, o advento relativamente recente de uma sociologia científica se deu na medida em que os estudos sociais conseguiram, aqui, superar a mentalidade literária a que se haviam até então ligado indissolavelmente. A literatura foi entre nós uma espécie de matriz, de solo comum, que, por mais tempo que em outros países, alimentou os estudos sobre a sociedade, dando-lhes viabilidade numa cultura intelectualmente pouco diferenciada. Os brasileiros que lidaram até os nossos dias com as ciências do homem fizeram-no em grande parte como escritores – com atitude mental, linguagem, métodos mais adequados à criação literária (no sentido amplo) do que ao objeto de estudo que escolhiam. (CANDIDO, 2006, p. 291)

Esse fazer literário na sociologia aos poucos vai sendo superado pela busca de uma análise histórica e social mais rigorosa. Para Candido, nos anos 50 surgiram “jovens que, ao se interessarem pelo estudo da vida social, fazem-no despreocupados de qualquer intenção estética, visando a abordar com

¹ Na exposição “Gilberto Freyre: vida, forma e cor” exibida em julho de 2016, na Caixa Cultural, localizada na praça da Sé, em São Paulo, encontramos não apenas as obras consagradas de Freyre, como também livros de culinária, retratos e pinturas produzidos pelo autor, mostrando as facetas de Freyre para além da sociologia.

espírito exclusivamente científico, ou pelo menos técnico” (2006, p. 291). No tocante à essa questão, Candido destaca o trabalho de Florestan Fernandes, quem propõe que “a Sociologia só marchará para formas mais rigorosas de explicação se persistir na análise de situações delimitadas por meio dos processos empíricos” (2006, p. 295), desenvolvendo um pensamento mais científico e técnico do que intuitivo na área de sociologia.

Vemos, portanto, que Freyre está ligado à uma mentalidade literária quando produz sua sociologia, interpretando a realidade brasileira e, posteriormente, as realidades das colônias portuguesas, o que o aproxima de Craveirinha, este último, através de sua verve literária, deixa entrever a realidade colonial de Moçambique, as diferenças sociais, econômicas e geográficas entre colonizados e colonizadores, escrita essa que, embora esteja no campo da subjetividade, se sustenta por uma realidade concreta vivida pelo poeta.

Craveirinha é um poeta que elenca, no cenário de sua poesia, questões políticas do seu tempo misturando-as ao trabalho artístico. Assim, o discurso literário caminha harmonicamente em conjunto com o discurso político, de modo que a prática literária torna-se prática social. Abdala Jr. nos mostra essa premissa quando analisa a poesia de Gullar e Herberto Helder,

As apropriações poéticas [...] manifestam-se, assim, como práticas sociais que se entrecruzam com outras – um discurso de um sujeito social produzido por múltiplas intersecções discursivas, com matização literária” (ABDALA JR., 2007, p. 80)

A prática social se entrecruza com a prática literária, produzindo a chamada literatura engajada. No entanto, Abdala Jr. indica que é preciso analisar o texto literário não “como um mero ‘reflexo’ da realidade”, pois isso “poderia suscitar juízos de que tal ‘reflexo’ condicionaria textos de menor elaboração artística entre escritores engajados” (2007, p. 84). Dessa forma, escritores engajados procuram a palavra, a linguagem para criar a “inter-ação” (ibidem) com a realidade. Portanto, esses escritores buscam “(não)formar o texto na interação texto/contexto, texto/situação” (2007, p. 85).

Abdala Jr., ao falar da poesia do angolano Agostinho Neto, muito próxima a do moçambicano José Craveirinha devido ao contexto das lutas pela independência, nos mostra que em processos revolucionários, amiúde os

escritores tendem à uma escrita militante que abre mão da escrita literária. Segundo Abdala Jr., Agostinho Neto, ao contrário, “não reduziu o trabalho artístico a um mero apêndice das atividades do campo político, embora essa inclinação seja corrente nos momentos de grande tensão revolucionária” (2007, p. 97). O mesmo caso se aplica à Craveirinha que, embora tenha um conteúdo político e revolucionário escoando em seus versos, projeta imagens poéticas com profundo lirismo. Ao analisar o poema “Grito Negro”, de Craveirinha, Abdala Jr. afirma que “o poema não existe apenas na palavra escrita, mas na cadeia comunicativa que envolve autor-texto-leitor” (2007, p. 101). Nessa relação, as estratégias discursivas do poeta “processam modelos articulatórios da economia, da sociologia e da política” (2007, p. 102).

A partir das reflexões de Abdala Jr. e Antonio Candido, vemos como a sociologia se articula à literatura e vice-versa. A poesia vai além, projetando o futuro e, por vezes, subvertendo o passado a partir do seu discurso estético. A sociologia interpreta o mundo, operando, por vezes, com categorias literárias.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado **Colonização, passado e história**, propomos uma discussão a respeito da colonização ao buscar conceituar os processos de colonização e ao pontuar as diferenças da colonização portuguesa, visto que elas são tanto a base para a criação do pensamento de Gilberto Freyre – que afirma que a colonização portuguesa é bastante diferente das outras colonizações europeias – quanto base para a criação do universo poético de José Craveirinha, uma vez que ele utiliza o espaço colonial como espaço poético. Para tanto, utilizamos o pensamento de Albert Memmi, Frantz Fanon e Achille Mbembe, autores que discutem os princípios da colonização.

No segundo capítulo, **Poesia e sociologia: confeccionando imagens do negro e do colonialismo**, buscamos expor as bases temáticas de José Craveirinha e o pensamento de Gilberto Freyre. Na primeira parte analisamos alguns poemas e as imagens construídas pelo moçambicano elencando os principais temas de seu fazer poético, dando enfoque para a questão da negritude e da colonização. Abordamos também como a literatura pode ser um instrumento de combate à colonização, invocando os autores que também viveram o período das lutas anticoloniais em África. Na segunda parte, passeamos pelo pensamento de Freyre analisando como o autor cria a imagem

do colonizado e do colonizador a partir de sua teoria lusotropicalista. Interessou-nos, sobretudo, a passagem de Freyre em Moçambique, descrita na obra *Aventura e rotina*. Cabe advertir ao leitor que o foco do nosso trabalho discute essencialmente a representação do negro no espaço colonial moçambicano. Embora Freyre tenha se dedicado a estudar a colonização portuguesa no Brasil e os processos de mestiçagem, buscamos apreender, essencialmente, como o teórico analisa a colonização em Moçambique e o lugar do negro, considerando a configuração racial do Brasil, muito distinta daquela de Moçambique.

Por fim, em **Discursos em diálogo: do desencontro ao encontro**, expomos as relações entre os dois autores, buscando convergências e divergências a fim de entender como as imagens criadas no período colonial são narrativas que ora buscam afirmar e reafirmar um imaginário, ora tentam denunciá-lo e reconstruí-lo. Nesta tese, buscamos analisar como se constroem as imagens e como elas se dispõem no jogo da colonização: imagem contra imagem, contra-imagem.

Entendendo que uma pesquisa nunca se esgota em si mesma e que ela pode provocar muitas reflexões sobre o nosso tempo histórico, ao final fizemos uma discussão em **Ecos de imagens coloniais: algumas reflexões**, com o objetivo de levantar questões a respeito do negro hoje e como as imagens coloniais ressoam no imaginário da modernidade, propondo, por fim, uma reflexão sobre como é possível romper com estas imagens de modo a construir novas.

Nos anexos encontrar-se-ão informações e fotos da Fundação José Craveirinha, situada no bairro da Mafalala, em Maputo, capital de Moçambique, além de uma transcrição de um *Walking Tour* realizado pelo grupo IVERCA, no mês de janeiro de 2019, que nos deu informações preciosas a respeito do bairro em que viveu José Craveirinha.

CAPÍTULO I: COLONIZAÇÃO, PASSADO E HISTÓRIA

A história oficial é a história contada pelos vencedores. Esse pressuposto implica a análise de que existem outras histórias, outras narrativas que foram esquecidas ou silenciadas. Assim, a história é um conjunto de olhares construído de acordo com os interesses de quem a conta: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de ‘tempo de agora’” (BENJAMIN, 2012, p. 249). Portanto, a questão que se coloca não a de reformulação da história, mas a da criação de novas análises e leituras sobre ela, e isso exige “escovar a história a contrapelo” (ibid., p. 245).

Analisar a história requer inscrever o passado. Para Benjamin, “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (ibid., p. 243) e para Ki-Zerbo “a imagem do passado não nos chega de modo claro e estável como num espelho de boa qualidade, mas como um reflexo fugaz que dança sobre a agitação da água” (2010, p. 39). Se o passado é relâmpago – imagem instantânea – e água em movimento, analisá-lo torna-se uma tarefa delicada, uma vez que ele não se apresenta concreta e objetivamente, mas como resultado de dinâmicas e ângulos. O que nos cabe aqui é analisar profundamente esses movimentos, levantando o tapete da história e varrendo o véu das ideologias que contaminam o passado.

Abordar a colonização é necessariamente abordar uma ideia de passado e propor uma metodologia de análise. Desse modo, a colonização não pode ser vista tal como é contada pela história oficial europeia, pois, assim, recorreríamos ao erro de cristalizar a história em via única, adotando a perspectiva dos vencedores. Analisar a colonização demanda entender um processo histórico que é permeado por uma teia complexa de relações humanas e sociais.

Balandier, ao propor uma metodologia de análise da situação colonial, afirma que é preciso considerar essa sociedade em sua “importância prática real” (1993, p. 109) e não a partir da ótica dos “julgamentos morais que ela provoca” (idem). Essa metodologia não consiste em “construir uma história-revanche, que relançaria a história colonialista como um bumerangue contra seus autores, mas de mudar a perspectiva e ressuscitar imagens ‘esquecidas’ ou perdidas” (KI-ZERBO, 2010, p. 32). Por isso, nosso esforço, ao examinar o passado, consiste na busca por “explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo

da história” (BENJAMIN, 2012, p. 251), de modo que a colonização seja interpretada por uma perspectiva que escave um contra-caminho da história oficial.

1.1 Aspectos da colonização: espaço, agentes e relações

Por muito tempo propagou-se a ideia de aventura gerada pela colonização. Essa ideia – fortemente enviesada pela classe hegemônica – fortalecida por filmes, músicas, poemas e todo um conjunto ideológico da superestrutura, criou um imaginário de que a colonização é um princípio de realização individual, ou seja, um indivíduo busca lugares desconhecidos, mulheres exóticas e conflitos porque é movido por uma fé inabalável e interesses puramente individuais, produzindo um “tônus épico de risco e aventura” (BOSI, 1992, p. 12).

Para ilustrar esse imaginário, recorremos ao livro *O coração das trevas*², cujo narrador-personagem Charlie Merlow, capitão britânico, narra suas experiências em um navio que penetra pela “selva africana”. Merlow comenta que desde criança já sonhava com aventuras ultramarinas:

quando eu era apenas um pirralho, eu tinha uma verdadeira paixão por mapas. Eu ficava olhando por horas para a América do Sul, para a África, ou para a Austrália, e perdia-me em todas as glórias da exploração” (CONRAD, 2011, p. 14).

Ao utilizar as palavras “glórias da exploração”, vemos o entusiasmo do narrador diante da colonização. Já no romance *The Shadow Line*³, Conrad retrata o ânimo de um jovem capitão ao entrar pela primeira vez na caravela que iria conduzi-lo a uma longa viagem: “putting my foot on her deck for the first time, I received the feeling of deep physical satisfaction. Nothing could equal the fullness of that moment”⁴ (1986, p. 35). Essa “profunda satisfação física”

² *O coração das trevas* é um livro bastante complexo para discutir a colonização, pois, embora fortaleça algumas imagens do colonialismo, reforçando o desejo pela aventura, ao mesmo tempo expõe como a colonização adoce física e psicologicamente tanto os colonizados como os colonizadores.

³ *A linha de sombra*.

⁴ Colocando meus pés pela primeira vez no deque, recebi o sentimento de profunda satisfação física. Nada poderia ser igual a plenitude daquele momento. (Tradução nossa)

demonstra como a ideia da colonização se atrelou à subjetividade, camuflando as questões objetivas (lucro, exploração, dominação).

Se o narrador conta suas histórias de aventura construindo narrativas de viagem e consolidando a “imagem do descobrir e do povoador” (BOSI, 1992, p. 12), ao pautar os grupos autóctones, irá desqualificá-los. Ainda em *O Coração das Trevas*, Merlow refere-se aos rostos dos negros como “máscaras grotescas”.

Eram pagaias conduzidas por negros. Já de longe se lhes via o branco dos olhos. Gritavam, cantavam; os corpos escorriam suor e os rostos pareciam máscaras grotescas – eram assim, aqueles tipos, embora bem lançados e musculosos, com vitalidade selvagem, uma energia de movimentos intensa, tão natural e genuína como o reventar das ondas ao longo da costa. (CONRAD, 2011, p. 18)

Essa inclinação pela “aventura” e a simultânea desqualificação dos grupos autóctones descrita nas obras de Conrad, permeou e permeia todo imaginário europeu, fortalecido por vários discursos, de *Camões (Os Lusíadas)* a Júlio Verne (*Cinco semanas em um balão*). Fanon ironiza o modo como os colonizadores contam a história: “O colono faz a história. Sua vida é uma epopeia, uma odisséia. Ele é o começo absoluto: ‘Esta terra, fomos nós que a fizemos’” (1968, p. 38). Conforme Bosi, “A colonização dá um ar de recomeço e de arranque a culturas seculares” (1992, p. 12). Logo, tudo o que foi construído antes da invasão do colonizador será descartado. O início da vida na colônia inicia-se com a chegada “gloriosa” do colonizador.

A história e o passado não se constroem a partir do desejo, da paixão ou da psique de um indivíduo, mas sim de relações concretas, de agentes em campo e de situações objetivas. Logo, a colonização “não depende de um ou de alguns indivíduos generosos ou lúcidos. As relações coloniais não dependem da boa vontade ou do gesto individual” (MEMMI, 1977, p. 47). A colonização é um “conjunto de situações vividas” (ibid., p. 33), e “o fato colonial é um fato histórico específico” (ibid., p. 37). Bosi afirma que “a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização” (1992, p. 12).

A partir das citações dos romances de Conrad, tomados como paradigma, pode-se afirmar que a literatura europeia por muito tempo operou legitimando a

colonização, uma vez que ela propõe uma narrativa baseada na aventura e no exotismo, descaracterizando assim as intenções reais dos processos de colonização das metrópoles. Portanto, é preciso retirar essa camada subjetiva do processo colonial para analisá-lo como um sistema complexo de relações de poder.

A colonização possui três elementos essenciais: o espaço, os agentes (colonizados e colonizadores) e as relações que estabelecem. Para Milton Santos, “o espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (1978, p. 122). Recuperando o pensamento de Santos e adequando-o à situação colonial, é possível perceber que a geografia do espaço colonial contém em si o conteúdo e a forma das relações sociais da colonização. Por isso, para Fanon, “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” (1968, p. 28). Se a geografia do espaço colonial apresenta as diferenças sociais e ao mesmo tempo as legitima, esse espaço também será regido pelo poder simbólico (BOURDIEU, 1989, p. 9) dos colonizadores, ou seja, um conjunto de elementos irá ampliar a cisão entre o espaço do colonizado e do colonizador.

Mundo compartimentado, maniqueísta, imóvel, mundo de estátuas: a estátua do general que efetuou a conquista, a estátua do engenheiro que construiu a ponte. Mundo seguro de si, que esmaga com suas pedras os lombos esfolados pelo chicote. Eis o mundo colonial. (FANON, 1968, p. 39)

A esse respeito, vale lembrar um poema de José Craveirinha que remete justamente à mesma reflexão expressa por Fanon. Na terceira estrofe do poema “África” (1980, p. 15), ele retrata o poder simbólico dos colonizadores no espaço colonial, a partir do eu-lírico que assume a voz do colonizado.

E dão-me
a única permitida grandeza dos seus heróis
a glória dos seus monumentos de pedra

No trecho acima podemos perceber como a geografia colonial é permeada pelos símbolos dos colonizadores e “seus heróis”, consolidados em “monumentos de pedra”. É possível inferir, a partir dessa metáfora, como os nomes das ruas, das escolas, os monumentos e nomes de avenidas refletem as relações econômicas. Quem possui o poder econômico emprega seu poder

simbólico no espaço. Se as desigualdades espaciais expressam as desigualdades econômicas, conseqüentemente transbordam, nesse espaço, as desigualdades humanas.

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada [...] A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorçada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. (FANON, 1968, p. 28-29)

Esse dualismo permeia todo o colonialismo, segundo a visão de Fanon. Contrastes e antíteses ampliam a distância entre os agentes que habitam o espaço colonial. Para darmos mais uma vez a palavra a um poeta, agora angolano, lembremos a quarta estrofe do poema “Sábado nos musseques” (1974, p. 38), de Agostinho Neto, que apresenta a pobreza do espaço dos colonizados.

Na lua cheia
acesa em vez de candeeiros
de iluminação pública
que pobreza e luar
casam bem

Acima vemos a descrição dos “musseques”, locais sem infraestrutura básica que não possuem sequer “iluminação pública”, sendo apenas aclarados pelo “luar” que vai se fundindo à pobreza, revelando como se compõe a geografia dos bairros dos colonizados.

Sendo o espaço colonial o lugar privilegiado de antíteses, encontramos nele duas forças antagônicas: colonizadores e colonizados. Entre eles existe uma relação de dependência, pois, segundo Memmi, “a existência do colonialista está por demais ligada à do colonizado, jamais poderá superar essa dialética” (1977, p. 57). E essas categorias (colonizado e colonizador) existem apenas porque “é o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 1968, p. 26). Conforme Memmi, o colonizador:

Estrangeiro, chegado a um país pelos acasos da história, conseguiu não apenas um lugar, mas tomar o do habitante, e outorgar-se privilégios surpreendentes em detrimento dos que a eles tinham direito. E isso, não em virtude das leis locais, que

legitimam de certo modo a desigualdade pela tradição, mas ao subverter as normas vigentes, substituindo-as pelas suas. (MEMMI, 1977, p. 25)

O colonizador faz parte e atua enquanto grupo privilegiado no espaço colonial, impondo a sua forma de organização e produção social da vida. Mas essa imposição não é digerida de imediato pelo colonizado. Há uma disputa entre os agentes no espaço colonial.

A colonização é um projeto totalizante [...] ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer (BOSI, 1992, p. 15)

Essa disputa, que se expressa na luta pela memória e pela linguagem, é também física. “O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar” (BOSI, 1992, p. 15). Sendo essa disputa violenta-física, mas também passiva-ideológica, o colonizador precisa reafirmar sua posição forjada no espaço colonial. Para Lenin, a classe dominante se organiza através da violência “para manter pela força a classe explorada nas condições de opressão exigidas pelo modo de produção existente (escravidão, servidão, trabalho assalariado)” (2010, p. 35). Assim, “as relações humanas (no colonialismo) resultam de uma exploração tão intensa quanto possível, fundam-se na desigualdade e no desespero, garantidas pelo autoritarismo policial” (MEMMI, 1977, p. 64). Esta violência não é ocultada; ao contrário, é visível e celebrada. “Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. [...] exhibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem”. (FANON, 1968, p. 28)

Sob esse aspecto, o escritor colonizado toma para si o papel de explicitar essa violência, elaborando versos em que o mundo cindido é apresentado, assim como denuncia as agruras e os profundos sofrimentos de um corpo negro violentado desde a escravatura. Veja-se, por exemplo, a segunda estrofe do poema “Se me quiseres conhecer”, de Noêmia de Sousa. (2009, p. 49)

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,

boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...

Na afirmativa do Eu, revela-se uma história de violentação histórica, de “desespero” e de “angústia”, mas também, não esqueçamos, de “ameaça”. O eu poético apresenta elementos do sofrimento, mas projeta fiapos de resistência.

No sistema colonial, a violência não é apenas objetiva-física, ela é também “atmosférica” (FANON, 1968, p. 53). Em uma breve passagem, Fanon discorre que a violência atmosférica é “a violência à flor da pele” (idem). Podemos inferir, a partir da leitura do autor, que esse tipo de violência é a iminência da própria violência. Ela seria um ato anterior à manifestação da violência, que pode ser engendrada tanto pelo colonizador, com “seu ódio e sua cólera” (idem) contra os colonizados, quanto pela resistência dos colonizados à colonização. Para ele, o colonizado precisa passar da “atmosfera de violência para a violência em ação” (idem).

Ao fazer uma reflexão sobre tipos de violência (subjéctiva, objectiva e simbólica), Žižek afirma a existência de “formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (2014, p. 24). O autor está fazendo uma abordagem sobre a violência sistémica do capitalismo, entretanto, pode ser muito bem enquadrada nos moldes da violência sistémica do colonialismo. Essa violência, antes mesmo de se expressar materialmente, causa desconforto simplesmente pela sua possibilidade de iminência.

O fim da violência no espaço colonial seria consumado a partir de estratégias de violência dos colonizados, como afirma Fanon: “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência ainda maior” (1968, p. 46). Contudo, essa discussão será pautada posteriormente.

Se a violência, atmosférica ou objectiva, é um dos corolários da colonização, a ideologia também vai cumprir um papel importante para legitimar a empreitada colonial, pois, para Balandier, “a dominação política é acompanhada de uma dominação cultural” (1993, p. 114). Enquanto força ideológica, o colonizador “esforça-se por falsificar a história, faz reescrever os

textos, apagara memória. Não importa o quê, afim de conseguir transformar sua usurpação em legitimidade” (MEMMI, 1977, p. 56). Veremos como a ideologia opera e potencializa as desigualdades sociais, econômicas e epidérmicas no capítulo “Literatura e colonização”.

Como elegemos a temática da colonização para esta pesquisa, e uma vez que abordamos a questão da violência, vamos nos utilizar da obra de Fanon a fim de entender as relações de poder no espaço colonial. Cabe pontuar que existem diferentes análises sobre os mecanismos de dominação colonial. Bhabha faz uma forte crítica à análise de Fanon afirmando haver uma “incomoda divisão” em seu pensamento” (1998, p. 70), bem como “um delírio maniqueísta” (ibid., p. 75).

O problema da crítica de Bhabha ao pensamento de Fanon é desconsiderar que o martinicano é um homem de seu tempo e carrega consigo as dores viscerais de nascer e se reconhecer enquanto homem preto em um país colonizado pela França. Fanon, ao viver as explosões anticoloniais em África, sabe que o discurso necessário é o de implosão, e não o de consenso ou de mediação. O discurso científico é moldado pelas experiências do tempo histórico, portanto, ao lançar mão da violência e do dualismo, o teórico cutuca as feridas do colonialismo em defesa da destruição deste sistema. Isso não significa reducionismo ou simplificação da análise, mas uma escolha política. Fanon não fabrica a sociedade colonial a partir da sua vontade; ele lê a sociedade colonial que o colonizador criou.

Bhabha, embora construa um pensamento baseado no hibridismo e nos deslocamentos, negando o dualismo, reconhece a importância do pensamento de Fanon e sua originalidade ao mesclar ciência e literatura em suas análises.

À medida que os textos de Fanon se desenrolam, o fato científico passa a ser confrontado pela experiência das ruas; observações sociológicas são intercaladas por artefatos literários e a poesia da libertação é criada rente à prosa pesada, mortal, do mundo colonizado. (BHABHA, 1998, p. 72)

Podemos dizer que os pensamentos de Bhabha e de Fanon são importantes para análise do espaço colonial. Eles divergem quanto aos movimentos que se dão neste espaço, todavia, escolhemos trabalhar com o

martinicano porque o texto poético de Craveirinha reivindica o pensamento de Fanon.

Neste capítulo vimos que a geografia reflete e produz as desigualdades sociais no espaço colonial, que o processo de colonização é inevitavelmente violento, que o colonizador reafirma sua dominação através do poder simbólico e que existem dois grupos antagônicos (colonizados e colonizadores). No entanto, muito se fala que a colonização portuguesa tem suas particularidades em relação a outras metrópoles, a exemplo da França e da Espanha. Quais seriam estas diferenças?

1.2 Colonização portuguesa: particularidades

Fizemos referência, até o momento, aos aspectos da colonização (espaço, agentes e relações) de forma mais geral, onde quer que ela ocorra. No entanto, a fim de que possamos situar de forma mais particular o objeto de nossa tese, ou seja, as elaborações discursivas de José Craveirinha e Gilberto Freyre a partir da colonização portuguesa, torna-se necessário, ainda que brevemente, pontuar algumas de suas especificidades.

Segundo Hernandez, certas particularidades da colonização portuguesa residem em “um imaginário constituído por um pensamento elaborado com base em mitos estruturais permanentes, contidos no nacionalismo e redefinido em diferentes conjunturas” (2008, p. 501). É preciso percorrer a história de Portugal para compreender como o país chegou à construção e à consolidação desses mitos que propulsaram os deslocamentos dos portugueses para os trópicos.

Para Cabaço, Portugal se inscreve no panorama da “conquista” por novas terras em uma disputa com outras potências militares, entretanto, as condições materiais do país impediram seu desenvolvimento concreto.

Quando os portugueses se lançaram na construção do império, formavam uma nação pobre, acantonada no extremo ocidental da Europa e refém, no plano intelectual, de um clero ultraconservador. Sua história de “glórias militares” se limitava então às guerras com os castelhanos, defendendo a independência, e com os árabes (os mouros), na conquista até a costa meridional. (CABAÇO, 2009, p. 92)

Além disso, o tamanho de Portugal era muito menor comparado a territórios como a Espanha, a França e a Inglaterra.

[...] país pequeno e escassamente povoado, depauperado pela ignorância e má governação, amarrado a uma economia atrasada que, ao contrário dos seus congêneres colonialistas, não faria a Revolução Industrial nem construiria uma burguesia tecnológica e financeiramente a par com os tempos. Dessa contradição se alimentará a presunção de uma especificidade da colonização lusíada (CABAÇO, 2009, p. 92)

As colônias portuguesas vão refletir todos os problemas da metrópole. As deficiências políticas e materiais de Portugal vão exigir novas estratégias de colonização. Apela-se para as bases abstratas de um “imaginário coletivo”, que, segundo Hernandez, “foi marcado por certa debilidade teórica, manipulando dados para melhor exemplificar e justificar a dominação” (2008, p. 502).

Para Cabaço, o Império português se fundará a partir de premissas subjetivas. “A tensão dialética entre a pequenez de uma pátria e a imensidão da tarefa imperial se resolve na crença em um “Destino” sobrenatural da pátria, na convicção de ser um “‘Povo escolhido’ com uma missão sagrada” (2009, p. 98), fenômeno este que irá desaguar em toda a poesia e música portuguesa, a exemplo do fado, fundando-se na nostalgia e no maior simulacro de Portugal, o mar, convertido em poder simbólico para o imaginário lusitano.

Unindo a imagem do mar e da necessidade de desvendá-lo, cria-se a imagem do colonizador predestinado e movido por uma “superioridade intrínseca”. Nas palavras de Cabaço, essa superioridade

[...] se potencia nas vivências imperiais do Oriente e do Brasil, mas é na África subsaariana, no decurso do relacionamento com seus povos e na experiência escravista que se confirma como dimensão identitária. (CABAÇO, 2009, p. 98).

Como veremos posteriormente, a imagem do colonizado é criada pelo colonizador, mas, igualmente, o colonizador cria sua própria imagem.

A fraqueza estrutural torna-se virtude e vem reforçar a especificidade de “uma forma de estar no mundo” que faz do português um ser “melhor” do que os outros europeus colonizadores. Na realidade, o mito da afabilidade e tolerância necessita do nativo para se declarar e para afirmar a

“superioridade” de quem o exerce, como o acto de caridade católico necessita do pobre para que o rico possa exprimir, com a bondade, seu privilégio. (CABAÇO, 2009, p. 102)

Ao produzir uma semântica imperial (MACEDO, 2015, p. 73) que se expressa em textos históricos, músicas, filmes, *ballet* e literatura, o português construiu suas características ocultando o carácter real da colonização, movida tão somente por interesses econômicos.

O carácter mercantil do colonialismo luso se manteve até finais do século XIX, sempre balanceado nessa dialética entre acção violenta e negociação, que, como antes referido, se traduziu muitas vezes na integração dos comerciantes portugueses (e indo-portugueses) nas comunidades e linhagens locais. A escassez quantitativa e qualitativa de recursos humanos e materiais foi, ao longo dos séculos de colonização, mitigada por uma singular mística que se liga com o desenvolvimento da sua consciência nacional. (CABAÇO, 2009, p. 95)

Embora se fale sobre a questão da mestiçagem como um diferencial da política colonial portuguesa, esta será tratada com mais ênfase apenas no capítulo III deste trabalho, importa aqui a revelação de Cabaço de que as condições materiais da Europa derivaram tal estratégia.

[...] as situações de poder criadas, aliadas à escassez de europeus em geral (e, em especial, de mulheres), deram origem ao aparecimento de uma elite predominantemente mestiça com laços familiares, políticos, econômicos ou militares com as linhagens locais importantes. (CABAÇO, 2009, p. 121)

Isso significa que penetrar na genética da população é uma forma de mantê-la sob seu domínio. Conforme Balandier sobre a sociedade colonial, “Trata-se sobretudo de uma sociedade que tem a função de dominar, politicamente, economicamente e espiritualmente” (1993, p. 117). Portugal conseguiu “dominar politicamente, economicamente e espiritualmente”, mas também geneticamente.

Há, no entanto, um fato importante para singularizar o colonialismo português: a metrópole viveu sob uma ditadura no período das lutas anticoloniais. Dessa forma, a repressão foi efetiva em terras colonizadas e em Portugal, diferentemente do que ocorria nos Impérios Francês e Inglês. Dessa

forma, contestar o Império era um ato contra a Nação portuguesa e, ao mesmo tempo, de lesa-pátria. Lembre-se, a respeito, o que afirma Fernando Rosas:

Naturalmente, este império ontológico é um império inalienável, indiscutível, permanente que corresponde à própria essência da nação e portanto não se discute. É consagrada constitucionalmente a sua existência, é indivisível, não é negociável, é perene e permanente, e portanto esta noção que vai durar ao longo do Estado Novo, é muitíssimo importante para se compreender a força ideológica do conceito, para além do tempo e sobretudo nos períodos conturbados dos anos 60. (ROSAS, 1997, p. 13)

Posteriormente, veremos como a teoria lusotropicalista de Gilberto Freyre irá se enquadrar nesse tempo histórico contemplando as necessidades políticas de Portugal no salazarismo.

Há diferenças entre a colonização portuguesa e outras colonizações, embora estas diferenças sejam produzidas devido às necessidades estratégicas da metrópole portuguesa para sobreviver no panorama mundial das disputas imperiais.

Alguns teóricos afirmam que a colonização portuguesa foi mais branda que a inglesa e a espanhola, a exemplo do próprio Gilberto Freyre. No entanto, a diferença que se estabelece entre elas é a estratégia política e econômica adotada para manter a colonização. Portugal promulga um tipo de colonização não por “amor” ou por capacidade de “adaptação” aos trópicos, mas por uma necessidade sobretudo política.

A despeito destas diferenças, a colonização portuguesa foi tão violenta quanto qualquer outra, pois toda colonização, como vimos no início dessa pesquisa, funda-se na violência. Apesar das suas particularidades, a colonização portuguesa foi tão viciosa como as outras (francesa, belga, espanhola, etc.), embora esteja revestida por uma capa de moralidade e subjetividade tecida pela semântica imperial.

Para Cabaço, o que animava os colonizadores não era o princípio de missão, “mas o do enriquecimento fácil e rápido” (2009, p. 132). Esse desejo pelo lucro e pela estabilidade econômica é retratado por Conrad, em *O Coração das trevas*, na seguinte passagem: “Arrancar tesouros das entranhas da terra era o seu desejo, com nenhum propósito moral por detrás daquilo que não

aquele que ladrões possuem ao arrombar um cofre” (CONRAD, 2011, p. 42), demonstrando que o ímpeto colonizador que não se baseia em “propósito moral”.

Deste modo, observamos que, embora existam diferenças, toda a colonização é um processo sanguinário e violento onde um grupo dominante oprime um grupo explorado. No entanto, para além da violência, era preciso legitimar o colonialismo ideologicamente. Recorre-se, então, a processos de efabulação.

1.3 O negro na colonização: efabulação e simulacro

Como foi dito anteriormente, a colonização sempre foi vista como um processo de aventura, perigo e novidade. Essa narrativa – que ocultou os verdadeiros princípios econômicos da colonização – foi construída a partir de imagens produzidas nas literaturas e nas ciências. Se por um lado temos a imagem do colonizador aventureiro, por outro temos a do colonizado. Conrad, em *O Coração das Trevas*, retrata a chegada dos colonizadores europeus em solo africano, descrevendo as comunidades autóctones na perspectiva do narrador Charlie Merlow.

Nós estávamos vagando por uma terra pré-histórica, sobre uma terra que se apresentava com aspecto de um planeta desconhecido. Podíamos nos imaginar como os primeiros homens a tomar posse de uma herança amaldiçoada [...] A terra parecia sobrenatural. Nós nos acostumamos a olhar sobre a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas lá, lá podíamos olhar para algo monstruoso e livre. Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos. (CONRAD, 2011, p. 47)

O processo de adjetivação construído pelo narrador ao caracterizar o continente vai habitar todo o imaginário sobre África, da colonização aos nossos dias: “Monstruoso”, “desconhecido”, “sobrenatural”, “terra pré-histórica”. O próprio nome do romance sugere esse lugar amaldiçoado pelas trevas. Merlow nos mostra o olhar do colonizador sobre a colônia: “Desembarcando por um pântano, marchando através dos bosques [...] sentir que a selvageria, a selvageria primitiva o havia circundado” (CONRAD, 2011, p. 13). Essa visão, na perspectiva de Balandier, ocorre porque a sociedade colonial europeia se liga à “uma imagem estereotipada do nativo” (1993, p. 110).

Assim, a imagem do colonizado, de sua terra e de sua cultura é construída pelo colonizador que passa pelo processo de exaltar a colonização e rechaçar o colonizado: “ao mesmo tempo, que se eleve a si mesmo até as nuvens e que afunde o usurpado mais baixo que a terra” (MEMMI, 1977, p. 57). Para Memmi, “o colonialista jamais decidiu-se a transformar a colônia à imagem da metrópole, e o colonizado à sua imagem” (1977, p. 68), pois sabe que o seu lugar só se mantém se existir o colonizado. Portanto, não há interesse em “educar” o colonizado de forma emancipatória, e sim mantê-lo sob as rédeas da metrópole, afinal, “se assim fosse, quem trabalharia nas condições subumanas que permitiam a acumulação do colonialismo?” (CABAÇO, 2009, p. 119).

Constrói-se o colonizado reafirmando uma semântica negativa, para que o próprio colonizador se convença da sua pseudolegitimidade. Estas imagens não se resumem apenas ao campo simbólico. Elas ultrapassam o campo semiótico para penetrar efetivamente nas relações humanas da colonização. Isto significa que as imagens produzidas pelo colonialismo coagulam e, por vezes, definem as estruturas, os processos e as dinâmicas entre os agentes antagônicos. Dialeticamente, as imagens determinam as relações sociais e vice-versa, em um processo contínuo.

Abordar a colonização em África e a imagem do colonizado pressupõe necessariamente discutir o lugar do negro, embora “É verdade que nem todos os negros são africanos nem todos os africanos são negros” (MBEMBE, 2014, p. 30). Para estabelecer uma análise sobre a imagem do negro, é preciso compreender que o mecanismo colonial é fundamentalmente racista. “Voltamos sempre ao racismo, que é bem uma substantificação, em proveito do acusador, de um traço real ou imaginário do colonizado” (MEMMI, 1977, p. 79).

O racismo possui suas bases em um processo constante, denominado por Mbembe de efabulação (2014, p. 26), ou como chama Memmi, mistificação (1977, p. 83). Esse mesmo fenômeno será chamado por Said de orientalismo (2007, p. 41) ao buscar compreender as relações entre Ocidente e Oriente. “Trata-se, no fundo, de salientar vestígios reais ou comprovados, urdir histórias e constituir imagens” (MBEMBE, 2014, p. 57). Para Memmi, essa imagem não é acidental, e sim o resultado de um conjunto de relações profundas de poder.

O que é verdadeiramente o colonizado importa pouco ao colonizador. Longe de querer apreender o colonizado na sua realidade, preocupa-se em submetê-lo a essa indispensável transformação (desumanização) (MEMMI, 1977, p. 80).

Para o colonizador, é preciso desumanizar e desfigurar o colonizado, lançando mão de uma narrativa que propõe e impõe representações. Nas palavras de Fanon:

Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o. (FANON, 1968, p. 175)

O colonizador cria – em um processo imaginário que muitas vezes não possui bases materiais – uma narrativa sobre o colonizado a fim de desumanizá-lo. “Por vezes este maniqueísmo vai até o fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica” (FANON, 1968, p. 31), como podemos observar em outra passagem de *O Coração das Trevas*, quando Merlow descreve os habitantes autóctones: “Formas negras se agachavam, se recostavam e se sentavam entre as árvores, recostando-se contra os troncos, agarrando-se à terra, metades visíveis, metades apagadas dentro da penumbra” (CONRAD, 2011, p. 24). Segundo Fanon, “o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal” (1968, p. 30). Quanto à colonização portuguesa, segundo Cabaço, “a ‘superioridade’ do europeu se afirma inexoravelmente sobre a ‘inferioridade’ do homem negro e se fixa num acúmulo de representações negativas e depreciativas” (2009, p. 101).

A imagem do colonizado, na perspectiva do colonizador, é criada para reduzir o colonizado a um estado vegetal, dessa maneira, mantém-se o domínio político e, sobretudo, físico, uma vez que o corpo do colonizado é repetidamente moldado. Para Cabaço, “o maniqueísmo que caracterizara o espírito das cruzadas permaneceu presente. Os relatos acerca das sociedades africanas enfatizavam seus aspectos exóticos” (2009, p. 84).

As representações da África no princípio do século XX eram tenebrosas, pelo impacto da resistência africana, pela

hostilidade do clima à fixação europeia, pelos relatos fantásticos que de lá chegavam ecoando numa memória sedimentada em tragédias passadas e em lendas demonizadas. (CABAÇO, 2009, p. 130)

O negro é visto pelo branco como um ser “com formas bizarras, queimado pela irradiação do fogo celeste [...] dominado pela alegria e abandonado pela inteligência, o Negro é antes de tudo o resto um corpo” (MBEMBE, 2014, p. 76). Esse ritmo vegetal, para Fanon, “faz parte do vocabulário colonial” (1968, p. 32). Isto posto, podemos inferir que a classificação e a linguagem utilizadas pelos colonizadores possuem interesses econômicos e ideológicos, sentenciando o grupo colonizado ao inevitável: a colonização. Para Mbembe

A África, de um modo geral, e o Negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada. Figura em excesso de qual figura e, portanto, fundamentalmente não figurável, o Negro, em particular, era o exemplo total deste ser-outro, fortemente trabalhado pelo vazio (MBEMBE, 2014, p. 28)

A grande tarefa das metrópoles foi trabalhar o vazio do colonizado, produzindo o que Mbembe chama de alterocídio ao falar das relações entre negros e brancos.

[...] trata-se do que se apazigua odiando, mantendo o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controlo total. (MBEMBE, 2014, p. 26)

E esse projeto político teve a intenção de legitimar o domínio europeu nas colônias africanas.

A noção de raça permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menos, o reflexo pobre do homem ideal de quem estavam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. (MBEMBE, 2014, p. 39)

Se a geografia, como vimos anteriormente, delinea, produz e fortalece as desigualdades econômicas, sociais e epidérmicas, a linguagem também vai realçar essas desproporções. Para Munanga “A percepção das variações dos

fenótipos ou da aparência física é fechada numa categoria dicotômica bastante rígida, que reflete bem a distância social entre os dois grupos” (1999, p. 19). O modo como nomeamos as coisas e os processos dizem muito sobre as relações de poder e sobre o conteúdo das relações humanas. Definir negro e branco, em campos opostos, cria rivalidades, fragmenta e fabrica uma barreira invisível, que não é intransponível. “No dualismo da sociedade colonial, a representação social da categoria dos indígenas se apresenta como homogênea, estigmatizada como uma classificação de exclusão social” (CABAÇO, 2009, p. 120).

As categorias raciais não são biológicas, pois, nas palavras de Munanga “trata-se, de fato, de categorias cognitivas largamente herdadas da história da colonização” (1999, p. 18), por sua vez, Mbembe afirma que “a raça não existe enquanto facto natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projeção ideológica” (2014, p. 26-27). Memmi, ao falar sobre como o colonizador reduz o colonizado, afirma que “O fato sociológico é batizado biológico, ou melhor, metafísico” (1977, p. 69-70). Ou seja, categorias como branco-negro, colonizador-colonizado, civilizado-bárbaro são “sócio-políticas” (MUNANGA, 1999, 19). A raça, portanto,

É também uma maneira de estabelecer e de afirmar força e, sobretudo, uma realidade especular e uma força instintiva. Para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça tem de transformar-se em imagem, forma, superfície, figura e, sobretudo, imaginário. (MBEMBE, 2014, p. 65)

Além de social, a raça também se encontra no lugar do semiótico, da imagem. “A raça é um lugar de realidade e de verdade – a verdade das aparências. [...] A raça está por detrás da aparência e sob aquilo de que nos apercebemos. (MBEMBE, 2014, p. 66). Conforme Mbembe, “O Negro não existe, no entanto, enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração” (2014, p. 40). Esse produzir resulta em um “retrato mítico” que, inicialmente, é “puro fantasma”, mas incorpora-se concretamente nas relações coloniais e passa a “traduzir-se em condutas efetivas, em comportamentos ativos e constituintes” (MEMMI, 1977, p. 85). Ora, se o colonizado é constantemente bombardeado por imagens e sofre com a “mutilação social e histórica” (ibid., p. 90), na colonização, acaba, em certa medida, por absorver essa imagem. Esse processo continua a

produzir ecos na modernidade e, ao que a vela da história indica, assim permanecerá por um longo tempo, uma vez que a sociedade atual ainda possui vestígios do colonialismo, sobretudo na relação entre brancos e negros.

Se a imagem se incorpora como realidade – deixando seu lugar semiótico e ocupando o lugar do real – contaminando concretamente as relações humanas, temos o que Mbembe (2014) e Baudrillard (1991) chamam de simulacro. De acordo com Baudrillard, sobre o simulacro, “trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real” (1991, p. 9), “enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” (ibidem, p. 13). A diferença entre simulacro e representação é que o primeiro ocupa o lugar do real, ao passo que a representação busca ocupar, mas sem êxito, justamente por ser representação.

Mbembe empresta o termo para usá-lo na relação entre brancos e negros. Para ele “é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro” (2014, p. 66). A ideia de máscara já aparecia em Memmi ao refletir sobre as relações coloniais.

A sociedade colonizada é uma sociedade malsã na qual a dinâmica interna não consegue mais desembocar em novas estruturas. Sua fisionomia endurecida há séculos não é mais do que uma máscara, sob a qual ela sufoca e agoniza lentamente. (MEMMI, 1977, p. 91)

A articulação entre Memmi, que discute a colonização, Fanon, que analisa o negro na colonização e Mbembe, que reflete sobre o negro na modernidade, se torna profícua, pois percebem o jogo de imagens produzido pelos brancos-colonizadores. O negro-simulacro, portanto, passa por um processo de aceitação da imagem que lhe é imposta e começa por incorporá-la cotidianamente em suas práticas, no seu trabalho e na sua relação com o branco. Há, portanto, “um sentimento de perda” (MBEMBE, 2014, p. 69), pois o que a comunidade e o negro efetivamente são, perdem-se no processo da construção e imposição de imagens criado pelo colonizador.

Fanon percebe como o racismo interfere na psique dos indivíduos e como gera ruídos que se expressam no corpo, nos músculos (tensão muscular), bem como nos sonhos, no plano do subconsciente. Se para o colonizado já é bastante doloroso lidar com o racismo, os psicólogos colonialistas vão aprofundar ainda mais essa tensão ao fazer estudos a fim de “desarmar” o colonizado: “multiplicam-se os estudos sobre os ‘complexos’: complexo de frustração, complexo belicoso, complexo de colonizabilidade. Promove-se o indígena, tenta-se desarmá-lo por meio da psicologia” (FANON, 1968, p. 115).

Incorporar a imagem produzida pelo branco implica distorcer o eu, negar-se e, por vezes, busca-se a assimilação ao branco-colonizador: “uma vez que suporta a colonização, a única alternativa possível para o colonizado é a assimilação ou a petrificação” (MEMMI, 1977, p. 94).

Portanto, o colonizador, além do jogo material, da disputa física, geográfica e econômica, também produz um jogo de imagens, ao criar retratos dele e do colonizado, esvanecendo processos, simplificando e generalizando-os. Em um método esquemático, colonizador e colonizado são delineados em campos diametralmente opostos.

1.4 Literatura e colonização

Como vimos anteriormente, a colonização se utiliza de uma narrativa para fortalecer sua hegemonia. Essa narrativa foi construída a partir de um conjunto de aparelhos ideológicos do grupo dominante, da religião à ciência, a fim de naturalizar comportamentos e fabricar dicotomias. Assim, a literatura opera ora como elemento corrosivo que acidifica as relações sociais ao subverter e questionar a ordem, ora como chama que aquece e confirma as desigualdades.

Para Sartre, “o livro não é mais que um meio de alimentar o ódio ou o desejo” (2015, p. 46). Portanto, a obra literária pode produzir imagens que contribuam com o fim das desigualdades ou reafirmem as mesmas. O escritor pode produzir o ódio aos negros, judeus e mulheres ou, ainda, pode produzir o ódio pelo conformismo; pode produzir o desejo pela superioridade branca ou o desejo pela emancipação humana.

Do mesmo modo que a literatura, uma vasta gama de áreas vai encobrir ou não a realidade, enrijecer estereótipos ou naturalizar estruturas. Esse

processo, examinado por Said ao se debruçar sobre a construção do Oriente, pode também lançar luzes sobre o que aqui discorreremos:

É antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com vários tipos de poder [...] (SAID, 2007, p. 41)

Assim como as imagens produzidas pelo conjunto da ideologia dominante para inferiorizar o Oriente em relação ao Ocidente, há a construção de discursos e imagens que visam subalternizar o negro ao branco, ou ainda o colonizado ao colonizador: é parte de um projeto político das metrópoles, no contexto colonial. Conforme Cabaço, “as leituras polarizadas da sociedade colonial feitas pela razão econômica e pela razão política se recompunham também ao nível das ciências humanas” (2009, p. 85). Nesse sentido, a literatura produzida no período colonial cumpriu um papel de ora legitimar a dominação colonial, ora de questionar esta dominação.

Essa rede de narrativas, gerada no seio da sociedade colonial e que se estende até a modernidade, por muito tempo manteve-se sem ser questionada. As histórias eram escritas, contadas e internalizadas. Portanto, expor essa literatura, suas contradições e suas condições de produção, torna-se uma tarefa importante para desmascarar a história oficial.

A literatura oficial ou anedótica criou tantas histórias de pretos, que não podemos mais ignorá-las. Porém, ao reuni-las, não se avança na verdadeira tarefa, que é mostrar seu mecanismo. O essencial para nós não é acumular fatos, comportamentos, mas encontrar o seu sentido. (FANON, 2008, p. 145)

A literatura colonial claramente pró-colonizatória criou e propagou imagens que foram sendo incorporadas pelos colonizados e colonizadores. Se, como dissemos, as imagens ultrapassam o campo semiótico para penetrar nas relações humanas, as imagens de inferioridade e superioridade passaram a habitar a vida real dos colonos e colonizados.

Essas duas imagens (colonizado e colonizador) não são, como veremos adiante, inconsequentes. A do colonizado vista pelo colonialista, imposta por suas exigências, difundida na colônia, e frequentemente no mundo, graças aos seus jornais, à sua literatura, acaba por repercutir, de certa maneira, na conduta e portanto na fisionomia real do colonizado. (MEMMI, 1977, p. 58)

Estas imagens se manifestam na literatura não apenas sob a forma como as personagens são construídas, ou seja, no processo de adjetivação, mas também nas “Comparações morais ou sociológicas, estéticas ou geográficas, explícitas, insultantes ou alusivas e discretas, mas sempre a favor da metrópole do colonialista” (MEMMI, 1977, p. 67). Portanto, as personagens, a geografia, o clima e toda composição da obra literária que enfatiza o colonialismo não são gratuitas, mas partem de uma engrenagem que busca criar, fortalecer e legitimar imagens.

Se a história é escrita pelos vencedores, a história colonial – pautada na literatura e na história oficial – é contada pelos colonizadores a fim de legitimar sua permanência em terras espoliadas.

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. (FANON, 1968, p. 38)

Nesse processo, o colonizador oculta uma parte da história, afinal, movido pelo “gosto pela aventura” e pela fé em Deus, precisa aliviar-se da culpa cristã. Ao produzir as imagens de inferiorização do colonizado e criar sua própria imagem, o colonizador certifica-se de que faz a colonização porque ela é necessária ao mundo. “Quando o colonizador afirma que o ‘colonizado é um retardado perverso’, de maus instintos, ladrão, um pouco sádico, legitima sua polícia e sua justa severidade” (MEMMI, 1977, p. 79), se convence da sua tarefa,

legítima a violência e o sangue derramado, amparado pela maior imagem criada pelo Ocidente: Deus (BAUDRILLARD, 1991, p. 12). “O próprio Deus nunca foi senão seu próprio simulacro” (1991, p. 12).

Quanto à literatura colonial portuguesa pró-colonizatória, Macêdo comenta que “houve um discurso do império erigido em fala hegemônica que articulou elementos aparentemente díspares, a saber, a Fé, a Pátria e o Estado Novo” (2015, p. 74). Citando o trabalho do ensaísta Manuel Ferreira, a referida autora comenta que o crítico “identifica a literatura colonial à propaganda, ou seja, vê nessa produção um forte caráter panfletário, reconhecendo o objetivo inicial de sua criação: louvar a ‘tarefa civilizatória’ do colonialismo português [...]” (2015, p. 79).

Nas palavras de Cabaço, a literatura colonial, “sem prestígio nem ressonância nos ambientes metropolitanos, limitava-se, na verdade, a projetar o ponto de vista do colono, exaltando quase sempre, a ideologia do regime” (2009, p. 229). Chaves afirma que “Pobre em recursos econômicos, o Império Português era parco na produção de conhecimentos sobre seus domínios, e nessa carência incluía-se o repertório literário. (2002, p. 203)

[...] longe de manifestar qualquer preocupação estético e/ou cultural num sentido amplo, a iniciativa caracterizava-se pela dimensão da propaganda. Tratava-se, efetivamente, de expandir para o imaginário a justeza da posse sobre as terras. No centro da operação, girava o desejo de difundir a glória dos feitos iniciados no século XV. (CHAVES, 2002, p. 204)

Essa literatura nasce sob o signo do exotismo: “a literatura colonial reunida pelo império português pode ser caracterizada pela presença tímida e acidental do chamado texto exótico” (2002, p. 206).

Macedo comenta que é preciso refletir sobre a literatura colonial portuguesa, podendo ela referir-se tanto à literatura produzida no período colonial, quanto à literatura que, mesmo após o fim da colonização, ainda propaga vestígios de um saudoso colonialismo. Segundo a autora, é preciso entender o modo como “se constituiu uma semântica imperial que fabricou inimigos e criou discursos, condicionando formas de expressão, pensamento e ação que permanecem ainda hoje atuantes” (2015, p. 73).

Portanto, é possível observar que existe o escritor que reforça o colonialismo ao tecer sua literatura e buscar atenuar as contradições do mundo colonial, propondo um equilíbrio entre os grupos antagônicos: “o intelectual que seguiu o colonialista no plano do universal abstrato vai lutar para que o colono e colonizado possam viver em paz num mundo novo” (FANON, 1968, p. 33). Ao invés de acidificar as relações coloniais, o escritor que se posiciona ao lado dos dominadores cria um clima de estabilização, cobrindo os antagonismos do espaço colonial.

Benjamin, analisando o plano das relações entre escritor e classes sociais na contemporaneidade, afirma que o escritor que atenua os conflitos sociais “trabalha a serviço de certos interesses de classe” (2011, p. 129). Pensando o espaço colonial, se o escritor abraça o colonialismo, está certamente servindo aos interesses coloniais.

Se por um lado temos os escritores que paulatinamente reforçam a estrutura colonial, por outro temos escritores que vão fortalecer a luta pela emancipação humana e pelo fim do colonialismo. O escritor que se alia à comunidade oprimida bebe da fonte imaterial do grupo explorado, tal como vemos nos últimos trechos do poema “Sinfonia”, de Agostinho Neto (1974, p. 64) mostrando o comprometimento do escritor com seu grupo.

E a luta gloriosa do povo

A música
que a minha alma sente.

E a postura do escritor não poderia ser diferente, afinal, a literatura possui relações viscerais com a realidade e a sociedade, nutrindo-se delas ao mesmo tempo em que as questiona, as subverte e as caustifica. A literatura se insere na história, em um espaço e uma comunidade, produzindo relações de cumplicidade ou negatividade com esses elementos.

Segundo Bosi, a poesia, quando “reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram” (2000, p. 66). O preciosismo, ao analisar a literatura como um objeto-produto estético livre de fatores sociais, ideologias e crises políticas, empobrece a própria literatura,

tornando-a incompleta: “um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à história da formação social em que escreve” (ibid., p. 140), por sua vez, Cândido afirma que “forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (2006, p. 34).

A história, a realidade e a comunidade afetam a literatura e o fazer literário, embora não determinem seu conteúdo e sua forma. O poeta pode, por exemplo, no processo de negação da sociedade, assumir a tarefa de questionar incisivamente instituições e modos de produção social da vida através do ofício de construir metáforas, como o faz Bertold Brecht; mas pode também, a exemplo de Byron, recorrer a planos oníricos para fugir da realidade angustiante produzida pela burguesia.

As relações entre literatura e história são ainda mais profundas quando observamos que o poeta opera com o futuro (e com os rumos da história) à medida que “projeta” (SARTRE, 2015, p. 41) o novo no embrião da sua poesia, jogando com possibilidades, incitando labaredas de contestação, produzindo amanhãs, marchando na história para além dela. A poesia, quando produz o amanhã, caminha com a história para superá-la.

Para Memmi, “o papel do escritor colonizado é por demais difícil de sustentar: encarna todas as ambiguidades, todas as impossibilidades do colonizado, levadas a um grau extremo” (1977, p. 98). Ao posicionar-se ao lado dos colonizados, o escritor cria novas imagens destes. Poderíamos chamar de uma contra-imagem que irá subverter as imagens naturalizadas pela semântica imperial. Neste sentido, a imagem criada pelo escritor vai incendiar a luta pela emancipação humana.

O fruto não é um acidente ou um milagre da planta, mas o sinal de sua maturidade. Quando muito o surgimento do artista colonizado precede um pouco a tomada de consciência coletiva da qual participa, que acelera com sua participação (MEMMI, 1977, p. 99)

A luta concreta e política pela emancipação humana passa pela reflexão no fazer literário do escritor e vice-versa. Isso ocorre porque “o livro não serve à minha liberdade: ele a requisita” (SARTRE, 2015, p. 44). Se o fazer literário é uma atividade criadora que inscreve a liberdade, pode ocorrer que o escritor se entregue facilmente às classes dominadas, esquecendo-se do trabalho poético

que exige a construção estética da obra. Encontra-se, aí, o debate entre forma e conteúdo, pautado por Benjamin: “A tendência literária contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta – é ela, e somente ela, que determina a qualidade da obra” (2011, p. 130). Em momentos de luta e efervescência revolucionária, o escritor corre o risco de tornar-se absolutamente populista, esquecendo-se do trabalho poético

Em compensação, quando milita no seio do povo, vai de surpresa em surpresa. É literalmente desarmado pela boa-fé e pela honestidade do povo. O risco permanente que o espreita é então o de fazer populismo. Converte-se numa espécie de amenista que aprova cada frase do povo, logo transformada por ele em sentença. (FANON, 1968, p. 37)

É preciso refletir e produzir um trabalho estético (forma) aliado à uma tendência política (conteúdo), mas é preciso também que o escritor anticolonialista reformule o que é o trabalho estético, afinal, o colonizado, e nesse bojo também o artista colonizado, absorveram as imagens estéticas da Europa. Suas ideias sobre poesia, musicalidade, rima e verso foram dadas pela metrópole. Sua oralidade, sua língua e suas formas culturais foram apagadas em detrimento da produção cultural do colonizador.

O processo de consciência vivido pelo colonizado em luta permite uma reinvenção das categorias estéticas. “Todos os valores mediterrâneos, triunfo da pessoa humana, da clareza e do Belo, convertem-se em quinquilharias sem vida e sem cor” (FANON, 1968, p. 35). Por isso, vários escritores anticoloniais, e mais especificamente os poetas, vão propor novas formas do fazer poético, visto que romper com a estética hegemônica é também fraturar a ordem hegemônica.

Essa tarefa implica uma nova metodologia, um novo olhar sobre esse objeto literário. Exigir um novo olhar não significa esquecer a contribuição europeia para as noções de literatura e estética. Exigir um novo olhar significa estar apto a receber esta outra poesia que rompe com as imagens cristalizadas produzidas pela Europa. A poesia anticolonial, anti-imperialista, que se quer livre, deve ser lida em voz alta, com o corpo, dança, ritual, oração coletiva.

No momento de reelaboração do fazer poético ocorre um impasse para o escritor anticolonial. Preso a um mundo cindido, fraturado, um mundo de imagens que refletem as relações econômicas, sem geografia e sem memória,

como construir sua literatura com a língua do opressor? O escritor vive o drama do “dilaceramento cultural” (MEMMI, 1977, p. 160). Para Memmi, “A posse de duas línguas não é apenas a de dois instrumentos, é a participação em dois reinos psíquicos e culturais” (1977, p. 97). Logo, o capital simbólico (língua) do colonizado reflete dois mundos: o seu mundo, conjunto de tudo o que foi produzido antes da colonização, e o mundo do outro, que não é seu embora absorva-o cotidianamente pois assim lhe é imposto. Memmi afirma que

O escritor colonizado, que chegou penosamente à utilização das línguas europeias – a dos colonizadores, não o esqueçamos – não pode deixar de servir-se delas para reclamar em favor da sua. Não se trata nem de incoerência, nem de reivindicação pura ou cego ressentimento, mas de uma necessidade. (MEMMI, 1977, p. 100)

Descobre que precisa da língua do colonizador para tecer sua literatura. Dialeticamente, a aceita e a recusa: a aceita porque escreve com ela, mas a recusa, pois vai tratar de reelaborá-la contra o próprio colonizador. Para Luandino Vieira, utilizar a língua portuguesa na literatura é como um “troféu de guerra” (VIEIRA apud MATA, 2009, p. 16).

A literatura anticolonial produzida em Moçambique consegue subverter a língua portuguesa ao mesclá-la às línguas locais. Em poemas de José Craveirinha e de Noémia de Sousa encontramos várias palavras das línguas rongas e changanas entrelaçadas às palavras da língua portuguesa, tal como observamos no trecho do poema “Subida” (1980, p. 20), de José Craveirinha

As machambas⁵ encheram-se de milho
preço do milho subiu.
Os campos cobriram-se de algodão
preço da capulana⁶ subiu.
Começou frio na palhota
subiu preço de “xiganga-bongolo⁷”...
Ai a passividade animal

Dessa maneira, o escritor anticolonial descobre que pode usar as armas da Europa contra ela mesma. Apropria-se da cultura material e imaterial da

⁵ Plantação.

⁶ Pano típico que as mulheres vestem em Moçambique.

⁷ Cobertor barato em que se sela o burro.

comunidade a fim de construir imagens que invertam a lógica colonial. Olha para o corpo estilhaçado do colonizado e, ao produzir poesia, busca uma reintegração dos estilhaços projetando imagens. Recompõe pedaços a fim de reconstruir a totalidade do ser, pois, é tarefa do escritor “apelar para a liberdade dos outros homens para que [...] eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo” (SARTRE, 2015, p. 52). A literatura anticolonial, como veremos posteriormente, vai “apelar para a liberdade”, combatendo a literatura colonial.

Em todos os territórios africanos colonizados por Portugal, a produção literária chamada nacional nasce sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial. É o que temos em Angola desde os meados do século XIX; é o que vamos encontrar em Moçambique a partir dos anos 30 do século XX. A prática literária surge, desse modo, mediada pelo compromisso com algo que, sem desconsiderar a dimensão estética dos textos, busca ultrapassá-la, empenhada em potencializar seu poder de intervenção. Esse traço leva-nos a acreditar num processo de ruptura radical entre tal repertório e aquele conjunto que genericamente se reconhece como literatura colonial, fato, aliás, apontado por alguns escritores em seus manifestos e em seus discursos de intenção. Para muitos deles, tratava-se de fundar um projeto novo, que assegurasse ao homem da terra um papel primordial, retirando-lhe a carga exotizante com que o discurso colonial o apresentaria. A ideia de ruptura parecia-lhes, portanto, fundamental para a emergência de uma palavra nova que correspondesse ao sentido da nacionalidade que se começava a vislumbrar. (CHAVES, 2002, p. 202)

O escritor anticolonial busca na comunidade o gérmen da sua criação artística e contamina as dinâmicas sociais, produzindo humanidade nos colonizados. Ao produzir imagens na literatura que contestam a colonização e o lugar do negro, os escritores travam uma luta simbólica para humanizar os negros que foram historicamente animalizados. Nesse jogo-luta, anima as lutas anticoloniais, regenera a autoestima dos grupos colonizados, contribuindo de fato com a luta pela liberdade. O colonizado, “no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar” (FANON, 1968, p. 32). É o início da luta armada contra o colonialismo.

1.5 Emancipação, violência e libertação nacional

No processo de redescoberta das origens e da reconstrução da identidade – fortemente endossado pela literatura anticolonial –, o colonizado que antes assumia uma posição de assimilação ao branco, pois, como afirma Fanon, “não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono” (1968, p. 29), passa agora a ter orgulho da sua ancestralidade, da sua pele e da sua história.

Nesse processo de tomada de consciência, percebe que a imagem construída durante todo o período colonial não passa de um simulacro. Precisa recuperar ou reinventar sua própria imagem, e percebe que sozinho não é capaz de fazê-lo, afinal, “um drama coletivo jamais será esgotado por meio de soluções individuais” (MEMMI, 1977, p. 110). Ampara-se na comunidade e redescobre sua vitalidade, tal como vemos na primeira estrofe do poema “Manifesto” (1980, p. 33), de José Craveirinha.

Oh!
 Meus belos e curtos cabelos crespos
 e meus olhos negros como insurrectas
 grandes luas de pasmo na noite mais bela
 das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze⁸.

Ocorre aí o orgulho dos “cabelos crespos” marcado pelo adjetivo “belos”. E a beleza vai se fundindo ao espaço. Se, como afirmamos, a geografia é um lugar que expressa as desigualdades sociais e ao mesmo tempo as reafirma, ela também será um espaço de disputa. É preciso retomar a posse da terra tanto no campo material, ou seja, na luta concreta pelo território, quanto no aspecto simbólico, reconstruir a imagem de África. Busca-se retirar a máscara construída pelo colonizador sobre o que é África, como vemos em uma das estrofes de “A reconquista” (1974, p. 84), de Agostinho Neto.

Vem comigo África dos palcos ocidentais
 descobrir o mundo real
 onde milhões se irmanam na mesma miséria
 atrás das fachadas de democracia de cristianismo
 de igualdade

⁸ Rio que se localiza na África austral

É preciso “descobrir o mundo real” ocultado pelo colonizador. O colonizado percebe que vive relações concretas que estão contaminadas por imagens criadas pelos brancos. Em resposta ao colonizador – que despersonaliza o colonizado, “o que se poderia chamar a marca do plural”, fazendo dessa maneira um “afogamento no coletivo anônimo” (MEMMI, 1977, p. 81) –, o colonizado vai se reapropriar desse coletivo para criar força vital e superar o colonialismo. O “eles”, que era fortemente usado pelos colonizadores para se referir aos colonizados, será agora transformado em “nós”. Recupera-se a própria voz, esvanecida pelo trabalho, pela dor e pela colonização, a partir da autorrepresentação. A poesia anticolonial, como veremos, vai produzir vozes poéticas-proféticas marcadas pelo plural, reestabelecendo um plano coletivo das relações humanas, antes fragmentadas pela colonização.

A tarefa que se impõe ao colonizado é romper com as imagens impostas pela colonização, uma vez consciente de que assimilação não é um caminho possível e, deste modo, rebela-se.

A libertação do colonizado deve efetuar-se pela reconquista de si mesmo e de uma dignidade autônoma [...] É preciso desembaraçar-se dessa imagem acusadora e aniquiladora; é preciso atacar de frente a opressão. (MEMMI, 1977, p. 112)

Refletindo sobre a colonização portuguesa, o colonizado sabe que a colonização é estruturada pelo sangue de seu grupo; sabe e sente na pele. Se Fanon analisa como o racismo promove cicatrizes profundas na psique dos indivíduos, podemos inferir, portanto, que o processo oposto, ou seja, o orgulho do eu e a retomada da ideia de comunidade, poderão compor uma modificação na psique desses indivíduos. Os corpos antes atrofiados pelo colonialismo tornam-se motivo de orgulho. Rompe-se a imagem de inferioridade na equação colono-colonizado.

[...] o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração são as mesmas do colono. Descobre que uma pele do colono não vale mais do que uma pele de indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova e revolucionária segurança do colonizado. (FANON, 1968, p. 34)

“Essa descoberta” faz nascer um “desejo de comunidade” (MBEMBE, 2014, p. 67) que percorre toda a história dos negros na escravidão. Para Mbembe, “a invocação da raça ou a tentativa de estabelecer uma comunidade racial visam, primeiro, fazer nascer um vínculo com o qual nos possamos erguer como resposta a uma lógica de subjugação e de fratura biopolítica” (2014, p. 68). Fortalecer a comunidade é fortalecer a luta contra o colonialismo. “O importante agora é reconstruir seu povo, seja qual for sua autêntica natureza, refazer sua unidade, comunicar-se com ele e sentir que lhe pertence” (MEMMI, 1977, p. 116). O capital simbólico da sua comunidade, a família, o descobrimento do seu passado, é importante para a “saúde geral do povo” (ibid., p. 115), assim o colonizado descobre “o princípio motor de sua ação, que ordena e valoriza todo o resto: trata-se de afirmar seu povo e de afirmar-se solidário com ele” (ibid., p. 115). Devido ao fato de que “No mundo colonial a afetividade do colonizado se mantém à flor da pele como uma chaga viva” (FANON, 1968, p. 42), a subjetividade do colonizado começa a ser restituída no processo de encontro com a comunidade e na (re)feitura de sua história. Percebe, então, que é preciso “fazer explodir o mundo colonial” (ibid., p. 30) e que “não existe liberdade dada: é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação” (SARTRE, 2015, p. 60).

Concomitantemente, percebe que a única alternativa para pôr fim ao colonialismo é uma mudança profunda das estruturas sociais e subjetivas. Constata que não existe reforma no espaço colonial. Portugal já havia tentado há muito impor algumas reformas – no intuito de mudar a aparência das relações coloniais e não sua essência – a fim de manter seu domínio sobre as terras colonizadas. O colonizado, então, compreende que

Não se desorganiza uma sociedade, por mais primitiva que seja, com tal programa se não se está decidido desde o início, isto é, desde a formulação mesma deste programa, a destruir todos os obstáculos encontrados no caminho. O colonizado que resolve cumprir este programa, torna-se o motor que o impulsiona, está preparado sempre para a violência. Desde seu nascimento percebe claramente que este mundo estreito, semeado de interdições, não pode ser reformulado senão pela violência absoluta. (FANON, 1968, p. 27)

Fanon, ao fazer esta análise sobre o método como os colonizados deveriam atuar para libertarem-se do jugo colonial, estava observando as movimentações anticoloniais na Argélia. Nascido na Martinica, colônia francesa, observa aquela outra colônia francesa, buscando não apenas analisar, mas propor um plano de ação concreto para os colonizados.

A tarefa de Fanon não se limita a descrever as relações de poder contidas na sociedade colonial, mas, essencialmente, destruí-las. A partir de um plano metodológico, fundamentando-se teoricamente, o martinicano usa de seu plano acadêmico para transbordar uma militância que liberte os colonizados. Poderíamos dizer que faz o mesmo em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, ao buscar compreender a psique dos indivíduos negros e como ela se conecta visceralmente à uma realidade consubstanciada pelo racismo.

A Argélia já dava passos rumo à “descolonização”, através de um programa político baseado na luta armada, clareando e abrindo caminhos para outras descolonizações em África. O termo “descolonização” tem várias acepções a depender da perspectiva teórica. Nesta pesquisa, nos referimos à “descolonização” na linha de Fanon, quem a considera como um processo marcado pelo período de lutas nas colônias, e que conduz à independência. Para o autor, “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (1968, p. 25) e “é um processo histórico”: “é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial” (ibid., p. 26).

O colonizado percebe, portanto, que a violência é a única alternativa para pôr fim às relações de opressão do espaço colonial. Fanon afirma que essa violência – ou o que poderíamos chamar de contra-violência – na verdade tende a ser humanizadora.

O período de opressão é doloroso, mas o combate, ao reabilitar o homem oprimido, desenvolve um processo de reintegração que é extremamente fecundo e decisivo. O combate vitorioso de um povo não consagra unicamente o triunfo de seus direitos. Proporciona a esse povo densidade, coerência [...] (FANON, 1968, p. 254)

A violência que desumanizou o colonizado é a mesma que reabilitará sua humanidade. Ela contém a origem do colonialismo e o gérmen de seu próprio

fim. Essa é a mesma análise feita por Marx ao dizer que a violência desempenha um papel revolucionário na história e que ela “é a parteira de toda sociedade velha que está prenhe de uma sociedade nova” (2013, p. 821). No colonialismo, portanto, “O colonizado descobre o real e transforma-o no movimento de sua *práxis*, no exercício da violência, em seu projeto de libertação” (FANON, 1968, p. 44).

O povo se presta para se pôr em marcha, para interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo, para fazer a História. O aparecimento da nova nação e a demolição das estruturas coloniais são o resultado, ou de uma luta violenta do povo independente ou da ação, constritora para o regime colonial, da violência periférica adotada por outros povos colonizados. (FANON, 1968, p. 53)

E no momento de “fazer a História”, o colonizado reconstrói também sua história subjetiva, ancestral e espiritual rasgando o véu da ideologia. “O homem colonizado liberta-se na e pela violência. Esta *práxis* ilumina o agente porque lhe indica os meios e o fim” (FANON, 1968, p. 66).

Conforme Memmi, “Para um colonizador morto, centenas, milhares de colonizados são, ou serão exterminados” (1977, p. 88). Portanto, a morte de um colonizador é uma barbárie e com certeza será noticiada pelos aparelhos ideológicos da metrópole, mas quando os colonizados são massacrados diariamente, raramente se reflete sobre tal fato.

É importante perceber que fagulhas de revolta já estavam se dispersando desde o início do processo colonial português. Conforme Hernandez, entre os anos de 1917 e 1921, “a resistência foi coletiva e violenta [...] no vale do Zambeze. Revoltados com o aumento de impostos, o trabalho forçado [...] os trabalhadores rurais [...] lutaram contra a opressão e a violência do sistema colonial” (2008, p. 598). Mbembe também fala sobre as insurreições de escravos retomando o caso da independência do Haiti, responsável por uma “reviravolta na história moderna da emancipação humana” (2014, p. 35). Tal resistência foi política, mas também indireta, pois, “a insatisfação era manifestada por símbolos culturais como cantigas de trabalho e provérbios que desafiavam os mecanismos próprios do sistema colonial” (HERNANDEZ, 2008, p. 596). Se as cantigas e

provérbios são formas de resistência, o silêncio também pode ser contestação, pois “o silêncio não é passividade⁹”.

Para Fanon, “A existência da luta armada indica que o povo está decidido a só depositar confiança nos meios violentos. Ele, de quem sempre se disse que só compreendia a linguagem da força, resolveu exprimir-se pela força” (1968, p. 65). E a linguagem da força, enquanto atividade física, contamina as lutas pela independência dos povos colonizados, mas também será tema e forma na literatura. A violência do colonizador e a resistência do colonizado serão reiteradamente expressas na literatura anticolonial. Imagens de dor serão criadas no espaço poético para denunciar a opressão intrínseca à sociedade colonial, tal como vemos no poema “Joelhos em contradança” (1980, p. 10), de José Craveirinha

Na tarde viscosa de sol
joelhos puros de raparigas canibalizam
os olhos masculinos nas esquinas das ruas.

E o ritmo
da contradança de joelhos nus nem parece
que algures há cartilagens sangrando
a esfolar-se no chão das cadeias.

Neste poema Craveirinha fala sobre dois espaços: as ruas e as cadeias. Publicado no livro *Cela I*, obra que condensa os poemas de Craveirinha escritos durante os dias em que esteve preso, como veremos posteriormente, o poema revela o cotidiano de violência e tortura sofridas pelos homens e mulheres que se opunham ao regime colonialista.

No poema ocorre um processo metonímico em que o corpo, enquanto totalidade, é substituído por partes. Essas imagens fragmentadas (*joelhos puros*, *joelhos nus*, *olhos*, *cartilagens*) descrevem duas ações simultâneas no espaço moçambicano. Se na primeira estrofe o espaço é contaminado pelo erotismo, na segunda estrofe a violência se apresenta no momento em que os *joelhos nus* sangram *no chão das cadeias*. A contradança se inscreve à medida que o ritmo do erótico (1^a estrofe) se contrapõe ao ritmo da violência (2^a estrofe).

⁹ Reflexão da escritora Conceição Evaristo no Seminário de Poéticas Orais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2013, ao falar sobre a escrava Anastácia, que foi historicamente silenciada.

Para Cabaço, um dos motivos que motivaram os moçambicanos a lutarem pela independência foi o desejo pelo fim da violência colonial. Essa violência unida ao autoritarismo foram os elementos que permitiram e impulsionaram a escolha pela luta armada como método de resistência por parte dos moçambicanos.

Foram, contudo, as desigualdades sociais, a violência, os abusos, a iniquidade na distribuição de renda e benefícios e a exploração do sistema colonial que, criando um sentimento de revolta e uma sede de justiça, constituíram os fatores decisivos na opção dos guerrilheiros. (CABAÇO, 2009, p. 420)

Conforme perspectiva de Fanon, “O colonizado pegou em armas não somente porque morria de fome e via a desagregação de sua sociedade”, mas também “porque era considerado e tratado pelo colono com um animal” (1968, p. 114). Vemos, dessa maneira, como a representação do colonizado foi um dos motivos que acentuou a escolha pela luta armada.

A luta contra o racismo também foi essencial no cenário de Moçambique. A este respeito, lembremos Fanon ao afirmar que reconhecer-se como negro na sociedade colonial já era motivo suficiente para inscrever-se na luta anticolonial: “[...] a vontade de defender a pele que caracteriza a resposta do colonizado à opressão colonial representam evidentemente razões suficientes para entrar na luta” (1968, p. 114).

A lógica da violência não é uma estratégia escolhida por vontade ou desejo, é tão somente a única estratégia possível para desestruturar uma sociedade “coagulada” (FANON, 1968, p. 38). Segundo o mesmo autor,

Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território. (FANON, 1968, p. 30)

Isso significa que o fim da colonização não gera automaticamente a liberdade e o encerramento das relações de opressão. A violência dos processos de emancipação pode gerar cicatrizes nas comunidades em luta, tal como é possível perceber no cenário político de Angola e Moçambique pós-independência até os dias atuais.

É banal constatar e dizer que na maioria dos casos, para 95% da população dos países subdesenvolvidos, a independência não traz mudança imediata. O observador atento percebe a existência de um tipo de descontentamento encoberto, como essas brasas que, após a extinção de um incêndio, ameaçam sempre inflamar-se (FANON, 1968, p. 57)

No entanto, a discussão sobre as consequências da guerra anticolonial não será pautada neste trabalho. Buscaremos apreender as imagens construídas pelo Império e as contra-imagens produzidas pelos escritores anticoloniais, confrontando-as. A seguir, no trabalho de análise dos poemas de José Craveirinha, escritor moçambicano eleito para a pesquisa, optamos por debater a história de Moçambique e a do poeta, as condições de produção, as imagens criadas no espaço poético, bem como as características da sua escrita, ressignificando a cultura material e imaterial dos povos colonizados. Desta forma, propomos uma investigação sobre como o poeta constrói ou desconstrói imagens sobre o negro e a colonização portuguesa. Em seguida, vamos discutir o pensamento sociológico de Freyre e a criação do lusotropicalismo, e como ele legitima ou refuta a colonização portuguesa.

CAPÍTULO II: POESIA E SOCIOLOGIA: CONFECCIONANDO IMAGENS DO NEGRO E DO COLONIALISMO

A tarefa imposta ao pesquisador que investiga o negro enquanto sujeito e não objeto e, em nossa pesquisa, ao negro na colonização portuguesa, é a de “restituir os Negros à sua história” (MBEMBE, 2014, p. 59), algo que, conforme Gilroy, “é a luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual” (2012, p. 40). Portanto, resgatar não somente as lutas pela independência, mas também a resistência histórica que se constituiu desde o início da colonização, é uma forma de restituir a história dos e aos negros e, inclusive, refletir sobre o surgimento da literatura anticolonial como parte visceral desta história.

No início desse capítulo, partimos das resistências no espaço colonial para revelar como as comunidades negras colonizadas têm lutado historicamente contra o jugo colonial. A partir desta reflexão, buscamos como a literatura anticolonial – enquanto instrumento de resistência – será tecida em Moçambique a fim de nos aproximarmos da poesia de Craveirinha, e posteriormente, às formulações sociológicas de Gilberto Freyre.

A literatura, enquanto campo simbólico, contribui no processo de entendimento, denuncia ou criação de (novas) relações humanas. Como dissemos anteriormente, o colonizado busca, a partir da violência, retomar seu patrimônio simbólico e material. A literatura vai cumprir um papel decisivo ao refletir sobre o passado e o futuro, projetando um novo mundo, na busca por aniquilar o mundo colonial (FANON, 1968, p. 145). Dessa maneira, a literatura e, em específico, a poesia, restituirão ao colonizado seu patrimônio simbólico a partir da criação de imagens que integram o corpo, a geografia e a memória dos colonizados.

A literatura e as lutas anticoloniais se auto alimentam. A literatura aquece as lutas anticoloniais ao projetar o novo; as lutas se apresentam como manifestação e transformação prática do mundo sonhado. Nesse movimento, a consciência da superação da realidade histórica se manifesta. A poesia de José Craveirinha contribui com o desenvolvimento dessa consciência.

2.1 Resistências no espaço colonial e o caso de José Craveirinha

Como vimos no capítulo anterior, o espaço colonial é demarcado pela polarização entre os agentes dominados e dominantes, sendo contrastantes a arquitetura, os espaços políticos, a divisão da riqueza, do trabalho e do poder. Essa polarização, mantida não só pela violência objetiva e atmosférica, mas também pela ideologia imposta pelos colonos, se transforma em tensão, pois o colonizado está sempre no “limiar da revolta” (MBEMBE, 2014, p. 41). Essa tensão deságua em luta concreta – provocando resistências contra a ordem hegemônica – para se transmutar, de revolta imediata, a um processo revolucionário permeado pela violência.

Ao falar sobre o processo das lutas pela independência nas/das colônias africanas, é preciso resgatar a resistência dos povos dominados durante o todo o regime colonial. De acordo com Villen, a África “nunca esteve passiva ao domínio colonial, apesar da repressão secular a que foi submetida pelo colonialismo” (2013, p. 34).

O início do fim do colonialismo surge com o nascimento do próprio colonialismo. Ao construir uma sociedade desigual, antagônica, revestida pela tensão, alimentada pelo ódio, o colonizador cria seu próprio fim. E este fim, materializado nas lutas pela independência, se inicia nas resistências dos subalternizados desde o surgimento da colonização.

Para Hernandez, já no início do tráfico negreiro havia resistências sendo promovidas: “As consequências do comércio de escravos foram sentidas mais no Norte do que no Sul de Moçambique, dando origem a lutas internas” (2008, p. 588). Esses conflitos, amplamente reprimidos durante todo o período colonial, mantiveram acesa a chama pela liberdade. Os colonizadores, para refrear possíveis resistências, tiveram de manter os colonizados divididos geograficamente.

Os africanos que não viviam nas fazendas eram subordinados aos chefes, e as áreas dos chefes eram estabelecidas em sítios ou reservas que lhes eram atribuídos. Estes sítios eram muito dispersos e cada um era localizado o mais perto possível de uma zona cultivada pelos brancos. Estas disposições visavam dividir os africanos de forma a impedir qualquer risco de rebelião orquestrada e de modo que cada fazendeiro branco tivesse

facilmente acesso a um reservatório de mão de obra negra. (AJAYI, 2010, p. 190)

A respeito da discussão de espaço e poder, referida anteriormente, vemos nesse exemplo como a organização da cidade interfere diretamente nas relações sociais. Angel Rama, ao falar sobre a organização das cidades latino-americanas na colonização, mostra como a disposição urbana define e expressa as relações de poder. Apesar da análise de Rama estar direcionada à América Latina, podemos tomar de empréstimo tal reflexão, pois estamos falando de um continente (África) igualmente invadido pela Europa. Segundo Rama, a colonização espanhola impôs aos países colonizados uma estrutura espacial, “do alto para baixo, da Espanha para América, da cabeça do poder” (2015, p. 26), tal estrutura revelava a configuração social do próprio colonialismo: “à constituição física da cidade, a fim de que a distribuição do espaço urbano assegure e conserve a forma social” (idem). A disposição social e arquitetônica do espaço colonial se constitui para dividir os grupos antagônicos e reforçar as desigualdades sociais.

No entanto, as resistências dos colonizados se efetivaram mesmo com as tentativas de contenção por parte das metrópoles. Essa resistência não se corporificou apenas como luta física e violenta, mas também como luta simbólica. Neste sentido, as religiões tiveram um papel importante na discussão de “soberania” e “legitimidade” dos símbolos, pois estes não se isolam apenas no campo metafísico, uma vez que constituem parte integrante e vital das representações humanas e sociais nas comunidades.

[...] o papel das ideias religiosas nos movimentos de resistência foi de tal relevância que colocou aos pesquisadores a necessidade de ressaltá-lo, reconhecendo que as doutrinas e os símbolos religiosos apoiavam-se, por vezes diretamente, nas questões de soberania e da legitimidade. Essa ideia merece ser sublinhada ao mesmo tempo em que é preciso realçar a expressão propriamente política contida no papel das ideias religiosas, uma vez que o sagrado apresenta-se historicamente articulado à própria organização social. (HERNANDEZ, 1991, p. 144)

Dessa maneira, a resistência não se expressou apenas como violência imediata, mas também como simbologia e manifestação religiosa. Podemos inferir que evidenciar abertamente rituais, danças e músicas da própria cultura é

uma maneira de resistir simbolicamente. Todavia, os processos de resistência foram, por muitas vezes, ocultados da historiografia europeia a fim de fortalecer e justificar a colonização. Era preciso ocultar a história e a cultura dos grupos subalternos.

Se o símbolo, expresso na dança, ritual, oração, vestimenta e pintura corporal, é uma expressão da resistência, a literatura será um lugar igualmente permeado pela própria resistência, uma vez que ela cria e projeta símbolos da ancestralidade e da comunidade, costurando vínculos com a história a fim de recompor a identidade dos colonizados, propondo assim novas representações.

As resistências que foram permanentemente construídas durante todo o processo de colonização demonstraram a força e a vitalidade das comunidades engolidas pela semântica e pela violência colonial. Os processos de luta acabaram por criar uma identificação do grupo, um organismo coletivo que se reinventou e se transformou na tensão com o outro. Neste embate, a consciência adquiriu novas formas.

A luta anticolonial não emergiu como movimento isolado de resistência, ela é antes um acúmulo de todos os processos de luta dos colonizados que se caracterizou pela recusa à violência e à opressão, física ou simbólica. A busca pela conquista da independência foi somente o ápice das resistências africanas que já tinham seu germen no início da colonização. A luta armada foi, para Villen, apenas uma resposta.

A África responde não somente por meio das lutas armadas contra os exércitos coloniais; é no significado mais amplo que se quis dar à recusa do destino de submissão colonial expresso na decisão do ato de lutar contra o colonialismo na sua totalidade (VILLEN, 2013, p. 35)

A alternativa encontrada pelos grupos guerrilheiros foi a violência, uma vez que ela dava respostas efetivas, a exemplo da independência da Argélia.

A adesão à luta armada por esses movimentos se verifica ao final dos anos 1950 e início dos 1960, logo após o esclarecimento da não operacionalidade dos métodos pacíficos de resistência empregados inicialmente. Os resultados da ação armada promovida naquele período na Argélia pela Frente de Libertação Nacional (FLN) convencem em definitivo os movimentos de libertação nacional portugueses da ideia que, em

face da violência da dominação colonial, somente seria possível responder por meio da violência. (VILLEN, 2013, p. 43)

Neste processo, a luta anticolonial atingiu outro patamar, ampliando-se para uma luta contra a opressão humana. “No último estágio, a descolonização da história africana da época colonial deverá derivar de uma fusão da revolta contra o eurocentrismo e do movimento antielitista” (KI-ZERBO, 2010, p. 44). Para Bouene, “A resposta às quotidianas violências psicológicas e físicas foi a organização da resistência em novos moldes e a luta pela independência do país” (2005, p. 73).

Na dialética da guerra, escolhe-se a violência como instrumento para combatê-la. Sartre já afirmava que a violência produzida pelos colonizados tinha seu embrião na violência colonialista europeia: “É o momento do bumerangue, o terceiro tempo da violência: ela se revolta contra nós, atinge-nos e, como das outras vezes, não sabemos que é nossa” (SARTRE, 1968, p. 13). O autor, enquanto homem branco e europeu, reconhece o sofrimento que sua nação causou às colônias do continente africano e, analisando os movimentos de independência, observa que não há outra saída ao colonizado senão a violência: “nenhuma suavidade apagará as marcas da violência; só a violência é que pode destruí-las. E o colonizado se cura da neurose colonial passando o colono pelas armas” (ibid., p. 14). Para Sartre, a violência tem um caráter terapêutico: “A violência, como lança de Aquiles, pode cicatrizar as feridas que ela mesma fez” (ibid., p. 20).

Enquanto o projeto colonialista esteve articulado a um projeto imperialista da Europa que buscou fortalecer seu domínio político e econômico, na mesma medida as resistências dos colonizados se articularam com outras forças produzindo novas alianças. Para Vinsentini

As revoluções africanas estiveram associadas, desde suas origens, a redes internacionais e alteraram o perfil da descolonização, tendo permitido que países como Cuba exercessem um grande papel no continente. (VINSENTINI, 2012, p. 30)

A elite que se organizava contra as descolonizações e processos de resistência esteve articulada a nível internacional, mas, em contraponto, os guerrilheiros também estavam associados a grupos de resistência de outros

continentes. “As revoluções sempre estão relacionadas a fatores tanto internos quanto externos e, na sequência de sua concretização, necessariamente geram um impacto internacional” (VINSENTINI, 2012, p. 29).

Embora as linhas políticas dos grupos guerrilheiros fossem direta ou indiretamente influenciadas pelas alianças externas, pode-se dizer que as lutas pela independência tinham características e nuances próprias, afinal, era impossível desconsiderar as questões raciais da luta anticolonial. Fugindo de um marxismo clássico e tradicional, centralizado unicamente nas questões de classe, as lutas no espaço colonial africano recuperaram várias vertentes teóricas, a exemplo do pan-africanismo. As palavras de ordem mantinham o caráter político, classista e econômico, mas se fundiam às questões próprias da realidade do continente. As estratégias políticas e ideológicas ganham novas dimensões no território, pois a luta se construiu a partir das particularidades da opressão colonial.

Embora a violência (em qualquer uma de suas formas) seja inerente aos conflitos entre classes antagônicas, as pautas e as palavras de ordem acabam se modificando na anatomia da guerra considerando o território, a história e a cultura da comunidade. Cabaço¹⁰ comenta sobre os problemas e as contradições enfrentados internamente na FRELIMO¹¹ a esse respeito.

A coexistência com as lideranças tradicionais ensaiada pela FRELIMO se revelaria, em poucos anos, extremamente problemática. Para a maioria dos “chairmen¹²”, a visão anticolonial se fundava na confrontação entre “raças”. Identificavam, não sem motivo, o colonialismo com os portugueses”, os brancos [...] A prática evidenciou o abismo que, sob a aparente convergência das motivações emancipacionistas, separava as cosmologias tradicionais e o projeto de “modernidade” de que os jovens guerrilheiros eram portadores. “Chairmen” e guerrilheiros divergiam em tudo: na concepção do poder, na perspectiva da organização econômica e social, na estratégia militar e no método de treinamento dos combatentes da liberdade, na participação da mulher no esforço da guerra, na forma de tratar os prisioneiros, na própria definição do que seria “um moçambicano”, etc. Os “chairmen” acusavam a direção da FRELIMO de não respeitar as tradições; os

¹⁰ Cf. “Moçambique: identidade, colonialismo e Libertação” (2009) para entender de forma minuciosa a formação da FRELIMO e as dinâmicas da guerra em Moçambique.

¹¹ Frente de Libertação de Moçambique.

¹² Segundo Cabaço, “chairmen” são chamados os “chefes tradicionais e membros de linhagens prestigiadas que integraram a FRELIMO desde a sua fundação” (2009, p. 397).

dirigentes acusavam-nos de pretenderem recriar uma estrutura de exploração igual à dos portugueses, substituindo-se simplesmente aos colonos. (CABAÇO, 2009, p. 397-398)

Portanto, a luta pela independência, especialmente nos países africanos de língua portuguesa, absorveu as pautas internacionalistas, mas pontuou as questões locais mesclando as categorias de classe e raça, oriundas dos debates no seio das organizações políticas.

Verifica-se, dessa maneira, a importância de remodelar as teorias políticas nascidas na Europa para a realidade dos países subdesenvolvidos e colonizados. Mas, talvez mais importante que “readequar” as teorias a fim de afiná-las à realidade colonial, seja o fato de que nesse processo surgiram vários teóricos no continente, responsáveis pela elaboração de teorias próprias sobre política, filosofia e ciência. Assim, produz-se uma teoria a partir de um *lócus* que considera as especificidades exigidas pelo tempo histórico. As organizações guerrilheiras foram importantes para alavancar esse processo, pois criaram espaços de debate e reflexão.

Em Moçambique, a FRELIMO¹³ foi a organização responsável por compor a luta pela independência. Essa frente foi resultado da fusão de três organizações: Udenamo¹⁴, Unami¹⁵ e Manu¹⁶ (VINSENTINI, 2012, p. 91). Desde seu início, optou pela luta armada e “definiu uma plataforma capaz de unir todos os patriotas moçambicanos, fixou como objetivo central a libertação nacional” (idem).

Quanto à FRELIMO, agrupava marxistas-leninistas que se auto-definiam tanto como revolucionários ou como moderados, com o mesmo objetivo de luta contra Portugal por um movimento nacionalista que levasse Moçambique à independência. [...] Os revolucionários da direção da FRELIMO defendiam uma “mudança total” da sociedade, a partir da recuperação do coletivismo da guerrilha. (HERNANDEZ, 2008, p. 604)

Embora estejamos nos referindo ao caso de Moçambique, podemos asseverar que houve um fio condutor unindo os processos de resistência nas

¹³ Frente de Libertação de Moçambique.

¹⁴ União Democrática Nacional de Moçambique.

¹⁵ União Nacional Africana de Moçambique.

¹⁶ União Nacional Africana Moçambicana Independente.

colônias africanas de língua portuguesa. Podemos afirmar que a luta por uma “mudança total” será a reivindicação dos grupos guerrilheiros dos países em luta.

Amílcar Cabral, ideólogo da luta armada de tendência marxista nas colônias portuguesas, lançou a guerrilha na Guiné-Bissau, enquanto diversos movimentos fundiam-se na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), também iniciando a luta. Em Angola, várias organizações igualmente desencadearam a guerra contra os portugueses. (VINSENTINI, 2016, p. 119)

Se as organizações guerrilheiras cumpriram um importante papel na confecção da resistência política a partir da violência, a literatura tornou-se um instrumento vital na luta simbólica. Enquanto a Europa reprimia os colonizados e produzia uma literatura que buscava reforçar a colonização, os subalternizados vão criar suas próprias manifestações de resistência através das guerrilhas, bem como produzir uma literatura anticolonialista. Na construção desta literatura, torna-se necessário ressignificar “a representação de si e do outro” (MACEDO, 2008, p. 126).

2.1.1 A literatura anticolonial: uma luta simbólica

A literatura é um espaço de disputa simbólica. Isto significa que se não há uma autorrepresentação do eu, o outro vai construir representações conforme seus interesses. Ou seja, quem detém o poder político e econômico consegue criar, produzir e reafirmar as representações de si e do outro. Bourdieu, ao falar sobre como os símbolos estão atrelados a um poder simbólico, afirma que os grupos estão envolvidos

numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Apesar da análise do autor não se direcionar à colonização, consideramos que a leitura de poder simbólico pode ser apropriada para entender como os colonizadores criaram sua hegemonia simbólica no espaço colonial. O colonialismo, como vimos, lança mão da violência em estado bruto, mas também

recorre a processos de efabulação que resultam em representações. Estas representações estão permeadas pelo poder simbólico.

Se a literatura colonial, enaltecadora da colonização, traduziu seu espaço conforme os interesses da metrópole, a literatura anticolonial surgiu para criar um novo poder simbólico que, por sua vez, alimentou uma nova imagem do colonizado. Logo, há uma disputa por poder simbólico no espaço colonial. Nesse sentido, se há uma luta aberta, explícita e material entre colonizados e colonizadores, brancos e negros no processo de descolonização, há igualmente um jogo-luta pela construção-destruição de símbolos. A literatura, dessa maneira, é um sistema simbólico em que autores buscam reafirmar ou contestar representações, produzindo velhas ou novas imagens.

[...] os “sistemas simbólicos” cumprem a função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam [...] (BOURDIEU, 1989, p. 11)

A imposição da cultura do colonizador fará com que, segundo Memmi, o colonizado pareça “condenado a perder progressivamente a memória”, provocando uma “amnésia cultural” (1977, p. 94). Isto posto, para a perpetuação e reprodução da cultura do colonizador, esse grupo lança mão de um catálogo de teóricos, constituído por intelectuais e artistas a fim de legitimar simbolicamente as relações de poder e reforçar a perda da memória sobre o passado e a cultura do colonizado.

A resistência simbólica consistiu na construção de uma literatura que contestava as representações e imagens criadas pelo poder colonial. Além da resistência que se expressou nos símbolos da cultura marginalizada, no orgulho do corpo e da identidade, na recuperação da história silenciada, no canto de suas próprias músicas, no uso da língua autóctone, a literatura foi um espaço privilegiado de “produção simbólica” na construção de novas imagens e nas projeções do futuro e superação da ordem.

O escritor anticolonialista, no entanto, segue por uma vereda bastante espinhosa, pois corre o risco de produzir uma literatura inflamada e, para utilizar o pensamento de Gramsci acerca da literatura produzida pela França durante a

Revolução Francesa, “ela (a classe revolucionária) luta para criar para si própria uma cultura [...], no entanto, sua literatura de propaganda é pior e mais demagógica” (1982, p. 173). O escritor, contaminado pelas lutas e pela revolução e, no caso específico de Moçambique, pelas lutas anticoloniais, pode esquecer a linguagem poética que a literatura exige para entregar-se à agitação e à uma construção meramente panfletária.

A respeito da literatura italiana e da criação de uma nova arte, Gramsci comenta que “a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que – lutando para reformar a cultura – consegue-se modificar o ‘conteúdo’ da arte [...]” (1982, p. 64). No caso das literaturas anticoloniais, elas buscaram justamente reformular o “conteúdo da arte”. Se ele (o conteúdo) está visceralmente ligado à forma, pois segundo Benjamin, é preciso superar o “contraste infecundo entre forma e conteúdo” (2012, p. 131), as literaturas anticoloniais vão buscar novas formas e conteúdos no campo da prosa e da poesia. Estas formas estão ligadas a certas condições sociais de produção que se estabelecem em uma determinada realidade social. Conforme Adorno, é preciso “não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela” (2003, p. 68).

Nessa realidade social insere-se o escritor. Benjamin, ao comentar sobre a situação deste, afirma que é necessário que ele se force “a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (2012, p. 129). Deste modo, o teórico classifica os escritores em burgueses e progressistas, dizendo que os primeiros produzem suas obras “destinadas à diversão”, já os progressistas tomam sua decisão “no campo da luta de classes” (idem). Logo, ambos obedecem à uma tendência. Said declara que o intelectual deve “representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude” (2005, p. 25), corroborando o discurso de Benjamin sobre a posição do escritor-intelectual, embora dialogue explicitamente com Gramsci.

Para estes autores, a literatura não está descolada da realidade, e a posição do intelectual é decisiva para a modificação da realidade e das relações humanas e sociais. Para o escritor inserido no continente africano, a tarefa talvez seja mais complexa, pois, conforme Mia Couto, “África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do

continente” (2011, p. 13). O continente carrega o peso histórico dessas representações fortemente trabalhadas pela “folclorização” e, ao escritor do continente africano, cabe a tarefa de reconstruir novas representações.

Ainda que Mia Couto seja um moçambicano que escreve somente após a independência, podemos partir do pensamento do autor para entender o que é ser escritor no continente. O moçambicano revela como as representações históricas dos africanos dificultam a construção do que ele chama de “sujeitos da História”.

De onde vem a dificuldade em nos pensarmos como sujeitos da História? Vem sobretudo de termos legado sempre aos outros o desenho da nossa própria identidade. Primeiro, os africanos foram negados. O seu território era a ausência, o seu tempo estava fora da História. Depois, os africanos foram estudados como um caso clínico. Agora, são ajudados a sobreviver no quintal da História. (COUTO, 2011, p. 17)

Nas palavras de Couto, “Há tantas Áfricas quantos escritores, e todos eles estão reinventando continentes dentro de si mesmos” (2011, p. 13). Esta afirmação demonstra que a tarefa do escritor africano é desessencializar processos e retirar o véu que generaliza África.

O escritor no continente africano, e em nosso caso no período colonial, combatente do colonialismo, enfrenta a tarefa de reformular o mundo, os conceitos, as categorias. Os escritores anticoloniais fizeram uma escolha. Eles decidiram buscar uma nova representação dos grupos colonizados, optaram por reconstruir a história da colonização revelando elementos até então ocultados pela semântica imperial, produzindo assim novas formas do fazer literário.

Fanon, ao analisar o papel do intelectual colonizado, afirma que é preciso que este mergulhe “nas entranhas de seu povo” (1968, p. 175). Podemos dizer que os poetas da década de 60-70 em Moçambique fazem este mergulho a fim de recuperar a história, a memória e a comunidade despedaçadas pelo colonialismo.

Retomando o pensamento de Memmi acerca da amnésia cultural (1977, p. 94), os escritores desse período vão travar uma luta simbólica para reconstituir a memória e o passado do grupo colonizado numa tentativa de “reconquistar todas as suas dimensões (do próprio escritor e dos grupos colonizados)” (ibid., p. 106). O escritor declaradamente anticolonialista busca a autorrepresentação,

a imagem do colonizado e a “afirmação de si” (ibid., p. 114): “trata-se de afirmar seu povo e de afirmar-se solidário com ele” (ibid., p. 115). Para tanto, lança mão dos símbolos da própria cultura para reconstruir a imagem do seu povo na literatura, estabelecendo a luta simbólica.

As literaturas anticoloniais nos países africanos de língua portuguesa – embora seja importante pontuar que cada país gerou suas particularidades – propagou um intercâmbio entre o passado, representando a história da comunidade, o presente, ao refletir sobre a vida cotidiana na colonização, e o futuro, ao traçar o projeto político de um novo mundo. Essa literatura foi fundamental para a propagação da independência, pois veiculou uma semântica de oposição imperial, refletindo sobre a necessidade de superação da sociedade colonial. O nacionalismo foi a palavra de ordem utilizada nos discursos políticos e literários.

Não se pode deixar à margem que o chamado “nacionalismo africano” consistiu em uma resposta às diversas demandas impostas pelo colonialismo: a subjugação política, a brutal exploração econômica, o desprezo das culturas autóctones africanas, o menosprezo às formas próprias de crenças e valores tradicionais, entre outros desastres. É em resposta, pois, a esse quadro, que o nacionalismo buscará elaborar respostas aos obstáculos colocados pelo colonialismo e erigir dos escombros desse mundo colonial cindido, os edifícios das novas nações africanas e suas literaturas. (MACEDO, 2008, p. 136)

A literatura toma de empréstimo esse nacionalismo que contamina as lutas anticoloniais. De acordo com Fanon, “Se o homem é o que ele mesmo faz, diremos que a coisa mais urgente hoje para o intelectual africano é a construção de sua nação” (1968, p. 206). A busca pelo nacionalismo surge porque ao colonizado foi negada a experiência da nacionalidade: “[...] o colonizado quase nunca faz a experiência da nacionalidade e da cidadania, a não ser privativamente: Nacionalmente, civicamente é apenas aquilo que o colonizado não é” (MEMMI, 1977, p. 90). Portanto, reafirmar a ideia de nação ou buscar uma “nação que ainda não existe” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 19) é uma maneira de romper com a imposição colonialista, reafirmando valores próprios de comunidade.

Anderson utiliza a expressão “comunidade imaginada” (2008, p. 34), ao propor uma relação entre comunidade e nação: “independentemente da

desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (idem). A nação, na perspectiva de Anderson, sendo adequada para refletir sobre a escrita de Craveirinha, é o lugar de cumplicidade da comunidade.

Fanon considera que o nacionalismo é apenas um estágio da luta pela libertação: “é preciso passar velozmente da consciência nacional à consciência política e social” (1968, p. 166). Podemos observar, a partir da poética de Craveirinha e dos autores anticoloniais em Moçambique, que o nacionalismo, quando circunscrito em imagens e metáforas, está condensado por um humanismo que exige a igualdade entre os homens, superando o próprio nacionalismo. Nesta literatura, parte-se do particular (consciência nacional) para o global (consciência política e social)

A partir da reelaboração da ideia de comunidade e de nação, surge também a necessidade de criar novas formas do fazer literário rompendo com a estética hegemônica. Sobre esse debate, Leite discorre sobre como a poesia de José Craveirinha é uma “atitude vanguardista que recusa as normas impostas e reage contra os valores e a literatura então vigentes” (1991, p. 39). Podemos dizer, tomando de exemplo a poesia do moçambicano, que há uma ruptura com as questões temáticas na poesia, mas também uma reformulação do modo de construção estética, buscando um distanciamento da literatura colonial produzida pela metrópole que visava reafirmar a colonização e subjugar os negros.

Os escritores anticoloniais em Moçambique tecem seus versos buscando não apenas romper com a narrativa oficial produzida pelos escritores coloniais, mas também com a forma do fazer literário. Conforme Ribeiro, a literatura moçambicana, “no fim dos anos 40 e nos anos 50 do século XX” buscava sua “autonomia, lutando para desvencilhar-se dos paradigmas literários lusitanos” (2002, p. 43).

Neste sentido, um dos elementos mais marcantes da literatura anticolonial será o uso da oralidade. Macedo comenta sobre a poesia de José Craveirinha e fala como a oralidade foi um dos elementos da escrita e da estética anticolonial dos países de língua portuguesa.

[...] a linguagem de seus textos aproximava-se da oralidade e, sob esse aspecto, acaba por constituir uma contraposição a uma literatura bacharelesca ou, em outras palavras, aspira a tornar a escrita menos aristocrática e fazê-la compartilhada por um maior grupo de leitores. Esses aspectos, rapidamente elencados, remetem a preocupações e questões que dominavam os autores moçambicanos assim como escritores de outros países de língua portuguesa. (MACEDO, 2008, p. 144-145)

O escritor evoca a oralidade na escrita de maneira que a ela não se cristalice automaticamente, mas pulse nos versos criando resistência, uma vez que a opção pela língua autóctone na escrita de língua portuguesa (a escrita do colonizador) confronta a autoridade e (re)legitima a língua que foi silenciada. Ocorre aí uma reelaboração das línguas, o que significa, conforme Leite, uma “violação semântica” (2005, p. 27).

Veamos como a oralidade se expressa no texto literário enquanto processo metalinguístico no trecho do conto “Companheiros” (1963, p. 168), de Luandino Vieira: “Triste vida a do mulato Armindo. Mas quando ele contava até parecia bonita. Parecia aquelas histórias do cinema. Sabia contar muito bem. Calumango olhava e bebia as palavras”. Ao tecer a história, Luandino reflete sobre o ato de contar a história.

A oralidade pode se manifestar também no uso e no resgate das lendas e das histórias cultivadas pela comunidade, a exemplo do poema “Aforismo” (2008, p. 20), de José Craveirinha, poema este que será analisado posteriormente.

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.

Além da oralidade, outro elemento importante da literatura anticolonial é a demarcação da diferença entre brancos e negros para expor a opressão colonial. Se o escritor colonialista centrava-se na diferença para ressaltar a suposta superioridade do branco, o escritor anticolonialista procura a diferença para estabelecer uma crítica à ordem vigente. Desse modo, busca reconstruir a história, evidenciando as dores dos subalternizados, tal como vemos nos

primeiros versos do poema “O menino negro não entrou na roda” (1963, p. 46), de Geraldo Bessa Victor.

O menino negro não entrou na roda
das crianças brancas – as crianças brancas
que brincavam todas numa roda viva
de canções festivas, gargalhadas francas...

Neste poema vemos a separação entre o menino negro excluído do espaço lúdico e as crianças brancas que brincam e se divertem. Há uma ruptura entre dois mundos, dois grupos, explicitando o racismo do mundo colonial.

As cores “branco” e “negro” também se apresentam nas metáforas dos textos literários evocando as divisões sociais-raciais do espaço colonial. Seguindo o raciocínio de Fanon, o escritor colonizado busca “manifestar uma cultura negra” (1968, p. 176) para opor-se à cultura branca, à cultura do colonizador. A poesia anticolonial moçambicana cria um jogo cromático e antitético que revela as tensões entre os grupos, tal como é possível observar na quarta estrofe do poema “Sangrantes e Germinantes” (1974, p. 86), de Agostinho Neto, no uso das palavras “negra” e “clara”.

De África imensa
negra
e clara como as manhãs da amizade
desejosa e forte como os passos da liberdade

Este jogo cromático está presente nos dois primeiros versos do poema “Nossa voz” (2009, p. 33), de Noémia de Sousa.

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens

E no poema “África” (1980, p. 15), de José Craveirinha, em que o eu poético, em um processo antropofágico, fermenta em seus lábios grossos alimentos de coloração branca (farinha e sal):

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.

Ao caracterizar os lábios como grossos, vemos a recuperação da corporalidade negra que foi renegada pelo colonizador. Neste processo, há uma busca pela totalidade do corpo fragmentado historicamente. Desde modo, o corpo se apresenta como um elemento da literatura anticolonial, pois ele será motivo de orgulho e expressão material da identidade. Se o corpo negro foi humilhado, torturado e, por muito tempo, motivo de vergonha, na literatura ele se torna sujeito, voz, resistência, a exemplo dos versos do poema “Árvores de frutos” (1963, p. 52), de Antônio Cardoso.

No teu corpo
sons antigos dos batuques à minha porta,
com que me provocas,
enchem-me o cérebro de fogo incontido.

E esse corpo pode ser resgatado, na poesia, enquanto corpo negro, humano, mas também enquanto território, corpo da terra erotizado, como vemos nos últimos versos de “Canto do nosso amor sem fronteira” (2008, p. 79), de José Craveirinha

Mas bem fundo das almas
e dos corpos tatuados de esperança
o clítoris das montanhas nos sexos das nuvens
pátria do nosso desespero mais desesperado
pátria dos pés descalços na brancura do algodão
pátria de beijos e promessas de mais beijos
[...]

E em “Para lá da praia” (1963, p. 34), de Alda do Espírito Santo, vê-se como o mar-corpo vai se antropomorfizando.

Baía morena da nossa terra
vem beijar os pezinhos agrestes
das nossas praias sedentas
[...]

Essa nova relação com o espaço humaniza o homem e o território. Se para o colonialista o clima, a geografia e o espaço eram apenas cenário, aqui, a terra se transforma em corpo, matéria, vida, organismo, fortemente criada a partir de imagens em processos de antropomorfização.

Se a violência foi um recurso do colonizado para curar-se da “neurose colonial” (SARTRE, 1968, p. 14), todos os elementos da literatura anticolonial até aqui elencados (nacionalismo, oralidade, negritude, corpo) serão substanciais para contribuir com a “recomposição” (idem) do homem colonizado.

Nesse processo, o homem que antes sofria com a “amnésia cultural” (MEMMI, 1977, p. 94) agora recupera sua humanidade. As imagens criadas por essa literatura foram importantes na reconstrução de uma nova imagem do colonizado, dessa forma, ele se humaniza e utiliza essa humanidade como defesa, pois, conforme Sartre, “A arma do combatente é a sua humanidade” (1968, p. 14).

Ao utilizar os elementos poéticos que recorrem à ideia de comunidade para recompor a humanidade do colonizado, o escritor anticolonial opera fundamentalmente com uma “procura apaixonada de uma cultura nacional anterior à era colonial” (FANON, 1968, p. 174).

[...] talvez essas paixões e essa fúria sejam alimentadas ou pelo menos orientadas pela secreta esperança de descobrir, para além da miséria atual, do desprezo por nós mesmos, dessa demissão e dessa renúncia, uma era extraordinariamente bela e resplandecente que nos reabilite ao mesmo tempo aos nossos próprios olhos e aos olhos dos outros. (FANON, 1968, p. 174)

A maneira apaixonada e por vezes idealizada do passado constitui um estágio importante para recompor a identidade do colonizado. O retorno, regresso ou mesmo “reinvenção” (CHAVES, 2004, p. 148) do passado se transmuta dialeticamente como reflexão sobre o futuro desejado. Para citar Fanon, “A reivindicação de uma cultura nacional passada não reabilita apenas: em verdade justifica uma cultura nacional futura” (1968, p. 175). Segundo o argelino, é necessário “regressar a raízes ignoradas” (ibid., 181). Ainda sobre a ideia de passado e futuro e os elementos inscritos na poesia anticolonial moçambicana, Fanon sugere que “O homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (ibid., p. 193), corroborando a ideia de projeção formulada por Sartre ao falar de literatura (2015, p. 41).

Para além da corporalidade, da oralidade, da relação passado-futuro e de outros elementos poéticos e políticos que mencionamos, destacamos também a

questão da utopia que permeia essas literaturas. Bloch afirma que “todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro [...] O futuro contém o temido ou o esperado” (2005, p. 14). O teórico defende que a utopia não é conceito abstrato, e sim força de ação (utopia concreta): “em todas essas esferas, com seus variados conteúdos, a função utópica está agindo” (ibid., p. 24). Nas palavras de Fanon, o escritor anticolonial deve “abrir o horizonte” (1968, p. 193). Esse horizonte, que é a metáfora de um futuro esperado, motiva grande parte da literatura anticolonial, tal como vemos nos trechos de “Poema da infância distante” (2009, p. 54), de Noémia de Sousa.

Um dia,
o sol iluminará a vida.
E será como uma nova infância raiando para todos...

Assim como na última estrofe de “Poema” (1963, p. 22), do angolano Antonio Cardoso:

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

Notadamente marcada pela recusa à ordem colonial, a literatura anticolonial moçambicana que nos interessa de perto produziu uma crítica consistente ao colonialismo e, como consequência, foi fortemente censurada pela polícia política portuguesa. Leite, ao falar sobre a militância do escritor José Craveirinha, comenta sobre o contexto de silenciamento das produções artísticas.

A sua atividade enquanto poeta, assim como da maioria dos poetas e artistas de Moçambique, estava condicionada ao silêncio imposto e à ameaça da polícia política portuguesa. José Craveirinha enforma por esse motivo, com Rui Nogar, Malangatana Valente, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, aquela que poderemos designar por geração do silêncio. Silenciada embora, esta geração sempre se afirmou pela recusa do sistema colonial, ao lado de uma outra que podemos incluir fundamentalmente Rui Knopfli, Sebastião Alba

e, mais tarde, João Pedro Grabato Dias. Estes últimos, de formação intelectual de forte raiz europeia, identificavam-se todavia, com o destino de Moçambique e experimentaram a vivência do gueto e da clandestinidade que se iniciou, em especial, por volta dos anos sessenta. (LEITE, 1991, p. 21)

Fanon comenta que a cultura produzida pelos escritores anticoloniais se torna clandestina. Essa cultura autóctone é “uma cultura contestada, cuja destruição é empreendida de maneira sistemática. É muito rapidamente uma cultura condenada à clandestinidade” (1968, p. 198).

A literatura buscou acompanhar o ritmo da história política produzindo a resistência simbólica que se expressou tanto na temática dos textos poéticos – ao retratar os negros, denunciar as diferenças entre colonizados e colonizadores, ao trazer os rituais da comunidade, ao construir uma crítica ácida à metrópole – quanto na escolha estética que buscou subverter a aquela portuguesa-europeia, ao reinventar a forma de descrição do espaço (exaltando a beleza do local, dos homens, da terra) e reelaborar o próprio ato do fazer poético (ao inscrever a oralidade, reformular o verso, produzir novas sonoridades). Neste contexto insere-se o poeta José Craveirinha.

2.1.2 A poesia de José Craveirinha: alguns aspectos

*Nasci do negro e do branco
e quem olhar para mim
é como se olhasse
para um tabuleiro de xadrez
Francisco José Tenreiro*

José Craveirinha, nascido em 28 de maio de 1922, em Lourenço Marques (atual Maputo), apresenta sua vida a partir dos poemas que constrói. Em “Ao meu belo pai ex-emigrante” (2008, p. 98), o poeta assinala, em um processo autobiográfico, que ele é fruto de um “emigrante português” que o gerou “no ventre de uma tombasana¹⁷”. Nascido de um português e de uma moçambicana, Craveirinha encontra-se no entre lugar.

[...]

¹⁷ Mulher solteira.

eu mais um novo moçambicano
 semiclaro para não ser igual a um branco qualquer
 e seminegro para jamais renegar
 [...]

Tendo em seu sangue uma parte do mundo branco e uma parte do mundo negro, o poeta encontra-se dividido. Segundo Leite¹⁸, “sendo o autor mestiço, o questionamento da sua origem coloca-se ainda de modo mais premente, uma vez que se encontra dividido, enquanto ser, entre duas raças, duas culturas” (1991, p. 16). No entanto, reconhece as raízes negras que se expressam intensamente nos poemas “Mãe” (2008, p. 42) e “Sangue de minha mãe” (ibid., p. 85).

Sobre a infância e a adolescência de Craveirinha, Leite comenta, “Filho de mãe negra, nascida em Michafutene [...] o poeta passa os primeiros tempos da infância inserido no meio tradicional moçambicano” (1991, p. 16) e que “fica órfão de mãe aos seis anos e de pai aos treze. Esta circunstância, aliada a outros factores, obriga-o a um autodidactismo” (ibid., p. 18).

Craveirinha iniciou uma série de contribuições a jornais nos anos 50. “José Craveirinha foi, além de jornalista, um desportista, um dirigente associativo e um funcionário do Estado” (LEITE, 2002, p. 22). Publicou os livros *Xigubo* (1964), *Cântico a um Dio di Catrame* (1966), *Karingana ua Karingana* (1974), *Cela I* (1980), *Hamina e Outros Contos* (1996), *Babalaze das Hienas* (1997) e *Maria* (1998). Teve relações diretas com a FRELIMO, inclusive sendo preso pela polícia política portuguesa.

A respeito da produção poética do autor, a oralidade é um dos alicerces da sua escrita que se expressa tanto como tema, quanto como forma, erigindo-se na estrutura dos poemas. Ao combinar palavras da língua portuguesa e da xichangana (uma das várias línguas moçambicanas), ao produzir certas sonoridades próprias do universo oral, ao imprimir um ritmo narrativo aos poemas, ao reproduzir sons de animais, instrumentos e danças de forma explícita, no uso de onomatopeias, mas também implícita, no uso de aliterações e assonâncias, o poeta traz a oralidade para sua produção. O resultado dessa construção e combinação estética aponta para uma relação do poeta com os

¹⁸ Cf. “A poética de José Craveirinha”, de Ana Mafalda Leite (1991), para verificar a trajetória do poeta de maneira mais aprofundada.

elementos da sua terra, que produzem uma atitude de valorização da identidade e ou uma busca pela reconstrução da comunidade colonizada fragmentada historicamente.

O corolário do fazer poético de Craveirinha demonstra uma força estética que se une à uma força política, fugindo da pura referencialidade. O moçambicano consegue erigir sua poesia postulando uma posição política em relação ao mundo, ao colonialismo e às desigualdades sociais, sem jamais perder de vista o trabalho estético. Lemos o poema “Karingana ua Karingana” (2008, p. 11) observando como a oralidade se apresentada, considerando os elementos políticos e estéticos.

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua Karingana¹⁹
é que faz o poeta sentir-se
gente.

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

- Karingana²⁰!

O título do poema nos remete ao universo oral e ao espaço moçambicano, pois, “Karingana ua Karingana”, segundo Abdala Junior, significa uma “atualização moçambicana do paradigma universal de introdução dos contos orais. Corresponde ao “Era uma vez...” que nos situa no faz-de-conta” (2002, p. 32). Craveirinha, ao inscrever o universo oral, resgata as tradições da comunidade que foram rechaçadas pelo colonialismo. Se Portugal impediu o uso das línguas africanas e indígenas – tanto no Brasil como em outras colônias – com o objetivo de impor a língua portuguesa como língua oficial, trazer ao centro do poema as línguas autóctones foi uma maneira de resistir ao processo colonial e reestabelecer a memória da comunidade a partir do seu poder simbólico: as narrativas orais. Ao utilizar a expressão “Karingana ua Karingana”, o poeta cria

¹⁹ Expressão que inicia o processo de contação de uma história

²⁰ Expressão ronga que finaliza a contação de uma história.

relações entre a língua portuguesa e as línguas locais. Conforme Leite, “Enunciar literariamente a língua dominada num contexto colonial é um acto de legitimação simbólico-cultural de grande coragem e intervenção” (1991, p. 54-55). Nesse processo, Craveirinha comete uma “violação semântica”.

[...] no pleno oralismo que caracteriza o português moçambicano, ao mesmo tempo, cativada pelo fascínio pelas palavras cultas, sentindo o poeta quase uma atracção pela palavra como um objeto, a par de uma pessoalíssima e esplendorosa nobreza de dicção. (LEITE, 2002, p. 27)

Coadunando com o pensamento de Leite, Secco afirma que a poesia de Craveirinha “passa por um processo de moçambicanização”, ao falar da mistura entre línguas autóctones moçambicanas e a língua portuguesa.

Craveirinha conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe em sua poesia como um canto apoteótico de rebeldia. Assim, a língua portuguesa, que o aparelho colonial desejava imune a alterações, é sublevada [...] (SECCO, 2002, p. 46)

A poesia de Craveirinha contamina a língua portuguesa em um ato e “canto apoteótico de rebeldia”. Quando contamina a língua do colonizador, ao mesmo tempo enaltece as línguas locais que possuem uma relação afetiva com o mundo subjetivo do colonizado. Nesse sentido, a poesia de Craveirinha “traz à luz o lado de sombra da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciada” (SECCO, 2002, p. 49). Para Baltazar:

O poeta parece incapaz, ou não lhe interessa a tarefa de, a partir do instrumento linguístico que lhe foi legado, forjar uma expressão nova dando ao seu português tonalidades originais. Assim tinha de ser, aliás: fiel captador da realidade em que se inscreve, o português que lhe oferecemos na utilização quotidiana do nosso falar, é o português que o poeta usará. (BALTAZAR, 2002, p. 94)

O poeta recorre ao falar, ao cotidiano, remetendo aos modos de falar das comunidades colonizadas. Nesse sentido, seguindo o pensamento de Calane, a obra de José Craveirinha “[...] mostra-nos o sentido de uma construção estilística e estética-nacionalista, mas que cria (desestruturando embora a língua portuguesa) uma nova harmonia de palavras [...]” (2002, p. 155). O poeta se

posiciona politicamente ao colocar em pé de igualdade tanto a língua portuguesa quanto as línguas autóctones, pois une dois mundos cindidos, opostos. Conforme Memmi, o bilinguismo colonial é uma “dilaceração essencial do colonizado” (1977, p. 96).

[...] a língua materna do colonizado, aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela pela qual se exprimem sua ternura e seus espantos, aquele enfim que contém a maior carga afetiva, essa é precisamente a menos valorizada. (MEMMI, 1977, p. 97)

Se as línguas autóctones são negadas pelo colonizador, Craveirinha vai reabilitar essas línguas. A escolha lexical é estética, porque estamos tratando de poesia, mas também ética, pois revela uma atitude diante da invisibilidade das línguas colonizadas, ou seja, do sistema linguístico (e simbólico) dos colonizados. Na perspectiva de Sartre, a cultura do colonizado foi destruída, “para substituir a língua deles (do colonizado) pela nossa” (do colonizador) (1968, p. 9). Portanto, ao trazer línguas esquecidas para o texto poético, Craveirinha mostra seu engajamento à medida que recompõe a cultura a colonizado.

Ainda sobre o poema, é possível perceber que o poder simbólico se expressa na expressão “nossas coisas”. O pronome possessivo indica que as “coisas” serão contadas por um grupo (nós). Ao ecoar uma voz coletiva no poema, indicada pelo plural, observamos que o poeta está dando voz aos marginalizados que tiveram sua voz enfraquecida pelo colonialismo. A esse coro junta-se a voz do próprio poeta que discute o ato de fazer poesia lançando mão da metalinguagem em sua construção poética.

Nos últimos versos da primeira estrofe lemos “é que faz o poeta sentir-se/ gente”, ao trazer a figura do poeta para o espaço poético, construindo a função metalinguística, entendemos que ocorre uma reflexão sobre o papel do poeta, afinal, ele se sente “gente” quando conta “as nossas coisas/ à maneira simples das profecias”. Se considerarmos que Craveirinha publica essa obra em um momento de disputa política e simbólica, nas vésperas da independência, uma vez que a obra é publicada em 1974, observamos que há um profundo sentimento de alteridade com a comunidade. Em oposição à literatura colonial

tecida pela metrópole, o poeta reflete sobre o fazer poético e sua relação com o patrimônio simbólico da comunidade.

No poema há uma certa dificuldade em vislumbrar o futuro a partir do presente e da dor da guerra, expresso no verso “a visão do que parece impossível”, porém, em seguida, essa visão se torna o “sonho do vai ser”. Essa afirmação demonstra que o poeta assume o papel de construir o futuro por meio da poesia. As visões do poeta podem inflamar as lutas e dar ânimo aos combatentes. Encontramos, portanto, outro elemento visceral da poesia de Craveirinha: a utopia. Para Leite, a utopia em Craveirinha é

Poética bifronte, por um lado voltada para um passado tradicional, histórico e literário em que procura reencontrar a devolução de uma imagem que lhe afirme o rosto, por outro decididamente orientada para um futuro profético, de que o sujeito assume a revelação dos sinais. (LEITE, 1991, p. 38)

Como dissemos anteriormente, a partir da leitura de Fanon, o resgate do passado é uma forma de reflexão sobre o futuro. Leite, seguindo o mesmo raciocínio, afirma que a escrita de Craveirinha cria o eu poético que se alimenta do passado, mas se orienta “para um futuro profético”. Sobre a questão da utopia em Craveirinha, Abdala Junior afirma que

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

Para Noa, olhar para o futuro é uma forma de obter a “garantia de superação dos constrangimentos do presente”. A relação presente-futuro será evidente na maior parte da obra de José Craveirinha.

[...] se reconhece na poesia de José Craveirinha uma quase que incontrolável vocação utópica tal é a sedução pelo porvir, enquanto garantia de superação dos constrangimentos do presente, expressão de uma nem sempre mitigada nostalgia do futuro. (NOA, 2002, p. 69)

E continua sua reflexão: “o poeta faz-se voz profética anunciando, entre o fascínio e o êxtase, um mundo melhor por vir” (2002, p. 71). Segundo Baltazar,

a esperança em Craveirinha “vem adoçar o desespero, a revolta e a luta” (2002, p. 104). A respeito da “construção do futuro”, Leite afina as relações entre linguagem, oralidade e utopia na poesia do autor.

[...] pode-se afirmar que a sua linguagem, enquanto acto de legitimação e de conquista de poder simbólico, estético-linguístico, na medida em que entra em desacordo com os valores literários dominantes e consagrados da sociedade colonial em que se insere, já não é só a projecção, mas também construção do futuro. (LEITE, 1991, p. 116)

Craveirinha utiliza recursos poéticos para constituir um “poder simbólico” aos colonizados. Ao criar imagens poéticas que se fundem ao plano político, ele projeta o futuro. O escritor se posiciona diante das questões de seu tempo. Ao optar pelos negros, pobres e colonizados, o poeta manifesta sua posição política. É no seio da comunidade oprimida que ele descobre material para tecer a sua poesia.

A segunda estrofe se abre com um *enjambement*, assim como os dois primeiros versos da primeira estrofe do poema. Esse recurso poético, que rompe com a estrutura sintática, pode sugerir aqui o próprio ato de contar uma história, pois alude ao silêncio, no momento da quebra da frase pronunciada pelo contador oral. A contação de história está atrelada ao corpo, à voz, portanto, a quebra da frase contribui com esse ritual criando o lúdico, fabricando expectativa no leitor-ouvinte. Para Zumthor

A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é performance. (ZUMTHOR, 2014, p. 65)

Ouvinte e contador compartilham do discurso oral na contação de história. Essa afirmação fica evidente quando lemos a palavra *Karingana!* que encerra o poema. Esta expressão oral acentua a relação coletiva entre quem fala e quem ouve, pois ela pede autorização à plateia para iniciar e finalizar a história. Segundo Zumthor, “a oralidade permite a recepção coletiva” (2014, p. 55). A oralidade faz-se resistência, uma vez que ela torna-se substância poética que identifica os colonizados, criando uma relação coletiva e de alteridade entre eles.

Ela remete ao passado, ao resgatar o universo marginalizado pelo colonialismo, mas também projeta o futuro, o sonho.

Como afirmamos, esse “sonho do que vai ser” pode sugerir a utopia. Mas sonho é também o espaço da libertação onde se pode projetar o desejado, o imaginado. Fanon afirma que o colonizado “não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis horas da manhã” (1968, p. 39).

Os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. (FANON, 1968, p. 39)

O sonho, no poema, que é o sonho do que parece impossível e dialeticamente o será, é o desejo pela liberdade, pela ação, pela recomposição do corpo, pela pátria, pela reconstituição do “sentimento de comunidade”. Utilizando as palavras de Mbembe para caracterizar o engajamento do ato de criação e a projeção de um futuro, é “o sonho de uma humanidade reconciliada” (2014, p. 19). Se Campos afirma, ao analisar a poesia de João Cabral de Melo e Neto, que ela é “poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento [...] à serviço da comunidade” (2006, p. 84-85), podemos dizer que Craveirinha faz o mesmo. É pelo futuro da comunidade que ele cria uma lírica que revela os problemas sociais do colonialismo, ao invés de velá-los, tal como fez a literatura colonial europeia.

O ato de contar histórias e a oralidade se apresentam ao longo do livro *Karingana ua Karingana* e são características presentes em grande parte da obra de Craveirinha, aparecendo fortemente também na obra *Xigubo* e em alguns poemas de *Cela I*. Vejamos como a oralidade se expressa no poema “Aforismo” (2008, p. 20), já citado anteriormente.

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.

“Aforismo”, título do poema, significa texto curto que imprime uma mensagem filosófica. Ao inscrever tal gênero, o poeta opera novamente com a oralidade, pois é uma forma de provérbio popular, embora seja sistematizada pela escrita.

Outro aspecto que revela a oralidade é a própria extensão dos textos, que é curta. Feldman, ao analisar os poemas *kiyori*, produzidos pelos *Wanas*, no interior da Indonésia, afirma que os textos orais são curtos porque “não conseguem sobreviver por muito tempo e grande espaço, pois a memória é curta e reconstrutiva” (1995, p. 65). Portanto, a apropriação da cultura oral, no poema, se estabelece na escolha dos gêneros que remetem à oralidade, mas também no tamanho destes textos.

A oralidade sofre um processo de metaforização nas comunidades orais. Ainda sobre os *Wanas*, Feldman comenta que os poemas *kiyori* “fazem uso de um vocabulário especialmente elegante e de metáforas, normalmente não utilizadas na conversação” (ibidem, p. 62). Vansina, ao falar da metodologia no estudo das culturas africanas orais, explica que “Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas”, e prossegue, “A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (2010, p. 140). Craveirinha, ao operar com a oralidade no poema, está convocando sua história, sua comunidade e sua memória.

No poema, não há processo de antropomorfização. A ave não assume características humanas, sendo apenas descrita em seu espaço natural com qualidades que lhe são próprias (canto, asa e voo). No entanto, o texto nos remete à fábula da águia e da flecha, em que uma ave é atingida por uma flecha e percebe que esse objeto tem uma pena de ave em sua ponta. A águia percebe que os inimigos a matam com a flecha que é ornamentada com penas de outras águias mortas.

Na primeira estrofe do poema, encontramos uma negativa: “o preconceito da ave/ não é o tamanho das suas asas”. Na segunda estrofe o narrador revela que a ave morreu devido ao seu canto, ao voo e ao tiro. Se o gênero fábula é uma metáfora das relações humanas, podemos inferir que a morte dos subalternos, que no processo metafórico se cristaliza em aves, transcorre devido à violência (tiro), mas também à largueza do voo e à beleza do canto, formas de

resistência dos grupos oprimidos. Portanto, a resistência se materializa no voo, no canto e na asa, ou seja, na manifestação simbólica, através das cantigas e cantos da comunidade, e no orgulho do próprio corpo, que metonimicamente se expressa no tamanho das asas.

A ave condensa a representação da sabedoria e do sagrado, pois é lembrada em textos bíblicos, mas também representa o coletivo. Quando se une coletivamente, as aves podem representar a luta pela liberdade, como vemos em João Cabral de Melo Neto, no primeiro verso do poema “Tecendo a manhã”: “um galo sozinho não tece a manhã”.

Se o poeta produz sua poesia durante o processo de luta pela independência, podemos observar como a opressão aos grupos subalternos é metaforizada no poema: a ave sugere os grupos colonizados e o tiro, a repressão provocada pelos grupos colonizadores.

Outro componente da obra de Craveirinha é o erotismo que, por vezes, se apresenta como utopia no ato de semear o novo a partir do sexo, do amor e do desejo. A cultura cristã – a cultura do colonizador – buscou separar o corpo do espírito, o amor do carnal, construindo relações opostas entre profano e sagrado, “através de um conjunto de regras e proibições” (PAES, 2006, p. 17).

Para o mexicano Octavio Paz, a sociedade concebeu essa divisão (profano e sagrado), produzindo o tabu que é “a linha de separação entre ambos. Numa zona podem ser feitas certas coisas que em outra estão proibidas” (1982, p. 146). Essa divisão, pensando a sociedade ocidental, tem suas raízes na punição de Eva em Gênesis. Ao comer a maçã, símbolo da proibição, Eva, símbolo de todas as mulheres, é castigada por Deus: “Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio” (Gênesis 3:16). O erotismo seria a tensão do transpassar a zona do proibido.

O erotismo em Craveirinha se apresenta como reconstituição do corpo e do espírito, do desejo, da vontade e da livre relação com as sensações, ou seja, a ruptura da “linha de separação”. O erótico não é reprimido; não há punição para o desejo. O erotismo, segundo Secco, cumpre uma função política em Craveirinha: “o erotismo neobarroco se manifesta como jogo, revolta, indignação diante da consciência da fratura em relação às matrizes africanas; como perda, desperdício, gozo e procura das origens [...]” (2002, p. 43), e complementa, “os

poemas de Craveirinha desafivelam um erotismo visceral que, barrocamente, busca preencher vazios e as brechas da identidade dilacerada [...]” (ibid., p. 45). Se o erotismo é negado pelo colonizador, Craveirinha vai apropriar-se dele para provocar seu opressor. Nesse sentido, o erótico é poder simbólico, pois questiona a cultura cristã e tenciona as fronteiras das dicotomias profano-sagrado, corpo-espírito, pureza-impureza, libertinagem-decência.

O gozo se apresenta como resistência na medida em que questiona a ordem cristã, mas também figura como gozo poético. O jogo de palavras gera prazer. Segundo Almeida, “O erotismo possibilita o jogo dialético entre o sujeito, poeta e a linguagem. Esse jogo resulta na fruição, pela qual o poeta age as palavras” (2010, p. 162). Vejamos como o ele constrói o erótico em “Contra-senha” (2008, p. 142).

Êxtase
de esfera de beijos.
Fomes azuis de horizonte
e tu, querida
flor inânime na madrugada
espírito presente
artérias em assombrações.

Minutos gritados em vão.
Crânios estilhaçados.
Cúmulos de estertor.
E no desbotado anil do céu
as pupilas vazadas a bicos de baioneta
pintam um pesadelo de gengivas amarelas.

Leve
teu corpo impala
e o bico dos teus peitos
arando-me o tórax na alucinação.

Louvada a ânsia
Aerólitos de desejo.
Isolamento.

Apesar de tudo, Maria
a senha és sempre tu
e a contra-senha é: “Amor”!

O poema abre-se com a palavra “êxtase”, que diretamente nos remete ao prazer. Essa palavra conecta-se a “beijos”, expondo o universo do erotismo. O eu poético cria interlocução com uma mulher, marcada pelo adjetivo “querida

flor”. Vemos, portanto, dois sujeitos nesse poema: locutor (homem) e interlocutor (mulher). Na segunda estrofe vemos conexões do erótico com a violência. Segundo Paes, “o erotismo implica um princípio de violência e de violação” (2006, p. 18), pois no ato erótico há uma parte “violada” e uma parte “violadora”. “Pela violação, o homem sacia o seu desejo sem abdicar” (ibidem, p. 19). Apesar do erótico conter a violência em si, Craveirinha aborda a violência enquanto manifestação da guerra, como vemos em “crânios estilhaçados” e “bicos de baioneta”.

Ainda nessa estrofe, as imagens produzidas remetem ao surrealismo que se constitui pela construção de imagens oníricas em “pesadelo de gengivas brancas” e “cúmulos de estertor”. O sonho é também o espaço do erótico, pois é nele que o subconsciente consegue expressar-se. Fanon aponta que, para o colonizado, o sonho é um espaço de resistência, visto que “permite à imaginação cabriolar fora da ordem colonial” (1968, p. 52). Para o teórico, como vimos anteriormente, o sonho é um espaço poderoso e precioso, uma vez que possibilita imaginar uma inversão nas relações de poder. O sonho é o espaço em que o colonizado burla, debocha e se liberta.

Se há elementos eróticos que contribuem para a resistência simbólica, unidos ao sonho – que também é um espaço de resistência – temos aí uma função política, contestadora, operando no poema.

Na terceira estrofe temos a palavra “alucinação”. O poeta joga com o sonho, mas também com o real, na medida em que a alucinação se liga à uma realidade concreta. Durante a alucinação atuam as sensações, relações neurofisiológicas e psicopatológicas. Contudo, no poema, o sexo leva à alucinação. O prazer, expresso em “teu corpo impala” e em “bico dos teus peitos”, leva o locutor à alucinação, assumida como uma característica positiva no poema. Craveirinha subverte a relação de alucinação (que é tida pela medicina ocidental como um distúrbio) transpondo-a para o campo do prazer e da afetividade.

Ainda nessa estrofe vemos que o erótico se estabelece na parte do corpo feminino, “bicos dos teus peitos”, em movimento com o “tórax”. Para Paes, a nudez proporciona uma relação de mistério e obscenidade.

O pejo da nudez – momento inaugural da autoconsciência do sexo e por conseguinte do próprio erotismo [...] levou à ocultação, pela vestimenta, das partes genitais, assim introduzindo no domínio da sexualidade a dúplice noção de mistério (curiosidade pelo que se oculta) e de obscenidade (escândalo pela repentina revelação do ocultado). (PAES, 2008, p. 17)

Embora a nudez estabeleça a noção de mistério e obscenidade, no poema ela se apresenta de maneira harmônica, sem tensões. Encontramos novamente a fonte da resistência no erótico, uma vez que a cultura cristã priva o conhecimento do próprio corpo e Craveirinha, em contraponto, expõe os corpos e o prazer.

Na última estrofe o eu poético cria uma atmosfera de afetividade ao encerrar o poema com “Amor”, misturando o erótico ao campo amoroso. Vemos também o nome “Maria”, justamente o nome da esposa do autor.

Por falar em Maria, personagem recorrente na obra de Craveirinha, uma obra que destoa de toda a produção do escritor e que será brevemente comentada aqui, é *Maria*. Essa obra condensa 200 poemas divididos em subtítulos: livro I, livro II, livro III e livro IV. Neste livro, publicado após a morte da esposa, Craveirinha faz uma espécie de inventário sobre a vida do casal, evidenciando, a partir dos elementos da casa e de elementos que a compõem (móveis, utensílios, café, açúcar, linha de costura), a solidão e a ausência. Segundo Almeida, o poeta traz a partir da linguagem “a questão da morte e sua desagregação pessoal/familiar/social e promove, de certa maneira, a cerimônia funerária de Maria, talvez na tentativa de restabelecer a dor da perda” (2011, p. 7). Vejamos o poema “A vassoura” (2008, p. 179).

Nos primeiros tempos
como era inábil
nas minhas mãos
a viuvez
da vassoura.

Hoje em dia
cá nos vamos ajustando
e mal ou bem que remédio
no tempo do tédio
vassouras de nós próprios
vamo-nos vassourando.

Em tom melancólico, o eu poético cria uma nova relação com a vassoura. “Nos primeiros tempos”, após a morte da esposa, o sujeito poético era “inábil” com os afazeres domésticos, que possivelmente eram relegados antes à mulher. No processo da morte, o viúvo se identifica com a vassoura. Se o velho de Hemingway, em *O velho e o mar*, ao pescar o peixe velho se reconhece no próprio peixe, aqui, o viúvo cria uma relação com a viuvez da vassoura, que também “perdeu” a mulher que a manejava. O eu poético, ao longo dessa obra, vai se tornando objeto junto aos objetos da casa. Sem a presença de Maria, a vida vai se objetificando.

A segunda estrofe se abre com “hoje em dia”, demarcando outra temporalidade, sugerindo que o eu poético já se acostumou com a ausência, como vemos nos versos “cá nos vamos ajustando”. Em “no tempo do tédio”, o sujeito poético constrói novamente a ideia de ausência que perpassa e modifica o tempo. Ao refletir sobre o ofício de vassourar, o poeta reflete sobre a vida. Nessa relação conclui que os homens, ao longo do tempo, se tornam vassouras. A vassoura é um instrumento puramente utilitário. Assim, os homens, que tinham desejos, sonhos, vontades, tornam-se objetos práticos, assim como ele que sem a mulher amada não encontra sentido na existência.

O livro *Maria* é uma grande reflexão sobre a tensão entre vida e morte, a partir das pequenezas da casa, símbolo da vida do casal. Em toda a obra de Craveirinha vemos pautadas as grandes questões sobre a colonização, o nacionalismo, o racismo e a criação de uma nova pátria. No entanto, essa obra desliga-se das questões sociais para refletir sobre o amor, a morte e o casamento. Talvez esse desligamento esteja relacionado aos rumos da independência e da FRELIMO, que se desviaram do seu programa político inicial, afastando Craveirinha das questões políticas. A obra foi publicada em 1998, muito tempo depois da independência. O poeta possivelmente já via que os caminhos do pós-independência estavam bem distantes da utopia sonhada na colonização.

Embora se defenda que, ao pensar as relações conjugais, o poeta esteja pensando a pátria moçambicana, é preciso considerar que, embora as relações entre literatura e sociedade sejam latentes e evidentes, há um caráter pessoal e autobiográfico que não necessariamente se liga ou resolve ou questiona a história. No entanto, é possível pensar que o poeta esteja matutando sobre as

relações humanas, memória, nostalgia, tempo, e isso, por si só, é uma forma de pensar o social, é pensar a história. Daí advém algumas questões: pensar a pátria moçambicana a partir de *Maria* seria forçar uma análise histórica a partir da literatura? Ou a obra *Maria* condensa a própria morte da pátria desejada? Ou Craveirinha apenas está refletindo sobre as vivências conjugais e a viuvez? Essas são questões para uma outra tese.

Vimos, portanto, alguns dos pilares da poesia de José Craveirinha: a oralidade, a utopia e o erotismo. Observamos que a oralidade se expressa tanto na escolha temática quanto na construção estética, possui elementos extraídos das comunidades orais e também assume um caráter político, na medida em que resgata as línguas autóctones e se apropria da língua do colonizador. A utopia, sinteticamente, se apresenta na construção do novo, na projeção do amanhã, na esperança que aquece o “lume” do “rastilho”. O erótico inscreve-se no desejo, na reabilitação dos corpos, no sonho, transgredindo a ordem. Pontuamos aqui, de forma bastante resumida, alguns dos elementos constituintes da poesia do escritor. É preciso compreender que a obra do moçambicano é vasta e que estes elementos podem assumir diversas dimensões no universo poético criado por ele. Afirmamos também que a literatura produzida por José Craveirinha, ao condensar a oralidade, utopia e erotismo, cria poder simbólico aos colonizados, já que estabelece novas imagens e novas representações que buscam evidenciar a cultura, o trabalho e o corpo da gente colonizada.

Outro tópico presente na obra do autor é a negritude. Para refletirmos sobre o negro na colonização portuguesa, precisamos discutir a negritude e como ela se manifesta nos poemas. Para tanto, dedicamos um subcapítulo para este tema.

2.1.3 *Meus cabelos crespos*

A negritude, segundo Domingues, “passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural” (2005, p. 25). Embora seja um “conceito multifacetado” (idem), visto que se manifesta em vários lugares do mundo adquirindo diferentes feições, é preciso buscar seus fios condutores para

entender o que é a negritude, considerando que ela incide nas lutas anticoloniais nos países africanos de língua portuguesa.

Em amplo sentido, a negritude foi e é um movimento histórico que reivindicou o lugar do negro, manifestando-se de forma política, cultural e estética. Conforme Domingues, o “movimento da negritude, na fase inicial, cumpriu um papel revolucionário, rompendo com os valores da cultura eurocêntrica” (2005, p. 26).

O movimento da negritude foi idealizado fora da África. Ele provavelmente surgiu nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas; em seguida atingiu a Europa, chegando a França aonde adquiriu corpo e foi sistematizado. Depois, o movimento expandiu-se por toda a África negra e as Américas (inclusive o Brasil), tendo sua mensagem, assim, alcançado os negros da diáspora. (DOMINGUES, 2005, p. 26)

Se a branquitude, ou seja, a manifestação dos privilégios simbólicos dos brancos em relação aos negros, produziu historicamente uma arte, uma literatura, uma ciência própria que buscou ressaltar a imagem dos brancos, reduzindo o papel dos negros nas sociedades, produzindo o “cânone da civilização europeia” (GILROY, 2012, p. 46), a negritude surge não como inversão dessa relação, ou seja, como reivindicação do poder simbólico unicamente para os negros, mas como reivindicação de um lugar, de uma memória e de um corpo.

A negritude forma-se fora do continente africano, mas o símbolo “África” permeia toda a formulação de seu pensamento, conduzindo tanto as questões filosóficas, isto é, a busca por reconstituir um cordão umbilical que foi rompido com o deslocamento forçado das comunidades negras, mas também as questões estéticas na busca por alegorias, imagens, sons desse continente como manifestação do orgulho da riqueza cultural dos negros. Porém, Mbembe nos alerta que “É verdade que nem todos os negros são africanos nem todos os africanos são negros” (2014, p. 30). Mas é preciso compreender que um está ligado ao outro por obra da narrativa contada pelos brancos.

“África” e “Negro” – uma relação de co-produção liga estes dois conceitos. Falar de um é efetivamente evocar o outro. Um concede ao outro o seu valor consagrado. Dizemos que nem todos os africanos são negros. No entanto, se África tem um

corpo e se ela é um corpo, um isto, é o Negro que o concede – pouco importa onde ele se encontra no mundo. E se o Negro é uma alcunha, se ele é aquilo, é por causa de África. Ambos, o isto e o aquilo, remetem para a diferença mais pura e mais radical e para a lei da separação. Um confunde-se com o outro, e um pesa no outro com o seu peso contagiante, simultaneamente sombra e matéria. Os dois são o resultado de um longo processo histórico de produção de questões de raça. (MBEMBE, 2014, p. 75)

Esses dois elementos estão ligados historicamente, como dissemos, porque os brancos construíram tal narrativa, mas, nesse processo, os negros se apropriarão dessa ligação para reabilitar as feridas produzidas pelo discurso hegemônico; a negritude será o caminho para cicatrizar tais feridas.

No entanto, antes de refletirmos sobre o surgimento da negritude como forma política e cultural, é preciso pensar a produção intelectual e humana dos “negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2012, p. 35), que Gilroy chama de “mundo atlântico negro” (ibidem). Para falar da negritude e da condição do ser negro, e como essa questão afeta e contamina as literaturas, é preciso retomar os deslocamentos forçados, pois, segundo Mbembe e Gilroy, esse processo gerou uma nova consciência.

A consciência negra na era do primeiro capitalismo emerge em parte de tal dinâmica do movimento e da circulação. Deste ponto de vista, é o resultado de uma tradição de viagens e de deslocamentos e apoia-se numa lógica de desnacionalização da imaginação, um processo que prosseguirá até meados do século XX e acompanhará a maioria dos grandes movimentos negros de emancipação. [...] A transnacionalização da condição negra é portanto um momento constitutivo da modernidade, sendo o Atlântico o seu lugar de incubação. (MBEMBE, 2014, p. 33-34)

Essa transnacionalização advém do processo de deslocamento forçado dos negros que ora faziam parte de seu lugar de origem e passam a habitar um novo lugar, formando o que Gilroy, à luz do pensamento de Du Bois, chama de “dupla consciência” (2012, p. 33). Gilroy defende que esses movimentos produziram “sincretismo” (ibidem, p. 58), fluxos e trocas, e que, portanto, a história do Atlântico negro

constantemente zizezagueando pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania -, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica. (GILROY, 2012, p. 59)

Podemos dizer que a negritude surge do incomodo sobre a “identidade”, a “memória histórica”, a “falta de raízes” (GILROY, 2012, p. 233) e do que Gilroy, ao falar da vida de Du Bois, chama de “tensão entre ser e tornar-se negro” (ibidem, p. 230). Apesar das fronteiras e fissuras de cor produzidas pela cultura eurocêntrica, pode-se dizer que o sentimento de exclusão, fragmentação e despertencimento produziu uma relação de cumplicidade entre os negros.

O encontro entre o Negro dos Estados Unidos, o das Caraíbas e o de África não passou de um encontro com outro. Terá sido, em muitos casos, o encontro com outros da minha espécie – uma humanidade castrada, uma vida que é preciso a todo o custo retirar da sombra e que necessita de ser bem tratada. Neste encontro, África desempenharia o papel de uma força plástica, quase poética-mítica – uma força que remeterá constantemente para um “antes do tempo” (o do rebaixamento); uma força que, esperemos, será capaz de transformar e assimilar o passado, de curar as mais terríveis feridas, de reparar as perdas, de fazer uma história nova com os acontecimentos antigos [...] (MBEMBE, 2014, p. 55)

Ao resgatar a imagem de África, os negros na diáspora procuram reconstruir a memória e a história que encontram-se despedaçadas pela história oficial. As estéticas negras ao longo do século XX, embora não sejam homogêneas, vão, sobremaneira, buscar essa “força plástica, quase poética-mítica” para reestabelecer ligações ancestrais, como forma de resolver a dor do ser negro no presente.

Um dos primeiros momentos da negritude foi o pan-africanismo, que tem suas raízes no pensamento de Du Bois. Segundo Gilroy, Du Bois produzia suas obras buscando “animar um sonho de cooperação global entre as populações de cor” (2012, p. 248). Segundo Domingues

O afro-americano W. E. B. Du Bois (1868-1963) é considerado o patrono do pan-africanismo, movimento político e cultural que lutava tanto pela independência dos países africanos do jugo colonial quanto pela construção da unidade africana. Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com

veemência um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras é considerado da mesma maneira, o pai simbólico do movimento de tomada de consciência de ser negro [...] (DOMINGUES, 2005, p. 26)

A grande questão da obra de Du Bois é entender o negro na modernidade: “The problem of the twentieth century is the problem of the color-line, - the relation of the darker to the lighter races of men in Asia and Africa, in America and the islands of the sea²¹” (2005, p. 10). Esse “problema”, ainda que tenha sido debatido por Du Bois e outros teóricos, não foi resolvido, e continua a ser um novelo que precisa ser desenrolado pela marcha infinita da história.

Um momento importante da história da negritude foi o Renascimento do Harlem (ou Renascimento Negro), ocorrido nos Estados Unidos no início do século XX. Foi um movimento cultural, estético e político que – a partir da música, teatro, fotografia, pintura – reformulou a ideia de cultura. Nesse movimento, os negros buscaram símbolos próprios para reconstruir a sua história a partir da arte. Segundo Wall, “It was not just a time when the Negro was in vogue, although it was certainly that; it was also a time when black people redefined themselves and announced their entrance into modernity²²” (2016, p. 3). Essa busca por uma arte própria surge diante da reflexão sobre a experiência fragmentada dos negros que gerou uma história “em pontilhado” (MBEMBE, 2014, p. 59).

Já em Paris, no ano de 1934, surge um grupo de jovens negros que fundam a revista *L'étudiant noir*. Segundo Domingues, três grandes escritores articularam essa revista: Césaire, Damas e Senghor.

Organizando reuniões, exposições, assembleias, publicando artigos e poemas em outras revistas, esse grupo conseguiu progressivamente transmitir uma imagem positiva da civilização africana. Deste período adquiriram notoriedade os três diretores da revista: Aimé Césaire (Martinica) – que foi o criador da palavra negritude – Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal). (DOMINGUES, 2005, p. 28)

²¹ O problema do século XX é o problema da cor – a relação das raças mais escuras e mais claras dos homens na Ásia e África, na América e nas ilhas do mar. (tradução nossa)

²² Não era apenas um tempo em que o Negro estava em voga, embora fosse certamente isso; era um tempo em que os negros se redefiniram e anunciaram sua entrada na modernidade. (tradução nossa)

Esta revista, e posteriormente o movimento que se criou a partir dela, teve importância vital não só ao pensamento da negritude na diáspora francófona, mas também a outros territórios.

A partir da década de 50, nos Estados Unidos, novos movimentos serão desencadeados. Surgem então o Partido dos Panteras Negras, grandes líderes negros, a exemplo de Malcom X e Martin Luther King, e movimentos negros de vários países lançam manifestos e jornais. Esses e inúmeros outros momentos, pessoas e fatos, contribuíram para a construção da negritude, resultado da busca por dissolver essa história pontilhada a fim de construir uma história real, sólida, corpórea.

E por que foi preciso transcorrer os deslocamentos forçados e a história do Atlântico negro para pensar a negritude na poesia de José Craveirinha? Porque, segundo Gomes, a negritude foi um “preparatório para a formação das literaturas nacionais africanas” (2009, p. 30). Embora Craveirinha e os poetas das literaturas anticoloniais vivessem no continente, a identidade negra também lhes foi roubada pelo colonialismo. O sofrimento do homem negro deslocado forçadamente para outro país também foi o sofrimento sentido pelo homem negro que permaneceu no local de origem, pois, como o colonialismo operou profundas transformações na geografia, no trabalho e nas relações humanas, arrancando a identidade das comunidades negras; o lugar de origem tornou-se um outro lugar, um lugar desconhecido. Se a dupla consciência provocada pelos deslocamentos produziu reflexões sobre o que é ser homem negro, qual o passado e qual é a memória do homem negro, essas mesmas reflexões vão permear o homem que permaneceu na colônia. Leite revela as relações entre a literatura produzida nas colônias a partir da poesia de Craveirinha em relação às questões negras da chamada “diáspora”.

A imagem de identidade do sujeito poético, enquanto ser cultural, é captada noutras imagens exteriores, do mundo americano e africano, em especial, que lhe devolvem a consistência e que o implicam num processo de auto-reconhecimento. A afirmação fundamenta-se e apoia-se, assim, no recurso à citação, que envolve o emprego de unidades temáticas ao gosto do Renascimento Negro, tais como a escravatura, a raça, a hostilidade em relação à civilização, a força do vitalismo e a da sensualidade, a revalorização da cultura tradicional, a procura edénica e exaltada da “terra prometida”, o continente africano. (LEITE, 1991, p. 35-36)

Regressar ao passado, na literatura, era uma forma de reintegrar a identidade e a corporalidade a partir do reconhecimento das raízes materiais e imateriais.

Em Moçambique, os poetas vão produzir uma literatura vinculada às raízes ancestrais, gerando a chamada “moçambicanidade”. Os artistas desse período “começam a viagem de reaproximação consigo próprios e com as referências que, reconciliando-os com os seus irmãos, lhes revelam uma identidade mais abrangente: a moçambicanidade” (CABAÇO, 2004, p. 64). A poesia anticolonial vai assumir a imagem de África com orgulho, como forma de abraçar as origens, em desobediência à ordem colonial. Como comentamos a partir de Mbembe, se ao inscrever o “Negro” ligamos tal sujeito à “África”, orgulhar-se de África é orgulhar-se de ser negro. No poema “Manifesto” (1980, p. 33), vemos o orgulho da identidade negra em mistura com o orgulho das origens e da terra. A beleza do corpo negro se funde à beleza do espaço africano. Assim, lemos a primeira estrofe do poema, mencionada anteriormente.

Oh!
 Meus belos e curtos cabelos crespos
 e meus olhos negros como insurrectas
 grandes luas de pasmo na noite mais bela
 das mais belas inesquecíveis das terras do Zambeze.

O poema inicia-se com a interjeição “Oh!”, indicando ênfase. No verso seguinte o sujeito poético apresenta suas características físicas marcadas pelo pronome possessivo “meus” e pelo adjetivo “belos”. Ao utilizar o pronome possessivo, o eu poético está operando com a autorrepresentação. Não é uma voz que fala de um outro sujeito; é uma voz que fala de si própria. Além de enunciar e mostrar seu corpo, o sujeito poético caracteriza seu cabelo como belo, revelando a beleza negra marcada pela expressão “crespos”. A interjeição opera como reforço da beleza do corpo negro, definido pelos “cabelos crespos”. Ao compor esse corpo como belo, o eu poético rompe com a estética hegemônica que é branca. Orgulhar-se do cabelo é uma forma de resistência simbólica, na medida em que a hegemonia branca buscou-busca injuriar os cabelos crespos qualificando-os como “pixaim” ou “ruim”.

No terceiro verso da primeira estrofe, vemos os “olhos negros” que se ligam à palavra “inssurrectas”. Ao utilizar “negros”, o sujeito poético alude não somente à cor dos olhos, mas também aos homens negros. A palavra “inssurrectas”, que significa pessoa que insurge, se revolta, mostra como esse corpo negro não mais aceitará a opressão com passividade. Aí já temos elementos que explicam o título do poema (Manifesto). O manifesto é um gênero textual que revela uma posição política e anuncia princípios.

Nos dois versos seguintes vemos que os olhos são metaforizados em “grandes luas”. Ocorre, ao longo do poema, uma fusão entre o corpo humano e o corpo da natureza, diluindo as fronteiras entre corpo-homem e corpo-território.

Segundo Leite

Em África, o sentido do mundo, da vida e dos seres é fundamentalmente feito em relação, como num sistema de vasos comunicantes. O princípio vitalista da existência reúne, gera e implica os seres e as coisas, colocando-os em permanente comunhão. [...] o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. (LEITE, 1991, p. 47)

Essa força vital se expressa ao longo do poema, como vemos nos versos seguintes:

Como pássaros desconfiados
incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
nostálgicas de novos ritos de iniciação
duras da velha rota das canoas das tribos
e belas como carvões de micaias²³
na noite das quizumbas²⁴.
E minha boca de lábios túmidos
cheios da bela virilidade ímpia de negro
mordendo a nudez lúbrica de um pão
ao som da orgia dos insectos urbanos
apodrecendo na manhã nova
cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.
Oh! meus dentes brancos de marfim espoliado
puros brilhando na minha negra reencarnada face altiva
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita
[de milho]

²³ Árvore que atinge de 10 a 12 metros.

²⁴ Hienas.

o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.

Nos primeiros versos da estrofe vemos o elemento do “pesadelo”, que se liga ao campo onírico, corporificando elementos ligados ao surrealismo tão recorrentes na obra de Craveirinha, tal como vimos na análise do poema “Contra-senha”. Se para Mbembe, à luz de Fanon, afirma que

[...] a raça será um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Na sua dimensão fantasmagórica (o negro), é uma figura de nevrose fóbica, obsessiva e, porventura, histérica. (MBEMBE, 2014, p. 25).

Esse mundo de sensações condensadas no corpo negro incitado pelo racismo, e no contexto de produção de Craveirinha, o racismo colonialista é inscrito no poema não como sofrimento, mas como força para a própria revolta. Ao invés de negar o corpo e cultivar complexos, a voz poética cria orgulho e adjetiva-o positivamente, superando os “tormentos” e “medos”. E, para assegurar essa reinvenção do corpo, entram em cena elementos da natureza que se fundem ao corpo do homem, expressos na ligação entre “olhos” e “pássaros desconfiados”.

No verso “e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos”, temos mais uma vez o pronome possessivo “minhas” e o adjetivo “maravilhosas”, compondo a beleza do corpo negro que é expresso em “escuras”. Na expressão “raízes do cosmos”, o sujeito poético mostra que seu corpo é o início do universo. Contrapondo-se à história oficial, que omite que África é o chamado “berço da humanidade”, a voz poética anuncia que seu corpo é o início. Ao inscrever o “cosmos”, ele opera não somente com o planeta terra, mas com a totalidade do universo (planetas, estrelas, galáxias). Se o homem negro foi historicamente desqualificado de humanidade e, segundo Mbembe, “Humano, cujo nome é humilhado; o poder de descendência e de geração, perturbado; o rosto, desfigurado, e o trabalho, espoliado, ele testemunha uma humanidade mutilada” (2014, p. 73), no poema, ele é a origem do universo. Nesse movimento, criado pelo poeta, o homem negro

[...] numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. A sua capacidade de enfeitiçar e, até, de alucinar multiplicou-se. Algumas pessoas não hesitariam em reconhecer no Negro o lodo da terra, o nervo da vida através do qual o sonho de uma Humanidade reconciliada com a natureza, ou mesmo com a totalidade do existente, encontraria novo rosto, voz e movimento. (MBEMBE, 2014, p. 19)

No poema, o sujeito poético reconcilia-se com seu corpo, suas raízes, reivindica seu espaço e suas tradições. Ele opera recalibrando (MBEMBE, 2014, p. 44) o que é ser negro.

Ainda nessa estrofe vemos a antítese novo e velho em “novos ritos” e “duras de velha”, expressando as “maravilhosas mãos escuras”. As mãos do sujeito poético são a síntese de todas as mãos negras, como veremos ao longo do poema. Baltazar, a propósito da negritude na poesia de Craveirinha, afirma que o poeta parte “na aventura de se identificar com os homens, a sofrer com os negros do mundo inteiro, numa aspiração de universalizar a negritude que, também essa, há-se superar-se” (2002, p. 106), e complementa:

Dos negros subnutridos dos seus campos pátrios, Craveirinha, sem transcrição, trata ao aperto do seu abraço fraternal as crianças que nascem num qualquer canto do mundo: quer chorem no Harlem, quer se achem no mais perdido pedaço da Zululândia (BALTAZAR, 2002, p. 106).

A mão do sujeito negro, portanto, cumpre uma função metonímica do corpo do sujeito, mas também de todos os corpos de todos os homens negros, que são “raízes do cosmos”. Novamente temos o adjetivo “belas” no sétimo verso da segunda estrofe que se mescla à “noite” e “carvões”, elementos recorrentes em outros poemas do autor, ambos de tonalidade escura. O poeta inscreve elementos escuros para compor o corpo negro, mas também para compor o mundo. Assim, o cosmos de Craveirinha propõe que o negro é universo, e vice-versa, não existindo fronteira entre eles.

Em “micaias” (árvore) e “quizumba”, vemos referências ao universo moçambicano, por se tratarem de palavras não pertencentes à língua portuguesa. Assim, o poeta está privilegiando as línguas autóctones. Se Oswald de Andrade, no Manifesto Antropofágico, joga com a língua inglesa e o tupi,

língua autóctone de algumas comunidades indígenas no Brasil, em “Tupi or not tupi: that’s the question”, questionando a interferência da cultura enlatada e estadunidense na produção artística brasileira, nesse poema, Craveirinha ilumina as línguas autóctones que foram silenciadas pelo colonialismo, reivindicando a legitimidade das línguas locais.

No trecho citado do poema, vemos que o sujeito poético, até o momento, elencou partes de seu corpo: “cabelos crespos”, “olhos negros”, “mãos escuras”. Nota-se que ele busca recompor uma totalidade que foi ou está fragmentada. Em sua busca pela totalidade, o verso “minha boca de lábios túmidos” é inevitável. Túmidos tem dois significados: inchados, o que representaria os lábios negros grossos, mas também pode significar orgulhosos. Ao utilizar tal adjetivo, percebemos novamente o orgulho do próprio corpo e o respeito às suas características naturais. Os lábios ligam-se a “cheios de virilidade ímpia de negro”. Aqui atuam alguns elementos do discurso colonialista que Craveirinha subverte. Tal discurso afirma que o corpo negro é um corpo animalizado e sexualizado. Ao comentar sobre a predisposição à “colonização híbrida e escravocrata dos trópicos” (FREYRE, 2003, p. 66), Freyre deixa implícito que o português foi contaminado por uma “sexualidade africana” fervilhante.

A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requeime à vida sexual [...] o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval [...] (FREYRE, 2003, p. 66)

Nosso estudo sobre Freyre será feito cuidadosamente no terceiro capítulo, entretanto, esse comentário revela que o discurso europeu colonialista via o homem africano como um ser dominado pela livre sexualidade. No poema, Craveirinha opera com o discurso do colonizador, manipulando-o em benefício próprio. Como dissemos algumas páginas atrás, o erótico pode ser um campo simbólico recheado pela resistência. Quando o sujeito poético afirma que seus lábios túmidos são belos, viris e ímpios, ele inscreve o erotismo e joga com o discurso dominante. Esse erotismo continua nas expressões “nudez”, “lúbrica” e “orgia”. A recuperação do próprio corpo faz-se não pelo modo como o outro caracteriza o corpo negro, mas como o próprio corpo negro se adjectiva. A voz poética, que está marcada pela primeira pessoa do singular em todo o poema,

circunscreve a sua existência a partir da sua experiência com o mundo. O erótico, portanto, não está ligado ao profano, tampouco à uma sexualidade inerente ao continente, e sim como uma das muitas características componentes deste corpo. Essa característica se transmuta em resistência na medida em que

[...] o sujeito que na poesia de Craveirinha se anuncia e se enuncia, mesmo nos poemas mais líricos, e o tema do amor é em simultâneo tema de luta e de libertação, é sempre um sujeito plural, que assume os destinos da 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, 1991, p. 41)

Para além das mãos e da boca, vemos os “meus dentes brancos de marfim espoliado”. Ao utilizar o marfim, cria-se uma duplicidade de sentido, podendo remeter à cor marfim, que é clara, mas também aos dentes de elefante que foram explorados pelos colonizadores a fim de enriquecer os impérios. A palavra “espoliado” enfatiza essa relação, ao sugerir o trabalho escravo negro nas colônias para a extração do marfim.

Os dentes são acompanhados pelos adjetivos “puros” e pelo verbo “brilhando”, reforçando a ideia do orgulho, que é expressa também em “minha negra reencarnada face altiva”. O poeta cria um jogo semiótico como se estivesse fotografando o corpo negro: cabelos, olhos, mãos, boca, face.

Ainda nos versos citados acima, encontramos o corpo feminino em “ventre maternal”. No entanto, esse ventre não se refere necessariamente à mulher, e sim à ideia de mãe África, como será evidente na quinta estrofe. Aqui vemos que o ventre de mãe África gera o milho e gera seus filhos. Novamente estabelece-se a relação entre o corpo do homem e o corpo de África. Estes corpos se confundem em “encantamento selvagem da minha pele tropical”. O corpo é caracterizado como a geografia moçambicana: tropical e selvagem. Podemos falar de uma geografia do corpo que Craveirinha mapeia; ele cria uma cartografia do corpo humano e do corpo-terra moçambicano ou do corpo-mãe África. O poema continua.

Ah! e meu
corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça

Ah!
 o fogo
 a lua
 o suor amadurecendo os milhos
 a grande irmã água dos nossos rios moçambicanos
 e a púrpura do nascente no gume azul dos seios das montanhas.

Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante
 de belas e largas narinas másculas
 frementes haurindo o odor florestal
 e as tatuadas bailarinas macondes²⁶
 nuas
 na bárbara maravilha eurítmica
 das sensuais ancas puras
 e no bater unísono dos mil pés descalços.

Nessas duas estrofes, percebemos como o poeta lança mão da antropomorfização ao criar o corpo de África, metaforizado pelos “seios das montanhas”. Além de humanizar o próprio corpo, a voz poética humaniza o espaço. A grande humanização estabelece-se no uso da palavra “mãe”, pois aqui ela é o reconhecimento máximo da humanidade, visto que gera vida, alimenta, amamenta. E essa mãe está vinculada ao erótico, como vemos em “sensuais ancas puras”. Enquanto a cultura cristã busca purificar a maternidade, limpar a sexualidade, colocando a mãe em um patamar de pureza, aqui, vemos que a mãe África está em harmonia com o erótico.

O corpo de África entra em transe com o corpo do sujeito poético, como vemos na expressão “frementes haurindo”. Nesta estrofe, há o movimento dos corpos que dançam indicados por “bárbara maravilha eurítmica”. Cria-se uma correspondência entre a terra e o corpo negro, como tentativa de restabelecer conexões ancestrais. Esta correspondência pode também ser vista no poema Sangue Negro (2009, p. 00), de Noémia de Sousa.

O sujeito poético é marcado pelas expressões “belas e largas narinas”, mostrando novamente a relação de orgulho do corpo. O másculo, denotado

²⁶ Grupo étnico bantu. Os maconde possuíam a característica de resistir aos processos de colonização tanto de grupos africanos quanto de portugueses. “Os maconde vivem principalmente nas províncias de Mtwara e Lindi, no sudeste da Tanzânia, e na província de Cabo Delgado, no nordeste de Moçambique, separados pelo rio Rovuma. Em Cabo Delgado, o referido grupo vive, sobretudo, nas zonas altas, nos planaltos de Mueda e de Macomia [...] A tradição de resistência marcou a história dos maconde de Moçambique desde os séculos XVIII e XIX.” (LARANJEIRA, 2013, p. 02)

pelas narinas, cria um jogo de sedução com as bailarinas nuas e as ancas sensuais. O erótico, no universo de Craveirinha, é sêmen da criação poética.

Novamente os elementos da cultura moçambicana são inscritos na palavra *macondes*, que nos remete a um grupo *bantu* que vive na Tanzânia e no nordeste de Moçambique. Assim, o sujeito poético une corpo e os símbolos, ou representações, da cultura autóctone.

Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do breu
e no embondeiro da nossa inaudita esperança gravado
o tótem mais invencível tótem do Mundo
e minha voz estentória de homem do Tanganhica²⁷
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.

O sujeito poético adjetiva o peito como “tonalidade mais bela do breu”, reafirmando o orgulho do corpo. Novamente ele se utiliza do espaço, no uso de “breu”, que remete ao lugar escuro que, por sua vez, se liga à cor da pele. Corpo e espaço se camuflam, pois têm a mesma cor. A expressão “mais bela” é repetida três vezes ao longo do poema, reafirmando a beleza do corpo e do espaço.

Nesta estrofe, o “embondeiro”, que alude ao Baobá, árvore presente na vegetação de vários países africanos, a exemplo de Angola e Senegal, presentifica-se como elemento da esperança, visto que o Baobá pode ser considerado uma árvore sagrada em algumas culturas. Mas ele também pode ser símbolo de resistência por ser uma árvore típica desses locais e possuir um caule volumoso, portanto, difícil de ser derrubado, além de muito duradouro. O eu poético pode estar sugerindo que a árvore simboliza a resistência e projeta a esperança. Esse símbolo é expresso em “totem mais invencível totem do Mundo”. O totem é um símbolo, nesse caso o Baobá, que atua como divindade protetora.

Se nas estrofes anteriores vimos a dimensão do corpo se reerguendo, se corporificando, agora observamos um novo elemento: a voz. Essa voz é adjetivada como “estentória”, significa voz alta, potente. A voz do eu poético se une às vozes dos homens de outras regiões: Tanganhica (maior lago da África), Congo, Angola, Moçambique e Senegal. Apesar do sujeito poético não utilizar o

²⁷ Segundo maior lago de África.

plural (homens), é possível notar uma tentativa de busca por uma coletividade que se apresenta ao trazer outros países, habitados por outros homens com “cabelos crespos”, “olhos negros”, “dentes brancos de marfim espoliado”.

Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu azagaia²⁸ banto
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis
pragas de gafanhotos invasores.

Se a linguagem do manifesto revela uma conjuntura, explica um contexto, ela também procura elencar tarefas, viabilizando alternativas. Na referida estrofe, percebe-se que o sujeito poético torna-se flecha (azagaia), lançando “malefícios contra as insaciáveis/ pragas”. Ao corporificar-se na totalidade e encontrar sua voz, o sujeito poético passa a agir. O orgulho estético transforma-se em energia vital para modificar a condição concreta das relações humanas.

Outro elemento – carregado de ironia – utilizado pelo poeta para contrapor-se à cultura europeia é o uso de “pragas de gafanhoto”. Em Êxodo (10:1), são contadas as histórias das dez pragas que atingiram o Egito. O senhor manda essas pragas, sendo uma delas uma nuvem de gafanhotos que destrói as plantações. Segundo algumas análises, tais pragas foram descritas para descredenciar a fé nos deuses egípcios, fortalecendo a cultura cristã que canalizava a fé para um único deus. Enquanto em Êxodo encontramos as pragas assolando as comunidades no Egito, no poema, o “chefe zulo” busca resistir às pragas. Dessa maneira, Craveirinha subverte a história oficial ao recriar essa passagem bíblica.

Nos versos seguintes vemos uma reafirmação do Eu, que é a autorrepresentação que Craveirinha cria. Ele produz uma nova imagem do colonizado, vital e triunfante.

Eu tambor
Eu suruma
Eu negro suaíli
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintilho
Eu insubordinada árvore da Munhuana²⁹

²⁸ Flecha

²⁹ O bairro da Mafalala era conhecido como bairro Munhuana.

Eu tocador de presságio nas teclas das timbilas³⁰ chopes
 Eu caçador de leopardos traiçoeiros
 Eu xiguilo³¹ no batuque

E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti
 Eu cidadão dos espíritos das luas
 carregadas de anátemas de Moçambique.

A anáfora “Eu”, na penúltima estrofe do poema, reforça a autorrepresentação do negro. Agora, em sua totalidade plena, o corpo negro condensa os elementos da própria cultura: tambor, árvore, *xiguilo* (dança de guerra). Tais símbolos remetem simbolicamente a instrumentos de luta, uma vez que contêm energia e força.

Este poema desencadeia uma espécie de impulso, empolgação, a afirmação e reafirmação de eu africano. Ao som do tambor, o ritmo aumenta e cresce reforçando assim essa afirmação identitária. O corpo negro, reintegrado, totalizante, busca agora a guerra. Arma-se dos símbolos da sua comunidade, para proteger, de certa maneira, as fronteiras do seu território.

O eu poético torna-se uma espécie de guerreiro guardião que busca preservar seu corpo, sua comunidade e sua terra, formando uma imagem que, para Leite, é recorrente nos poemas de Craveirinha: “herói colectivo individualizado nas várias figuras criadas, e seu poder de confrontação com todos os obstáculos e provações vividos, ao longo do tempo colonial.” (1991, p. 130)

Partir do negro enquanto sujeito é uma forma de dar-gerar poder simbólico às comunidades silenciadas e subalternas. Portanto, a negritude é a reabilitação do corpo negro e do corpo da mãe África, é a retomada dos símbolos da comunidade, é a reinvenção da história oficial, é a subversão do sagrado, é erotismo, violência que desemboca na resistência negra.

A negritude parte do particular, do negro no espaço moçambicano, para refletir o total, o negro em qualquer espaço. Segundo Baltazar, o poeta “mergulha raízes numa ancestralidade negro-matriarcal, da mesma forma o vemos continuamente encher o seu canto de símbolos rurais, numa explosão de amor

³⁰ Instrumento que se assemelha ao xilofone.

³¹ Dança guerreira.

pela terra” (2002, p. 97). Baltazar consegue sintetizar extraordinariamente o que buscamos elencar até o presente momento, a respeito da poesia de Craveirinha.

O poeta, em procura duma ancestralidade, optou pelo tronco materno identificado com o mundo negro africano; incorporou nos poemas vocabulário das línguas nativas de Moçambique; utilizou com abundância uma simbologia sexual e fez viver nos seus versos intensos momentos de erotismo; povoou-os duma paisagem física africana e encheu-os das multidões negras da sua terra; virou as costas à requintada cidade europeia refugiando-se no mundo suburbano; manifestou uma espécie de culto agrário como expressão do tipo de atividade econômica dominante; martelou seus versos de ritmo, e manteve uma tensão perturbada pela dor e pelo sofrimento envolventes. (BALTAZAR, 2002, p. 102).

A negritude em Craveirinha assume feição racial para se transformar em força geradora contra qualquer forma de opressão do homem sobre o homem, convertendo o “universalismo negro” (ibid., p. 106) em “universalismo humano” (idem). Voltaremos à questão da negritude no último capítulo, ao estabelecer um diálogo entre José Craveirinha e Gilberto Freyre e como ambos representam os negros no espaço colonial. Vejamos, no próximo subcapítulo, como o moçambicano constrói imagens da colonização portuguesa.

2.1.4 *Se me visses morrer: imagens da colonização*

No primeiro capítulo, embasamos nossa discussão sobre colonização a partir das reflexões de Memmi, Fanon e Mbembe. Chegamos à conclusão de que o espaço colonial é cindido em dois, que a geografia do espaço define, revela e reproduz as desigualdades e que o colonizador constantemente efabula sobre si próprio e sobre o outro, produzindo uma imagem do colonizado.

Se o colonizador vai retratar seus “feitos” e construir uma imagem sobre o colonizado para afirmar e reafirmar a necessidade da colonização, em contraposição, José Craveirinha, estando no espaço colonial moçambicano, buscará desconstruir as imagens criadas pela colonização portuguesa, denunciando as atrocidades e a violência geradas pelos colonos. O “Mundo compartimentado, maniqueísta, imóvel” (FANON, 1968, p. 39), que é o mundo colonial, será retratado nos versos do poeta. Conforme Mendonça, Craveirinha

extrai sua matéria poética do “mundo dos homens, dessacralizado e real, o mundo dos homens moçambicanos” (2002, p. 53). Para Ribeiro, na poesia do autor

As dores e padecimentos pessoais se acumpliciam com a consciência em relação às torturas sofridas pelo povo moçambicano. Ironia, sarcasmo e ceticismo se fazem procedimentos poéticos de denúncia social. (RIBEIRO, 2002, p. 48)

E essa dor sentida pelo povo moçambicano será traduzida para o universo poético de Craveirinha a fim de evidenciar as injustiças. Segundo Mendonça, o poeta vai “produzir um universo povoado de imagens” que evidenciavam a “dominação colonial” e suas “formas de opressão” (2002, p. 56).

Fanon afirma que “A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro”, ao passo que “A cidade do colonizado é uma cidade faminta” (1968, p. 28-29). A poesia de Craveirinha “começa onde acabam as ruas asfaltadas; onde emerge o caniço, a areia, a água pútrida, a escuridão e a miséria. Esse o seu mundo” (BALTAZAR, 2002, p. 96). O moçambicano garimpa no espaço relegado ao colonizado o gérmen da sua poesia.

Craveirinha é, sem dúvida, um poeta dos subúrbios [...] A sua poesia fica para além dessa fronteira onde estancam os nossos passos e os nossos pensamentos, no mundo ignorado e perturbador do caniço que, com seu odor, nos não deixa respirar tranquilos. (BALTAZAR, 2002, p. 96)

A respeito da dor produzida pela miséria social e espacial, Baltazar continua:

Com efeito, no seu escancarar de olhos atentos sobre a vida dos negros, Craveirinha encherá a retina da dor de que é feito o destino dos seus irmãos de raça, homens duma mesma terra, arrastando as suas privações, as suas carências, a sua indizível miséria num mundo desumanizado que os desumaniza também. (BALTAZAR, 2002, p. 100)

No entanto, embora os versos do poeta estejam carregados pelo sofrimento histórico, há também “os termos que o superam (sofrimento) na progressão libertadora: revolta e luta” (BALTAZAR, 2002, p. 101). Silveira

comenta que em José Craveirinha “a apresentação de como é possível transformar a lição do colonizador em instrumento para sua própria destruição é um dos aspectos mais importantes” (2002, p. 80). O poeta se utiliza dos elementos da colonização para desestabilizá-la, apropriando-se, por exemplo, da língua portuguesa para subvertê-la. Logo, é preciso “saber-se outro como estratégia de luta. Ou seja: há um saber do externo e do interno de si” (ibidem, p. 83)

Se, como dissemos, Craveirinha cria um universalismo em sua poesia, a dor do colonialismo não será sentida apenas pelo moçambicano, mas por todos os outros colonizados de África. Esse universalismo procura “delimitar poeticamente a unidade entre povos que o colonialismo procurava dividir” (MENDONÇA, 2002, p. 56). É recorrente encontrarmos, como vimos em alguns poemas analisados nesta pesquisa, imagens de Senegal, Congo, Angola, etc., como forma de esquadrihar uma alteridade com outros povos colonizados. Vejamos como o poeta recria as relações entre colonizados e colonizadores no poema “Cantiga de batelão”, (1980, p.36) a fim de identificarmos como atuam os elementos que citamos anteriormente.

Se me visses morrer
os milhões de vezes que nasci

Se me visses chorar
os milhões de vezes que te riste...

Se me visses gritar
os milhões de vezes que me calei...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar
havia de cantar
havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar vivo
milhões de mortes como Eu!!!

A voz poética, marcada pelo pronome oblíquo “me”, estabelece um ato comunicativo com outro sujeito, marcado pelo pronome oblíquo “te”. Assim, encontramos dois personagens no espaço poético: o emissor e o receptor. Utilizando-se da função emotiva, há um jogo de antíteses ao longo do poema, expressos nos verbos “morrer-nascer”, “chorar-ri”, “gritar-calar”. Enquanto os verbos positivos (nascer, ri) se referem ao “irmão europeu”, os verbos que exprimem sensações negativas se ligam ao sujeito poético (morrer, chorar). Essas antíteses representam a própria estrutura da sociedade colonial.

A sociedade colonial na África concebe-se e estrutura-se em consequência de uma multiplicidade de dualismos: frente a frente, bem demarcados, estarão não apenas “branco e preto”, “indígena e colonizador”, mas também “civilizado e primitivo”, “tradicional e moderno”, “cultura e usos e costumes”, “oralidade e escrita”, “sociedade com história e sociedade sem história”, “superstição e religião”, “regime jurídico europeu e direito consuetudinário”, “código de trabalho indígena e lei do trabalho”, “economia de mercado e economia de subsistência” etc., todos eles conceitos marcados pela hierarquização, em que uns se apresentam como a negação dos outros e, em muitos casos, como a sua razão de ser. (CABAÇO, 2009, p. 35)

As sensações físicas (morrer, chorar, gritar) revelam as contradições sociais. Os homens colonizados são brutalmente desumanizados pelo colonialismo. A oposição de sensações entre a figura do que ri e a figura do que chora, figura do que nasce e a figura do que morre, sugere a representação de duas forças antagônicas: o colono e o colonizado. Ao apontar essas vozes diametralmente opostas, Craveirinha tece a crítica de que a dor dos colonizados deriva de um processo de subjugação.

A repetição de “milhões” inscreve o processo histórico de colonização e invoca a memória de todos aqueles que sofreram nesse processo, ampliando a crítica sobre a colonização para além do território moçambicano. Para Baltazar, Craveirinha reconhece politicamente as causas desse sofrimento, sem necessariamente penetrar em uma seara moral.

Esse sofrimento tem determinantes que o poeta não desconhece e até indica: ele é a resultante das condições em que se processam as relações econômica-sociais, mas sabe ser ele consequência duma exploração do trabalho. (BALTAZAR, 2002, p. 103).

O título do poema nos remete ao universo colonial. O termo cantiga sugere a forma lírica portuguesa utilizada pelos trovadores do século XII ao XIV, mas também pode ser analisada como cantiga de roda, própria da oralidade e da coletividade, uma vez que a cantiga é cantada em grupo. A anáfora “se me visses” traz a musicalidade própria da cantiga de roda. A repetição dos verbos também inscreve a melodia da cantiga no poema (nascer, chorar, cantar, gritar), criando uma musicalidade que ao mesmo tempo se contrapõe à tristeza do conteúdo dos versos.

A cantiga é cantada no batelão, uma forma de embarcação utilizada em algumas monções e expedições, não sendo propriamente um grande barco devido ao exíguo tamanho. O eu-poético canta melancolicamente as dores daqueles que sofrem nessas embarcações.

A anáfora “havia” opera quase como uma maldição, uma profecia. Entra em cena a resistência, que é reforçada pelos verbos “gritar” e “cantar”. A projeção utópica é uma característica de Craveirinha, e, aqui, se apresenta na teimosia do ato de gritar e cantar mesmo diante da morte e do choro. Para Noa, “se reconhece na poesia de José Craveirinha uma quase incontrolável vocação utópica tal é a sedução pelo porvir, enquanto garantia de superação dos constrangimentos do presente” (2002, p. 69).

Observamos que Craveirinha cria imagens denunciando o espaço colonial e a fronteira invisível que divide os homens colonizados e os colonizadores, negros e brancos, africanos e europeus. O poeta se recusa a mascarar a dor dos homens que recebem as migalhas da Europa. Vejamos essa recusa no poema “Imprecação” (1980, p. 24)

... Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja
e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula
e verás como também te enche o nada que te restituo
dos meus banquetes de sobras.

Que para mim
todo o pão que me dás é tudo
o que tu rejeitas, Europa!

O poeta lança mão do recurso da personificação para falar de África e da Europa. A voz poética é de África, síntese de todos os colonizados, expressa no

pronome “meus” e “me”. Como em outros poemas do autor, ao personificar África, o poeta cria vida, restitui uma humanidade perdida, ele intenta devolver voz a um continente historicamente silenciado. Esta voz se dirige a um receptor: a Europa, síntese dos colonizadores, representada pelos pronomes “tua” e “te”.

O título nos conduz ao conteúdo do poema, pois imprecisão significa praga. Observamos que a maldição se direciona à Europa que apenas dá migalhas nas mãos de África. Assim, a maldição propõe que as sobras vindas da Europa sejam devolvidas, como vemos no verso “dar-te-ei os restos da tua gula”, propondo assim uma inversão histórica em que o colonizador será obrigado a viver dos restos. As reticências no primeiro verso do poema chamam atenção, pois pode sugerir a continuidade histórica desse processo de desigualdade, na medida em que um dos empregos das reticências é representar uma ideia ou ação que não foi concluída.

A relação eu (África) e tu (Europa), que está inscrita em “banquetes de sobras” e “gula”, representa o conflito entre o grupo que tudo possui e o grupo que fica com as sobras. A crítica social instalada por Craveirinha, denunciador da fome em Moçambique causada pela Europa, mostra como a colonização expropria os bens materiais das comunidades colonizadas, expressa no jogo linguístico antitético das palavras “nada-tudo”, “gula-fome”, “banquete-sobras”, “dar-rejeitar”. Enquanto a metrópole vive em abundância, a colônia sobrevive das sobras. Memmi afirma que o colonizador tem consciência desse privilégio.

Poderia demorar muito tempo para ver a miséria do colonizado e a relação dessa miséria com seu bem-estar? Percebe que esse lucro só é tão fácil porque tirado de outros. Em suma, faz duas aquisições em uma: descobre a existência do colonizado e ao mesmo tempo seu próprio privilégio. (MEMMI, 1977, p. 24)

Craveirinha, ao revelar esse mundo colonial, denuncia as desigualdades que afetam desde o espaço físico até os corpos, que se embrutecem. O poeta revela que os colonizadores são, como afirma Memmi (1977, p. 25), usurpadores que se apropriam de uma terra ancestral, em busca da riqueza, conscientes de seus privilégios em relação ao colonizado. “Sabe também que os colonizados mais favorecidos serão sempre colonizados, isto é, que certos direitos que lhes serão eternamente recusados” (ibid., p. 26). O colonizador na poesia de Craveirinha, ora metaforizado pela Europa, ora como “leopardo traiçoeiro”, tem

consciência do papel que cumpre na colônia: legítima e reafirma as desigualdades sociais em benefício próprio.

Em outro momento, vemos como a colonização massacra os moçambicanos em um poema que mostra um diálogo entre os filhos de José Craveirinha e a mãe, ao que tudo indica, Maria, esposa do autor, enquanto Craveirinha estava na cadeia. Em um poema notadamente autobiográfico, os filhos pedem para não irem à escola. Lemos o poema “os dois meninos maus estudantes” (2002, p. 21).

- Zeca-e-Stélio!
- Mamã!
- São horas da escola.
- !!!

- Vocês não ouvem? São horas.
- Não queremos ir à escola, mamã.
- O que? Não vão à escola? Vão, sim-senhor!
- Não vamos à escola, mamã.
- Mas não vão à escola porquê? Não estudaram, não é?
- É a sôra professora, mamã.
- É a sôra professora o que?
- !!!

- Olhem amanhã é dia de visita e vou queixar ao vosso pai.
- Não vai queixar, mamã.
- Queixo sim, vocês vão ver.
- A sôra professora chama... a sôra professora cha...
- A sôra professora não chama nada. Vou queixar.
- A sôra professora chama-nos filhos de um turra³², mamã.
- !!!

- Está bem, mamã, não chore.
- Não chore, mamã. Nós vamos à escola, mamã. (p. 21)

Todos os versos do poema se iniciam com um travessão, marcação linguística utilizada na escrita para expressar um diálogo. Nessa narrativa temos cinco personagens: os dois filhos de José Craveirinha (Zeca e Stélio), a mãe, a professora e o pai.

Na primeira estrofe, temos um diálogo muito comum entre mães e filhos. A mãe acorda-os dizendo que é hora de irem à escola. Na segunda estrofe os filhos tentam dialogar falando algo sobre a professora, sem expressarem claramente o que os incomodava. Na estrofe seguinte vemos o desfecho. Os

³² Nome ofensivo atribuído pelos militares portugueses aos combatentes independentistas africanos, durante a guerra colonial portuguesa

meninos não querem ir à escola porque a professora disse que eles são “filhos de um turra”. Turra é uma expressão utilizada pelos portugueses para se referirem ao africano que era inimigo do império português.

Nesse poema temos dois espaços que apresentam o mundo colonial: a escola e a prisão. A escola é um aparelho ideológico do Estado, desse modo, perpetua e propaga ideias, conceitos e formas de vivência. Em Moçambique, a escola era o lugar da assimilação, o lugar de imposição da língua portuguesa sob as línguas autóctones, ou seja, o lugar do colonizador. O acesso à educação oficial era um direito reservado aos filhos dos colonos. A escola, portanto, buscava transmitir a ideologia colonial através da educação. Segundo Lavinia Gasparini

Ao contrário do que aconteceu nas áreas de influência de outros países europeus, o sistema escolar colonial constituiu em Moçambique uma possibilidade formativa só para uma mínima parte da população. Durante quatro séculos o colonialismo português, caracterizado pelo tráfico de escravos e pela exploração indiscriminada de matérias-primas, manteve-se exclusivamente através da força. (GASPARINI, 1989, p. 11)

A escola, assim como a poesia colonial alinhada ao império português, transmitia imagens que negavam a vivência e a existência do colonizado, outorgando ao colonizador uma imagem superior. Nas palavras de Lavinia:

A escola criava nos colonizados uma imagem de si funcional em relação ao papel que ocupavam na divisão do trabalho. Ensinava-lhes que a hierarquia social era o resultado de uma vontade sobrenatural e hereditariedade biológica, e o poder político a manifestação de uma ordem metafísica. (GASPARINI, 1989, p. 13)

No poema, os filhos são discriminados pela professora por terem um pai que resistiu à colonização. O pai é a representação de uma ameaça real à colonização e precisa ser combatido pelo sistema colonial.

A imagem da prisão, expressa no verso “amanhã é dia de visita e vou queixar ao vosso pai”, mostra como os “indígenas”, insubordinados à lógica colonial, eram tratados, exibindo como as relações coloniais não se baseavam no afeto.

Na última estrofe vemos a imagem da mãe que chora. Essa mãe, que se preocupa com a educação dos seus filhos e insiste para que eles frequentem a escola, é a representação de tantas outras mães que tiveram seus maridos

arrancados de seus lares pela colonização portuguesa. A ausência do pai no espaço privado sobrecarrega ainda mais as mulheres durante o período colonial, visto que elas precisam gerir esse espaço sozinhas.

Se Craveirinha constrói em seu universo poético o universo colonial, como Gilberto Freyre produz as imagens do negro e da colonização? Partindo da discussão sobre colonização portuguesa nas colônias africanas, vamos buscar interpretar as imagens de Freyre sobre colonizados, colonizadores, geografia colonial, alimentação, corpos e trabalho. No último capítulo retornaremos à poesia de Craveirinha para verificar possíveis encontros e desencontros, convergências e divergências nas imagens concebidas pelo poeta e pelo sociólogo.

2.2 Percursos tropicais: alguns momentos da vida de Gilberto Freyre

Gilberto Freyre foi um dos mais importantes sociólogos do Brasil. Sua produção ultrapassa a esfera sociológica, enveredando por diversos campos, como as artes plásticas, poesia, culinária, entre outros. Nasceu em 15 de março de 1900 na cidade do Recife, Nordeste do Brasil, região onde despontaram tantos intelectuais, tais como José Lins do Rego, Jorge Amado, Paulo Freire, Graciliano Ramos, e tantos outros.

Embora nascido no Nordeste, realizou boa parte de seus estudos fora do Brasil. Formou-se bacharel em Ciências e Letras, em Pernambuco, e em seguida partiu para os Estados Unidos para bacharelar-se em Artes Liberais. Uma vez concluído seus estudos nos EUA, fez mestrado e doutorado em Ciências Políticas e Sociais³³.

Autor de livros fundamentais da sociologia, ressaltamos aqui as obras *Casa-grande e Senzala: Formação da Família Brasileira Sob o Regime da Economia Patriarcal* (2006), *Aventura e Rotina: Sugestões de uma Viagem à Procura das Constantes Portuguesas de Caráter e Ação* (2001), *Novo Mundo nos Trópicos* (1971), *Um Brasileiro em Terras Portuguesas: Introdução a uma Possível Luso-Tropicologia, acompanhada de conferências e discursos*

³³ Informações extraídas dos dados biobibliográficos do autor, do livro *Aventura e Rotina* (2001, p. 485).

proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico (1953), *Uma Cultura Ameaçada e Outros Ensaios* (2010), *O mundo Que o Português Criou: Aspectos das Relações Sociais e de Cultura do Brasil com Portugal e as Colônias Portuguesas* (2010) e *O Luso e o Trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o lusotropical* (2010), obras basilares para compreensão do pensamento de Freyre sobre a colonização portuguesa.

Uma das características fundamentais da obra de Freyre é a sua extensão. Freyre, além de produzir incontáveis obras e artigos, foi também um homem de *práxis*, envolvido em projetos políticos que foram questionados ao longo de sua vida, e que inclusive continuam a ser questionados. Destacamos aqui alguns dos inúmeros episódios da vida de Freyre importantes para entendimento da teoria lusotropicalista.

Em 1933 Gilberto Freyre publica *Casa-grande e Senzala*, obra aclamada pelos intelectuais brasileiros da época. Nela, Freyre observa a formação do povo brasileiro a partir do Brasil Colônia, buscando interpretar as relações entre negros, índios e portugueses. Segundo Lima, a obra tornou-se parte do cânone dos estudos sociológicos.

Desde 1933, ano em que pela primeira vez foi submetida ao escrutínio do leitor brasileiro, “Casa-grande e senzala” se impôs como uma obra-prima. E deriva essa qualidade inequívoca não da circunstância, própria de certas obras-primas, de integrar-se a uma categoria de grandes obras cujos méritos e valores predominantes estão já estabelecidos nos quadros clássicos da tradição cultural. (LIMA, 1995, p. 88)

Cabaço também atenta para o fato de que, essa obra, “pela sua abordagem inovadora e pela proposta antirracista que a enformava, tinha suscitado, desde os anos 30, o interesse de alguns intelectuais e acadêmicos” (2009, p. 193). Como nosso foco é Moçambique, não vamos nos deter na obra *Casa-grande e Senzala*, por focar-se apenas nas relações Brasil-Portugal, embora o gérmen para a criação do lusotropicalismo esteja no subterrâneo dela. No entanto, não poderíamos deixar de citá-la visto que constitui um divisor de águas para o pensamento da formação do povo brasileiro. Freyre é um dos

primeiros autores a incluir o negro e o índio como figuras importantes para colonização, embora destaque desproporcionalmente a figura do português em detrimento destes outros dois. O que Freyre analisa no Brasil como sendo fruto da colonização portuguesa, vai se estender, posteriormente, para as outras colônias dominadas por Portugal.

Apesar de ser uma obra canônica dos cursos de sociologia, foi bastante refutada posteriormente por outros autores, a exemplo de Florestan Fernandes, na publicação, em 1972, de *O Negro no Mundo dos Brancos*, em que o sociólogo, embasado em dados sobre as populações negras e brancas do Brasil, fala das diferenças sociais (distribuição de renda, níveis de escolaridade, etc.) conforme a raça. No primeiro capítulo do livro, Florestan questiona “O que é democracia racial? A ausência de tensões abertas e de conflitos permanentes é, em si mesma, índice de “boa” organização das relações sociais?” (1972, p. 21), dialogando diretamente com Gilberto Freyre.

Após dois anos da publicação de *Casa-grande e Senzala*, Freyre foi professor extraordinário de Sociologia na Faculdade de Direito do Recife. Em 1935, inaugurou as cátedras de Sociologia, Antropologia Social e Cultural e Pesquisa Social na Universidade do Distrito Federal. Em 1940, publica a obra *O Mundo que o Português Criou*.

No ano de 1948, em Paris, participa de uma conferência organizada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), chamada de “Conferência dos Oito”, com o objetivo de criar uma discussão sobre conflitos humanos. Gilberto Freyre foi um dos oito cientistas convidados.

De 1946 a 1950 foi deputado pelo Estado de Pernambuco, na legenda da UDN (União Democrática Nacional). Em 49, foi representante brasileiro na Assembleia-Geral das Nações Unidas, a pedido do governo brasileiro.

Nos anos de 1951 e 1952 viaja a Portugal, a convite de Salazar e do ministro Sarmiento Rodrigues, e de lá às colônias portuguesas para “que veja da África, do Oriente, das ilhas, os defeitos e não apenas as virtudes” (FREYRE, 2001, p. 35).

Após essa viagem, publica em 1961 *O Luso e o Trópico*. No mesmo ano, recebe o Prêmio de Excelência Literária da Academia Paulistana de Letras. No

ano seguinte, pela Academia Brasileira de Letras, recebe o “Prêmio de Conjunto de Obra literária”. Faleceu no Recife em 1987.

2.2.1 As narrativas de viagem de um hóspede do Estado em terras portuguesas

[...] pelas terras de sol cru e de cores fortes. Aqui as cores são fortes e o sol é cru: sem excesso de nuances verlainianas. A não ser nos rápidos fins de tarde, nos curtos arremedos de crepúsculo, quando os azuis-claros se parecem com os do norte do Brasil: indecisos, místicos, tocados de vagos começos de roxo
Gilberto Freyre

As margens de uma selva colossal, de um verde tão escuro que quase era negro, debruadas com ondas brancas, corria reta, como uma linha traçada por uma régua, bem ao longo de um mar azul [...] O sol era violento, a terra parecia resplandecer e gotejar com o vapor
Joseph Conrad

As citações de Gilberto Freyre e Conrad dialogam em vários aspectos. Primeiramente porque o livro *Aventura e Rotina*, de Gilberto Freyre, tem como epígrafe inicial uma das frases da obra *O Espelho do Mar*, de Conrad: “he who loves the sea loves also the ship’s routine³⁴”. Portanto, o título da obra de Freyre, que sintetiza o complexo português construído pelo sociólogo, se vincula à obra de Conrad³⁵, cujas personagens – que se inscrevem para viajar rumo às terras colonizadas – oscilam entre um desejo profundo pela “aventura” e a estabilidade da “rotina”.

A citação de Freyre que inicia esse subcapítulo revela as impressões do sociólogo quando estava ao norte de Moçambique (FREYRE, 2001, p. 445), a convite do ministro português Sarmento Rodrigues. Ele fala de forma poética sobre as marcas ecológicas, geográficas, culturais e sociais da chamada “cultural lusotropical” na “África portuguesa”, tal como veremos adiante. Conrad, também citado no início do capítulo, em *O Coração das Trevas*, conta a história

³⁴ Ele que amava o mar, também amava a rotina do navio. (tradução nossa)

³⁵ Joseph Conrad foi um escritor britânico. Suas obras se ligam ao mar, aos marinheiros e às companhias das metrópoles nas colônias. Ressaltamos aqui as obras *O Coração das Trevas* e *A Linha de Sombra*.

do capitão Charles Merlow em terras colonizadas. Sua narrativa tece as impressões sobre a terra colonizada e as pessoas que nela habitam.

O que aproxima esses textos são as impressões de um viajante em “terras desconhecidas”. O próprio Freyre, durante sua estadia na Guiné-Bissau, diz que seu texto é quase narrativo: “Incluo também, neste quase diário de viagem [...]” (2010, p. 258). Se em Conrad vemos Merlow emocionado ao embarcar no navio rumo “ao desconhecido”, “ao coração das trevas”, “a selva colossal”, narrando seu contato com a terra colonizada, em Freyre vemos um homem animado por conhecer o “Ultramar”, embora com receio, assim como Merlow, de “desvendar” esse outro lugar, como vemos no trecho abaixo que Freyre escreveu quando estava em Lisboa, pouco antes de sua viagem para as colônias portuguesas.

Eu pensara, aliás, ao querer evitar o Ultramar, menos em asperezas de viagem que nos riscos de doenças exóticas que viessem a atrair o corpo já menos de moço do que de velho, perdido por terras distantes. (FREYRE, 2001, 36).

Merlow, personagem de Conrad, também convive com o imaginário de que a terra dos colonizados é uma terra assolada por doenças: “[...] quando várias doenças tropicais abateram quase todos os aspirantes do posto, ouviram-no dizer: ‘Os homens que vêm para aqui não devem ter tripas’.” (CONRAD, 2011, p. 27).

Freyre, em *Aventura e Rotina*, é como o capitão Merlow. Ele descreve os detalhes de sua viagem em uma composição de impressões que fogem de uma metodologia rigorosa que apresente dados e conceitos fixos.

A primeira frase, que abre *Aventura e Rotina* é, “Desço do avião em Lisboa, vindo de Paris, com a cidade chamada ‘de Ulisses³⁶’ a arder sob um desses sóis portugueses” (2001, p. 33). O uso da primeira pessoa do singular “desço”, demonstra o que encontraremos nessa obra. Um homem que relata sua viagem pelos trópicos: “Verei com olhos ainda sem óculos o mundo que o português não acabou ainda de criar com seu sangue, seu suor e suas lágrimas: suas e principalmente das suas mulheres³⁷” (2001, p. 36). Em Conrad,

³⁶ Ulisses é um personagem fundamental que será constantemente resgatado por Freyre para falar sobre o “herói” português.

³⁷ Esse trecho nos remete aos famosos versos de Fernando Pessoa “Ó mar salgado, quanto do teu sal, são lágrimas de Portugal!”.

encontramos a seguinte frase ainda nas páginas iniciais: “Eu parti em um vapor francês e esse parou em cada porto amaldiçoado” (2011, p. 20). Assim como Freyre, Merlow descreve sua viagem em primeira pessoa do singular. Freyre de avião; Merlow de navio. Ambos viajantes contadores de histórias.

Freyre inicia sua obra falando sobre o convite do governo português e afirma que aceitar essa viagem é mais uma “homenagem nacional” do que “oficial” (2001, p. 39). O autor fala sobre como aceitar o convite do governo salazarista produziu um clima de mal-estar entre os intelectuais da época. Em sua defesa ele pontua:

O fato de ser eu hóspede do Estado deve estar a distanciar de mim mais de um ortodoxo da “esquerda”. Paciência. A mim basta o fato de ser um governo honrado, intransigentemente honesto, como é [...] Do mais ausente de todos, me informam que é muito tímido: tem receio de ser visto pelos extremistas da “esquerda” em visita a um hóspede de “fascistas” ou “direitistas”. (FREYRE, 2001, p. 39).

Nas páginas seguintes, afirma: “O convite recebido por mim do ministro do Ultramar não poderia ser mais nitidamente apolítico” (2001, p. 41). Sendo um sociólogo, é bastante surpreendente o uso da palavra “apolítico”, pois a espinha dorsal teórica da sociologia, enquanto ciência que estuda as relações humanas, vê no elemento político o gérmen dos movimentos individuais e sociais, como lemos em Bourdieu³⁸.

Na primeira parte do livro, Freyre está em Portugal e fala sobre inúmeras figuras portuguesas que encontra antes de sua viagem. Em determinado trecho, Freyre descreve seu encontro com Salazar.

Recebe-me o grão-doutor português com uma simplicidade de professor que acolhe outro. Interessado nos meus livros, alguns dos quais vejo a seu lado [...] Sua palavra, a princípio de um tímido, aos poucos toma toda sua naturalidade. Até que tenho a impressão de ouvir uma pessoa amiga e não estranha. (FREYRE, 2001, p. 43).

³⁸ Para Bourdieu, as relações humanas fazem parte de uma complexa teia de relações entre grupos dominantes e dominados que estão inseridos em campos, se confrontando na busca pelo poder econômico e simbólico. Para o autor, as escolhas individuais, portanto, são resultados do grupo em que se insere, do poder simbólico e econômico que se possui, do *habitus* e do campo em que se luta. (1989, p. 34)

A certa altura do relato, Freyre compara Salazar a Getúlio Vargas: “O professor Salazar, ao contrário, conversa sobre qualquer assunto como se fosse tema para ser versado em voz baixa e não aos gritos. Nisto se parece com o brasileiro Getúlio Vargas [...]” (2001, p. 45). A respeito destas duas figuras, Salazar e Getúlio, Cabaço faz a seguinte observação: “celebrou-se, ainda em 1953, um tratado de amizade entre o Portugal de Salazar e o Brasil de Getúlio Vargas” (2009, p. 157). Portanto, a comparação de Freyre não é gratuita; é política, visando construir um projeto político que reforçasse “laços de solidariedade” entre colônias e metrópoles, a fim de que Portugal mantivesse seu controle político e ideológico.

Descrito por Cabaço, este contexto acaba sendo observado por Freyre à época, tal como nos deparamos no trecho em que o pernambucano reflete sobre a situação política do país: “Será que, português, eu me conformaria hoje com o regime político em vigor em Portugal ao ponto não digo de apoiá-lo mas de não combatê-lo? Não sei [...]” (2001, p. 189). Freyre, portanto, dá indícios de que sabia o que se passava em Portugal: um regime político com aspectos fascistas, o salazarismo. Na mesma passagem afirma: “o regime político português peca por excessos de policialismo que sou o primeiro a lamentar” (ibidem).

Mesmo com essas angústias, Freyre parte rumo às colônias portuguesas. Ele relata sua estadia em Guiné, Goa, Angola, Moçambique, etc. O mais importante, para essa pesquisa, são as impressões de Freyre sobre Moçambique, terra de José Craveirinha. Quando o sociólogo chega ao aeroporto de Lourenço Marques, atual Maputo, descreve:

Levam-me a um hotel que é o melhor dos hotéis em que tenho estado nestes vários meses de viagem por terras tropicais, em geral; e não apenas pelas portuguesas. Esplendidamente situado. Com uma piscina tão sedutora quanto a do Copacabana no Rio. Boas salas. Bons quartos com banheiros. Bom serviço: pretos limpos, ágeis, muito corretos nos seus uniformes. (FREYRE, 2001, p. 428)

Nesse hotel em Maputo o autor observa que nenhum dos hóspedes é negro e relata: “não admite pessoas de cor, nem como hóspedes nem simplesmente como visitantes [...] Estranho que o governo português permita que isto se verifique na África portuguesa” (2001, p. 428). Em uma breve análise,

Freyre atribui esse “fenômeno” à expansão do “imperialismo cultural ou econômico sul-africano” (2001, p. 429), país que faz divisa com Moçambique e que enfrentou o *apartheid* de 1948 a 1994. Freyre direciona possíveis segregações raciais à presença da África do Sul em Moçambique, desviando o foco do governo português. Em defesa da cultura transnacional, Freyre afirma que “as civilizações lusotropicals devem resistir o mais possível unidas” a “valores e estilo de cultura que não sejam os seus” (ibidem), se referindo aos sul-africanos.

Em contraponto à descrição de Freyre, escrita no ano de 1952, de que as divisões raciais provinham da África do Sul e não de Portugal, Cabaço comenta que a década de 50 foi a “década de silêncio” (2009, p. 221) em Moçambique, assim como nas outras colônias, pois em 1954 publica-se o “Estatuto dos indígenas” que “deu força jurídica à discriminação e ao regime de exploração intensiva do trabalhador autóctone” (ibidem). Cabaço afirma ainda que nas áreas rurais “imperava a ‘política de bastão’” (ibidem). Relata que “uma simples queixa de um branco poderia determinar a prisão de um negro sem processo investigado” (ibidem), demonstrando que a segregação racial não era produto apenas do sistema sul-africano, mas também perpetuado pelo governo salazarista.

Freyre, embora ataque o sistema sul-africano, dá sinais de que sabia que a truculência portuguesa existia nas colônias, tal como podemos observar no trecho escrito em janeiro de 1952: “o atual ministro do Ultramar e antigo governador da Guiné; o atual governador-geral de Moçambique; o atual governador de Macau [...] todos, bons administradores; suaves mas, nos momentos justos, enérgicos” (2001, p. 450). A palavra “enérgico” demonstra esse sinal de truculência, acompanhado de “nos momentos justos”, buscando legitimar e suavizar a postura dos administradores.

Outro momento do relato de Freyre demonstra o clima de opressão portuguesa em um encontro de teve com Virgílio de Lemos, poeta moçambicano que expôs em seu fazer poético a repressão do Estado português. O recado de Virgílio atenta para as formas de trabalho escravo:

pedem-me alguns que não me deixem iludir com aparências de boas relações das grandes indústrias e grandes plantadores

com trabalhadores indígenas: estes seriam explorados aqui do mesmo que nas Rodésias. Quase como escravos. Quase como na África do Sul (FREYRE, 2001, p. 454).

Apesar de “alertado” para possíveis sistemas de trabalho escravocrata em Moçambique, Freyre não se aprofunda no assunto, preferindo falar dos hibridismos entre colônia e metrópole.

Freyre observa a beleza das culturas tropicais que se “amolecem” e se fundem à cultura portuguesa, mas não aceita o hibridismo com outras culturas europeias. Para ele, entre a colonização portuguesa e outras colonizações europeias, há um grande hiato que as separa. Afirma, desse modo, que apenas a portuguesa pode se fundir aos trópicos. O sociólogo não apenas critica a África do Sul, mas também os colonizadores europeus, a exemplo dos ingleses na obra *O Luso e o Trópico*. A respeito dos colonizadores europeus, com exceção dos portugueses, ele afirma

[...] por outros europeus da mesma época: sempre marginais em seus contatos com os trópicos; transitórios; sem ânimo para, em tais espaços, levantarem igrejas, mosteiros, colégios, palácios, residências – e não apenas fábricas [...] (FREYRE, 2010, p. 113)

Dessa forma, o autor quer criar uma relação amistosa entre colonizadores portugueses e grupos autóctones, afirmando que outros grupos europeus não tinham ânimo para construir “igrejas, mosteiros, colégios”, focando-se apenas na construção de fábricas. Para Freyre, a construção de instituições seria mais “humana” do que a construção de “fábricas”, como se aquelas instituições não tivessem um poder simbólico na dominação de um povo, tanto quanto a fábrica como espaço de poder material e econômico.

Em *Aventura e Rotina*, Freyre amplia esse pensamento ao afirmar que o racismo seria reflexo dos colonizadores não-portugueses, como lemos em “africanos tratados como raça fatalmente ‘inferior’, ou ‘incapaz’, por holandeses, belgas e mesmo ingleses, exageradamente etnocêntricos” (2001, p. 430).

Um ponto bastante interessante desta obra é que, embora não seja, como já foi dito, rigorosamente metodológica e científica, o autor passeia pelas colônias e observa a diferença de cada país, sem fazer generalizações. Freyre se concentra nas particularidades de cada país, porém, sempre celebrando os

elementos portugueses em cada uma das culturas. Todavia, em se tratando dos negros, o autor é categórico: “Nos negros de Moçambique não se nota grande diferença de formas dos de Angola” (2001, p. 430). Em vista disso, observamos que o autor revela as diferenças ecológicas, geográficas, gastronômicas e culturais, mas é incapaz de verificar as diferenças raciais, colocando os negros como seres uniformes, como se não houvesse diferença entre negros moçambicanos e angolanos.

Considerando o continente um lugar de diferenças, embora Angola e Moçambique falem oficialmente uma língua imposta pela metrópole, resultado do processo de violência simbólica, ambos países possuem diferentes línguas autóctones, diferentes processos históricos, portanto, não podem ser colocados no mesmo patamar apenas por sua população ser negra.

Em outro momento de sua viagem a Maputo, o autor comenta sua surpresa ao ver negros pedalando: “Impressiona-me aqui, como na Guiné, o muito uso de bicicletas pelos pretos” (2001, p. 431). E continua sua reflexão: “estes, simples pretos, a rodarem para seus trabalhos, suas roças, suas ‘senzalas’, ou seus mucambos de negros livres. Como se explica tanto o uso de bicicleta [...]?” (ibidem).

Ao chegar ao Norte de Moçambique, o sociólogo observa a presença forte da influência maometana. Para explicar tal influência, Freyre afirma que isso faz parte da “lusitanização”.

Se a lusitanização pode operar-se tanto sob uma como sobre outra predominância de cores e formas urbanas e quase urbanas, é que a cultura lusitana é plástica bastante para admitir as duas predominâncias e continuar lusitana no essencial de suas formas gerais [...] Tanto em Moçambique – que ainda é África mas já é Oriente – como no Oriente propriamente dito, sente-se que o português pode, como nenhum outro europeu, realizar o aparente milagre de unir o Ocidente ao Oriente; e, dentro de sua complexidade e plasticidade de cultura, permitir que o maometano ou o hindu se sinta tão naturalmente lusitano quanto o católico romano ou o cristão protestante. (FREYRE, 2001, p. 437).

Portanto, para o autor, a presença de outras formas culturais e religiosas são fruto do processo de colonização portuguesa. Freyre acredita que a cultura

sul-africana é uma ameaça para as colônias, mas ao falar de religiosidade, ele “aceita” o processo de hibridismo e ainda cria uma análise sobre esse processo.

Ainda em Maputo, em determinado momento de seu relato, o brasileiro relembra um encontro com jovens de Macau que estavam na Casa dos Estudantes do Império³⁹, em Lisboa, e falavam sobre a saudade da terra natal. Assim, confirma o “complexo da saudade” (2001, p. 440), presente tanto em Portugal como nas colônias. A respeito desses moços ele comenta:

Tem saudade da namorada, a mesma saudade que qualquer de nós, português ou brasileiro, da noiva ou da esposa; a mesma saudade que, há séculos, em sonetos, fados e modinhas de amor – amor ferido pela ausência da pessoa amada ou querida – o português e o brasileiro cantam de modo particularmente lusitano. (2001, p. 440)

A saudade seria, para o autor, um legado do português às terras tropicais. Outro aspecto da aventura de Freyre em Moçambique é seu encontro com “animais de verdade selvagens” (2001, p. 452). Freyre descreve “leões”, “crocodilos”, “elefantes”, “hipopótamos”, “zebras”, “rinocerontes”, “girafas” (2011, p. 452-453): “Em Moçambique realizo um dos meus sonhos: o de ver de perto do meio da mata tropical as feras, que desde menino, um indivíduo de formação europeia aprende a considerar expressões dramáticas da natureza africana” [...]” (2001, p. 452).

Merlow, citado no início deste subcapítulo, também descreve sua fascinação por essa “cultura selvagem” ainda na infância, como lemos em seu relato: “Acontece que em miúdo eu tinha a paixão por mapas. Ficava horas a olhar para a América do Sul, a África ou a Austrália, e divagava por todas as glórias da exploração” (2011, p. 14).

Uma passagem de Freyre em Moçambique relata seu encontro com jornalistas (2001, p. 454), o que nos interessa visto que Craveirinha também foi um deles e atuou em diversos periódicos. O sociólogo comenta que “Lourenço Marques tem jornais que sob alguns aspectos de técnica jornalística são superiores aos brasileiros” (2001, p. 455) e faz um elogio ao serviço de fotografia

³⁹ Nesse momento Freyre faz uma reflexão bastante interessante sobre a palavra “do Império”. “Fui recebido uma noite pelos estudantes do Ultramar que ali têm uma espécie de Casa do Estudante, chamada ainda, por um arcaísmo desculpável, “do Império” [...]” (2001, p. 440).

dos jornais *Notícias* e *Guardian*. No entanto, Freyre não comenta sobre a censura à imprensa moçambicana mais combativa. Segundo Hohfeldt (2008), uma das características da imprensa nesse período é a crítica às companhias de administração e, como resultado, a censura promovida pelo Estado português

[...] menos que oposição à condição colonial em si, os jornais coloniais, de modo geral, exercem uma constante crítica às companhias de administração a quem a Metrópole entregava as colônias. Assim, instituições com o Banco Ultramarino Português, a Cia. De Moçambique, a Cia. Nacional de Navegação, dentre outras, são algumas das instituições que mais claramente descontentam as populações coloniais, pela alegada má qualidade de seus serviços. Em consequência, são também as mais visadas pelas publicações [...] multiplicam-se os períodos de censura ao longo da história desses jornais, na maior parte das vezes por questões absolutamente externas ao próprio contexto colonial. (HOHFELDT, 2008, p. 10)

Sobre esse contexto, Cabaço comenta a importância da imprensa nas mobilizações populares. Segundo ele, após a Primeira Guerra Mundial, houve uma crise que reestruturou o Estado. Essa reestruturação se baseava na ocupação de determinados cargos apenas para “civilizados”. Conforme o autor, “os trabalhadores afetados reagiram, apoiados pela imprensa africana (e, por vezes, pela operária)” (2009, p. 171).

A imprensa, portanto, teve um papel fundamental tanto na crítica à colonização em Moçambique quanto na projeção de grandes poetas, através da publicação de poemas nos periódicos.

A importância de *O Brado Africano* é incontestável. Foi em suas páginas que Rui Noronha publicou seus primeiros poemas. Ele estreia no jornal aos 17 anos de idade, em 1932, com uma série de crônicas. Depois da divisão no seio do Grêmio Africano, com repercussão no jornal, diminui sua colaboração, mas não se ausenta. Também o poeta José Craveirinha começou a divulgar seus poemas, na década de 40, no mesmo jornal. Nos anos de 1950, um jovem de 19 anos, Marcelino dos Santos, residindo em Lisboa, escreve para *O Brado Africano* destacando seu papel de divulgador da cultura moçambicana. Era, nada mais nada menos, que o filho de Firmino dos Santos, que também havia se iniciado ainda aos tempos de *O Africano*. Quando Rui Noronha vem a falecer, em 1943, é ainda *O Brado Africano* que publica seu obituário, lembrando que ele “proclamara o direito de cidadania dos nativos” (HOHFELDT; GRABAUSKA, 2010, p. 207-208).

Se os periódicos foram essenciais para a divulgação das criações literárias em Moçambique, podemos dizer que a literatura brasileira também esteve presente no país. Freyre relata que foi convidado por José Antônio de Carvalho, dono de uma livraria, para uma inauguração de livros brasileiros. Seguem as palavras de Freyre a respeito desse momento:

[...] confesso meu assombro. Não encontro apenas Érico Veríssimo – que é o escritor brasileiro mais lido em Portugal e na África portuguesa – Afrânio Peixoto, Ribeiro Couto, José Lins do Rego [...] A cultura brasileira nas suas principais manifestações. (FREYRE, 2001, p. 458)

A presença da literatura brasileira foi relatada também por Craveirinha durante entrevista

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. (THOMAZ; CHAVES, 2003, p. 415)

Outro elemento relatado tanto por Freyre, em *Aventura e Rotina*, quanto por Craveirinha, em entrevista, é o futebol. Craveirinha rememorou inclusive momentos em que jogava bola: “O Brasil teve uma influência muito grande na população suburbana daqui. Uma influência que ia desde o futebol. Posso dizer até que eu joguei bola com jogadores brasileiros, por exemplo, o Fausto” (THOMAZ, CHAVES, 2003, p. 415). Freyre comenta que em Moçambique:

[...] os grandes jogos de futebol são aqui à noite com bolas brancas que me informavam virem do Brasil. Alguém me diz que as bolas brancas de futebol, para os jogos à noite, são um brasileirismo que vem sendo adotado noutros países tropicais. (FREYRE, 2001, p. 433)

Vemos, dessa maneira, convergências entre as formas como Freyre e Craveirinha focalizam a relação entre o Brasil e Moçambique, aspecto que focalizaremos com mais atenção no capítulo IV da presente tese.

Creemos que os aspectos que o sociólogo brasileiro enxerga – e os que deixa de ver – em Moçambique guardam relação com a teoria lusotropicalista criada pelo autor. Segundo nossa perspectiva, ela surge no subterrâneo de *Casa-Grande e Senzala*, mas toma corpo principalmente após a viagem realizada às então colônias portuguesas.

2.2.2 A teoria lusotropicalista

A teoria criada por Gilberto Freyre chamada de “lusotropicalismo” se estrutura principalmente na obra *O Luso e o Trópico* (2010), fazendo referência aos portugueses (luso) e à terra dos colonizados (autóctones dos trópicos). Esta obra foi originalmente publicada em 1961, após a viagem de Freyre ao “mundo que o português criou”.

Nesta obra, Freyre elenca os aspectos que consolidam uma civilização lusotropical. Para o sociólogo, essa civilização resulta de hibridismos entre povos dos trópicos e os portugueses. Nas palavras do autor, a expressão lusotropical surge

Para adjetivar sociologicamente o complexo de cultura marcado pela presença em terras quentes, menos do homem com valor étnico que da cultura de origem principalmente portuguesa, de que homens etnicamente diversos, mas sociologicamente semelhantes, vêm sendo portadores, deformadores ou recriadores. (FREYRE, 2010, p. 71)

Ainda pode ser compreendida como “sistema lusitano de convivência de europeus com não europeus em terras quentes” (2010, p. 72) ou, ainda, como “estudo sistemático de um encontro dramático de determinada cultura, predominante sobre outras, com a natureza, em espaços já definidos pelos naturalistas como tropicais” (2010, p. 73). Em outro momento, o lusotropicalismo é caracterizado como “o esforço de expansão e hoje de consolidação portuguesas nos trópicos” (2010, p. 74). Lusotropicalismo pode ser entendido também como “contemporizações étnicas, sociais, culturais, de quem vêm

resultando simbioses e não apenas associações de europeus com tropicais” (2010, p. 125).

Na perspectiva de Freyre, o lusotropicalismo é um processo de relações orgânicas entre colonizadores e colonizados, de intercâmbios e trocas, que produz uma nova cultura na medida em que se transforma. Essas trocas se materializam – para o autor – em vários campos, dentre os quais a comida, a dança, a religião, a arquitetura, entre outros.

Um dos primeiros elementos postulados por Freyre para sustentar o lusotropicalismo é a diferença entre a colonização portuguesa e as demais. Ele afirma que as culturas europeias apenas toleraram os colonizados por “conveniência política ou militar” (FREYRE, 2010, p. 70). A colonização portuguesa, no entanto, teria se baseado em relações de afetividade.

O encontro dos portugueses com os trópicos vem tendo quase sempre outra configuração: a da conveniência completada pelo amor. Não tem deixado de haver drama, conflito, dor, angústia e sofrimento em tais encontros. Mas raramente lhes tem faltado amor: amor de homem a mulher de cor e amor de homem a terra quente, para amortecer, dulcificar asperezas, em choques de interesses [...]. (FREYRE, 2010, p. 70)

O primeiro elemento dessa teoria é o amor. O amor é o que diferenciaria a colonização portuguesa das outras colonizações europeias. Para o pernambucano, essa disposição do português ao amor viria de seu contato com os mouros: “Da gente moura teria o português absorvido noções de valor [...] e adotado atitude que outros europeus [...] não tiveram igual oportunidade de absorver ou adotar” (2010, p. 70). Para ele, a postura do colonizador português teria relação com a presença moura em Portugal.

Outro elemento que alimenta a tese de Freyre é o personagem Ulisses de *Odisseia*, retomado por Camões em *Os Lusíadas*. Para Freyre, Ulisses é a síntese do colonizador português, indicando que a “aventura” é um dos elementos substanciais que lhe move a existência. Assim, o que diferenciaria os lusitanos nos trópicos seria a “disposição de ânimo” (2010, p. 109).

Ulisses seria – para interpretarmos sociopsicologicamente o complexo do português responsável pela expansão lusitana nos trópicos – o gosto de aventura, a mobilidade transregional estendida em mobilidade transcontinental, o entusiasmo pelo

mar e pelo exótico, a inconformidade com os limites europeus de Portugal ou com aquela profundidade de vida agrária [...] (FREYRE, 2010, p. 75)

Essa aventura viria atrelada a uma flexibilidade do português, que conseguiria se adaptar a outros lugares: “Os trópicos seriam para o português, inquieto com os limites europeus de Portugal, terras-mães, terras de origem, terras estranhas a que ele regressasse com direitos especialíssimos” (2010, p. 75-76). Logo, outro elemento do lusotropicalismo seria a plasticidade dos portugueses de se adaptarem aos trópicos. Essa adaptação, aos olhos do autor, é “de ordem mística, de ordem comercial, de ordem política” (2010, p. 76).

Nesse sentido, ao se adaptar às culturas tropicais, o português imprime seu estilo de vida a esses lugares, influenciando as colônias nas relações com a terra, alimentação, vestimenta e arquitetura. Vemos abaixo uma observação do autor de *Casa-Grande e Senzala* a respeito das relações arquitetônicas entre as colônias e a metrópole:

os palácios, os solares, as casas-grandes, os sobradões que ainda agora se encontram em Moçambique, na Índia, no Brasil, em Angola, alguns quase perfeitos, a despeito da acidez tropical [...] influenciados por combinações de valores lusitanos com os tropicais já verificados no Brasil [...] (FREYRE, 2010, p. 77)

Freyre observa intercâmbios arquitetônicos entre Brasil, Angola, Moçambique, a partir de características lusitanas. Esse é um processo que parte das relações entre povos. Entretanto, tais intercâmbios não se consolidaram de forma pacífica. Segundo o pensamento de Bourdieu (1989), as colisões entre grupos, na luta por capital econômico e simbólico, resultam em interferências. No caso da colonização, a imposição da arquitetura portuguesa se impõe de forma desigual à arquitetura dos colonizados.

Outro aspecto encontrado na arquitetura, segundo Freyre, e que constitui um elemento do lusotropicalismo, é o “amolecimento” (2010, p. 77). Essa palavra surge inicialmente em *Casa-Grande e Senzala* e serve para mostrar como o conjunto de elementos portugueses vão “amolecendo”, se juntando e se ajustando aos trópicos. Nesse amolecimento, os portugueses foram plantando raízes nos trópicos: “raízes de casas, de igrejas, de fortalezas, de árvores, de plantas, de homens, de mulheres” (2010, p. 78).

Além da arquitetura, Freyre observa que houve uma mudança da paisagem por onde o português passou. Ou seja, o português modificou inclusive a terra, como lemos no trecho

Em quase todas as áreas tropicais de África e da Ásia por onde passou o português, a sua presença ficou assinalada por outros brasileirismos vegetais: a mandioca e o cajueiro, por exemplo. Enquanto para o Brasil foi ele, português, que trouxe a manga, a jaca, o coco chamado da Índia, numa grande obra de enriquecimento intertropical de vegetação útil ao homem e favorável à sua segurança nos trópicos. (FREYRE, 2010, p. 79)

Essa mistura e intercâmbios, que se expressam na arquitetura, fauna e flora, confluem para o que Freyre chama de “terceiro homem” ou “terceira cultura” (2010, p. 108), que nada mais é do que um “homem simbioticamente lusotropical”, visto que o povo português tem “renunciado”, como nenhum outro europeu até hoje, à sua pureza, quer étnica, quer cultural, a favor de formas híbridas” (ibidem). Ele nomeia esse processo de “transeuropeização” (ibidem). Para o autor, as formas híbridas de cultura e comportamento vão se moldando de forma “espontânea” (2010, p. 109).

Ainda sobre os vegetais e as frutas, o teórico completa que o português operou uma modificação “de distribuição intratropical de vegetais ao homem” em “benefício de populações humanas e animais e de economias e culturas, vítimas algumas delas de escassez e penúria de alimentos” (2010, p. 118-119). Freyre analisa que o português possui um mérito por tais práticas.

O europeu (português) que pioneiramente levou dos trópicos para a Europa maior número de valores e técnicas capazes de alterar a vida, a economia, as culturas européias, no sentido de sua tropicalização (FREYRE, 2010, p. 119)

Outro aspecto do lusotropicalismo é o que Freyre intitula de “esforço português” ou “esforço lusitano” (2010, p. 123). Para formular seu pensamento, o autor utiliza os jesuítas para afirmar o esforço histórico de estabelecimento e de permanência dos portugueses nas colônias. Sendo assim, os portugueses teriam um esforço que outros povos europeus não possuíam: “o do estabelecimento da civilização cristã nos trópicos – que falta aos esforços espanhóis” (ibidem).

A teoria lusotropical, que enaltece o português nos trópicos, como vimos, é baseada no amor, no ânimo e na plasticidade dos portugueses, que não se compara a nenhuma outra civilização europeia. Desse modo, o autor observa que a cultura se transfunde criando novas formas arquitetônicas, gastronômicas e culturais, em que o português deixa sua marca por onde passa. No entanto, seria esse hibridismo resultado da troca igualitária ou da constante tensão entre colonizados e colonizadores?

2.2.3 Hibridismos e tensões no espaço colonial: um contraponto ao lusotropicalismo

O primeiro capítulo desta tese pontuou os principais aspectos da colonização a partir das leituras de Memmi, Fanon e Mbembe. O ponto nevrálgico do pensamento dos três autores reside no fato de que a colonização é um processo de imposição violenta e ideológica da cultura, da economia, das formas de trabalho do colonizador sob o colonizado.

Ainda sobre os processos de colonização, para Bosi, “a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória” (1992, p. 13). Ele comenta ainda que a análise mais positiva que pode ser feita sobre o processo de colonização é a de que “aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (1992, p. 17). A simples ideia de “padrão superior” já desestabiliza a relação de harmonia entre colonizados e colonizadores. Um padrão superior implica um padrão inferior, desse modo, há uma relação desigual entre os agentes inseridos na colonização, como reforça Cabaço, “a “superioridade” do europeu se afirma inexoravelmente sobre a ‘inferioridade’ do homem negro” (2009, p. 101).

Se para Freyre o que move o colonizador português é o ânimo, para Bosi o que move o colonizador é a cobiça: “Novas terras, novos bens abrem-se à cobiça dos invasores. Reaviva-se o ímpeto predatório e mercantil que leva à aceleração econômica da matriz em termos de uma acumulação de riqueza” (1992, p. 20).

Embora a literatura atue no campo do simbólico, vemos que ela, em alguma medida, dialoga com a realidade. Dessa maneira, encontramos em relato

descrito pelo capitão Merlow, de Conrad, um desejo dos colonizadores pela riqueza produzida pelos colonizados.

Era um bando que apenas queria arrancar tesouros às entranhas da terra, sem intenção mais nobre que a do gatuno arrombador de cofres. Ignoro quem pagava as despesas da nobilíssima empresa; sei, sim, que o chefe da quadrilha era tio do administrador. (CONRAD, 2011, p. 37)

Essa quadrilha é composta de colonizadores, tal como observamos no trecho: “A infeliz quadrilha cujos membros, imagino, se obrigavam ao segredo, dava a si própria o nome de Exploração do Eldorado” (2011, p. 37). Assim, vemos a “cobiça” descrita por Bosi, na prosa de Conrad.

Um dos desdobramentos da teoria lusotropicalista é a aceitação dos colonizados pelos colonizadores em um processo de simbiose e integração. Cabaço, em oposição, afirma que “o encontro de culturas e civilizações se pautava pelo desconhecimento recíproco, pela incompreensão e, frequentemente, pela intolerância em relação a essas diferenças” (2009, p. 84). Assim, notamos que o choque entre culturas promove a tensão, pois uma cultura se sobrepõe a outra, reduzindo e descredenciando a cultura dos colonizados.

Ainda na lógica de Freyre, ocorreram hibridismos harmônicos quando os europeus entraram em contato com os povos dos trópicos. Bosi, ao analisar a escrita do padre José de Anchieta, mostra que, na realidade, em se tratando do Brasil, foi criado um “projeto” para “penetrar no imaginário do outro”, projeto este que nada tinha de espontâneo. Portanto, o hibridismo é resultado de imposição e não de harmonia entre grupos. A respeito de Anchieta, o mesmo autor afirma que “O projeto de transpor para a fala do índio a mensagem católica demandava um esforço de penetrar no imaginário do outro, e este foi o empenho do primeiro apóstolo” (1992, p. 65).

Ainda sobre a colonização portuguesa no Brasil, Bosi comenta que os jesuítas lançaram mão do “medo, horror” nas pregações, ao diabolizar toda cerimônia indígena que “abrisse caminho para a volta dos mortos” (1992, p. 69). Observamos, então, que o colono impõe sua cultura e sua visão de mundo através de um processo tenso e arbitrário.

Freyre, ao afirmar que os colonos lusitanos construíram “igrejas, mosteiros, colégios, palácios, residências – e não apenas fábricas [...]” (2010, p.

113) em um processo de enriquecimento da civilização lusotropical, desconsidera que esses aparelhos são ideológicos e cumprem a função de impor um conteúdo aos colonizados.

Em Moçambique e outras colônias portuguesas, o processo de colonização consistiu em penetrar no outro e impor a cultura portuguesa ao colonizado em um processo de aculturação. Cabaço, na mesma linha de raciocínio de Bosi, afirma que

A ação missionária definiu categoricamente o modo de civilização a impor e, identificando os africanos como pagãos, introduziu a primeira classificação binária na relação com os povos colonizados: o europeu era o sujeito do processo civilizador e o africano seu objeto. (CABAÇO, 2009, p. 84)

Ainda sobre essa ação, Cabaço conta que a religião foi conduzida a fim de vincular “interesses prioritários da metrópole”. Assim como a ação missionária era didática no processo de colonizar o outro, a educação formal também teve um papel fundamental no silenciamento da cultura do outro, do colonizado. Sobre a educação dos colonizados na colonização de Moçambique, Cabaço discorre: “No sistema de ensino oficial, o Estado completava o projeto de extirpar o colonizado da própria história e da tradição sociocultural para o fazer assumir os valores, os comportamentos e a história de Portugal” (2009, p. 115).

Em consonância com Cabaço, Villen mostra que o colonialismo português “não permitia, portanto, ao homem africano a mínima possibilidade de cultivar ideias ou sonhos que fossem em direção contrária ao seu destino colonial, naturalmente limitado ao trabalho e à sujeição” (2013, p. 64).

Logo, o hibridismo da cultura colonizada com a cultura colonizadora surge de um processo de silenciamento da história do colonizado. O sujeito, anterior à colonização, perde sua autonomia no processo de contato com o colonizador. Sem identidade, assimila os valores que lhe são impostos.

Se Freyre celebra o contato dos colonizados com os colonizadores enaltecendo a “superioridade do processo de colonização portuguesa” (2010, p. 196) que permite o acesso dos negros ao mundo dos brancos, Cabaço afirma que não havia nenhum interesse de “elevação de todos os autóctones aos patamares da ordem cultural e jurídica dos colonos portugueses” (2009, p. 119).

O pernambucano, em sua teoria lusotropicalista, assinala que uma das características do português, como vimos, é o desejo pela aventura. A palavra aventura se liga ao imaginário construído pela Europa sobre a África, como vemos na descrição de Merlow – na narrativa de Conrad – chegando à terra dos colonizados.

A terra parecia sobrenatural. Nós nos acostumamos a olhar sobre a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas lá, lá podíamos olhar para algo monstruoso e livre. Era sobrenatural e os homens eram... não, eles não eram humanos. [...] Eles uivavam, pulavam e rodopiavam, fazendo horríveis caretas (CONRAD, 2011, p. 47).

Conforme Cabaço, “As representações de África no princípio do século XX eram tenebrosas, pelo impacto da resistência africana” (2009, p. 130). Essas representações serviram apenas como argumento para legitimar a colonização, como expõe Villen: “A constante referência à inferioridade da civilização africana, à incapacidade de autogoverno, é o principal argumento de justificação do regime administrativo unitário adotado pelo sistema colonial português” (2013, p. 56).

Essa prática do governo português se associa ao que pontuamos no capítulo I, “O negro na colonização: efabulação e simulacro”, em que o colonizador efabula sobre o colonizado, a fim de dominá-lo em todas as suas dimensões. A ideia de aventura se alia a um projeto político e econômico da metrópole a fim de estimular a migração de portugueses às colônias.

No tocante ao amor, Freyre afirma que os portugueses se misturavam “gostosamente” às mulheres de cor e às índias. É preciso considerar que os pensamentos a respeito da miscigenação formulados por Freyre – e que serão aprofundados no último capítulo dessa tese – foram importantes em sua época, considerando um contexto internacional que descartava o negro da história. Portanto, falar de sexualidade enquanto elemento chave para a construção de colônias era uma atitude bastante provocativa por parte de Freyre. Contudo, a problemática acerca da teoria lusotropicalista é desconsiderar as relações econômicas e sociais em torno da sexualidade e a violência sexual contra as mulheres negras e indígenas. As relações sexuais, portanto, são mais movidas pelo interesse econômico do que propriamente pela afetividade. Todavia, é

preciso pontuar que a formação da identidade do Brasil é bastante diferente daquela de Moçambique. O próprio autor, em *Aventura e Rotina*, como veremos, relata que os negros da “África portuguesa” são bastante diferentes dos mestiços no Brasil.

Ainda sobre afetividade, Freyre pontua que o encontro dos colonos com os colonizados gera conflito, mas a convivência se estrutura no amor. No entanto, pontuamos que os encontros coloniais são tensos e violentos, e ocasionam negociações. Logo, o hibridismo não surge do “amolecimento” das estruturas sociais, mas da negociação entre grupos. Conforme Balandier, “sociedade colonial e sociedade colonizada se encontram dentro de certas relações (assinálamos precisamente o caráter instrumental desta relação) que implicam tensões e conflitos” (1963, p. 111). Para Freyre, o hibridismo produz um “terceiro homem” ou “terceira cultura” (2010, p. 108) que é um “homem simbioticamente lusotropical”.

CAPÍTULO III: DISCURSOS EM DIÁLOGO: DO DESENCONTRO AO ENCONTRO

Até o presente momento, buscamos refletir sobre os pensamentos dos autores em discussão, ilustrando-os com exemplos de poemas e escritos sociológicos. A partir dos poemas de Craveirinha, delineamos uma reflexão sobre os pilares temáticos que sustentam sua obra; em Freyre, analisamos como os princípios do pensamento lusotropicalista operam, além disso, verificamos seu relato de viagem a Moçambique. Assim, buscamos compreender como cada autor considera e interpreta o espaço colonial moçambicano.

Neste capítulo verificaremos não apenas as diferenças, mas também as aproximações entre esses autores. Inicialmente, faremos uma discussão a respeito da literatura e da sociologia, buscando os pontos de contato entre as duas áreas. Posteriormente, apresentaremos o conjunto de imagens criadas por Craveirinha e Freyre a respeito do negro e da colonização portuguesa. No subcapítulo “O mestiço: produto da simbiose” discutimos o lugar do mestiço, analisando alguns poemas e textos jornalísticos de Craveirinha, assim como textos de Freyre, com foco em Moçambique e na colonização portuguesa, uma vez que a configuração racial da mestiçagem no Brasil é bastante diferente daquela dos países africanos de língua portuguesa.

Ao final, no subcapítulo “O folclore e a arte lusotropical: pontos de encontro”, observamos como Craveirinha, em sua escrita jornalística e interpretação da realidade, se aproxima da análise de Freyre sobre as simbioses e hibridismos entre colonizador-colonizado, tradição-modernidade. Para essa tarefa, utilizaremos poemas e um conjunto de textos de Craveirinha publicados em vários jornais, nos anos de 1955 a 1970, a respeito do folclore, observando como o autor verifica os câmbios culturais no espaço moçambicano. Simultaneamente, compreendendo o pensamento de Freyre a respeito da arte lusotropical e como ela é gerada.

3.1 O negro e a colonização: imagens em movimento

Como foi dito no primeiro capítulo desta tese, a colonização portuguesa possui algumas particularidades que a diferem de outros processos de

colonização, todavia, a violência é algo estrutural de qualquer processo colonizatório, evocando aqui pensamento de Fanon.

O negro, figura que se inscreve nos versos de Craveirinha e na análise sociológica de Freyre, se arquiteta enquanto imagem. Neste capítulo, nos interessa mais o negro enquanto figura poética e sociológica do que o negro enquanto objeto da história, embora ambos estejam profundamente ligados: o negro enquanto ser social ontológico e histórico e o negro enquanto representação. Queremos apreender as imagens do negro nas narrativas poéticas e sociológicas. A mesma premissa se aplica à colonização. Buscamos refletir sobre como esses autores representam a colonização, cada qual em sua área.

Assim, vamos analisar alguns poemas que Craveirinha escreve no período em que esteve na prisão, durante a colonização, e que compõem o livro *Cela I*. Lemos o poema abaixo (2002, p. 18), que não leva título.

Sou analfabeto.
A comida das livrarias
é indigerível para mim eu sei.
E sobre isso infelizmente só há duas opiniões
a tua opinião quando me bates.
A minha opinião quando apanho.

Sou analfabeto.
Mas na minha gramática
ultrapasso todos os idiomas
quando a minha pele sente na porrada
qualquer tipo de abecedário.

Na primeira estrofe do poema, vemos o eu poético que se considera analfabeto. O analfabetismo é a incapacidade de decodificar a palavra escrita. O eu poético vê as palavras como uma forma de alimento, que não é digerido por ele. Ao final dos versos temos uma antítese formada pelos verbos “bater” e “apanhar”. Nesse espaço, o eu poético, inscrito no pronome possessivo “minha”, apanha, enquanto o outro, sugerido pelo pronome “tua”, bate.

Na estrofe seguinte o eu poético afirma que é analfabeto, mas que possui uma gramática própria – que não se limita a nenhum idioma – e sente a violência, que, ao que tudo indica, considerando o contexto de produção do autor, é policial. Com isso, vemos a imagem de um sujeito poético que sofre a violência

e a tortura dos aparelhos repressivos da colonização, mostrando que não há uma relação harmônica entre colonizados e colonizadores no espaço colonial.

Mesmo que esse sujeito poético se autointitule analfabeto e que por isso não tenha acesso aos livros e ao mundo escrito, ainda sim possui uma opinião, demarcada no sexto verso: “a minha opinião quando apanho”. Não ter a capacidade de digerir a escrita, não invalida a leitura de mundo do eu poético que, embora não domine a gramática normativa-escrita, sabe o que ocorre nesse contexto permeado pela violência.

Lemos ainda o poema “O meu preço” (2002, p. 22), da mesma obra, percebendo como o eu poético dará o seu corpo e alma em troca do bem-estar da população.

O meu preço
 Eu cidadão anônimo
 do país que mais amo sem dizer o nome
 se é para me dar de corpo e alma
 dou-me todo como daquela vez em Chaimite.
 Dou-me em troca de mil crianças felizes
 Nenhum velho a pedir esmola
 uma escola em cada bairro
 salário justo nas oficinas
 filas de camiões carregados de hortaliças
 um exército de operários todos com serviço
 um tesouro de belas raparigas maravilhosas nas praias
 e ao vento da minha terra uma grande bandeira sem quinas.

Se é para me dar
 dou-me de graça por conta disso.

Mas se é para me vender
 vendo-me mas vendo-me muito caro.

Ao preço incondicional
 de quanto me pode custar este poema.

O eu poético nessa obra se confunde com o próprio autor. A partir das suas vivências na prisão, Craveirinha expressa suas experiências que confundem a voz poética com a voz autobiográfica. Este poema aponta para um sujeito poético que está sendo interrogado pela polícia, possivelmente querendo lhe arrancar uma confissão estando disposta a pagar um preço por ela. Tal indivíduo é direto e diz que está disposto a se dar “de corpo e alma”, por inteiro. Em troca, essa voz oprimida pede melhorias em seu país, que mais ama sem

dizer o nome, exigindo escolas, assistência aos velhos, salários, comida e emprego. Essa exigência revela que a população não tem acesso à educação, lazer e felicidade, mostrando a situação de privação em que vivem os moçambicanos.

No verso “dou-me todo como daquela vez em Chaimite”, o eu poético inscreve o Chaimite, distrito de Chibuto, em Moçambique, conhecido também como uma viatura blindada desenvolvida e fabricada em Portugal. Esses veículos foram produzidos na década de 60 sendo utilizados pelas Forças Armadas Portuguesas para conter as lutas pela independência. Com essa informação, percebemos que o eu poético está nos situando em um período histórico bastante específico e dirigindo-se diretamente à polícia portuguesa. Por meio do recurso anafórico “dou-me”, o eu poético sugere que ele se entregará a polícia portuguesa se suas exigências forem cumpridas.

Na antítese “dar” e “vender”, presente nos últimos versos, vemos que eu poético vai se dar em troca do bem da sua gente e só se vender, em troca do valor do seu poema, que tem o preço incondicional, ou seja, não tem preço. Portanto, o eu poético não está à venda, se recusando a negociar com a polícia portuguesa.

A colonização é um espaço marcado pela violência, como vimos no poema anterior, e o eu poético é categórico ao não negociar com a polícia, pois acredita na superação da situação colonial. Quando ele elenca suas exigências, não está à espera de que a metrópole atenda tais condições. Na verdade, ele está projetando o mundo que deseja e acredita, produzindo e projetando o devir em seus versos. E por falar na esperança do devir, lemos o poema “Amor a doer” (2002, p. 12), da obra *Cela I*.

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!

Mordaças.
Palmatoadas.
Calabouços.
Anilhas de ferro nos tornozelos.

E no infinito amor a doer
 também o infantil beijo dos filhos
 a magoada ternura incansável da esposa
 um cobertor grande e um pequeno para os quatro
 e numa tábua despregada no chão
 escondido o jornal a falar do Fidel.

E nem que nos caia em cima o argumento
 de cigarro na boca e lúgubre revolver em cima da mesa
 não mostraremos o papel guardado na tábua do soalho
 ali a fazer do amor escondido
 o futuro de um povo.

Na primeira estrofe o eu lírico fala do amor, que é um sentimento infinito e recíproco que se expressa, na relação homem e mulher, em beijos e carícias. Já nos últimos versos da primeira estrofe ele afirma que o maior amor é o amor chamado Pátria, injetando o sentimento de nacionalismo nos versos. Essa estrofe, anunciando o amor, se contrapõe à segunda estrofe marcada pela violência nas palavras “mordaças”, “palmatoadas”, “calabouços” e “anilhas de ferro”. Notamos que no mesmo espaço que há o amor, há também a violência colonial que gera dor.

Na terceira estrofe o leitor é deslocado para uma outra cena em que uma mulher beija os quatro filhos, com sua ternura magoada e incansável, enquanto cobre-os com um cobertor. Nesta cena narrativa, operando quase como uma câmara cinematográfica, nosso olhar, o de leitores, se desloca para o chão onde vemos “escondido o jornal a falar do Fidel”. Fidel aqui representa o avanço do socialismo no mundo e, naquele período, a esperança de superação das contradições coloniais e capitalistas.

Ao final, na última estrofe, vemos que esse papel escondido não será mostrado, mesmo que um policial “caia em cima” com “cigarro na boca”, coloque um “revolver em cima da mesa” e o ameace de morte, evocada pela palavra lúgubre. Vemos que esse papel, que não será mostrado, sugerindo uma forte censura, está guardado embaixo do piso de madeira “ali a fazer do amor escondido/ o futuro de um povo”. Seria, portanto, a figura de Fidel a representação do futuro do povo moçambicano, projetando o devir de um novo mundo. Esse devir permeia toda a poética da geração do silêncio, grupo de intelectuais que combatiam a colonização através da música, escultura e literatura. Sobre esse devir, vejamos o poema “Jambul” (2008, p. 42-43).

I

Jambul⁴⁰
 levantou a cabeça
 levantou mão e vibrou sua azagaia⁴¹
 Jambul cantou últimos hinos de guerra
 Jambul cantou últimos hinos do seu povo.
 Jambul foi derrotado pelas espingardas
 foi derrotado Jambul o primeiro homem
 tráfico de Jambul primeiro xibalo⁴²
 começou!

II

Na cidade
 Jambul está varrer lixo
 Jambul está limpar alcatifa⁴³
 Jambul está carregar baldes de machimba⁴⁴
 Jambul está carregar pedras
 Jambul está carregar vagão
 Jambul está pisado até lá no fundo
 ... pisado até lá no fundo do coração em sangue
 diz: - “Baiete⁴⁵... Baiete...” – e na sua terra
 humilhação de Jambul segundo xibalo
 com vassoura na mão
 e corrente nos pés
 continua.

III

Mãe ficou prenha.
 Mãe geme no mundo fechado de mil ferros
 Mãe está chorar lágrimas de sangue
 Mãe está chorar sangue de sangue escravo
 Mãe está chorar mas é “m'pongolo” de uputo fermentando
 Mãe está chorar até voltar a nascer
 finalmente do ventre fermentado de suor
 Jambul o terceiro homem
 Jambul o homem da esperança
 Jambul azagaia da Redenção

Jambul, figura que leva o título do poema, é considerado um herói que lutou contra a ocupação de Moçambique. Na primeira estrofe, temos a construção desse homem que está se preparando para a guerra, armado com

⁴⁰ Herói que não aceitou o jugo dos colonizadores em Moçambique.

⁴¹ Flecha.

⁴² Trabalhador braçal, sinônimo de escravo.

⁴³ Tapete.

⁴⁴ Fezes.

⁴⁵ Salve.

sua azagaia (flecha). Neste rito de preparação, Jambul, junto com seu povo, cantou hinos de guerra.

A anáfora construída pela reiteração do termo “Jambul cantou” expressa ritmicamente esse ritual de canto anterior à guerra, muito comum nas comunidades autóctones. Craveirinha, na obra *O Folclore Moçambicano e Suas Tendências*, comenta sobre esse ritual, afirmando que o *xigubo* é “uma dança de cunho acentuadamente guerreiro, cuja origem é da responsabilidade da grande bélica tribo zulo” (2009, p. 78). Além disso, ele nos diz que “o *xigubo* serve para exaltar a luta ou para celebrar acontecimentos de grande importância para a comunidade tribal” (ibidem). Podemos inferir que Jambul, nos primeiros versos, está dançando algo como o *xigubo* para que vivam “um clima de exaltação bélica” (CRAVEIRINHA, 2009, p. 119).

Porém, Jambul, na guerra, é derrotado pelas espingardas e é levado como escravo, como vemos na expressão *xibalo*, que significa trabalho forçado temporário, implantado pela metrópole portuguesa para garantir a produção de matérias-primas e infraestrutura.

A cena é cortada como um *fade in* e *fade out*, técnicas utilizadas no cinema, que aqui são demarcadas pelos números romanos I, II e III, nos transportando para outra cena, na segunda estrofe. No primeiro verso nos situamos dentro da cidade, onde o protagonista faz trabalhos como varrer lixo, carregar baldes de fezes (machimbas) e pedras. A anáfora que se repete ao longo da estrofe sugere um ritmo de tambor, de um espírito guerreiro que circula no subterrâneo dos versos.

Na transição da segunda para a terceira estrofe temos novamente o recurso estético de *fade in* e *fade out*. Na segunda estrofe, vemos Jambul na cidade; na terceira vemos a mãe que está grávida. A insistência da repetição de “Mãe está chorar” aprofunda ainda mais a expressão de dor sentido pela mãe. Dessa dor, que sugere o parto, nasce “Jambul o terceiro homem/ Jambul o homem da esperança/ Jambul azagaia da Redenção”, que representa o devir para o povo moçambicano que deve, assim como ele, combater os portugueses.

Neste poema, vemos que a dança guerreira, inscrita nos primeiros versos, deve servir como inspiração e exortação para a luta anticolonial. Ao resgatar elementos das comunidades autóctones, o poeta opera restaurando a história da própria comunidade, inspirando os colonizados a lutarem pela independência.

Outro elemento sugerido pelo poema, de forma simbólica, é a *azagaia*, um instrumento utilizado pelas comunidades nativas. Ao lançar mão da *azagaia*, recorre à violência, deixando entrever que a independência será uma forma de redenção à história de Jambul que, por sua vez, sintetiza aqui a história do próprio povo moçambicano.

Se em Craveirinha a colonização é sinônimo de sofrimento, violência e censura, para Freyre o encontro dos portugueses com os trópicos foi marcado pela cordialidade.

Portugal, o Brasil, a África e a Índia Portuguesas, a Madeira, os Açores e Cabo Verde constituem hoje uma unidade de sentimento e de cultura. [...] Essa unidade íntima, de sentimento, e externa, de cultura [...] é consequência dos processos e das condições de colonização portuguesa na Ásia como no Brasil, nas ilhas do Atlântico e até certo ponto na África, desenvolveram nos homens as mesmas qualidades essenciais de cordialidade e de simpatia, características do povo português (FREYRE, 2010, p. 25)

Enquanto Craveirinha expõe as profundas humilhações sofridas na Cela I⁴⁶ durante a colonização, Freyre afirma que o encontro dos portugueses com os trópicos se estabeleceu na base da cordialidade e da simpatia, características que acabaram por se alastrar para as comunidades autóctones. Freyre complementa ainda que a simbiose de culturas está “preparando o caminho para maiores liberdades de expressão de personalidade, quer entre indivíduos, quer entre grupos, dentro ou à margem do sistema [...] lusotropical” (2010, p. 92).

Em outro momento, Freyre afirma que a colonização foi uma necessidade para o desenvolvimento das culturas que eram “vítimas do seu próprio isolamento ou da sua própria inércia” (2010, p. 118), o que nos remonta ao poema de Craveirinha em que o eu poético afirma que é analfabeto. A cultura do colonizado poderia não decodificar a palavra escrita do colonizador, mas seu repertório de leitura de mundo era uma forma de expressão e de comunicação próprias, todavia interpretada pelos colonizadores como “inércia” ou tendência ao “isolamento”. Essa interpretação, como vimos em Mbembe, tinha como objetivo animalizar o colonizado.

⁴⁶ Número da cela em que Craveirinha esteve preso, que serviu de referência para o título da obra *Cela I*

A respeito da imagem do negro, lemos o poema “Xigubo” (2008, p. 17-18), também de José Craveirinha, verificando como o poeta resgata rituais ancestrais como forma de regenerar a vitalidade do negro.

Minha mãe África
meu irmão Zambeze⁴⁷
Culucumba⁴⁸! Culucumba!

Xigubo⁴⁹ estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala⁵⁰
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!

No primeiro verso vemos o vocativo “mãe África”, figura materna que cria, dá vida e nutre. No segundo verso temos o vocativo “irmão Zambeze”, em clara referência ao Rio Zambeze que atravessa Moçambique de oeste para leste. Essa personificação da geografia é uma forma de transformar o espaço em algo orgânico e vital. No terceiro verso, temos a expressão “*Culubumba*”, que significa Deus ou espírito maior. Nesta estrofe há uma espécie de ritual que se inicia, uma vez que os rituais geralmente começam pela invocação de entidades. A modo de ilustração, há que se notar que os cristãos iniciam suas missas com “Em nome do pai, do filho e do espírito santo”, inscrevendo essas entidades para dar início aos seus rituais.

Xigubo abre a segunda estrofe, remetendo ao ritual que prepara os guerreiros para o combate. Neste ritual, os negros se juntam ao som da *xipalapala*, instrumento musical parecido com uma trompa, feito do chifre do

⁴⁷ Rio que atravessa Moçambique.

⁴⁸ Espírito maior.

⁴⁹ Dança guerreira.

⁵⁰ Trompa feita de chifre de antílope.

antílope e utilizado para convocar o povo. O leitor do poema sente-se dentro do ritual como se os meninos estivessem a dançar para a lua na sua frente. A lua aqui aparece como irmã, criando essa relação umbilical entre mãe África e irmão Zambeze. Para muitas comunidades autóctones, os elementos da natureza possuem uma função sagrada no espaço. O pleonasma “dançam as danças do tempo da guerra” remonta aos costumes ancestrais das tribos que dançavam na margem do Rio Zambeze.

Na terceira estrofe vemos que o tambor, instrumento musical, se une ao som da *xipalapala* e ecoam entre os homens. Os olhos dos homens brilham, assim como as espadas de aço (catanas). A onomatopeia “Dum-dum! Tantã!” inscreve a sonoridade do tambor. E o poema continua...

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 micaia⁵¹ 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.

Nas estrofes finais vemos uma narração do ritual e todo o espaço geográfico vai sendo contaminado por ele. O som dos instrumentos se misturam aos pés que batem na terra. Os negros cortam, com suas catanas, a grande

⁵¹ Árvore.

árvore (*micaia* grande) enquanto dançam. E as vozes dos que cantam, o som da dança e da música penetram na terra.

Ao narrar o funcionamento do *xigubo*, o poeta busca restaurar a ancestralidade que foi silenciada pela colonização, procurando reanimar o espírito guerreiro e combativo dos negros. O *xigubo*, portanto, pode ser uma metáfora da dança guerreira que antecede a luta pela independência de Moçambique. Craveirinha não opera exotizando a comunidade, mas circunscrevendo os rituais de forma orgânica, a fim de que o passado sirva como força motora para a superação do presente, reabilitando os negros de forma coletiva. Lemos como se constrói a relação com a identidade negra no poema “Mãe” (2002, p. 117-118).

Minha mãe:
 Trago a resina das velhas árvores
 da floresta nas minhas veias.
 E a sina de nascença
 no meio das baladas à volta da fogueira
 tu sabes como é sempre uma dor nova
 sabes ou não sabes, minha Mãe?

Sabes ou não sabes
 o mistério de olhos inflamados de macho
 que um dia encontraste no meu caminho
 de tombasana⁵² de pés-descaçados?

Sabes ou não sabes, Mãe
 a resina das velhas árvores plantadas pelos espíritos
 as blasfêmias dos mortos salgando as raízes virgens
 e as grandes luas de ansiedade esticando
 ... as peles dos tambores enraivecidos
 e dando as folhas das palmeiras
 o brilho incandescente das catanas nuas?

E no sabor do encantamento, Mãe
 dos nossos desenfeitados feitiços ancestrais
 e o exorcismo ingénuo das tuas missangas
 o maravilhoso mecheu das tuas canções
 e o segredo do teu corpo possuído
 mas de materno sangue inviolável
 donde a minha sina nasceu.

No
 espaço da tua sepultura de negra
 sabes ou não sabes a verdade
 agora sabes ou não sabes
 minha Mãe?

⁵² Mulher solteira.

O poema abre-se com o termo “minha mãe”. A mãe, na literatura anticolonial, pode fazer menção à própria mãe, biologicamente falando, mas também à mãe África. Nos versos seguintes vemos a ancestralidade que corre nas veias da voz poética, representada por “resina das velhas árvores”. Em várias comunidades autóctones, a árvore tem um significado simbólico. Segundo Ki-Zerbo, em algumas comunidades as árvores não podem ser cortadas: “Sendo a árvore considerada viva e habitada por outros espíritos vivos, não pode ser derrubada ou cortada sem determinadas precauções rituais” (2010, p. 192).

Em seguida, há uma referência às “baladas à volta da fogueira”, remontando aos costumes orais das comunidades nativas que usam a fogueira em rituais, danças ou, ainda, para contar histórias. O eu poético, emissor no poema, dialoga com sua interlocutora, a mãe, perguntando sobre as dores novas. Se pensarmos a mãe no sentido de África, vemos essa dor como um processo sistemático de espoliação realizado pelos colonizadores.

Na terceira estrofe, o eu poético elenca vários elementos referenciais do espaço moçambicano (árvores, luas, folhas das palmeiras) que se fundem a elementos abstratos (espíritos), comungando o mundo material e imaterial que se prolonga na estrofe seguinte com o uso das expressões “desenfeitados feitiços ancestrais” e “exorcismo ingênuo”. Deste corpo possuído de mãe África nasce o destino do eu poético: “donde da minha sina nasceu”. Ao final vemos essa mãe negra na sepultura. A mãe África é também a representação de todas as mães negras.

Assim como no poema “Xigubo”, também aqui há vários elementos ancestrais sendo elencados no espaço poético. A antítese “desenfeitado feitiço” apresenta a união do mundo material e imaterial tão própria das comunidades autóctones. A imagem do negro apresenta-se aqui como retorno ao passado para lembrar as dores ancestrais, uma vez que olhar para o passado é uma forma de entender o presente e possibilitar estratégias de recriação e reivindicação do futuro.

Ainda sobre esse mundo imaterial, xamanístico, espiritual, lemos o poema “Sangue de minha mãe” (2010, p. 50-51).

Xipalapala⁵³ está chamar
 oh, sangue de minha Mãe
 xigubo vai começar
 xigubo vai rebentar
 e xipalapala está chamar sangue de minha Mãe.

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

Pode vir o fiel sipai⁵⁴ João “Mulato”
 com sua nonga⁵⁵ escondida nas costas
 e pode vir chuva de pedra
 vir vento de fogo dos chifununo⁵⁶ de feitiço
 e os guardas montados em odiosos cavalos de cascos ferrados

Oh, sangue de minha Mãe
 xipalapala está chamar alma de minha Mãe!

E o mato dos xipene vai acordar
 sangue de minha Mãe!
 Oh, sangue de minha Mãe
 o mato dos xipene⁵⁷ vai finalmente acordar
 e gritar no oiro terrível da grande fogueira
 gritar sangue de minha Mãe!

Xipalapala está chamar
 Culucumba⁵⁸ de minha Mãe está rezar
 mato vai acordar
 xigubo vai começar
 oh... sangue de minha Mãe xigubo vai começar
 e xipalapala vai cruzar os caminhos do rio e do mar
 gritar e suar no xigubo
 gritar sangue de minha Mãe!

Nesse poema, vemos como o *xigubo* se mistura ao mundo material. Nas duas estrofes iniciais há a invocação da Mãe, que aqui também opera como Mãe África, sempre demarcada pelo M maiúsculo. Na terceira estrofe vemos que o eu poético está na prisão sofrendo forte violência física, como observamos na passagem em que o eu poético espera a chegada do policial João Mulato que vem com um pau escondido nas costas.

⁵³ Instrumento musical, parecido com um trompete, feito do chifre do antílope.

⁵⁴ Policial auxiliar que não é europeu.

⁵⁵ Pau que funciona como cajado e que também serve de arma de defesa ou ataque.

⁵⁶ Escaravelho.

⁵⁷ Antílope.

⁵⁸ Espírito maior.

O eu poético invoca o ritual, a dança, o *xigubo*, a fim poder se proteger da violência imputada pelo sistema colonial. Ao contrário do poema “Xigubo”, em que o eu poético estava na natureza comungando com os seus, homens e crianças negras da comunidade, aqui ele está pedindo a força ancestral do *xigubo* para suportar a violência.

Lemos como o negro é representado no poema “Grito negro” (2008, p. 19), observando a relação de trabalho entre o eu poético e o patrão.

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
e fazes-me tua mina,
patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não,
patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder sim;
queimar tudo com a força da minha combustão.

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

Eu sou carvão.
Tenho que arder
Queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu serei o teu carvão,
patrão!

Um dos maiores segmentos econômicos e grande gerador trabalho em Moçambique é a mineração, tema exposto no poema. Desde o período colonial, a extração de minerais foi uma atividade recorrente que visava enriquecer a metrópole portuguesa. Até hoje temos a presença de grandes mineradoras no país, a exemplo da Vale do Rio Doce.

O poema inicia-se com os pronomes eu e tu. O eu poético arrancado do chão, assim como o carvão, pelo tu, representado na figura do patrão. O ato de

arrancar sugere uma ação da colonização, em que o patrão arranca o negro de suas tradições que estão fincadas simbolicamente no chão.

Na segunda estrofe vemos que o patrão acende o eu poético, o carvão. O carvão é resultado de galhos, troncos e folhas mortas que foram soterrados e, devido à alta temperatura, se tornaram o que conhecemos como carvão. Então o corpo do eu poético é metaforizado não apenas na nomenclatura anunciada nos versos “eu sou carvão”, mas também no próprio processo de seu surgimento. Ao final, a insubordinação do eu poético é marcada pelo “não” no quarto verso desta estrofe.

Nas últimas estrofes vemos o carvão, mineral metaforizado na cor da pele do sujeito poético pelo uso palavra “alcatrão”, elemento escuro. Esse carvão, sujeito negro, gera o lucro do patrão. O uso de palavras que terminam com o sufixo “ão”, aponta para uma certa sonoridade que sugere o ritmo do trabalho do minerador: carvão, chão, não, patrão, combustão, exploração, maldição, alcatrão, irmão. Essa repetição de sufixos pode também endossar o grito negro, anunciado desde o título do poema.

Em Craveirinha, portanto, o negro é projetado como patrimônio ancestral, inserido em uma comunidade e retirado, na colonização, do seu chão para servir de força de trabalho gerando riqueza para a metrópole. Vejamos como Craveirinha representa a colonização e como ele integra os negros na diáspora, convocando-os à voltarem para África, no poema “Roteiro” (2002, p. 97-98).

De cesarianas
do mar
vieram os pálidos navegantes
com espadas
com espingardas
com missangas
e com bíblias cá ficaram.

Então
o odor da pólvora
e o cheiro do sangue chamou os corvos
e as quizumbas⁵⁹ de dentes amarelos
comeram a ira das espadas
do agudo erotismo das balas
das palavras das bíblias
e do ofuscante brilho falso das missangas.

⁵⁹ Em Moçambique, quizomba pode significar hiena, mas também pode significar assombração.

Na primeira estrofe vemos as imagens dos colonizadores chegando em África, como lemos no verso “pálidos navegantes”. Dois elementos do colonialismo se fazem presentes: a violência - expressa em “espadas” e “espingardas” - e a religião, expressa em “missangas”, que sugerem o terço católico e as “bíblíias”. Assim, se estabelece no poema que a violência e a religião foram as duas frentes estratégicas do império português para a dominação dos povos africanos. Se em Freyre o mar é o lugar da aventura, em Craveirinha a imagem do mar é a da dor.

A segunda estrofe nos apresenta a imagem da guerra expressa em “odor da pólvora” e “cheiro de sangue”, demonstrando a violência da colonização. Os corvos e as hienas se aproximam desse lugar permeado pela sujeira produzida pelas espadas e balas dos colonizadores. Em meio ao sangue, a expressão “ofuscante brilho falso das missangas” mostra como a religião legitimou a violência colonial. “Palavras das bíblíias”, que representariam os missionários, se misturam com as “balas” e “espingardas” do exército português. O poema segue:

E para os infernos do cacau
senhores das fábricas de açúcar
campos de algodão
plantações de cana
e minas de ouro
as proas dos barcos levaram África
os vagões dos comboios levaram África
e também os músculos de África
os mais fortes e mais belas filhas de África.

Os “pálidos navegantes”, após perpetrarem a violência e a religião, impuseram aos africanos o trabalho em “infernos de cacau”, “fábricas de açúcar”, “campos de algodão”, “plantações de cana” e “minar de ouro”. Esses espaços de trabalho não se restringem apenas ao continente africano, mas também se referem à diáspora, como veremos nas estrofes seguintes. Os colonizadores levaram a riqueza de África: seu povo, representado pelos músculos, e as filhas “mais fortes e mais belas”. A pobreza circunscrita em África, portanto, é gerada pelos grupos colonizadores que saquearam o continente.

E os homens escravizados pelos homens
aprenderam as rezas dos capitães negreiros
sentiram nas costas o gosto paternal
dos capatazes de capacetes brancos
dizendo o terço com grilhetas nos pulsos
e nas chagas vermelhas dos tornozelos.

No primeiro verso dessa estrofe vemos como o poeta opera igualando os homens: “homens escravizados pelos homens”. Vemos que a ideia de homens negros e homens brancos é um antagonismo criado para segregar grupos e inferiorizá-los. Assim, ele iguala os homens negros aos brancos, mostrando que o estatuto da humanidade deveria ser universal e não circunscrito pela cor da pele.

Ainda assim, o poeta não deixa de fazer crítica aos brancos. Nesse momento do poema é possível observar imagens de repressão aos negros que foram escravizados e torturados pelos “capatazes de capacetes brancos”. Enquanto os colonizados são obrigados a rezarem com o terço, ao mesmo tempo carregam “grilhetas nos pulsos”, mostrando que não eram homens livres, e possuem “chagas vermelhas dos tornozelos”, representando as feridas geradas pelos castigos e pelas correntes. O poema continua:

África das minas do Transval⁶⁰
 África das roças brasileiras
 África dos canaviais cubanos
 África das tardes de futebol no Maracanã
 tu África dos candomblés na Baía
 África das roletas nos casinos de Havana
 África do samba nas favelas do morro

Mesmo diante desse espaço de violência e humilhação criado pela colonização, o poeta institui uma relação de irmandade entre os negros fora de África ao inscrever espaços de trabalho no Brasil, em Cuba e na África do Sul. Assim, o continente africano não é apenas uma demarcação geográfica, mas uma extensão simbólica que penetra outras regiões.

Os espaços de trabalho, expressos em “minas do Transaval”, “roças brasileiras” e “canaviais cubanos”, se misturam ao fazer simbólico dos negros na diáspora, expressos no futebol, na religião e na música (“futebol no Maracanã”, “candomblés na Baía”, “samba nas favelas”). A África que sofreu com a saída de seu povo, brutalmente arrancado de sua terra, agora transborda suas fronteiras conectando todos os negros ao seu útero. Lemos a estrofe final:

volta que os cajueiros estão florindo
 volta que as balas estão germinando
 volta que os milhafres⁶¹ ansiosamente precisam
 beber os nossos carnavais de setas
 transformadas em evangelhos de balas

⁶⁰ Região da África do Sul

⁶¹ Ave de rapina que reside em regiões quentes

a cantar paz
 paz!
 Paz!
 Volta que as missangas estão sangrando.

O poema se encerra com um chamado aos negros para que retornem a África. Assim, vemos que toda a violência gerada e germinada pelo colonialismo transforma-se em vida, como observamos em “cajueiros estão florindo” e “as balas estão germinando”. Se no início os corvos povoaram o espaço de dor, sangue e violência, agora os milhafres, aves que estão por todo o continente, cantam a paz.

Esse retorno representaria o processo de cura causada violência colonial. A simbologia do florescimento e da germinação sugerem a superação da ordem colonial e a criação de um novo lugar para os negros da diáspora.

Nos escritos de Freyre, ao falar da colonização portuguesa em solo africano, a figura do branco tem mais destaque que a figura do negro. Vejamos como o negro é projetado através da produção de imagens do colonizador. Se em Craveirinha há uma denúncia das formas de trabalho escravo, como vimos no poema “Jambul”, Freyre, ao contrário, faz a defesa dizendo que a escravidão “era inevitável” (2010, p. 26). A respeito da colonização portuguesa, o sociólogo minimiza o racismo dizendo que, “onde dominou esse tipo de colonização, o preconceito de raça se apresenta insignificante” (2010, p. 27).

Se em Craveirinha o eu poético se dará de corpo e alma em defesa de sua gente, em Freyre, o português é que se dá de corpo e alma ao processo de colonização. Ao falar da introdução de animais europeus nos trópicos, ele comenta: “aspecto sociologicamente significativo da atividade lusitana nos trópicos, animada pelo gosto de previdência de uma gente disposta a integrar-se de corpo e alma entre populações e em terras tropicais” (2010, p. 80).

A respeito de sua viagem à África portuguesa, Freyre relembra: “lembro-me da muita gente portuguesa e descendente de português que vi nos trópicos africanos trabalhando a terra, lavrando, semeando, cuidando de hortas” (2010, p. 81), projetando a imagem do branco trabalhador.

Ao falar da África Negra, o sociólogo comenta: “desde meados do século XIX a África negra tomaria também cores messiânicas aos olhos dos portugueses com a velha fibra pioneira e o antigo gosto por aventuras nos trópicos” (2010, p. 106). Enquanto para Craveirinha a África é mãe que acolhe e

nutre, para os portugueses, na perspectiva freyreana, África é o lugar que o português vai explorar, dominado pelo “gosto por aventuras”.

Nesse sentido, para Freyre, a parte racial tem pouca importância para o português: “a parte étnica vem perdendo toda a sua importância sob a ação da parte cultural, que é a que decisivamente tem caracterizado o processo (de colonização)” (2010, p. 108). Outro aspecto colocado por Freyre é a forma de escravidão empregada pelos portugueses. Conforme o sociólogo

Para o desenvolvimento de tais relações (lusotrópicais) muito concorreu o sistema de trabalho – o escravo – de que o português, como fundador da moderna agricultura nos trópicos, julgou essencial utilizar-se, seguindo mais o exemplo ou o método árabe de escravidão – e de relações pessoais, patriarcais, familiares, de relações dos senhores com os cativos – que o método impessoal, característico da escravidão industrial ou da semiescravidão praticada por europeus do Norte [...] (2010, p. 117)

Freyre pontua que a escravidão promovida pelos portugueses se aproxima da mesma promovida pelos árabes, caracterizada como mais pessoal, distanciando-se de outras formas de escravidão europeias. Mas, de forma lúcida, deixa entrever que havia violência mesmo na forma mais pessoal de escravidão: “o que não importa afirmar-se daquele tipo mais pessoal e menos industrial de escravidão que não implicasse por vezes crueldade da parte dos senhores para com os escravos” (2010, p. 117).

Observamos, portanto, que Craveirinha projeta a imagem do negro a partir do passado ancestral, como forma de injetar força na luta anticolonial, enquanto Freyre justifica a escravidão com o atenuante de ser mais “pessoal”, projetando o branco como o homem disposto a trabalhar e viver nos trópicos.

3.2 O mestiço: produto da simbiose

O mestiço é uma figura que aparece timidamente na obra poética de José Craveirinha, sendo mais estudada na obra de Gilberto Freyre. José Craveirinha, em seu percurso poético, dá mais destaque aos negros do que propriamente aos mestiços. Considerando que ambos pautam essa figura em suas reflexões, buscamos aqui analisar como o mestiço é representado.

É importante entender, primeiramente, que cada país possui uma forma diferente de absorver e compreender a questão racial. Uma pessoa de pele marrom clara pode ser considerada negra no Brasil, branca em Moçambique e mulata em outro país. A configuração racial depende muito da forma como o país foi colonizado, como a comunidade lida com a sua herança ancestral, como foram gerados os processos de miscigenação e quais são suas estratégias de luta antirracista.

Cabe aqui pontuar que a questão racial em Moçambique é bastante diferente do Brasil, embora sejam países que viveram a mesma colonização. A população miscigenada em Moçambique é muito menor que a do Brasil, a título de exemplo. Como estamos lidando com um período específico, o colonial, é importante refletir sobre como os autores constroem a imagem do mestiço-mulato.

José Craveirinha se considera mulato, como vemos nesse trecho de uma crônica de jornal: “Achas que fui eu que escolhi ser mulato?⁶²” (2009, p. 37). Sendo mulato, o poeta vive dois mundos: o europeu (pai português) e o africano (mãe moçambicana). Freyre comenta que a união destes dois mundos produziria “um terceiro homem ou de uma terceira cultura”, ou seja, “um homem simbioticamente lusotropical, uma cultura simbioticamente lusotropical” (2010, p. 108).

O mulato figura em alguns poemas do moçambicano, a exemplo de “Mulata Margarida” (2008, p. 44-45). Lemos:

Eu tenho uma lírica poesia
nos cinquenta escudos do meu ordenado
que me dão quinze minutos de sinceridade
na cama da mulata que abortou
e pagou à parteira
com o relógio suíço do marinheiro inglês.

Mulata Margarida
da carreira do machimbombo⁶³ treze
de cabelo desfrisado com ferro e brilhantina
fio de ouro com medalha de um misericordioso
Deus Nosso Senhor do patrão
e tu Joaquim chofer do táxi castanho

⁶² Trecho encontrado nas cartas da prisão de José Craveirinha, para Luís Bernardo Honwana, em 1965.

⁶³ Ônibus.

sabem que eu sou bom freguês
 três dias apenas depois do fim do mês.
 E corpo moreno de mulata Margarida
 é vestido de nailon que senhor da cantina pagou
 é quinhentas de chá
 arroz e molho de amendoim
 de Zeca Macubana que herdou olhos azuis
 das românticas noites
 de jazz
 nos bares da Rua Araújo
 enquanto a cinta elástica suspende
 o ovário descaído.

E eu sei poesia
 quando levo comigo a pureza
 da mulata Margarida
 na sua décima quinta blenorragia.

Neste poema, percebe-se que a mulata Margarida é uma prostituta. Na primeira estrofe, observamos que eu poético dá um valor em dinheiro para ter quinze minutos com a mulata. Ela abortou um filho e pagou a parteira com o relógio do marinheiro suíço, obtido como pagamento pelo ato sexual. Assim, o eu poético inicia o triste relato a respeito das prostitutas em Moçambique, como vemos quando o eu poético faz referência à Rua Araújo, onde tradicionalmente se concentravam os cabarés frequentados por marinheiros e boêmios.

Margarida é descrita com “cabelo desfrisado com ferro e brilhantina”, mostrando que ela alisa as madeixas. A partir dessa descrição, o eu poético apresenta uma série de homens que usufruem do corpo da mulata: ele mesmo, o marinheiro inglês, o senhor da cantina. Ela usa o vestido pago pelo senhor da cantina e uma “cinta elástica” que “suspende o ovário descaído”, mostrando que a prostituta já esteve com muitos homens.

Ao final irrompe a crítica, já instaurada no poema, sobre as dificuldades enfrentadas pelas prostitutas, representadas aqui por Mulata Margarida, que sofre por ter pegado, pela décima quinta vez, gonorreia. Portanto, a mulata seria o lugar do sexo, do desejo, da carne como mercadoria. Mulata Margarida, no poema, circula enquanto objeto mercantil, paga pelos homens, sem qualquer menção a romantismos.

Para Freyre, a mulata é objeto de desejo do homem branco europeu, que se relaciona com profundo amor. O português, segundo Freyre, “dominou as populações nativas, misturando-se com elas e amando com gosto as mulheres

de cor” (2010, p. 25). Para Freyre, a mestiçagem nasce do amor: “o amor desses homens (portugueses) pelas mulheres índias e, mais tarde, pelas africanas, amor acima de preconceitos e de convenções” (2010, p. 27). Em outra passagem, afirma: “não se deve perder de vista, por medo de romantismo, a ação ou a influência que teve o amor sentimental nas relações de portugueses com as mulheres de cor” (2010, p. 27). No poema, em contraponto, vemos que Margarida é apenas objeto de desejo carnal.

Para Freyre, a cultura lusotropical é uma “Cultura formada pela confraternização de raças, de povos, de valores morais e materiais diversos, sob o domínio de Portugal e a direção do cristianismo” (2010, p. 43). Em contrapartida, no poema vemos que a única menção à religião é o cordão religioso, ironicamente chamado pelo eu poético de “medalha de um misericordioso/ Deus Nosso Senhor do patrão”.

Além de representar o mulato na poesia, como vimos no poema “Mulata Margarida”, Craveirinha o faz também quando produz seus estudos a respeito do folclore, como veremos mais profundamente no último subcapítulo da presente tese. O mulato, sob a ótica de Craveirinha, muito se aproxima daquele de Gilberto Freyre.

Os melhores dançarinos, principalmente da *marra benta*, a dança mais característica da região do Sul do Zave e aquela que nos parece reunir mais condições de divulgação em todos os níveis da sociedade moçambicana, são os mestiços e os negros de convívio de ruralizado. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 52).

Craveirinha considera que o mestiço possui certas habilidades e características por viver em dois mundos: o do português e do moçambicano, como vemos no seguinte trecho.

[...] no facto de o mulato ter assento nos dois lados mais importantes da sociedade constituída, já que os pais europeus proporcionavam aos filhos mulatos uma educação nas escolas oficiais frequentadas pelas crianças europeias e a maior percentagem de crianças mestiças era reconhecida pelos progenitores colonos aqui estabelecidos. E assim, com o mulato a participar em dois tipos de vida distintos, o do pai e o da mãe, aconteceu que houve um papel relevante desempenhado pelo mestiço, tanto nas actividades sociais (agregiações representativas) como nas actividades desportivas (futebol,

pugilismo, atletismo) nas actividades culturais (jornalismo, poesia, teatro e música). (CRAVEIRINHA, 2009, p. 61)

Craveirinha afirma que o mulato se constituiu como uma figura proeminente na sociedade, desempenhando “um papel relevante” em diversas actividades. Essa ótica se alinha a de Freyre que acredita que o surgimento do mulato abriu portas para uma possível “mobilidade social” dentro da estrutura colonial (2010, p. 35).

Por seu dinamismo cultural – que não fecha a cultura europeia a outras influências; pela valorização no homem, o mais possível, de qualidades autênticas, independentes de cor, de posição, de sucesso econômico; pela igualdade – tanto quanto possível – de oportunidades sociais e de cultura para os homens de origens diversas, as áreas de formação portuguesa – formação por meio da mestiçagem – constituem hoje uma antecipação ou, mais do que isso, uma aproximação daquela democracia social de que se acham distantes os povos atualmente avançados na prática da tantas vezes ineficiente e injusta democracia política, simplesmente política. (FREYRE, 2010, p. 33)

Freyre avalia que o surgimento do mulato, produto da simbiose entre negros e brancos, é a figura que representa o dinamismo cultural, pois ele abre caminhos para possíveis oportunidades de desenvolvimento social e cultural, como nos exemplificou Craveirinha a respeito das actividades sociais, desportivas e culturais dos mulatos em Moçambique.

Em outro trecho, essa aproximação com o pensamento de Freyre fica ainda mais evidente quando discorre sobre a mistura entre as culturas utilizando-se da palavra “luso-moçambicanismo” (2009, p. 72).

Cantando o fado ao mesmo tempo que a marrabenta; bebendo vinho ao mesmo tempo em que o caju e o sumo de ucanho; comendo bacalhau com batatas ao mesmo tempo que um bom prato de m’boa e upsa; batendo-se com um caldo verde e logo a seguir com um pratalhada de amendoim. Pura osmose cultural, não há dúvida. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 72)

Essa descrição da sociedade moçambicana que se funde à cultura europeia quase se confunde com a descrição feita por Freyre a respeito do homem europeu e sua facilidade em se mesclar à cultura dos trópicos. Lemos.

O cristão português no Brasil, ao contrário, não tardou em fazer da mandioca dos índios o seu segundo pão [...] do suco do caju, seu dentífrico; do tatu, seu segundo porco; da tartaruga, matéria para uma série de experiências gastronômicas dentro das tradições da cozinha portuguesa; da folha de carobuçu queimada e reduzida a pó como de carvão, remédio para secar as boubas [...] do leite de coco, um substituto do leite de vaca; do vinho de caju, um substituto do vinho do Porto [...] (FREYRE, 2010, p. 27)

Assim, vemos que Craveirinha corrobora com o pensamento de Freyre a respeito do hibridismo entre culturas, sendo o mestiço o mediador dos dois mundos: o mundo do branco e o mundo do negro. Craveirinha usa a palavra osmose, enquanto Freyre utiliza simbiose. Ambas buscam apresentar o mesmo fenômeno: o empréstimo de elementos entre culturas.

No artigo “Processo de endoculturação⁶⁴” (2009, p. 63), para Craveirinha os mulatos operavam “como um elo das duas correntes culturais, promovendo um ciclo de permutas desde a fala aos costumes, gostos, religião, etc.” (2009, p. 63).

Em outro artigo Craveirinha aponta para um problema gerado no seio da comunidade moçambicana a respeito dos mulatos, aludindo à espinhosa questão da miscigenação. Como os mulatos tinham um acesso maior à sociedade do que os negros, eles acabavam se acomodando.

Adormecidos por um certo número de circunstâncias favoráveis desde o berço, os mulatos ficaram anestesiados pelo conforto, facilidades de vida e oportunidades de escolaridade e emprego melhores do que o comum dos suburbanos. E daí nasceria uma sociedade de mulatos fortemente eivada de preconceitos tão desumanizantes quantos os erros e lapsos que eles até então haviam combatido como formas humilhantes de socialização do indivíduo moçambicano no quadro geral da comunidade. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 69)

O preconceito criado pelos mulatos, segundo o autor, renegava a tradição moçambicana, e consistia no “repúdio da língua nativa e ao veto quanto a aspectos folclóricos como a música, a dança e a culinária” (2009, p. 71). Assim, houve um processo de assimilação à cultura europeia e o silenciamento da parte “moçambicana” da qual provinham os mulatos. Nas palavras do próprio

⁶⁴ Publicado em agosto de 1969

Craveirinha: “eles renegavam valores autênticos sem se dar conta da mistificação em que caíam” (ibidem). Ao final, o escritor comenta que isso é prejudicial, pois a tarefa dos mulatos é “a missão de continuar um processo de aglutinação e intercâmbio culturais sumamente valioso, sumamente construtivo” (ibidem). Neste trecho, vemos que Craveirinha vê o mulato como a simbiose entre o mundo europeu e o mundo africano, alinhando-se à teoria lusotropicalista de Freyre em que as culturas se amolecem e se misturam. Nas palavras de Cabaço, ao analisar as reflexões de Craveirinha a respeito da *marrabenta*, “dependeria de o mestiço preservar, como um valor, os vínculos com o mundo africanos e o mundo europeu a que ele está ligado pelos seus progenitores” (2009, p. 44).

No prefácio da obra *O Folclore Moçambicano e Suas Tendências*, Cabaço comenta que Craveirinha possui certas afinidades teóricas com Freyre quando observa a cultura moçambicana.

A definição de duas culturas com idêntica dignidade que se olham e, de algum modo, convivem nos ambientes urbanos coloca Craveirinha perante à questão das influências que ele trata no quadro da teoria da aculturação. Embora sem citar Gilberto Freyre, o autor deixa entrever afinidades com a visão simbiótica do processo da miscigenação cultural que o sociólogo brasileiro defende. Craveirinha identifica no mestiço, biológico e cultural, o sujeito potencial da superação da contradição. (CABAÇO in CRAVEIRINHA, 2009, p. 43)

Isto posto, vemos que ocorre um ponto de encontro entre o pensamento de Craveirinha e Freyre. A aproximação ocorre na maneira como Craveirinha incumbe o mestiço de desempenhar o papel de unir as duas culturas, de maneira que elas dialogassem de forma não hierárquica ou, como nos diz Cabaço, “com idêntica dignidade”.

3.3 O folclore e a arte lusotropical: pontos de encontro

Sendo o trabalho comparativo um processo de análise, é preciso não apenas marcar a diferença, mas também a convergência entre os objetos de pesquisa, tal como apontamos ao final do subcapítulo “O mestiço: produto da

simbiose”. Sobre tal questão, vejamos mais profundamente como se estabelece o encontro entre o pensamento de Freyre e Craveirinha.

Nas obras tanto do moçambicano quanto do brasileiro é possível encontrar artigos que formulam reflexões a respeito da arte. Craveirinha, além de poeta, foi também estudioso do folclore, dedicando-se ao estudo e análise das manifestações culturais, especialmente da música e da dança. Freyre também faz um estudo sobre as manifestações culturais nos trópicos, propondo uma arte lusotropical que misture formas das culturas colonizadas e colonizadoras. Para facilitar esse diálogo, é preciso ter em mente que tanto Freyre quanto Craveirinha compreendem arte como manifestação da cultura, isso inclui penteados, roupas, músicas, culinária, arquitetura, danças, dentre outros elementos que de uma maneira ou de outra representem um modo de ser de um povo.

Gilberto Freyre pondera que, no processo de hibridismo das culturas europeias e autóctones, surge a arte lusotropical. Entretanto, antes de definir esse conceito, busca algumas definições a respeito do que é arte, pois, para o autor, arte é pintura, escultura, música, dança, mas também culinária, vestimentas, penteados, arquitetura. Segundo o sociólogo, arte é “universal na cultura do homem, como um dos meios de participação de experiência emocional entre indivíduos [...] psicológica [...] cultural nos seus temas”, portanto, a arte “aumenta ou intensifica a apreciação da vida pelo homem” e “aumenta a eficiência do homem” no mundo do trabalho. Assim, o homem sente-se “mais feliz com a vida que vive e com o trabalho que executa”. Desse modo, a arte “poderá ter grande influência sobre um grupo, através de certas formas de atividade desejadas por governo ou instituição dominante” (2010, p. 173).

Um dos elementos que caracterizam a arte, segundo o autor, é o modo como a “vitalidade” de uma cultura se expressa artisticamente. Assim, Freyre dá grande valor à “criatividade” que, segundo ele, é “capacidade, além do desejo, gosto, alegria, de criar” (2010, p. 191).

O autor tece uma crítica à chamada “arte folclórica” pois, em sua concepção, ela seria uma forma comercial de arte que abastece “indústrias de souvenirs”, a exemplo da “arte popular de cerâmica em certos meios rurais de Pernambuco” (ibidem). Portanto, a arte lusotropical não é a chamada arte folclórica, como veremos a seguir.

Na visão de Freyre, a arte que se desenvolve em áreas tropicais, “à base dos valores europeus”, tem uma relação profunda com o “espaço” onde as “condições tropicais de clima e de luz” favorecerem “formas de vida e de arte” (2010, p. 192), e afirma, ainda, que a “democratização social dos espaços” apenas pode se intensificar nos trópicos. Isso porque nos trópicos ocorrem “relações mais livres e mais íntimas do homem com a natureza” (2010, p. 193). Desse modo, o europeu impacta a arte produzida nos trópicos, mas o europeu também é impactado por essa arte, como afirma Freyre na seguinte passagem a respeito dos ingleses: “A Inglaterra sofre hoje dentro dos mais sagrados dos seus muros o impacto de artes e concepções tropicais ligadas a arte que são criações no espaço” (ibidem). Para o pernambucano, portanto, a arte lusotropical são

Artes e formas em que os gostos e estilos europeus, nesse particular, sem serem destruídos, sejam ultrapassados, para que se verifique a sua harmonização com uma concepção mais dinâmica de espaço, provocada pela existência já normal do homem civilizado e moderno em ambiente tropical. (FREYRE, 2010, p. 194)

O autor cita ainda a Semana de Arte Moderna no Brasil e as críticas recebidas pelos modernistas ao harmonizarem a cultura europeia à cultura dos trópicos, a exemplo do músico Heitor Villa-Lobos, “quando a sua música brasileira impregnada ora de ternura, ora de violência tropical, primeiro feriu os ouvidos convencionalmente europeus e subeuropeus” (2010, p. 194). Freyre também cita o escultor Celso Antônio e sua obra que apresenta “formas de homem tropicais [...] nus” (2010, p. 195). Assim, o sociólogo vai elencando o que considera uma arte produzida pelo lusotropicalismo, considerando “elementos dos ambientes nativos ou pela fusão desses elementos com os europeus” (2010, p. 196).

Para Freyre, a arte produzida nos trópicos portugueses é “superior” e está ligada ao processo de “superioridade do processo de colonização portuguesa”. (2010, p. 196). Nesse momento, vemos o pensamento de Freyre operando inclusive sobre as manifestações artísticas, pois ele acredita que a arte de outros países europeus talvez seja mais “estéril” que a arte dos colonos portugueses, porque aqueles se recusaram a ter um contato mais íntimo com as populações autóctones.

[...] essa esterilidade talvez se apresente como viva revelação do fato de que dificilmente se verificam manifestações artísticas em grupos a que falte contato íntimo com o seu meio físico, que inclua intimidade sexual com os nativos desse meio, através da qual se desenvolvam outras intimidades. Pela mesma falta de intimidade, não tanta, mas quanta, da parte do inglês com relação à Índia, por ele dominada durante três séculos, explica-se sociologicamente não se ter desenvolvido nem uma arte nem uma civilização profunda ou integralmente tropical. [...] E o motivo parece estar sempre no fato de não se terem verificado nas relações desses europeus com os trópicos intimidades que, à base de uma intimidade sexual profunda [...] (FREYRE, 2010, p. 196-197)

Freyre utiliza a discussão de miscigenação, como veremos posteriormente, atribuindo a ela a produção de formas e expressões artísticas lusotropicalis. Para afirmar tal premissa, o sociólogo lança mão de objetos que seriam expressões vivas de uma “arte simbiótica” (2010, p. 197), a arte produzida pela civilização lusotropical.

Para materializar seu pensamento, Freyre fala sobre a “sandália” ou o “chinelo”, que é a “manifestação de arte simbiótica, com a adaptação de elementos europeus aos não europeus”, e também sobre o uso de “túnicas, togas, vestes soltas, às quais uma arte ecologicamente tropical do traje poderia dar uma variedade de formas e cores combinadas” (2010, p. 197). No mesmo trecho, fala sobre “arte de penteado”, que revela, em algumas culturas, “valores simbólicos de condições de sexo, casta, idade, tribo, cultura” e “tatuagens [...] para os quais esses adornos sobre a própria carne, às vezes como valores simbólicos, substituíam adornos em vestes ou trajes” (ibidem).

O autor comenta como a inspiração tropical foi penetrando também nos costumes europeus: “estão também em grande moda, na Europa, certas fantasias de inspiração oriental ou tropical: colares, braceletes, ‘clips’ e brincos que imitam dentes de elefantes [...]” (FREYRE, 2010, p. 199). Assim, ele afirma que o homem europeu acabou por também incorporar estéticas tropicais à sua própria estética.

[...] no que diz respeito a artes que representem não só a adaptação do homem civilizado aos espaços tropicais como a assimilação pelo homem civilizado, situado em regiões frias, de valores estéticos desenvolvidos em regiões quentes e que levem

sugestões de sol e de cores quentes para os verões e para os próprios invernos europeus. (FREYRE, 2010, p. 199)

Se o pernambucano observa que os homens europeus acabam por absorver elementos “desenvolvidos em regiões quentes”, transpondo-os para a cultura europeia, Freyre também observa o movimento contrário quando fala dos “penteados de cabelo de mulher caracteristicamente africanos e dos panos que envolvem o torso da mulher” (2010, p. 201). Ele atenta para o fato de que as mulheres

[...] mais africanas nas suas características étnicas de cabelo”, em contato com os europeus, passam a aderir “às modas e aos estilos europeus de penteado artístico, através de processos de amaciamento ou de arianização do cabelo” (FREYRE, 2010, p. 201-202)

Embora Freyre coloque a questão das características do cabelo como moda, Fanon, em contraponto, pondera que a assimilação é um processo de absorção do inconsciente coletivo do outro, não sendo, portanto, um processo harmônico de troca: “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (2008, p. 34). O amaciamento do cabelo, nesse sentido, portanto, é mais uma assimilação aos valores europeus vinculados a um mundo simbólico que o colonizado quer ter acesso do que propriamente uma adesão a um modismo capilar.

O sociólogo brasileiro comenta que a Europa deveria desenvolver “estilos de vestidos, chapéus, penteados – inclusive aqueles em que o cabelo encarapinhado seja artisticamente valorizado”, e que “possa ser aproveitada pela europeia” (2010, p. 202). Em uma visão muito positiva, ele acredita ser possível que o colonizador valorize as características do colonizado, absorvendo-as como suas.

José Craveirinha, na obra *O Folclore Moçambicano e Suas Tendências* (2009), se dedica estritamente aos estudos da música, dança e performance. Analisando grupos musicais, instrumentos, músicas, compositores, o autor reflete sobre o que é a música moçambicana, suas relações com a negritude, o erotismo e o exotismo, as línguas autóctones.

Já nas primeiras páginas da obra encontramos um artigo chamado “Há ou não há música tipicamente moçambicana?”⁶⁵ (2009, p. 19). Neste texto Craveirinha fala sobre o jazz em Lourenço Marques (atual Maputo). Ele afirma que as pessoas que ouviam jazz sofriam “humilhações, interdições em bailes, citados como loucos” (2009, p. 19-20). Essa observação é bastante interessante considerando que o jazz é um ritmo musical surgido nos Estados Unidos e criado pelos negros. Embora nascido nos EUA, sua raiz é a música africana, sendo considerada “música da diáspora”, como veremos.

Portanto, o hibridismo cultural ocorre entre os povos colonizados e os povos escravizados da diáspora. Esse deslocamento é uma rede de solidariedade do povo negro no chamado transatlântico, evocando aqui o pensamento de Gilroy (2012).

Refletindo sobre a música e dança negra, dialeticamente, Craveirinha observa que as expressões musicais que chegam a Moçambique foram criadas pelos povos escravizados retirados de África. Portanto, as formas musicais que chegam em solo africano, na verdade tiveram suas raízes nesse mesmo solo.

O samba, a rumba, o bolero, o swing e tantas outras danças importadas das Américas, do norte e do sul, o que são senão formas folclóricas negro-africanas transplantadas para o Continente americano pelos povos que daqui seguiam escravizados? (CRAVEIRINHA, 2009, p. 21)

Nesse trecho observamos como Craveirinha articula a cultura autóctone e a cultura dos povos negros da diáspora. O encontro dos sons produzidos nos espaços escravizados fora de África e trazidos para dentro, são na verdade um reencontro, uma vez que tais sons foram gerados no útero de África. Assim, vemos que as manifestações negras fora do continente são oriundas das manifestações internas de África, visto que os negros foram retirados de sua terra e, posteriormente, sua carga ancestral e sua memória se expressaram musicalmente na diáspora.

Na obra de Craveirinha, encontramos uma carta aberta à artista plástica moçambicana Bertina Lopes⁶⁶ (2009, p. 27). Considerando que essa obra é um

⁶⁵ Publicado em julho de 1956 por Jesuino Cravo, pseudônimo de José Craveirinha

⁶⁶ Publicado em fevereiro de 1964

compilado de textos publicados em jornais, vários artigos consistiam em respostas a outros artigos de outros autores. Infelizmente não conseguimos identificar as circunstâncias em que essa carta foi escrita, ou seja, se era uma resposta a algum outro artigo. Sabemos, no entanto, que esse texto foi publicado em fevereiro de 1964. Abaixo trouxemos algumas citações da carta que são fundamentais para construir o pensamento de Craveirinha a respeito da arte produzida em Moçambique e seu conceito de folclore.

O autor comenta que “a realidade social não é uma parede subjectiva para nós. Pertence a dada época” (2009, p. 27). O “nós” demarca a posição do Craveirinha artista-escritor em diálogo com Bertina. O autor pontua que o artista está inserido em um tempo histórico.

Precisamos de ser compreendidos no tempo-prazo, preenchendo o vazio histórico ao nosso redor e a angústia dilacerante da solidão. A poesia clássica comumente aceite não tem o nosso conceito de poesia. A obra de arte, que é uma afirmação, em nós supõe uma graça social de reafirmação. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 27)

Aqui ocorre uma cisão entre o que é considerado poesia clássica e o “nosso” conceito de poesia. Esse pronome possessivo indica uma poesia própria de Moçambique. Dessa forma, se há afirmação na obra de arte clássica, para os artistas moçambicanos (indicados pelo “nós”) a obra de arte é reafirmação, mostrando que o “tempo-prazo” em que o artista se situa interfere na maneira como ele produz arte.

Em seguida Craveirinha recorre a outro artista moçambicano para falar do elo que os une: “Bertina: mesmo que residamos, tu na Polana⁶⁷, o Malangatana para lá de Mavalane⁶⁸ e eu na Munhuana⁶⁹, um elo indestrutível liga-nos. O elo é como somos porque assim nascemos”. E continua: “Rejeitar uma cultura regionalista é negarmo-nos” (2009, p. 28 e 29), fazendo uma defesa dos elementos regionais na arte, que são amplamente empregados na pintura de Malangatana e no universo poético do próprio autor. Além dos elementos regionais, Craveirinha convoca artistas de diferentes classes sociais a se unirem

⁶⁷ Bairro de Maputo.

⁶⁸ Bairro de Maputo.

⁶⁹ Bairro de Maputo.

contra o colonialismo português, pois quem mora na Polana tem mais condições financeiras que quem mora na Munhuana (Mafalala).

Nessa mesma carta o poeta comenta que a arte daqueles que se transcontinentalizaram não é vivida com a mesma “intensidade do lar-terra como uma verdade cósmica. Libertaram-se. Emigraram. Não experimentaram a nostalgia do clã senão por um esforço de inteligência e não do emocional” (2009, p. 28), apontando para outras formas culturais fora de África que não vivem as mesmas circunstâncias dos povos africanos. Portanto, ele eleva a arte moçambicana e ainda afirma que é preciso, através da arte, “cultuar a reminiscência ancestral como forma de reabilitação integral” (ibidem), mostrando que a arte pode ser um processo curativo ao inscrever a ancestralidade.

O conceito de arte de Craveirinha é universal porque preenche o vazio do papel com linguagem verbal e não verbal, mas também é particular, considerando que ele fala de um determinado tempo histórico, e esse tempo incide sobre sua produção.

Essa particularidade se apresenta em “Tornamos os objectos coisas sobrenaturais. O ocultismo é um jogo inacabado nos valores do nosso planejamento estético.” (ibidem). A arte produzida pelos grupos autóctones, desse modo, é uma arte que não tem apenas um objetivo estético, mas semeia a cultura ancestral em cada palavra, forma e linha. E Craveirinha, no ápice da apreciação da arte moçambicana manifesta em elementos culturais, afirma: “Ainda não conquistamos a cidade senão por mero acidente visual. [...] Realizamo-nos através de raízes mergulhadas na terra” (ibidem).

Em outro trecho da carta, o autor mostra como outras civilizações anteriores produziram o que ele considera folclore, e que isto ainda perdura nos dias atuais. Comenta que ele não se limita e não limita o artista.

O circunstancial da arte faraónica ficou até os nossos dias. Era folclórica. A arte grega era circunstancial e permaneceu. A arte azteca era azteca e subsiste. Era folclore. A arte dos maias era circunstancial e sobreviveu. Também era folclore. Bertina: o folclore não limita quando É. Nem sequer folclore moçambicano pode ser última moda para o próprio natural, porque folclore e povo univalem-se. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 29)

Vemos que o poeta faz uma defesa do folclore e sugere que, assim como outras culturas, o folclore moçambicano vai permanecer: “Não fazemos folclore. Somos folclore. E o folclore não é fenômeno petrificado, mas dinâmico” (2009, p. 29). Ao final da carta, Craveirinha cita Gwendolyn Brooks, escritora negra estadunidense, para falar sobre a posição ideológica do poeta negro, que sendo negro “não pode deixar de ter importantes coisas a dizer” (2009, p. 29). Se ser negro e escritor é ter algo a dizer, vemos que a arte para o artista negro é, como já foi dito, o lugar de reafirmação. O artista negro afirma e se reafirma na criação estética, como vemos nos últimos trechos da carta.

Bertina: Não temos a felicidade de desejar só ser artistas. Nós desejamos a reabilitação da nossa personalidade plena através da nossa arte. Para nós Arte é também reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens. A linguagem em que pedimos que nos aceitem, nos amem e nos respeitem. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 30).

A arte é um conceito cambiável, tendo uma configuração diferente para o escritor negro em África. Craveirinha, nessa carta, não apenas dialoga com Bertina, mas expressa, quase como um manifesto, que a arte é resistência, manifestação, reabilitação. Os pressupostos criados pelo autor reivindicam uma “cidadania plena” (CABAÇO in CRAVEIRINHA, 2009, p. 42) através da arte.

Em outro artigo, Craveirinha apresenta uma definição do que é folclore. Para ele, o folclore é um conjunto de práticas de uma determinada comunidade que possui seus critérios próprios de beleza, espiritualidade e materialidade.

Quando uma comunidade de homens exprime de maneira própria os seus estados de alma, as suas necessidades espirituais e os seus conceitos do Belo, do Bom e do Mau, assim como quando cria as suas regras alimentares e suas normas de indumentária ou busca a transcendência através de ritos invocatórios e se submete a uma mística divinatória (crenças num Ser supremo), essa comunidade de pessoas faz FOLCLORE. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 31).

É muito interessante notar que o poeta assume quase o papel de sociólogo ao pensá-lo. Ele busca tirar a carga negativa constantemente associada à palavra folclore: “É que [...] automaticamente associa folclore com uma dúzia de negros de tanga a pular ao som cavo de tambores”, e prossegue

afirmando que “associação feita através de muitos anos de costumes aplicados a valores locais por efeito de deslocação do eixo tradicional [...] embora não correspondendo com uma realidade sociológica” (ibidem).

O poeta afirma ainda que a representação folclórica é uma forma de identificação com o povo: “Aceitar o folclore de uma terra é aceitar a cultura de um povo e aceitar a cultura desse povo é identificar-se com ele” (2009, p. 38). Essa identificação com o povo, portanto, posiciona o artista em um campo de resistência e luta. O artista que representa o folclore, seguindo esse raciocínio, não está perpetuando formas engessadas e caricaturadas do povo, mas aliando-se a ele.

Em entrevista, publicada em 1969 na *Revista Nova*, Craveirinha afirma que o folclore passa por um processo de mercantilização: “se estão a processar alterações graves com o único intuito de seduzir as plateias” (2009, p. 39). Ele visualiza que o folclore está sendo produzido para fins comerciais na Europa: “Sou pela digressão de um conjunto de folclore moçambicano à Europa mais como um acontecimento cultural e menos como um empreendimento comercial” (ibidem). Nesse trecho vemos que o folclore, consumido pela Europa, tem muito mais o objetivo de expor a cultura de forma exótica do que de fato representá-la com legitimidade, de forma orgânica.

Ao falar do passo *xithacula-guinha*, o folclorista fala que formas ocidentais estão incidindo na dança moçambicana. Em uma belíssima passagem, Craveirinha discorre sobre como os pés se posicionam de forma diametralmente oposta na dança europeia e na dança moçambicana.

*A referida xithacula-guinha é o único passo de marrabenta em que os bailarinos saltam simultaneamente com os dois pés deixando por momentos de estar em contacto com o solo, quebrando assim a regra característica nas danças sul-moçambicanas: os pés numa permanente identificação com o chão, tendendo sempre para ele e não para fora dele como é princípio simbólico de certas manifestações coreográficas da civilização ocidental, mormente na mais universal que é o *ballet*, onde podemos ver a sublimação nos corpos que sugerem o voo, o elevar-se, a fuga da Terra, o que é a antítese das danças africanas de Moçambique, cujas transcendências são procuradas na integração com o mesmo chão que simboliza a fertilidade, a mãe que concede os alimentos e é onde se deposita a semente ou se colhem as várias plantas para a alimentação ou para confecção de infusões medicinais e até porções esconjurantes que se largam furtivamente nos*

caminhos para que o mal se transmita a outros. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 55)

Embora pontue haver uma grande diferença entre as danças europeias e moçambicanas, ao relatar que as primeiras fogem da terra e as segundas querem se fundir a ela, Craveirinha mostra que há um início de simbiose entre essas danças quando observa que a *xithacula-guinha* foge da “regra característica nas danças sul-moçambicanas”, aproximando-se das regras europeias simbólicas de dança.

Já no artigo “A *marrabenta* é pornográfica?⁷⁰” (2009, p. 56-57), Craveirinha faz uma defesa dela, vinculando-a ao valor social que a dança tem em África. Conforme o autor: “atribuir a *marrabenta* uma dose de pornografia é desconhecer todos os fundamentos da coreografia e revelar a maior ignorância quanto ao valor social de grande percentagem de danças de África” (2009, p. 56). Nesse momento, o escritor novamente coloca em lados opostos a relação do europeu e do africano no quesito dança. Para ele, a dança para os africanos é uma forma de coletividade, de construção da comunidade.

Contrariamente aos europeus de hoje, os africanos encontram na dança uma forma de regular muitos dos seus actos perante a comunidade. Seja num caso de exorcismo, acto de dar o nome a criança (*Kenguelekezê!*), nas núpcias (lovolo) ou nas manifestações lúdicas, o que está em causa é a participação dos elementos da família ou da tribo numa cerimônia que simboliza a tradição. A fruição de prazer é uma sensação à parte do dever. Enquanto o europeu pagar para assistir a um grupo de pessoas que executa passos de dança ou canta, o africano não se põe a si próprio tal hipótese porque o juntar-se para dançar ou ver dançar faz parte das suas necessidades culturais, ao padrão de costumes do clã, da tribo ou do povo. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 56-57)

Craveirinha faz uma defesa das culturas africanas mostrando o valor simbólico da dança dentro da comunidade dos processos ritualísticos, sendo a dança fruto orgânico da comunidade, não tendo o valor mercadológico que tem para o europeu. Craveirinha relata ainda sobre como o canto e dança são expressões coletivas e não individuais. Para o europeu a dança é propriedade individual; para o africano a dança é patrimônio coletivo.

⁷⁰ Publicado em julho de 1969

Cantar e dançar entre os africanos contém princípios de ordem xamanística ou de ajustamento socializante mas não exigências de mero deleite estético como ocidentalmente se entende. Isto não quer dizer que não haja um sentido estético no espírito africano quando executa danças ou entoa melodias, mas sim que não existe um conceito de arte na coreografia ou melódica dos africanos. E é talvez por isso que as danças e as composições musicais, a partir do momento em que são fixadas pelo grupo passam a ser pertença de todos e não dos autores, individualmente. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 57)

Ainda sobre esse assunto, Craveirinha afirma que o preconceito sobre as manifestações folclóricas “é um indício evidente da nossa xenofobia ou mesmo da nossa ausência de conhecimento no que respeita ao vasto mundo dos traços culturais que distinguem e caracterizam os diversos povos” (2009, p. 75). Ele comenta que, para os moçambicanos de origem, a valsa e a marcha não possuem “qualquer espécie de beleza estética ou fonte emocional de prazer. A coisa parece-lhes exótica e de mau gosto” (2009, p. 76).

Ainda na defesa do que autor chama de folclore, mas já anunciando as mudanças culturais, visto que, conforme ele, a cultura não é estagnada, Craveirinha utiliza uma expressão frequentemente encontrada na obra de Freyre: plasticidade. Essa expressão dá início à uma série de pontos de encontro entre os dois autores. O poeta comenta que o folclore “não é nenhum fenómeno parado, petrificado ou estéril. O folclore reflecte uma psicologia peculiar de uma comunidade de passos em função do sócio-histórico, pelo que tem plasticidade e ciclos dinâmicos” (2009, p. 107). Freyre, ao refletir sobre a interpenetração das culturas, utiliza essa mesma reflexão propondo que as culturas modificam umas às outras. No entanto, como veremos adiante, essa análise pressupõe que as culturas (europeias e africanas) teriam o mesmo peso nesse movimento de troca.

Em outro momento da obra, Craveirinha analisa três mulheres que fazem parte de grupos musicais: uma do grupo *Kenguelekezê* e outras duas da Associação Africana. Ele observa que elas usam perucas no momento das apresentações. Assim, ele reflete sobre o modo como as mulheres africanas lidam com o cabelo: “não faz sentido uma negra ou mulata de peruca lisa, nem uma branca para dançar a *marrabenta* usasse uma peruca de carapinha” (2009, p. 174). A assimilação ao cabelo liso em detrimento do cabelo natural surge a partir de um padrão estético europeu que vai sendo incorporado pelas mulheres,

processo esse que se estende até os nossos dias, porém, não incorporado pacificamente, mas fundado pela imposição da imagem da mulher branca de cabelo liso como estatuto do belo. Diferentemente de Freyre, que analisa o cabelo liso entre as negras como modismo, Craveirinha faz uma dura crítica a esse processo.

Craveirinha, no entanto, se aproxima novamente de Freyre ao afirmar que certos elementos da cultura surgem pela “harmoniosa interação cultural” entre cultura africana e europeia. Lemos no autor:

[...] a cabeleira postiça de uma branca na cabeça de uma negra ou mulata significa um desvio demasiadamente forçado para que seja consentido, seja como adorno seja como aquisição realizada por uma harmoniosa interação cultural, tal como acontece com certos instrumentos musicais (a viola, por exemplo), ferramentas (a enxada), alimentos (o arroz, o milho, o amendoim, a mandioca e o coco); vestuário (*capulana*, *xicatauana*, lenços de cabeça); adornos (missangas) e bebidas espirituosas (sumo de caju, sumo de uva, cerveja de milho, etc.), tudo isto coisas vindas de fora mas logo constituindo-se artigos institucionalizados pelo costume, ou seja tornados complementos do código social da comunidade. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 174)

Esse trecho revela uma posição muito parecida com a de Gilberto Freyre. Embora o moçambicano recuse “a cabeleira postiça de uma branca na cabeça de uma negra”, fazendo uma crítica ao uso de perucas, ele acaba por enaltecer as trocas entre colonizados e colonizadores, exemplificando as trocas nos vestuários, alimentação e instrumentos de trabalho.

Em determinado momento, acreditamos que estamos lendo trechos da obra *O Mundo que o Português Criou*, de Gilberto Freyre, ao invés de uma obra de José Craveirinha, o mesmo que criou os versos que falam que a Europa dá seu banquete de sobras para África: “... Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja/ e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula/ e verás como também te enche o nada que te restituo/ dos meus banquetes de sobras.” (1980, p. 24).

Segundo Cabaço, no prefácio da obra *O Folclore Moçambicano e suas Tendências*, há um ponto de convergência entre Freyre e Craveirinha. Lemos: “Embora sem citar Gilberto Freyre, o autor (Craveirinha) deixa entrever afinidades com a visão simbiótica do processo de miscigenação cultural que o

sociólogo brasileiro defende. Craveirinha identifica no mestiço, biológico e cultural, o sujeito potencial da superação da contradição”.

Mesmo alinhando-se ao pensamento freyreano, sem em nenhum momento mencionar o nome de Gilberto Freyre, como disse Cabaço, Craveirinha fala da tensão da mulher negra em relação ao próprio corpo em um processo de constante negação, o que abre espaço para entendermos que não há, de fato, uma harmonia na troca. Se assim o fosse, as mulheres de cabelos lisos usariam perucas com cabelos cacheados à mesma proporção que as mulheres de cabelos crespos ou cacheados usam perucas lisas⁷¹. O próprio autor reconhece que ter cabelo liso simbolicamente posiciona a mulher em um determinado “grau civilizacional”, o que nos mostra que o cabelo liso possui um valor simbólico maior em relação ao cabelo crespo ou cacheado.

[...] a necessidade de cada negra ou mulata que adquire e usa perucas de cabelos lisos promover-se a si própria aos olhos da sociedade ostentando os distintivos usados por aquelas entidades humanas tidas como pertencendo a um grau civilizacional, cultural, social e estético superior. [...] Desse modo operam no sentido de se promover rejeitando-se. A mulata ou a negra com pretensões a mais consideração social ou tributos de admiração pensa consegui-lo por meio de cabelos lisos e epiderme branqueada. Os seus conceitos de belo e do bom estão completamente educados no sentido estandardizado pelo cinema, pelas revistas de fotonovelas, pelos figurinos e pelas entidades míticas povoando a sua imaginação. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 175-176).

A análise de Craveirinha enaltece o corpo negro, os cabelos, a tradição como forma de combate à opressão vivida pela mulher negra e pela mulata. Nesse processo, ocorre a negação do próprio corpo. Ao mesmo tempo em que reconhece essa opressão estética – e que, portanto, não há equilíbrio entre mulheres negras e brancas –, afirma que há uma “interacção harmoniosa”, colocando seu discurso em ambiguidade, mesmo caso de Freyre, que apresenta ambiguidades em sua análise da realidade, sendo bastante difícil penetrar por suas palavras escorregadias que ora se afirmam e ora se negam. Essa leitura da realidade não é uniforme, o que dificulta compreender o pensamento de

⁷¹ Atualmente em Maputo é possível encontrar várias texturas de cabelo à venda no Mercado Central, localizado na Baixa. Observamos nas ruas que as mulheres raramente deixam seus cabelos naturais à mostra. O uso de extensões é muito comum.

ambos; Freyre quanto à colonização, que ora é violenta, ora harmoniosa, e Craveirinha quanto às trocas culturais entre metrópole e colônia, que ora oprimem a cultura dos negros, ora se harmonizam.

Craveirinha, ainda nesta obra, fala sobre a simbiose entre as culturas afirmando que “o contacto com formas de civilização não só diferentes mas também mais bem apetrechadas tecnologicamente [...] tende a extinguir velhas crenças, antigos tabus e heranças rituais” (2009, p. 183). Para o autor:

Isto também no que respeita as danças, melodias, trajes, adornos, culinária, etc. Este é o preço – não está em causa se bom se mau – da extinção do isolamento comunitário em que certos grupos humanos vivem durante várias gerações. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 183)

Sendo esse processo (assimilação) algo “natural na existência das comunidades humanas” (ibidem), o moçambicano dialoga com o pensamento de Freyre ao não identificar como esse processo se estabelece, ou seja, não apontando para quais forças operam, com quais interesses e com quais objetivos agem no processo de assimilação.

A despeito do moçambicano pautar a simbiose harmônica entre culturas, Craveirinha revela que a *xingombela*, dança nativa, foi alvo de preconceito e, para fazer uma defesa dessa dança, o autor a compara com a dança europeia, fazendo uma crítica aos círculos elitistas que condenem as formas de danças africanas.

[...] a *xingombela* só se pode chamar licenciosa se a analisarmos pelos parâmetros morais. Afinal, ela não o é mais nem tanto do que certas europeias em que os pares se abraçam e ficam todo o tempo completamente unidos dos joelhos para cima. E esta maneira europeizada de dançar já está plenamente consagrada e não é alvo de condenação por parte das mais pudicas damas ou dos seus preconceitos papás, nada mais natural o aceitar-se também os vários movimentos de ancas e nádegas com que a *xingombela* é interpretada [...] (CRAVEIRINHA, 2009, p. 189)

O escritor faz uma crítica aos que criticam a dança por julgá-la “erótica” (ibidem) e a compara à amamentação: “Considerá-lo obsceno seria o mesmo que sermos capazes de encontrar um ato de imoralidade no seio que se desnuda no acto da amamentação” (ibidem).

No texto “Na música como na culinária⁷²” (2009, p. 211), Craveirinha comenta que a música, assim como a culinária, se apresenta de forma diferente a depender de cada região, mostrando que existem parâmetros característicos da música moçambicana, mas que ao mesmo tempo se estilizam e se modificam: “podemos encontrar na culinária landim o *caril* tipicamente local embora sua origem seja indiana; houve alterações mas as regras base, mantiveram-se tornando a ementa um prato moçambicano por aculturação” (ibidem). Nesse trecho lemos a palavra aculturação, em uma aproximação da dinâmica proposta por Freyre ao interpretar a colonização portuguesa como um processo em que duas culturas entram em contato e se alteram. Craveirinha continua:

O coco do norte é aproveitado dum modo que não o é no sul. O caju no sul é mais uma bebida do que uma compota como no norte. As folhas de abóbora têm uma aplicação dietética no sul que não têm no norte e assim por aí diante. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 211)

Essa bela descrição a respeito do uso dos alimentos em refeições nos mais diversos territórios de Moçambique nos remete a forma poética como Freyre descreve a alimentação dos portugueses em terras tropicais. Contudo, diferentemente do pernambucano, que eleva a cultura portuguesa, aqui Craveirinha está falando como os vários povos moçambicanos, com seus usos e costumes, fazem um só Moçambique, e não “tribos” que somente têm uma ligação porque o português as une. Há uma diferença no pensamento dos autores, mas ocorre uma convergência na forma de escrita.

Craveirinha, embora pontue essa mistura de diferenciados fazeres alimentares para justificar as mudanças musicais, alerta para o fato de que a classe dominante pode modificar o folclore provocando “uma espécie de erosão mental de uma comunidade específica” (2009, p. 221) e não de forma natural, tal como defende no processo de simbiose. Lemos:

Enquanto Moçambique não se processar uma posição das classes dominantes, que se harmonize com esses factores soberanos, o folclore tenderá para uma sofisticação que não será um processo evolutivo de hábitos e regras da sociedade (CRAVEIRINHA, 2009, p. 221)

⁷² Publicado em julho de 1970

Esse incomodo com a modificação do folclore de forma arbitrária é sintetizado pelo neologismo “folcloricídio” (2009, p. 224). Segundo o autor, o folclore se insere na categoria de espetáculo, desvinculando-se de suas raízes embrionárias, o que provocaria sua morte. Assim, para Craveirinha, os costumes étnicos se realizam

[...] mais em função do espetáculo exótico e não da preservação de uma fisionomia específica de uma comunidade perante as variadas feições do seu acomodamento social, ou aquilo a que se chama, ainda com certo acento pejorativo, de Folclore. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 224)

Bem como Freyre acredita que é possível que as mulheres europeias aceitem cachear seus cabelos, em um movimento de constante troca, Craveirinha acredita que a população europeia pode “tomar consciência” sobre o folclore moçambicano: “Compete, sim aos estratos sociais de maioria europeia ou europeizada tomar consciência de que cultivar o folclore é uma atitude regionalista e não uma agressão ou descivilização” (2009, p. 225). Assim, Craveirinha convida os europeus a reconhecerem que existe uma arte moçambicana e, portanto, faz uma defesa da arte africana.

Em outra passagem, o moçambicano comenta que o processo de mudança de uma cultura, o chamado “empréstimo cultural”, para usar as palavras do autor, é um processo que pode ser pacífico ou violento.

Na longa fase de experiência em que o Homem teve de criar os seus próprios meios de solução contra o caos e a vontade anárquica que podiam alterar a harmonia do grupo, ele obteve esses meios para uma ordem e uma disciplina através do que a sua imaginação lhe proporcionava e também do que a imaginação de homens de outros agrupamentos lhe davam, uma vez por contacto pacífico e outras vezes por via de estado de guerra com sujeição sua ou sujeição de outrem. A tais casos chama-se empréstimo cultural ou simbiose de culturas. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 229)

Esse trecho sugere que Craveirinha está falando de Moçambique e do processo de acomodação de seus vários povos para formar uma só nação. Tal processo pode ser pacífico ou estabelecer-se “por via de estado de guerra”.

Em outra crônica, “A linguagem também é folk-lore⁷³” (2009, p. 231), Craveirinha fala sobre os câmbios linguísticos em Moçambique. Ao utilizar a expressão “folk-lore”, ele inscreve o *folk*, palavra que em inglês significa povo, gênero musical que tem como base a música folclórica. Neste texto o autor fala sobre como a língua portuguesa incidiu nas línguas autóctones e vice-versa.

O *suca* é outro moçambicaníssimo termo que já radicado na linguagem do português crioulo e que serve para exprimir forte repulsa e dar ênfase pejorativa e insultuosa ao “vai-te embora” ou “sai daqui”. [...] esses exemplos dizem respeito à adoção de vocábulos nativos por utentes de uma língua mais culta, neste caso a portuguesa. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 231)

Aqui vemos um caso em que a língua portuguesa se incorpora ao léxico das línguas autóctones. Contudo, Craveirinha também observa o movimento contrário, o que ele chama de “ronguização” ou “changanização do português”, fazendo referências às línguas ronga e changana.

[...] o automóvel foi transformado em mova, numa síntese que é um prodígio de economia vocabular ou ximovana, carro pequeno; o machimbombo passou a ser simplesmente xibomba; o futebol passou a ser bólua e o futebol é em ronga boluene, uma preferência pelo vocábulo português bola e desprezo pelo inglesíssimo futebol [...] (CRAVEIRINHA, 2009, p. 232)

Esse processo é amplamente encontrado na escrita poética do autor, que se utiliza da língua portuguesa e das línguas autóctones, corrompendo a língua do colonizador e aproximando-a das línguas do colonizados, consideradas inferiores.

Anteriormente, Craveirinha já havia feito menção de que a palavra *marrabenta* é metade portuguesa e metade ronga: “*Marrabenta* (do português *rebenta* e prefixo ronga *ma*)” (2009, p. 58), aludindo para as misturas linguísticas que, para ele, são transformações naturais da cultura, o que ele chama de “empréstimo cultural na linguagem” (2009, p. 233). O autor pontua que esse empréstimo faz-se necessário para que as comunidades não percam “o passo na grande caminhada da vida e da sobrevivência” (2009, p. 234). Assim como Freyre, o moçambicano fala sobre o dinamismo da língua utilizando-se

⁷³ Publicado em junho de 1970

novamente da palavra plasticidade, excessivamente encontrada nos manuscritos de Freyre.

[...] a língua, sendo um sistema de valores padronizados não consiste no entanto num elemento convencionalmente imobilizado ou petrificado. Uma verdade irrefutável é a plasticidade da língua, a sua constante mobilidade e o transformismo da sua silhueta. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 240)

Outra palavra que brota da escrita de Craveirinha, também empregada por Freyre, é o hibridismo. Para o poeta, a língua vai se modificando e se ramificando e dá o exemplo de uma árvore para exemplificar esse pressuposto.

Os cânones funcionam na linguagem de um povo como uma árvore: os ramos que partem em diversos sentidos não deixam de ser galhos diferentes de um mesmo tronco, caso dos idiotismos, hibridismos, sotaques e regionalismos e dos dialectos. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 241)

Craveirinha indica as mudanças linguísticas entre a língua do colonizado e a língua do colonizador valendo-se da árvore como metáfora para as simbioses culturais.

Já nos artigos finais, Craveirinha observa os grupos musicais e como eles misturam a fertilidade da tradição com as sementes da modernidade. Ao fazer uma crítica do “Sarau de Folclore”, ele comenta

[...] o espetáculo resultou numa extraordinária amostra da riqueza coreográfica e musical do sul-moçambicano, já possível uma maior polifonia devido a instrumentação ocidental utilizada com rara felicidade e hábil intuição: saxofones, trompetes e violas. Foi uma bomba. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 264)

Embora tenha feito uma defesa do folclore no início da obra, ao final vemos que o autor considera com entusiasmo a mistura de elementos tradicionais autóctones e elementos ocidentais. Esse processo ele nomeia de “A revolução folclore” (2009, p. 261), testemunhando também a adesão dos brancos à *marrabenta*: “a população branca não sentiu medo de se transculturar para menos ou apertizar-se devido à *marrabenta*, a dança mais popular de todas”. Portanto, os brancos, que viviam em constante negação desta cultura,

acabam por se renderem ao ritmo moçambicano. Tal “rendição” pode ser uma forma de compreender a cultura do Outro, mas também pode ser uma forma de exotização da cultura do Outro. Novamente, o escritor celebra a simbiose cultural na passagem:

A “revolução folclore” é uma afirmação da personalidade de cada região, fenômeno do pluralismo cultural em que os povos se vão enriquecendo por osmose e como realidade de um ideário estético harmoniosamente comum, até mesmo nas diferenças ou, precisamente, pelas diferenças. (CRAVEIRINHA, 2009, p. 265)

Constatamos, portanto, que a escrita poética de Craveirinha assume o lugar da recusa da colonização como estratégia de preservação e orgulho da comunidade ancestral. O Craveirinha poeta constrói um universo que resgata os costumes orais, o orgulho negro, o passado. Craveirinha quando analisa o folclore, compreende a marcha da história como um processo de simbiose entre velho e novo, tradição e modernidade, contemplando os hibridismos culturais. No entanto, é importante pontuar que o moçambicano, ao escrever sobre o folclore, está produzindo sua análise no período colonial, o que impõe ao autor restrições ideológicas devido à censura da polícia política portuguesa.

Freyre vê o negro como homem que tem muito a aprender com o homem branco, já que este se adequou aos trópicos por amor, e que equilibra o desejo pela aventura do novo e pela saudade da rotina europeia. Ele considera as trocas parte de um movimento equilibrado e harmônico entre colonizados e colonizadores, assim como Craveirinha. Vemos, portanto, que ocorrem pontos de desencontro e encontro entre os autores.

Os pontos de desencontro, como vimos ao longo desta tese, se constroem na oposição entre o projeto estético e literário que denuncia a colonização, defendido por Craveirinha, e a análise da colonização feita por Freyre, ao avaliar que o complexo português se sustenta através do “amor” e de seu “amolecimento” nos trópicos. Este encontro do luso (português) com os trópicos (mundo dos colonizados) é profundamente celebrado na obra de Freyre.

Os pontos de encontro se estabelecem quando Craveirinha – ao analisar o “folclore” moçambicano – relata as misturas culturais. Como dissemos, toda cultura está em movimento. Oswald de Andrade já falava no começo do século

XX sobre digerir a cultura do Outro em um processo antropofágico. Contudo, a maneira – por vezes romântica – como Craveirinha expõe esse processo se aproxima da visão de Freyre.

Vemos convergência também, embora apenas ocasionalmente, na forma como Craveirinha e Freyre escrevem. O sociólogo, como foi dito por Antônio Candido, foge de uma metodologia rigorosa e, na escrita, se aproxima muito da literatura. Ambos falam de alimentos, músicas, pinturas e danças de forma bastante poética e sinestésica.

Outra aproximação ocorre na imagem do mestiço. Segundo Cabaço, Craveirinha atribui ao mestiço o papel de “preservar, como um valor, os vínculos com o mundo africano e o mundo europeu a que ele está ligado pelos seus progenitores” (2009, p. 45). No entanto, cabe salientar que, mesmo assim, o moçambicano demarca as diferenças da sociedade colonial e as disparidades entre negros e brancos. Nas palavras de Cabaço, Craveirinha “não deixa, contudo, de marcar com clareza os termos da contradição que vive a sociedade colonial, enfatizando, sistematicamente, a oposição de duas culturas” (2009, p. 44)

Assim como Craveirinha dá destaque ao mestiço em seus escritos jornalísticos, Freyre também o faz celebrando o encontro entre negros e brancos, porém, sempre exaltando o papel do branco na colonização. Não obstante, é preciso reconhecer que Freyre foi um estudioso ousado ao inserir os negros na história tanto do Brasil quanto das colônias. Enquanto muitos sociólogos negavam a presença destes povos na primeira metade do século XX, o pernambucano já os inseria em sua análise.

Freyre e Craveirinha foram grandes intérpretes e estudiosos da cultura e da colonização. A produção de ambos é vasta e profunda. A escrita destes autores perpassa outras gerações, marcando fortemente o pensamento brasileiro e moçambicano. É preciso revisitar as imagens construídas pelos autores com o propósito de descortinar o passado e desvencilhar o futuro. É preciso reconhecer o legado destes autores e sua profundidade de análise sobre a realidade em seu devido tempo histórico.

ECOS DAS IMAGENS COLONIAIS: ALGUMAS REFLEXÕES

Falar sobre negritude causa inquietação. Passado fragmentado, resquícios, história (co)rompida. Na tentativa de unir sua ancestralidade silenciada pela colonização, o negro busca costurar sua história na teia de relações sociais da humanidade. Trabalho de refazer seu passado e refazer-se. Descobrir um rosto, uma pele, uma memória que estavam ocultados pelo véu da ideologia.

No caminho de ressignificar sua história, descobre que seu corpo é controlado pela soberania que possui a “capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Nesse processo, o negro descobre que a palavra liberdade não possui um significado real, orgânico. Trata-se antes de um substantivo abstrato, comum, e que precisa ser redimensionado. Descobre que “o presente em si é apenas um momento de visão – visão da liberdade que ainda não chegou” (MBEMBE, 2018, p. 70).

Nas urgências da reivindicação da liberdade, o passado precisa ser aberto, desvendado. Quebra-cabeça doloroso. Entender o passado do negro no período colonial, em África e na diáspora, é uma ação fundamental para compreender o presente e libertar o futuro.

Mbembe afirma que o surgimento do terror moderno está intimamente ligado à escravidão. Para o camaronês, o escravo sofre uma perda tripla: “perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (2018, p. 27). Essa perda ainda é um espectro para as populações negras na modernidade.

Mesmo o homem que permaneceu em África no período colonial, não tendo sido deslocado fisicamente a outro continente, viveu essa experiência de perda⁷⁴, uma vez que a forma como a terra foi dividida, o processo de trabalho, a imposição de uma nova língua, as novas formas de moradia⁷⁵, tudo isso deslocou esse homem de sua forma de produzir e compreender a vida.

⁷⁴ Cf. Paul Gilroy, *O atlântico negro* (2012).

⁷⁵ Em Maputo, por exemplo, a cidade foi cindida entre cidade de cimento e cidade de madeira e zinco. Os colonizadores moravam na cidade de cimento, enquanto os colonizados moravam na cidade de madeira e zinco, penetrando na cidade de cimento apenas para trabalhar. Isso mostra essa sensação de perda do negro que não foi deslocado fisicamente para fora de África. (Ver, ao final da tese, o anexo II para maiores informações).

O escravo, nesse processo de perda, “é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2018, p. 28). Essa violência do passado marca o presente. O homem negro, não mais escravizado, continua a assistir a um espetáculo de violência que se expressa como uma “forma de morte-em-vida” (2018, p. 29). Mbembe nos diz que “a seleção de raças, [...] o extermínio dos povos vencidos foram testados pela primeira vez no mundo colonial” (2018, p. 31-32). Se hoje no Brasil se discute o extermínio da população negra, para citar Amarildo, Cláudia e Douglas, casos que tiveram maior visibilidade na imprensa, esse extermínio é uma prática que teve início no período colonial.

Pensar África e seu passado é pensar o Brasil presente na tentativa de compreender que a desigualdade racial é fruto de um “mundo histórico construído pelo branco e para o branco” (FERNANDES, 1972, p. 26). Estudar Craveirinha e Freyre é também refletir sobre o presente do Brasil e de Moçambique, bem como o lugar do negro na marcha da história.

Se afirmamos que as relações raciais são ou foram democráticas, equilibradas e proporcionais, ao invés de “eliminarmos as contradições, aumentamos as tensões antigas e criamos outras novas, de potencialidade destrutiva ainda maior” (ibid., p. 34). Para o desfecho desejado de nossa história, que não “pretende desalojar o branco das posições sociais em que ele se encontra, mas compartilhar com ele dos direitos e garantias sociais” (ibid., p. 39), é preciso revelar o passado em uma contra-narrativa.

Desfigurar as imagens impostas pela soberania e pela ordem pode ser um caminho. Tirar o verniz que camufla um ser orgânico, ancestral, vital. Nessa tarefa, para evocar as palavras de Fanon, é preciso “aquecer a carcaça do homem e torná-lo livre. Talvez assim cheguemos a este resultado: o Homem mantendo o fogo por autocombustão” (2008, p. 27). Contudo essa tarefa não é fácil, pois o negro foi, ao longo da vida, e durante o tempo colonial, forçado a combater a sua própria imagem: “o preto, em todos os momentos, combate a própria imagem” (ibid., p. 163).

Essa imagem, constantemente negada, precisa ser restituída. Patrimônio de beleza, orgulho, identidade, a imagem do negro precisa ser construída para que possamos refazer uma realidade que supere a imagem. Imagem e realidade econômica-concreta estão interligadas. A aceitação da pele e do cabelo, honrar

o passado e a tradição, são passos fundamentais para a construção da imagem do negro. Mas é preciso que as condições econômicas e sociais deem suporte para a existência desse corpo negro, para que ele possa explorar e desenvolver todas as suas possibilidades e profundidades.

Afirmar que nosso modelo econômico possibilita uma maior mobilidade dos grupos negros a certos espaços sociais não significa necessariamente que essa mobilidade seja plena, emancipatória e que atinja todas as camadas sociais. A “crença de que o sujeito é o principal autor controlador do seu próprio significado” (MBEMBE, 2018, p. 10) é uma ideia romântica que não dá conta da nossa realidade marcada por profundas desigualdades sociais.

As imagens do negro construídas no período colonial rompem o tempo passado e ecoam no tempo presente. Esse eco ensurdecer que desfigura o homem negro precisa ser rompido. Esse eco pode ser rompido pelo som da voz. Voz que se propaga nos versos de escritores negros, que reestabelecem a afetividade negra fraturada. E o reconhecimento do passado e da ancestralidade quebra o eco:

nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a

(SOUSA, 2001, p. 33)

Essa voz, inscrita nos versos de Noêmia de Sousa, mostra um levante contra a opressão colonial. Voz coletiva que se expressa ritmicamente nas vinte e oito anáforas, “Nossa voz”, divididas nas seis estrofes do poema. Essa voz que “aponta caminhos” e grita “sem cessar” vai de encontro ao colonialismo para confrontá-lo. Reconstituir a imagem do negro é lançar uma voz contra hegemônica que se levanta contra a soberania. A imagem do negro na modernidade é perpassada pela imagem do negro do período colonial. Imagem que atravessa a fronteira do passado. E para libertar e produzir novas imagens, é preciso olhar para África. Eduardo de Oliveira, em poema homenageando Patrice Lumumba⁷⁶, nos diz:

eu sei que sou um pedaço d’África
na noite do meu povo

(OLIVEIRA in CUTI, 2010, p. 120)

⁷⁶ Líder anticolonial no Congo.

Compreender o passado e reestabelecer uma relação de pertencimento ancestral é essencial para libertar a imagem do negro. Ao falar dos seus ancestrais que tiveram “sonhos esmagados”, o eu lírico relata as civilizações que foram erguidas pelos braços negros, os chicotes, as chibatatas, e como essa dor física se embrenhou no espírito dos homens negros como vemos em “mil chicotes abriram na minh'alma/ um deserto de dor e de descrença”. Manter vivo o lume do passado faz-se necessário para reinventar as imagens do presente. E assumir-se negro e ter orgulho das próprias características é fabricar uma nova imagem. Lemos os versos de Carlos Assumpção.

eu sou negro sim sou negro
e não admito chacota
minha cor é linda firme

(ASSUMPÇÃO in CUTI, 2010, p. 53)

Nesses versos, vemos a consciência do homem negro sobre sua própria pele e seu desejo de intervir em uma realidade perfurada pelo racismo. Se o sujeito negro historicamente foi alvo de chacota, agora essa voz rompe o silêncio para afirmar-se negando o racismo e enaltecendo o corpo negro. O adjetivo “linda”, que se refere ao substantivo cor, compõe essa imagem de beleza do sujeito negro. Essa reafirmação da identidade negra é também matéria poética de Luciene Carvalho.

Ademais, o meu corpo
é o meu lugar,
meu reino, minha nação.

(CARVALHO, 2003, p. 71-71)

Se a imagem do negro foi construída pelo branco, em Luciene vemos a reintegração de posse do próprio corpo. O sujeito poético expressa autonomia em relação ao seu eu, marcada pelos pronomes possessivos “meu” e “minha”. Constrói-se uma imagem do negro carregada de positividade. O retorno ao próprio eu marca o parto de uma nova imagem. O corpo não mais como lugar de negação, mas como território de autoconhecimento.

Já o camarada Agostinho Neto projeta uma esperança espiritual que marca o retorno ao útero africano, o útero de mãe África.

Sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida

(NETO, 1974, p. 35)

E essa esperança que “alimenta a vida” no desejo pelo amanhã em que “entoaremos hinos à liberdade” marca a morte das velhas imagens do negro, desnutrido de esperança e esmagado pelo espaço colonial. A imagem da mãe África que nutre seus filhos negros, alimenta uma nova imagem do sujeito negro. África está prenha de imagens do negro que fortalecem corpos e vozes; cordão umbilical que conecta todos os homens negros na diáspora e em África.

O eu lírico, em Craveirinha, projeta a imagem do futuro que ainda não existe. O futuro cidadão está em construção. Se há incertezas porque o horizonte não é visível, o sujeito poético nos mostra que ele existe.

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

(CRAVEIRINHA, 1980, p. 18)

Ao transpor a barreira do tempo, o sujeito poético prenuncia um caminho para o futuro. Essa anunciação, presente em toda a obra do autor, germina a esperança da superação do presente. O sujeito poético grita do futuro para alcançar o presente. Ele anuncia que vem “de um país que ainda não existe”, mas que, cedo ou tarde, vai rebentar. Essa esperança negra, em Conceição Evaristo, está prestes a brotar.

negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós”

(EVARISTO in RIBEIRO, BARBOSA, FÁTIMA, 1998, p. 32)

Plantar imagens negras de resistência para colhê-las é uma forma de combate às velhas imagens que reforçam estereótipos negativos. É preciso reintegrar o corpo e o mundo do sujeito negro: “será preciso restituir àqueles e àqueles que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada” (MBEMBE, 2018, p. 314).

Neste processo, é necessário que ocorra um “desmascaramento racial⁷⁷”, (1972, p. 00) para usar expressão de Florestan Fernandes a fim de compreender que a colonização portuguesa tentou ocultar e atenuar as diferenças raciais como forma de manutenção do colonialismo. A poesia é um caminho fecundo para a criação de novas imagens.

Cada verso da produção poética negra pode libertar a imagem do negro que está aprisionada pela imagem do que o negro representa para o branco. Como foi dito, restituir a voz rompendo com o eco das imagens coloniais, apropriar-se e reintegrar seu corpo e seu espaço, regressar ao útero de África para extrair força ancestral e relembrar o passado colonial a fim de fermentar estratégias ao presente, são tarefas daqueles que se atrevem a combater as velhas e criar novas imagens do negro na modernidade.

⁷⁷ Cf. O negro no mundo dos brancos (1972).

Bibliografia

ABDALA, Benjamin. *Antônio Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade – O sonho (diurno) de uma poética popular*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 30-39, 2002.

_____. *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, Theodor. *Palestra sobre Lírica e Sociedade*. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

AJAYI, Ade. *História Geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília: UNESCO, 2010.

ALMEIDA, Marinei. “*Maria*”, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidade e (Des)igualdades. Bahia: 2011.

_____. *Poesias de Língua Portuguesa: erotismo e sedução na e da linguagem*. Minas Gerais: Revista Scripta, v. 14, n. 27, p. 161-168, dez. 2010.

_____. MAQUÊA, Vera. *José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África*. Mato Grosso: Revista Ecos, n. 003, p. 16-23, jun. 2005.

_____. FERNANDES, Vanessa Pincerato. *Craveirinha: o espaço como meio de representação*. Mato Grosso: Revista Panorâmica, v. 23, p. 118-128, 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ASSUMPÇÃO, Carlos de. In. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo negro, 2010.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.

BALANDIER, Georges. *A Noção de Situação Colonial*. Cadernos de campo, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 107-131, 1993.

BALTAZAR, Rui. *Sobre a Poesia de José Craveirinha*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 88-107, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas cidades, 2011.

_____. *Magia, Arte, Técnica e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi. *The Third Space*. In RUTHERFORD, J. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, (Volume 1), 2005.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BOUENE, Felizardo. *Moçambique: 30 Anos de independência*. Porto: Revista Studia, nº 8, p. 69-84, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. *A Questão da Diferença na Literatura Moçambicana*. Via Atlântica, São Paulo, n. 7, p. 61-69, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antônio. *A Sociologia no Brasil*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 1, p. 271 a 301, 2006.

_____. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH/USP, 1996.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. CARDOSO, Antônio Mendes. *Poema*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

CARVALHO, Luciene. *Caderno de Caligrafia*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003.

CHAVES, Rita. *Colonialismo e Vida Literária no Império Português*. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 6, p. 200-211, 2002.

_____. *O Passado Presente na Literatura Africana*. Via Atlântica, São Paulo, n. 7, p. 147-161, 2004.

_____. *José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo*. São Paulo: Via Atlântica, n. 3, p. 140-168, 1999.

COUTO, Mia. *E se Obama Fosse Africano? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CONRAD, Joseph. *O Coração das Trevas*. São Paulo: Lamark, 2011.

_____. *The ShadowLine*. Grã-Bretanha: Penguin, 1986.

CRAVEIRINHA, José. *Cela I*. Maputo: Edições 70, 1980.

_____. *Karingana ua Karingana*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

_____. *Xigubo*. Maputo: Edições 70, 1980.

_____. *O Folclore Moçambicano e Suas Tendências*. Maputo: Alcance editores, 2009.

_____. *Obra Poética*. Org. Inês Nogueira da Costa, Manuel Jorge Correia de Lemos, Gilberto Matusse, Almiro Lobo, Francisco Noa. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2002.

_____. *Antologia Poética*. Org. Ana Mafalda Leite. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da Negritude: uma breve reconstrução histórica*. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, p. 25-40, 2005.

DU BOIS, W. E. *The Souls of the Black Folk*. New York: Bantam Dell, 2005.

EVARISTO, Conceição. In. *Cadernos negros: volume 21*. São Paulo: Editora Anita, 1998.

_____. *África: âncora dos navios de nossa memória*. São Paulo: Via Atlântica, n. 22, p. 159-165, 2012.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELDMAN, Carol. *Metalinguagem Oral*. In. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: 2001.

_____. *O Luso e o Trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o lusotropical*. São Paulo: É realizações, 2010.

_____. *O Mundo que o Português Criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. São Paulo: É realizações, 2010.

_____. *Uma Cultura Ameaçada e Outros Ensaio*s. São Paulo: É realizações, 2010.

GASPARINI, Lavinia. *Moçambique: educação e desenvolvimento rural*. Itália: Edizioni Lavoro, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Simone Caputo. *Poesia Moçambicana e Negritude: caminhos para uma discussão*. Via Atlântica, São Paulo, n. 16, p. 29-46, 2009

GRAMSCI, Antônio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na Sala de Aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo negro, 2008.

_____. *Movimentos de Resistência na África*. Revista de História, São Paulo, n. 141, p. 141-149, 1999.

HOHLFELDT, Antônio. *Imprensa das Colônias de Expressão Portuguesa: Primeira aproximação*. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. I Colóquio Brasil-Portugal de Ciências da Comunicação. Rio Grande do Norte, 2008.

KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

LARA, Alda. *Poema*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

LEITE, Ana Mafalda. *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Veja, 1991.

_____. *A Fraternidade das Palavras*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 20-29, 2002.

LENIN, Vladimir. *O Estado e a Revolução*. São Paulo: Expressão popular, 2010.

MACÊDO, Tania. *A Presença da Literatura Brasileira na Formação dos Sistemas Literários dos Países Africanos de Língua Portuguesa*. Via Atlântica, nº 13, p. 123-152, 2008.

_____. O Império colonial português e sua retórica. In *Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

_____. *O modernismo brasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa*. Mato Grosso: Revista Ecos, n. 003, p. 40-44, 2005.

MAQUÊA, Vera. *Política e ideia de nação em Xigubo, de José Craveirinha*. Rio de Janeiro: Mulembra, v. 1, n. 11, p. 116-125, 2014.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Portugal: Antígona, 2014.

_____. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

_____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENDONÇA, Fátima. *O Conceito de Nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 52-67, 2002.

MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

NOA, Francisco. *José Craveirinha: para além da utopia*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 68-77, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo. In. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo negro, 2010.

PAES, José Paulo. *Erotismo e Poesia: dos gregos aos surrealistas*. In: *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

_____. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRATT, Mary Louise. *A Crítica na Zona de Contato: nação e comunidade fora de foco*. Travessia, Santa Catarina, nº 38, p. 7-29, 1999.

RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RIBEIRO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco. *A Apoteose da Palavra e do Canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 40-51, 2002.

ROSAS, Fernando. *A CEI no Contexto da Política Colonial Portuguesa*. In. Mensagem: Casa dos estudos do império (1944-1994). Lisboa: UCCLA, 2015.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Representações do Intelectual: as conferências de Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTO, Alda do Espírito. *Poema*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

SANTOS, Edson Flávio. *Esperança e libertação: interfaces de uma utopia na/pela poesia de Agostinho Neto e Pedro Casaldáliga*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos literários - Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2018.

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978

SARTRE, Jean Paul. *Prefácio*. In. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *O Que é Literatura?* Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

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

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

SOUZA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: AEMO, 2009.

SOUZA, Luana Soares de. *Oralidade e linguagem na poética de José Craveirinha*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Programa de Pós-graduação em Estudos literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2014.

TENREIRO, Francisco José. *Poema*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

VANSINA, Jan. A Tradição Oral e sua Metodologia. In. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

VICTOR, Geraldo Bessa. *Poema*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

VIEIRA, Luandino. *Conto*. In. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

_____. In. *No Fluxo da Resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença*. Revista Gragoatá. Niterói, n. 27, p. 11-31, 2 sem., 2009.

VILLEN, Patrícia. *A Crítica de Amílcar Cabral ao Colonialismo: entre a harmonia e a contradição*. São Paulo: Expressão popular, 2013.

VINSENTINI, Paulo Fagundes. *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique, Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WALL, Cherly. *The Harlem Renaissance: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2016.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO I: FUNDAÇÃO JOSÉ CRAVEIRINHA

No mês de janeiro de 2019 estive em Maputo e tive o prazer de conhecer a Fundação José Craveirinha⁷⁸, situada no bairro da Mafalala, em Maputo. O espaço da Fundação é a casa onde José Craveirinha viveu com Maria. Fui recebida pelo neto do autor e tive acesso a todos os cômodos da residência. Seguem em anexos fotos da Fundação, pois acredito que servirão de fonte para outros pesquisadores que estudam José Craveirinha.



Figura 1: Entrada da Fundação José Craveirinha (Arquivo da autora)

⁷⁸ Agradeço ao neto, Stélio, e ao filho de José Craveirinha, Zeca, por me receberem nesse espaço e, em especial, à minha coorientadora, Marinei Almeida, que abriu todos os caminhos para eu pudesse conhecer a fundação.



Figura 2: Parte interna da Fundação José Craveirinha (Arquivo da autora)



Figura 3: Segundo o neto de José Craveirinha, a maior parte das pinturas e esculturas que estão na Fundação foram doadas por artistas à Craveirinha (Arquivo da autora)



Figura 4: Sala principal da Fundação José Craveirinha (Arquivo da autora)

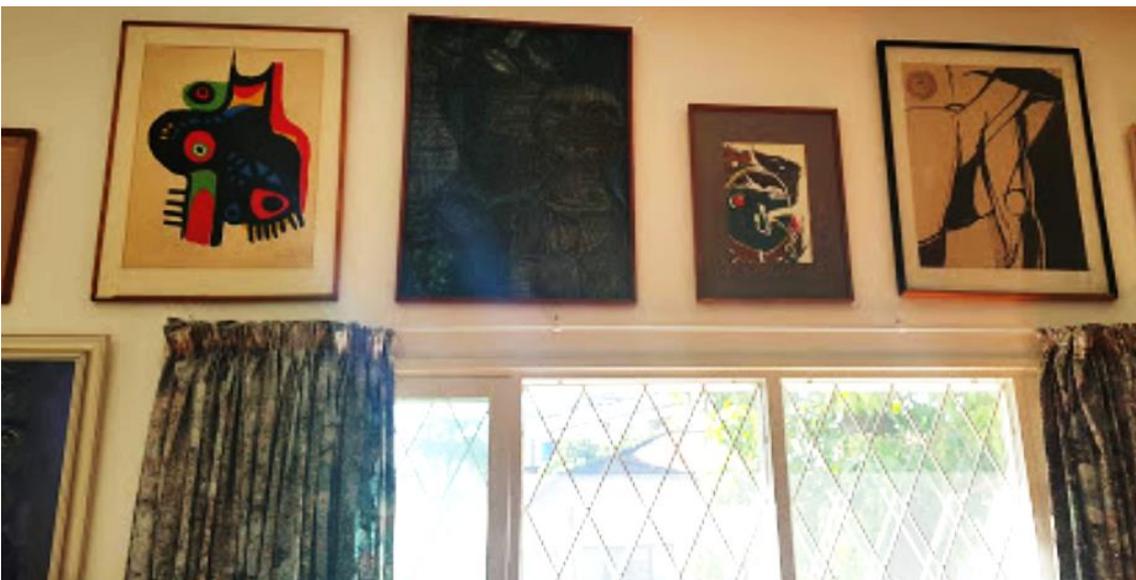


Figura 5: Parede da sala principal da Fundação José Craveirinha (Arquivo da autora)



Figura 6: Esculturas (Arquivo da autora)

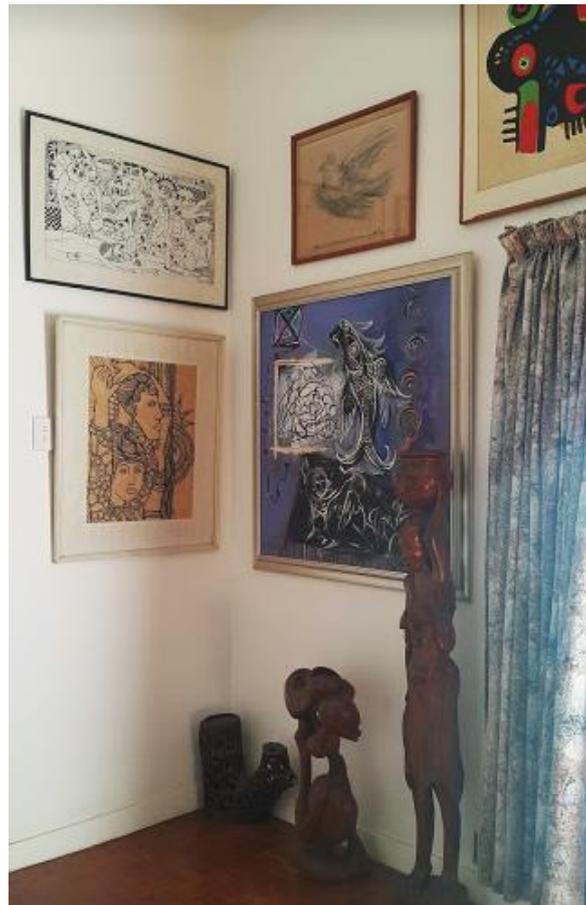


Figura 7: Pinturas e esculturas (Arquivo da autora)



Figura 8: Foto de Craveirinha e Maria (Arquivo da autora)

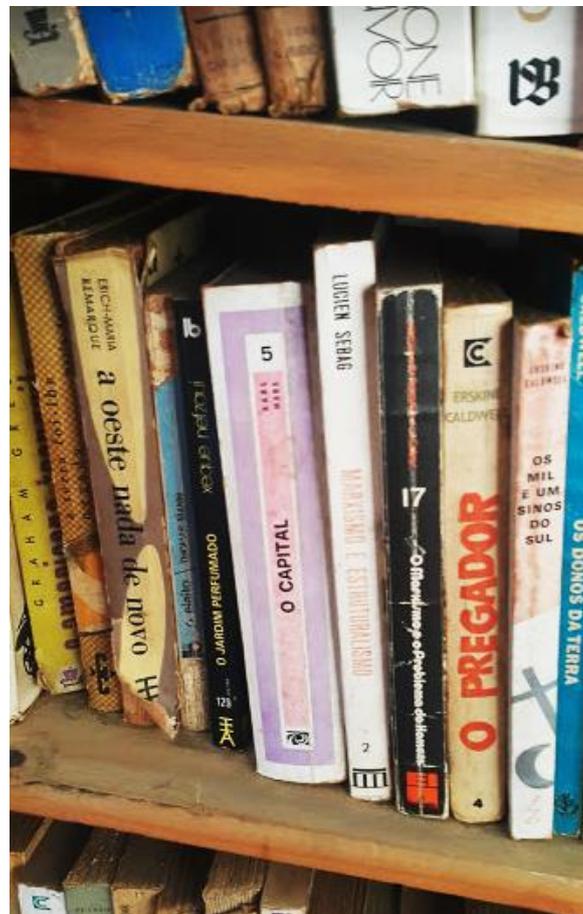


Figura 9: O Capital (Arquivo da autora)



Figura 10: Biblioteca de José Craveirinha (Arquivo da autora)

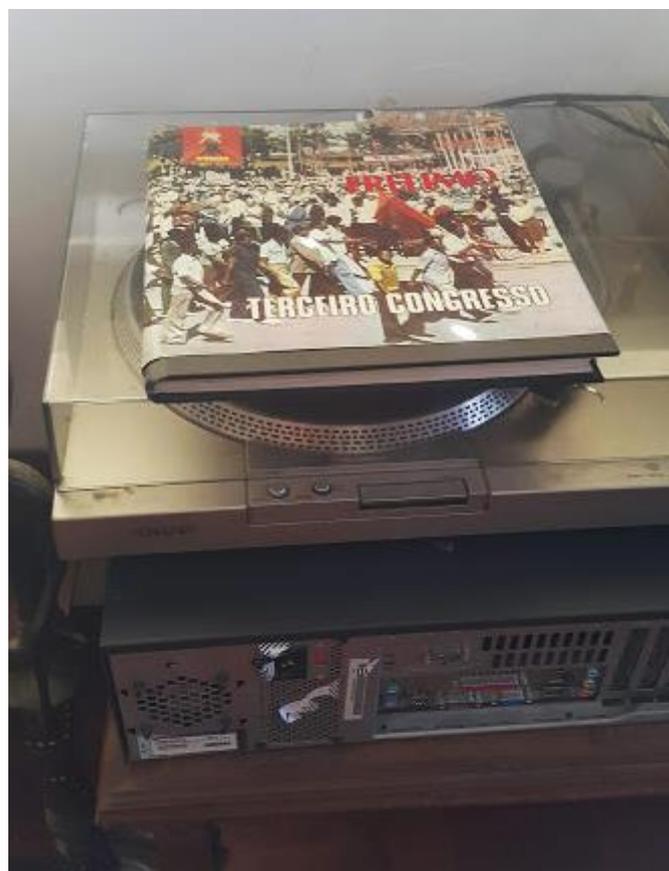


Figura 11: Livro do Terceiro Congresso da FRELIMO e vitrola (Arquivo da autora)



Figura 12: Carteirinhas de José Craveirinha (Arquivo da autora)



Figura 13: Fotografia de José Craveirinha (Arquivo da autora)

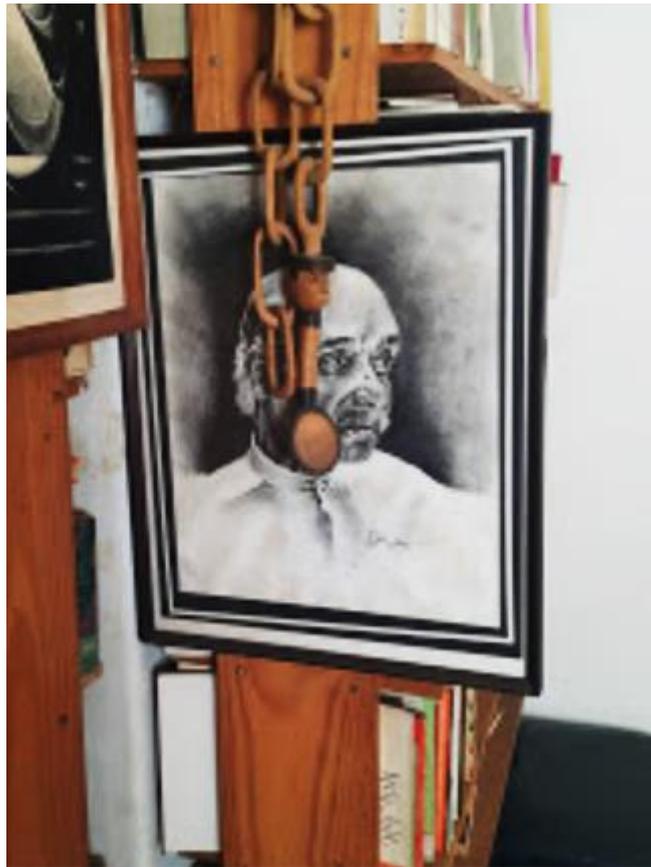


Figura 14: Desenho (Arquivo da autora)



Figura 15: Molduras (Arquivo da autora)

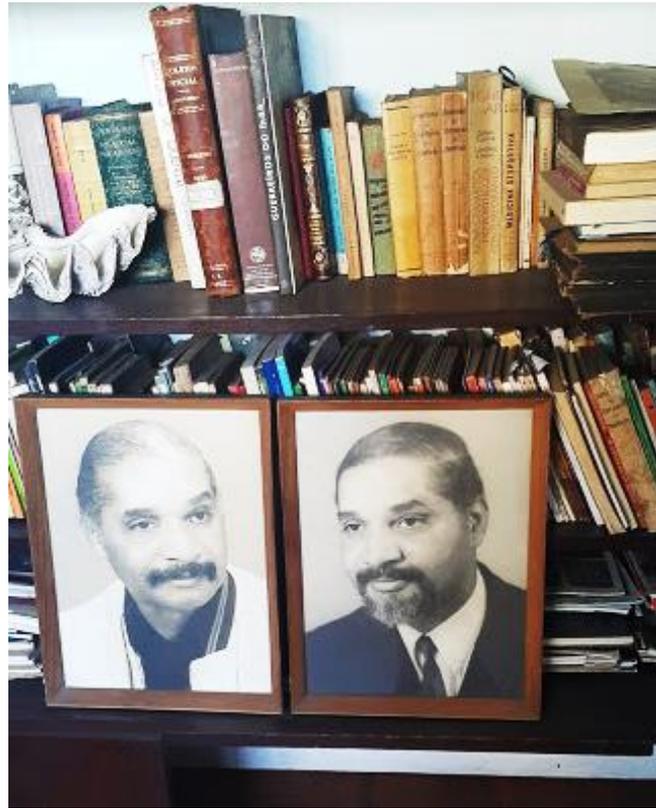


Figura 16: Fotografias de José Craveirinha (Arquivo da autora)



Figura 17: Livros, prêmios e quadros (Arquivo da autora)

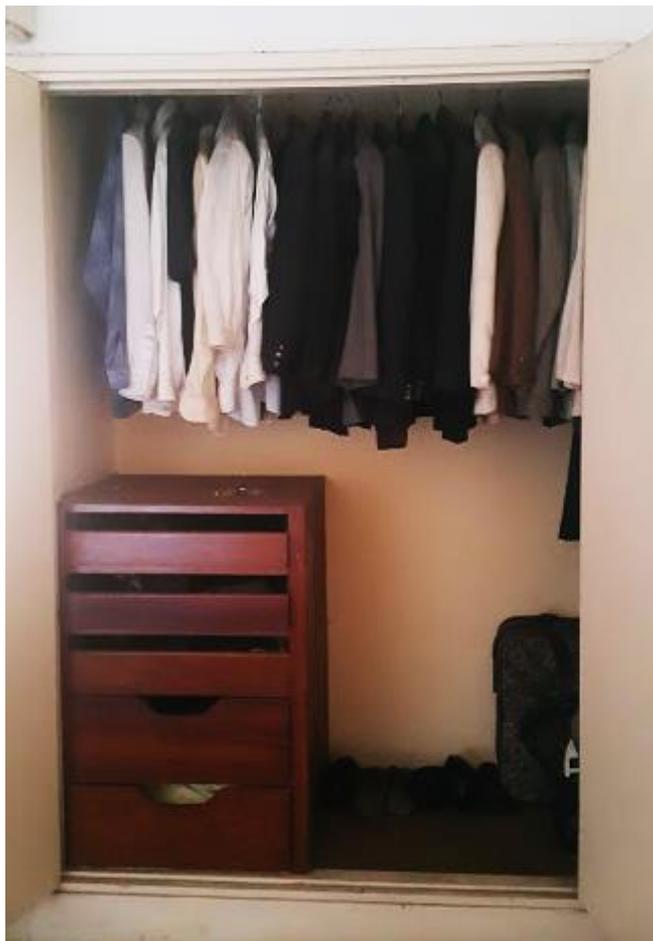


Figura 18: Guarda roupa de José Craveirinha (Arquivo da autora)

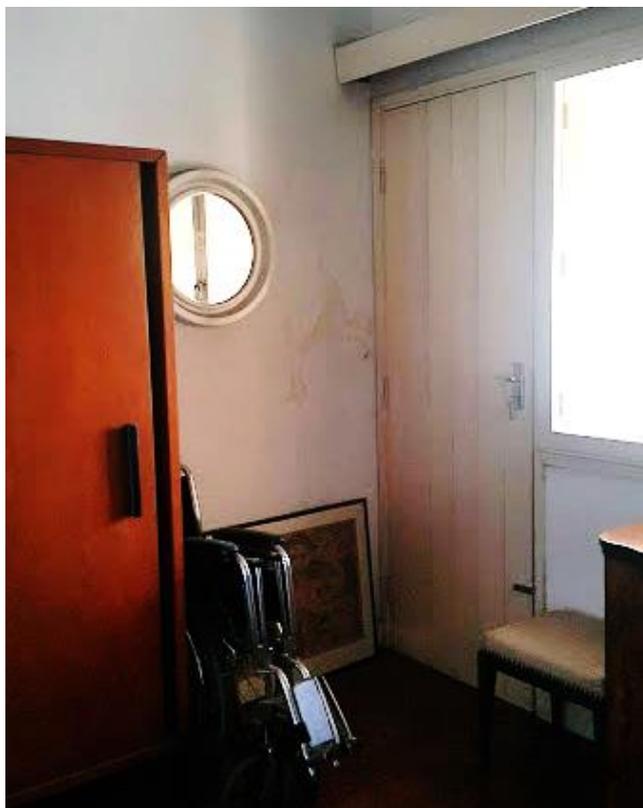


Figura 19: Cadeira de Rodas (José Craveirinha)



Figura 20: Troféus, relógio e cômoda (Arquivo da autora)

que dava o privilégio de estar na cidade de cimento até às 9 da noite. Se depois das 9 horas esse indígena fosse encontrado a circular na cidade de cimento, seria preso e levado ao xibalo. Xibalo é o trabalho forçado. Em casos piores, esses mesmos indígenas poderiam ser deportados para outras colônias portuguesas. A caderneta indígena figurou de 1920 a 1960, que foi quando ela foi abolida. Só para ter ideia não havia um muro, não havia uma barreira, nada tangível que dividisse essas duas cidades. Era tudo psicológico. A pessoa sabia que por ser de pele negra, não podia ter acesso livre a cidade de cimento. Desta feita, a Mafalala cria dois presidentes. O primeiro que ministrou a independência que foi o Samora Moises Machel. O segundo, Joaquim Chissano; a mãe da poesia moçambicana, Noémia de Sousa; o pai da poesia moçambicana, José Craveirinha; o melhor jogador de todos os tempos, Eusébio da Silva Ferreira. Seja bem-vinda à Mafalala.



Figura 22: Mafalala (Arquivo da autora)

IVERCA: Todos os bairros periféricos da cidade de Maputo são caracterizados como madeira e zinco. Foi um plano português de construir a cidade de cimento. Quando o governo português chega ao sul do país, para ter um melhor controle daquilo que estava a acontecer no porto e na estação, ele viu que o porto poderia

ser mais rentável se tivessem mão de obra para trabalhar. Mas o que acontece com as pessoas da zona sul do país? Essas pessoas não tinham habilidade nenhuma para trabalhar nos portos e na estação. Enquanto que as pessoas do norte, em Nampula, lá na Ilha de Moçambique, já haviam trabalhado com essa atividade. Então o que que fazem? Voltam ao norte, vão recrutar um grande número de trabalhadores e, chegados ao sul, as pessoas que são de pele negra não podiam estar na cidade de cimento e vieram a residir na Mafalala. Com a construção de grandes hotéis, como o hotel Cardoso, viu-se a necessidade de pessoas para lá trabalhar. Nós nem sabíamos que para estar num hotel ou num restaurante a pessoa tem que ter o domínio da língua estrangeira, que é o inglês, o francês. O moçambicano do tempo colonial não tinha domínio nenhum com as línguas. Então o que que o governo português faz? Volta ao norte mas desta vez para as ilhas do Índico e vai recrutar um grande número de trabalhadores e, chegados a Lourenço Marques, as pessoas que eram de pele negra não podiam estar na cidade de cimento e vieram residir na Mafalala.

IVERCA: Atualmente na Mafalala, bairro periférico da cidade de Maputo, concentra o maior número de habitantes mulçumanos em um só lugar. Nós temos um total de 25 mil habitantes na Mafalala, no qual 50% dos mesmos são mulçumanos. A medida que nós vamos viajando por Moçambique, nós vamos encontrando vários grupos étnicos diferentes. Desta feita, Moçambique tem um total de 23 línguas, no qual 80% das mesmas se encontram presentes no bairro da Mafalala. Desta feita, Mafalala se torna um bairro multicultural. E nós encontramos um total de 15 mesquitas para responder a demanda de mulçumanos que se encontram aqui a residir. E o melhor momento para se visitar a Mafalala é no mês do *ramadã* porque vemos como as pessoas se vestem, as especiarias que são vendidas no próprio bairro e o aroma da comida.



Figura 23: Mulçumana na Mafalala (Arquivo da autora)

IVERCA: O caniço queima com muita facilidade. Então, a primeira colônia sofreu um incêndio e perdeu-se muitas vidas. Então substitui-se o caniço por madeira e zinco, que também é um material de fácil remoção. A ideia era não colocar o cimento para que nada fosse permanente.



Figura 24: Andando pela Mafalala (Arquivo da autora)

IVERCA: A Noêmia vivia por detrás deste muro e Noêmia era mulata. Isso porque no tempo colonial era comum encontrar a imigração dos homens

portugueses, mas não das mulheres. Isso fez com que surgissem relações mistas, dando origem aos mulatos. Esses mestiços tinham alguns privilégios: viver numa casa grande, perto de uma rua que desse acesso direto a cidade de cimento. E também podiam ir à escola. Por ser mulato, podia desfrutar de todos os serviços que eram oferecidos na cidade de cimento. A única coisa que esse mulato não podia fazer era viver na cidade de cimento. Ela vivia na Mafalala, junto com a sua mãe. Quando seu pai a vinha visitar, ele trazia cartões postais, revistas, que continham lá poemas que falavam do amor, de quão a vida era bela e falavam das facilidades que as pessoas tem para fazer uso de determinados serviços. E Noêmia viu que aquilo que ela vivia no seu seio familiar, não constitui a verdade da comunidade no seu dia-a-dia. A comunidade era indígena, não podia ir à escola, assim como ela podia. Não podia ter acesso livre a cidade de cimento, assim como ela tinha. Com esse pensamento, aos quinze anos, começa a escrever manifestos políticos junto com dois amigos: Orlando Mendes e José Craveirinha. E esses mesmos manifestos eram feitos através de poemas. Eles escreviam poemas e colavam nas paredes da comunidade. Mas a comunidade que era indígena, não sabia ler. Era um esforço em vão. Com isso, escrevem uma carta reivindicando a sua liberdade e vão deixar na casa do governador. Quando o governo português tem consciência da existência de três jovens que estão a realizar manifestos políticos na Mafalala, vão à caça do três, e eventualmente prendem a Noêmia como exemplo. Prendem a Noêmia e lhe dão duas escolhas: a primeira é ficar em Moçambique e continuar com seu manifesto político, mas presa, ou ir ao exílio em Lisboa. Ela fica com a segunda opção. No exílio ela fica na Casa dos Estudantes do Império e vai conhecer pessoas vindas de outras colônias portuguesas, que foi o caso do Agostinho Neto, Amílcar Cabral, que saíram das suas zonas de origem pela mesma razão que Noêmia deixou Moçambique. Então, no exílio ela continua a trocar cartas com José Craveirinha, e no tempo colonial, o que entrasse ou saísse do país, passava por uma inspeção. Quando eles descobriram isso passaram a escrever cartas com mensagens banais e passaram a anexar um poema. O poema era a mensagem que eles queriam trocar um com o outro na verdade. A Noêmia, quando chega ao exílio, ela troca de identidade. Ou seja, para além de ser conhecida como Noêmia, passa a ser conhecida como Carolina Noêmia Abranches de Sousa, que eventualmente é conhecida como Carol. No tempo colonial só o homem

branco poderia publicar um livro, uma obra. Os outros só uma parte, um poema em um jornal. Virgílio Lemos, que era um poeta e amigo da Noêmia, escreve no jornal que a bandeira portuguesa é nada mais, nada menos, que uma capulana verde e vermelha. Naquele tempo qualquer peça, seja item africano, era visto como algo sem valor. Não era do civilizado. Então comparar o maior símbolo de Portugal à uma mera capulana era o mesmo que dizer que essa bandeira não tinha valor nenhum. Com isto, Virgílio Lemos foi preso e foi levado para o tribunal. Chegado ao tribunal, ele diz que ao comparar a bandeira portuguesa à uma capulana verde e vermelha, não quis ofender, mas sim transmitir o valor que essa bandeira tem para nós. A capulana é vestida pela mulher e a mulher, em qualquer sociedade, é considerada a base, o pilar de um lar, e esta mesma mulher usa capulana para pôr-se bonita, usa a capulana nos seus afazeres do dia-a-dia, usa a capulana para levar seu bebê ao colo, usa a capulana para fazer o leito de amor para o seu marido. Quando o bebe nasce a capulana está presente. A capulana está presente quando alguém se casa. Quando alguém morre a capulana também está presente. A capulana está presente em todos os momentos importantes da vida de um africano. Comparar a bandeira portuguesa à uma capulana verde e vermelha, eu não quis ofender, mas sim transmitir o valor que essa mesma bandeira tem. Com este argumento, Virgílio Lemos foi solto e o governo português decretou que daquele dia em diante, caso recebesse uma visita ou celebrasse uma data, a comunidade deveria usar capulanas vermelhas e verdes. Então em torno do sarcasmo, Virgílio Lemos conseguiu ser solto.

IVERCA: Ricardo Rangel é considerado o maior fotógrafo de Moçambique. Ele expressava-se através da fotografia. O mesmo caso da Noêmia de Souza, Virgílio Lemos e José Craveirinha, que se expressavam através da poesia. O Ricardo Rangel expressava-se através da fotografia e a fotografia do Ricardo Rangel retratava duas portas de casa de banho. Em uma escrita homens e em outra serventes, que era para demonstrar a diferença racial. Anexada a fotografia do Ricardo Rangel, nós tínhamos um poema de Noêmia de Sousa que levava o título de “Let my people go”, que é deixe meu povo ir. O poema da Noêmia era uma crítica a linha divisória da qual falamos no início da visita. No poema ela diz que identificasse com a luta de Martin Luther King, nos Estados Unidos, com a

luta de Nelson Mandela, durante o *apartheid* na vizinha África do Sul, e também identificasse com a música gospel, a qual falava de Moisés a levar o seu povo a terra prometida. Ela diz que assim como Deus mandou Moisés ao Egito, levou seu povo, foi capaz de abrir o Mar Vermelho, deixando-os passar até a terra prometida, irá um salvador até a Mafalala capaz de quebrar aquela linha divisória e deixar o meu povo passar livremente até a cidade de cimento. A curiosidade nesse momento deve ser de como a Noêmia, em um bairro pobre como a Mafalala, tinha acesso à tanta informação. Voltando para as pessoas que estavam na estação, nos portos, hotéis e restaurantes, essas pessoas viviam na Mafalala, e Noêmia tinha acesso direto às mesmas. Através delas, colhia informação que usava como fonte de inspiração para escrever os seus manifestos políticos. Considera-se a Noêmia, a mãe da poesia moçambicana, porque assim como toda mãe, quer o bem para os seus filhos, a Noêmia quer o bem para a sua comunidade.



Figura 25: Casa onde viveu Noêmia de Sousa (Arquivo da autora)

IVERCA: Na Mafalala haviam os mulatos como Noêmia. Havia os indígenas que eram os negros. E tínhamos os assimilados. O assimilado era um negro moçambicano que tinha que se assimilar a cultura portuguesa. Vamos olhar para

essas duas casas de madeira e zinco. Essas duas casas de madeira e zinco são conhecidas como casa de duas águas porque quando chove a água cai para duas direções. Então, quanto mais água a sua casa tiver, mais importante tu eras. Na casa de duas águas, nós encontrávamos um mulato, a residir, ou um assimilado. Quem era o assimilado? Conforme eu já havia dito, era um negro moçambicano que tinha que assimilar a cultura portuguesa. Primeiramente, tinha que ser maior de 18 anos, saber falar e escrever perfeitamente português. Ele tinha que sentar-se à mesa usando talheres, comer um bacalhau ou um cozido à portuguesa. E a sua mulher não podia fazer o uso da capulana. Então vestia-se propriamente como as mulheres portuguesas vestiam-se. Com isto, ia se apresentar a administração portuguesa. A administração, em meio de resposta, mandava uma equipe de inspetores à sua casa, para ver se realmente no vosso seio familiar fala-se português, se na hora da refeição se sentam a mesa usando talheres e se sua mulher veste-se propriamente como as mulheres portuguesas. Com isto, davam a categoria de assimilado. Mas por que desse moçambicano ambicionar ser um assimilado? Ser um assimilado dava-lhe o privilégio de estar em uma casa de duas águas, um bom emprego na estação de ferro, e também tinha seus filhos acesso à escola. Um caso concreto de assimilado, temos o caso do Samora e do Joaquim Chissano. Eles eram filhos de assimilados. Por seus pais serem assimilados, eles tiveram privilégio de ir à escola. Numa casa de duas águas nós encontramos um mulato ou um assimilado a residir. Nós sabemos que a madeira e o zinco, é um material que quando está quente, dentro fica mais quente ainda. Quando está frio, dentro fica mais frio ainda. Mas para uma pessoa que vive em uma casa de duas águas, comparado a outras, esta tinha mais conforto comparado a uma pessoa que vivia numa casa com uma só água. É por isso que esse mesmo moçambicano ambicionava ser um assimilado. O assimilado não era bem visto na comunidade porque era informante do governo português de tudo o que se sucedia dentro da comunidade. Conforme eu disse, quanto mais águas tua casa tinha, mais importante tu eras. Isto porque tivemos casos de brancos a residirem na Mafalala. Indianos e chineses, que por não poderem ter uma renda na cidade de cimento, vieram a Mafalala e construíram casas de quatro a seis águas. Então ao passar numa rua, e ver uma casa de duas águas, a pessoa sabia que estava lá um assimilado a residir. Em uma casa de quatro a seis águas, sabia que estava lá um branco, indiano ou chinês a

residir. O edifício de cimento azul ali embaixo era uma cantina. A cantina não é a ideia que temos atualmente do lugar onde se compra um lanche na escola. Aquela cantina, que pertencia a estação dos caminhos de ferro, era como um supermercado, uma mercearia, um bar. Era tudo naquela cantina. E a cantina por sua vez tinha um *compound* onde os trabalhadores da estação dos caminhos de ferro residiam. Então, o trabalhador recebia seu salário na estação, e vinha gastar todo na propriedade da estação caminhos de ferro. Então era um ciclo vicioso. O dinheiro saía e voltava a entrar para o mesmo cofre. A cantina era onde a pessoa, que era indígena, quando recebesse a carta do seu marido, ia a cantina e a cantina ia responder. O indígena pagava pelo serviço. Se eu quisesse ouvir uma música, tomar uma cerveja, conversar com meus amigos, era na cantina que isso acontecia. A Noêmia e seus amigos frequentavam. A Noêmia, o Orlando, o Virgílio Lemos, eram considerados intelectuais do bairro da Mafalala e juntos pensaram: se em Paris existe um cabaré de nome “Le chat noir”, onde os intelectuais encontram-se para conversar, e nós, que somos intelectuais do bairro da Mafalala, frequentamos aquela cantina, por que não batizar com o nome de “Le chat noir”. Desta feita, aquela cantina toma o nome de Gato Preto. O Gato Preto em particular tinha lá um guitarrista de dedos mágicos: o Daíco. Disse Daíco que quando segurasse sua guitarra para tocar, ele dizia “benta, rebenta”, até que as cordas da guitarra rebentassem. A marrabenta, estilo de música que nos representa como moçambicanos, nasce na cantina Gato Preto, no bairro da Mafalala. Combinando o fato da cantina ser um lugar com noites vibrantes e o *compound* que lá existia, começa a surgir um mal negócio na Mafalala, que é o da prostituição. Com a prostituição sobe o número de mulatos no bairro. Atualmente, se encontras um mulato e o chama de “mulato da Mafalala”, isso é uma grande ofensa porque ser mulato está vinculado com o passado de prostituição.



Figura 26: Antiga cantina conhecida como “Gato Preto” (Arquivo da autora)

IVERCA: Todos os anos a associação IVERCA realiza o festival Mafalala no mês de novembro e no festival nós temos uma atividade denominada “artevismo”, que é a pintura de murais. Porque na verdade só vimos que contamos uma história, mas não temos nada que a retrate, que a pessoa possa ver e tenha ideia daquilo que estamos a falar. Com este pensamento foi-se a comunidade e perguntou-se “Qual é a sua definição de Mafalala?”. A quem diz que na Mafalala nasceu a marrabenta, onde nasceu o pai e a mãe da poesia moçambicana, e outras respostas que a comunidade deu. Pegando essas mesmas respostas, cria-se um mural da literatura, e no mural da literatura, no topo nós temos “Mafalala”, que é o nome atual desse bairro, em seguida temos “Brado Africano”, que é o primeiro jornal negro e era bilíngue, em ronga e em português. E por fim nós temos “Munhuana”, que era o nome da atual Mafalala. Mas por que de ser conhecido como bairro da “Munhuana”? Nós tínhamos cá uma lagoa de produção de sal. E o sal, em ronga, se diz munhu, e onde o munho é produzido se diz munhuana. Munhuana é o lugar onde se produz o sal. Mas com a chegada dos primeiros imigrantes do norte, ou seja, o grupo étnico Macua, quando eles chegaram na Munhuana, chegaram com a tradição e a cultura deles. Todos os meses eles tinham uma cerimônia no qual faziam uma performance de uma dança, denominada falala. Então, para quem vivesse a redores da Munhuana e na cidade de cimento, quando vinha à Munhuana, para ver um falala, não diziam

que iam para Munhuana, mas sim que ia à Mafalala. Mafalala vem dessa mesma dança dos macuas.



Figura 27: Mural da literatura 1 (Arquivo da autora)

IVERCA: No mural nós encontramos os quatro pais que é o Rui de Noronha, João Albazini, Noêmia de Sousa e o José Craveirinha. Diferente dos três presentes no mural, João Albazini não era poeta, mas sim jornalista. Então ele é o fundador do Brado Africano, o primeiro jornal negro que deu a plataforma para que seus amigos pudessem se expressar. Em seguida nós temos o Rui de Noronha, que é considerado o melhor escritor de sonetos. Atualmente não há ninguém com capacidade suficiente para o superar. E o poema que deu visibilidade a ele é esse exatamente que encontramos no mural com o título “África surge et ambula”, que é latim, e o mesmo que dizer “África levante-se e caminhe”. Ele perdeu a vida muito cedo porque ele apaixonou-se por uma indiana branca e os indianos brancos não realizam casamentos mistos. Por essa razão, ele entra em profunda depressão e vem a perder a vida na casa dos vinte e cinco anos. Então nós presumimos que Rui de Noronha morre de amor por uma mulher com quem ele não pode se casar. De seguida temos a Noêmia de Sousa, que é considerada a mãe da poesia moçambicana e nós temos aí o poema dela que leva o título “Se quiseres compreender-me”. Este é um poema bem longo no qual ela fala de todos os grupos étnicos do país. Ela dizia que identificava-se com todos os grupos étnicos do país. E por fim, nós temos o José Craveirinha, que é

considerado o pai da poesia moçambicana, e o primeiro negro moçambicano a vencer um prêmio de literatura português: o prêmio Camões, isso em 91. Nós temos um poema de José Craveirinha, muito engraçado, que leva o título “As saborosas tangerinas de Inhambane”, que fala de um caminhonista que vai levar tangerinas de Inhambane para revender em Maputo. No percurso Maputo e Inhambane, estava lá a polícia a inspecionar se tinha documentação completa, tinha carimbos em dia, e na ida tava tudo bem. Chegado em Inhambane, ele carregava suas tangerinas rumo a Maputo. Mas este caminhonista, que não fugia a regra de todo machangana, tinha famílias no percurso todo. Então na volta, com as tangerinas, nas mesmas paragens que ele teve quando ia, e a polícia disse que estava tudo ok, agora não. Faltava carimbo, faltavam documentos. Para que pudessem deixá-lo passar, ele tinha que deixar uma parte das suas tangerinas. O caminhonista, que tinha famílias no percurso todo, tinha que deixar uma parte das suas tangerinas também com as famílias. Chegado a Maputo, já não havia nada para revender. Com este poema, ele queria criticar a corrupção que se fazia sentir naquele tempo, mas também criticar o fato de os homens terem mais de uma mulher.



Figura 28: Mural da literatura 2 (Arquivo da autora)

IVERCA: Lembra que eu falei que a linha divisória foi abolida em 60? Ela vigorou de 20 a 60. Em 60, todas as colônias portuguesas meteram uma carta reivindicando sua liberdade. Então o governo português arranhou uma estratégia

de tirar o pensamento de liberdade das suas colônias. Então, para Moçambique, em particular, primeiro foi abolir a linha divisória e construiu escolas. O porquê dessas escolas tomarem o nome unidade e depois o número? Nós temos o total de 30 unidades na cidade de Maputo. Por terem se construído várias escolas em simultâneo, não houve tempo para dar um nome a cada uma delas. Então coloca-se número. Mas já, antes do número da escola, se coloca unidade que era para mostrar que era unido às suas colônias. Para além de abolir a linha divisória, ele construiu essas escolas e colocou cinco jogadores da seleção portuguesa. Foi o caso onde estive Eusébio. Por isso que atualmente nós temos essas unidades que são resultado de uma estratégia do governo português de tirar a consciência de independência da cabeça de suas colônias.



Figura 29: Escola na Mafalala (Arquivo da autora)



Figura 30: Espaço interno da escola (Arquivo da autora)



Figura 31: Menino na escola (Arquivo da autora)



Figura 32: Muros da escola (Arquivo da autora)

IVERCA: Nós paramos aqui nessa casa, que é na verdade uma mesquita. Conforme pode ver, não tem arquitetura de uma mesquita. Essa é uma casa de quatro águas. Não tem arquitetura nenhuma de uma mesquita. Isto deve-se ao fato de que no tempo colonial era proibido seguir uma religião que não fosse a católica. Havia um vínculo entre a igreja católica e o governo português. Todas as colônias viam ser católicas. Os muçumanos, quando chegaram à Mafalala, negaram-se a professar outra religião que não fosse a deles. Com esse pensamento, construíram essa casa e batizaram como Associação dos Comorianos. Era vista como uma associação de imigrantes, enquanto na verdade era uma mesquita clandestina. Então quando um grupo estava dentro a rezar, outro ficava de fora a vigiar se não vinha ninguém suspeito, porque se fossem encontrados, seriam presos e levados ao xibalo, que era o trabalho forçado. Mas essa casa também teve seu papel de associação de imigrantes, que para além de pessoas que vieram à Moçambique contra a sua vontade, para trabalhar nos hotéis e restaurantes, tivemos casos de pessoas que saíram da sua zona de origem, procurando melhores condições de vida. Então, essas pessoas quando chegassem à Mafalala, procuravam abrigo na associação até que conseguissem um emprego na cidade de cimento e conseguissem se enquadrar nessa mesma comunidade. Essa casa também teve um papel

importante na mobilização de jovens para fazerem parte da FRELIMO. Quando se funda a FRELIMO, vê-se a necessidade de pessoas para fazerem parte da frente. Com esse pensamento recrutam-se jovens clandestinamente a partir da associação e eram enviados para o treinamento militar na Argélia, de forma clandestina. Se as paredes da associação pudessem falar, obviamente nos contariam boas e longas histórias.



Figura 33: Mesquita *Massjid Baraza* (Arquivo da autora)

IVERCA: Neste campo, diferente do que muita gente pensa, não é onde o Eusébio jogou. Eusébio jogou em outro campo que fica mais para baixo que deu lugar à residências. Depois da guerra de libertação do país, tivemos a guerra civil, entre a RENAMO e a FRELIMO: os dois partidos mais poderosos no país. Temos o partido que está no poder, a FRELIMO, e seu maior oponente, a RENAMO. Tivemos a guerra civil entre esses dois partidos que durou 16 anos e só cessou em 92. As pessoas que foram diretamente afetadas pela guerra civil refugiaram-se no campo que Eusébio jogava e colocaram lá suas residências. Quando se cria aquela rua para baixo, aquela rua toma o nome de “Eusébio da Silva Ferreira”, em homenagem ao Eusébio. Mas nesse campinho é onde foi descoberta a nossa única campeã olímpica: Maria de Lurdes Mutola. E a Mutola não é da Mafalala, mas ela é de um bairro vizinho de nome Chamanculo. Ela jogava futebol aqui na Mafalala, e em particular na Copa Mafalala. A Copa Mafalala já existe há 35 anos. No tempo colonial não existia futebol feminino. E

a Mutola gostava de jogar futebol. O que que ela faz? Infiltra-se em uma equipe masculina e passa a jogar futebol no campinho da Mafalala. Uma tarde, enquanto José Craveirinha assistia a essa mesma partida de futebol, nota um porte físico de um dos jogadores. Ele se aproxima e vê que não era um menino mas sim uma menina. Comparado ao futebol, ela tinha mais inclinação ao atletismo. Então pega na Mutola e começa a treiná-la. Em Sidney, em 2000, ela consegue vencer os 800 metros, levando a medalha de ouro a Moçambique. Todos os anos, de outubro a dezembro decorre, no campinho da Mafalala, a Copa Mafalala.



Figura 34: Placa na entrada do campinho da Mafalala (Arquivo da autora)



Figura 35: Grafite de Eusébio (Arquivo da autora)

IVERCA: Aqui temos um mural chamado “Tufo da Mafalala”. Tufo é uma dança do norte do país, lá para Nampula, e o grupo étnico é Macua. Elas são conhecidas como as mulheres mais bonitas do país. E nós temos aqui presente no mural uma das danças que elas vão fazer para nós que é o salto a corda. Vamos ver uma performance das senhoras.



Figura 36: Mural "Tufo da Mafalala" (Arquivo da autora)



Figura 37: Desenho que compõe o mural (Arquivo da autora)



Figura 38: Músicos esquentando tambores com o objetivo de esticar a pele dos tambores (Arquivo da autora)



Figura 39: Músico (Arquivo da autora)



Figura 40: Performance das mulheres macuas na Mafalala 1 (Arquivo da autora)



Figura 41: Performance das mulheres macuas na Mafalala 2 (Arquivo da autora)

LISTA DE FIGURAS⁸⁰

Figura 1: Entrada da Fundação José	191
Figura 2: Parte interna da Fundação José Craveirinha	192
Figura 3: Segundo o neto de José Craveirinha, a maior parte das pinturas e esculturas que estão na Fundação foram doadas por artistas à Craveirinha. 192	
Figura 4: Sala principal da Fundação José Craveirinha	193
Figura 5: Parede da sala principal da Fundação José Craveirinha	193
Figura 6: Esculturas	194
Figura 7: Pinturas e esculturas	194
Figura 8: Foto de Craveirinha e Maria	195
Figura 9: O Capital	195
Figura 10: Biblioteca de José Craveirinha	196
Figura 11: Livro do Terceiro Congresso da FRELIMO e vitrola	196
Figura 12: Carteirinhas de José Craveirinha	197
Figura 13: Fotografia de José Craveirinha	197
Figura 14: Desenho	198
Figura 15: Molduras	198
Figura 16: Fotografias de José Craveirinha	199
Figura 17: Livros, prêmios e quadros	199
Figura 18: Guarda roupa de José Craveirinha	200
Figura 19: Cadeira de Rodas	200
Figura 20: Troféus, relógio e cômoda	201
Figura 21: Mapa da Mafalala	202
Figura 22: Mafalala	203
Figura 23: Mulçumana na Mafalala	205
Figura 24: Andando pela Mafalala	205
Figura 25: Casa onde viveu Noêmia de Sousa	208
Figura 26: Antiga cantina conhecida como “Gato Preto”	211
Figura 27: Mural da literatura 1	212
Figura 28: Mural da literatura 2	213

⁸⁰ Com exceção do mapa da Mafalala, retirado do Google *Maps*, todas as imagens que compõem essa pesquisa fazem parte do meu arquivo pessoal. Autorizo a reprodução e o compartilhamento das imagens desde que essa tese seja citada como fonte.

Figura 29: Escola na Mafalala	214
Figura 30: Espaço interno da escola	215
Figura 31: Menino na escola	215
Figura 32: Muros da escola	216
Figura 33: Mesquita <i>Massjid Baraza</i>	217
Figura 34: Placa na entrada do campinho da Mafalala	218
Figura 35: Grafite de Eusébio	219
Figura 36: Mural “Tufo da Mafalala”	220
Figura 37: Desenho que compõe o mural	220
Figura 38: Músicos esquentando tambores com o objetivo de esticar a pele dos tambores	221
Figura 39: Músico	221
Figura 40: Performance das mulheres macuas na Mafalala 1	222
Figura 41: Performance das mulheres macuas na Mafalala 2	222