

## As várias vozes da escrita poética de José Craveirinha

Glória de BRITO  
(Universidade Aberta)

*Escrever para mim é reviver através de outrem,  
é uma maneira de reter a vida.*

(José Craveirinha)

### O poeta fundador da literatura moçambicana

José João Craveirinha (1922-2003) que a morte levou no dia seis de Fevereiro de 2003, aos oitenta anos, dizia-se *um aprendiz de poeta*, apesar de ter deixado uma obra inigualável. Nascido em Lourenço Marques, filho de um português, natural de Aljezur e de mãe moçambicana de Xai-Xai de etnia ronga – um dos oito principais grupos étnico-linguísticos de Moçambique, lega-nos memórias de duas culturas: europeia e a africana. José Craveirinha dizia que tinha nascido duas vezes: a primeira no dia do parto e a segunda no dia em que tomou consciência que era mestiço. E desde que *descobriu que era mestiço*, passou a exibir a sua identificação preferencial com a cultura herdada do lado materno, como exprime nos seguintes versos:

Minha Mãe:  
Trago a resina das velhas árvores  
da floresta nas minhas veias  
E a sina de nascença  
no meio das badaladas à volta da fogueira  
tu sabes como é sempre uma dor nova  
sabes ou não sabes, minha Mãe?<sup>1</sup>

Galardoado com o Prémio Camões em 1992, Craveirinha é considerado o maior poeta africano de língua portuguesa e, em particular, um dos fundadores da identidade moçambicana. Referindo-se à sua importância na cultura moçambicana, Mia Couto sublinha que *Craveirinha está para Moçambique como Camões está para Portugal*<sup>2</sup>, não havendo distância entre escritores contemporâneos e antigos em Moçambique, como acontece na literatura portuguesa. Mia Couto salienta ainda: *do ponto de vista da intensidade, da maneira como ele marcou toda uma geração, inclusivamente os prosadores como eu, ele é uma espécie de marco, de fundamento, é o nosso chão, é o chão da nossa literatura*<sup>3</sup>. Também Francisco Noa manifesta o seu sentimento de pesar pelo desaparecimento do poeta e de outros fundadores da moçambicanidade:

Há, sensivelmente, dois meses, quando recebi a notícia da morte de Noémia de Sousa, apercebi-me que se consumava o fim de uma era: a era dos fundadores. E, se o sentimento de perda foi, nesse momento, enorme, agora, com a tua morte, tornou-se extremo. Porque, afinal, a sequência da sensação de perda passa obviamente por aqueles que, como tu e a Noémia, fundaram a nossa literatura. Falo dos já idos Rui Nogar, Fonseca Amaral, Orlando Mendes, Aníbal Aleluia, Rui Knopfli.

E a grandeza da perda reside não só por tu e eles terem sido os alicerces da literatura moçambicana, mas sobretudo por terem criado e alimentado a utopia da nossa emancipação e da nossa cidadania<sup>4</sup>.

José Craveirinha é criador de uma obra poética, cuja originalidade se distingue pela exploração das potencialidades sonoras, lexicais, sintáticas, semânticas e significantes da língua portuguesa, criando uma nova linguagem poética pela combinação do português e do ronga e pela *introdução de marcas ético-culturais próprias do universo moçambicano tradicional*<sup>5</sup>, tendo por isso merecido vários prémios<sup>6</sup>. É igualmente autor de inúmeros textos e entrevistas publicados em diversos jornais e revistas tanto em Moçambique como em Portugal. Aliás, o poeta iniciou a sua actividade como jornalista, nos anos quarenta, no semanário *O Brado Africano*<sup>7</sup>, órgão informativo da Associação Africana. A partir dos anos cinquenta, colaborou igualmente noutros jornais e revistas, designadamente: *Notícias, Itinerário, Tribuna, Mensagem* (Casa dos Estudantes do Império), *Nova, Notícias de Bloqueio, Caliban*<sup>8</sup>. No entanto a sua colaboração mais significativa encontra-se no jornal *O Brado Africano* para o qual escrevia crónicas, poemas, pequenos textos de ficção (agora reunidos no livro de contos *Hamina e Outros Contos*) e artigos sobre desporto. Não esqueçamos que Craveirinha foi jogador de futebol em dois clubes moçambicanos e treinador de atletismo.

## As vozes contidas na enunciação poética de *Xigubo*

Fazendo uma incursão pela obra poética de J. Craveirinha, constatamos que o poeta *era um homem que tinha facetas múltiplas*<sup>9</sup>, tributárias dos momentos históricos e políticos, bem como das vivências familiares e profissionais, determinantes na sua trajectória literária. Estas configurações múltiplas manifestam-se, analogamente, em estilos e discursos variados: narrativo, descritivo, elegíaco, lírico, épico e profético, decisivos nos vários itinerários temáticos do autor: a negritude, a moçambicanidade e o comprometimento social e militância política<sup>10</sup>.

Partindo de alguns poemas e aspectos que consideramos significativos nas obras *Xigubo* (1964) e *Maria* (1998), ou seja as suas primeira e a última publicações poéticas<sup>11</sup>, tentaremos caracterizar algumas particularidades discursivas da escrita poética de J. Craveirinha. Em particular analisar alguns fenómenos dialógicos que intervêm nas várias vozes que ressoam nos poemas e cujas modulações se vão adaptando à especificidade do enaltecimento, da ironia, da sensualidade, da revolta, do grito ou da indignação. Como afirma Mikhail Bakhtine: "Le discours rapporté, c'est le *discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation*, mais c'est, en même temps, *un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation*"<sup>12</sup>. Por conseguinte, o modo como as vozes directas ou indirectas intervêm na construção dos enunciados permite caracterizar o estilo poético do autor.

Com Craveirinha, a poesia moçambicana e a língua portuguesa abrem novos caminhos, adquirindo feições inovadoras no plano estético e da reinvenção da linguagem. Esta energia nova que o poeta transfere para o leitor está presente logo, no poema de abertura da sua primeira obra *Xigubo*<sup>13</sup>, sendo extensiva ao conjunto dos vinte e dois poemas nela inseridos. Predomina, nos poemas desta obra, a voz de um enunciador, *marcado*<sup>14</sup> pelo estado de sofrimento e de opressão dos seus irmãos moçambicanos, deixando transparecer a sua atitude ora de revolta pela injustiça do sistema colonial, ora de exaltação racial, telúrica, cultural e linguística da identidade moçambicana e africana em geral. Esta exaltação emerge com maior intensidade nos poemas "Manifesto", "Hino à minha terra", "Xigubo" e "África", expressa por um léxico português e ronga, e num tom virulento, sensual, agressivo, impetuoso e gritante.

No poema "Xigubo" (p. 9), o enunciador descreve uma dança guerreira ancestral, incorporando na enunciação fragmentos de enunciados rituais (*Culumba! Culucumba!; Dum-dum!// Tantã!*) e levando o leitor a aceder ao ambiente mágico e tradicional convocado no poema. No interior do discurso poético, distinguimos as vozes colectivas das *velhas tribos da margem do rio*, conservando a intensidade rítmica própria da atmosfera da dança guerreira, e as apreciações encomiásticas do enunciador alusivas a esta prática ancestral:

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 margens do rio.

O discurso enaltecedor do enunciador domina o poema, contrapondo à civilização colonizadora a beleza, o poder, a sensualidade e a magia dos cantos, das crenças e dos objectos fetiche da tradição africana.

Em "Manifesto" (p. 33), a voz do enunciador enaltece a superioridade da raça negra, por um processo metonímico e anafórico, criando sucessivas imagens da realidade africana sugeridas pela (trans)figuração dos elementos do corpo. Trata-se de um longo poema de cariz exclamativo e épico, cuja matriz sintáctica, semântica e polifónica se assemelha à do poema "Mãos" de Francisco José Tenreiro<sup>15</sup>. A voz do sujeito funde-se com as vozes de outros africanos, para glorificar a beleza do corpo, exaltar a heroicidade dos chefes guerreiros e afirmar o poder dos objectos totémicos e das crenças ancestrais, acusando os colonizadores de preconceitos raciais e de apropriação da riqueza africana:

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 Tanganhica  
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.  
Ah! Outra vez eu chefe zulo  
eu azagaia banto  
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis  
pragas de gafanhotos invasores.

Também no poema "Hino à Minha Terra" (p. 21) se ergue uma voz plural na qual se cruzam as vozes humanas (do enunciador e dos seus irmãos moçambicanos) com as vozes antropomorfizadas da terra (identificada com a figura da Mãe), dos ventos, das árvores, e dos animais:

– Quissimajulo! Quissimajulo! – Gritamos  
nossas bocas autenticadas no hausto da terra.  
– Aruângua! – Responde a voz dos ventos na cúpula das micaias.

A modelação dos tons de cada voz vai desvelando ao leitor um universo cosmogónico, transfigurado pela força *interventiva da palavra* (A. Leite, 1991: 130) aqui bivalente, com valor de exaltação e de acusação.

Exaltação da beleza telúrica e cromática e da fertilidade da terra: a sensualidade das árvores, as cores quentes e o sabor dos frutos; a beleza e agilidade selvática dos animais e das aves. Recorrendo à enumeração, à repetição, às exclamações e às metáforas – figuras recorrentes da técnica retórica de J. Craveirinha –, o enunciador ressalta, num tom enérgico e apologético, a superioridade, a quantidade, a variedade e a riqueza do mundo geográfico e cultural moçambicano.

Em contraponto a esta linha de exaltação da cultura étnica ancestral e dos objectos de culto, ergue-se a voz acusadora do sujeito poético, no poema "África" (p. 15), para denunciar os mecanismos da acção colonizadora. A forma de denúncia dos actos enunciados no texto é modalizada por verbos e seus argumentos que expressam, por parte do enunciador, atitudes de sarcasmo, desdém, indiferença e escárnio pelos valores religiosos e culturais impostos por uma colonização exploradora e hipócrita.

Encontramos nesta faceta interventiva da poética de J. Craveirinha vários registos e tons. As formas de denúncia e de recriminação variam em tom e discurso, atingindo por vezes o extremo da violência verbal: imprecação, invectiva, vitupério, praga, maldição. Em "Imprecação" (p. 24), o enunciador amaldiçoa os actos hipócritas, prometendo retribuir da mesma forma. Em "Grito Negro" (p. 13) pragueja, profetizando a inversão da situação de opressão: *Sim/ Eu serei o teu carvão/ Patrão!* A imagem da antevisão da vitória sobre o jugo colonial e da futura nação independente é profetizada pela voz de um enunciador que integra outras vozes provenientes do passado e do futuro, no poema "Poema do Futuro Cidadão" (p. 18): *E/tenho coração/ gritos que não são meus somente/ porque venho de um País que ainda não existe.*

No poema "Mamanô" (p. 43), o poeta insere na enunciação o grito de desespero de mufana, órfão de mãe viva, exportada para as roças de S. Tomé: *Voz de mufana/ alagou a cidade com seus soluços de acusação/ (...) E toda a sina atirada desesperadamente/ num grito cheio de vazio como nossa vida:/ Mamanôô...! Mamanôô...!*

No contexto da narração poética de um facto histórico (deportação de duzentos e vinte homens e cinquenta e três mulheres), o efeito da incorporação do grito de mufana em língua ronga (*Mamanôô...!*), ecoando num processo repetitivo, reproduz a fidelidade à língua étnica, marcando a faceta realista. Porém, subjacente a este grito, manifesta-se também a indignação do poeta, apontando as consequências dramáticas da deportação, entre as quais a orfandade. Esta temática da infância está representada igualmente no poema "Afinal... A Bala do Homem Mau" (p. 49) que traduz a situação da criança do bairro suburbano, nua, abandonada que, ao roubar para sobreviver, é alvo da agressão colonial. E ainda em "Um Céu Sem Anjos de África" (p. 55), que foca o contraste ente a menina filha de mãe negra, sem dinheiro para se curar, e a menina rica, filha de *pais arianos*.

Em «Elegia à Minha Avó Fanisse» (p. 45), o poeta narra a *estória* da avó que morreu em Michafutene e denuncia, sob forma de sinédoque generalizante, a invasão e a transformação do espaço tradicional africano pelo colono português:

Ninguém zangou avó Fanisse  
ninguém cuspiu sina de Fanisse  
ninguém roubou mandioca  
ninguém bateu  
ninguém matou Fanisse?  
Português abriu estrada na machamba  
buzina de Thornicroft lá longe

espantou cabrito de cocuana Mabota  
passarinho de bico encarnado  
fugiu!

Parece-nos que o recurso à interrogação, no interior do discurso poético, instaura uma insinuação, levando assim o leitor a validar a acusação, reconhecendo que o Português é de facto o culpado pela morte de Fanisse, do seu meio ambiente e das suas tradições. Recorde-se que a adulteração do espaço africano, pela intromissão do elemento civilizacional europeu e suas consequências físicas e culturais é uma temática recorrente nos escritores moçambicanos e angolanos, nos anos cinquenta e sessenta. Na poesia de J. Craveirinha, essas marcas são traduzidas pelas imagens da oposição entre a cidade de cimento e a cidade de caniço, paradigmas das assimetrias sociais.

A sinédoque agencia ainda outra imagem sugerida pela figura da avó, cuja voz indirecta, diluída na do sujeito poético, invoca a memória do passado e os objectos anímicos.

Tomámos como exemplo algumas composições que contêm elementos das isotopias dominantes em *Xigubo*, estreitamente ligados. Abordámos, igualmente, alguns fenómenos de dialogismo operados no discurso poético e as vozes intervenientes na enunciação: a do enunciador, as do outro (humano, natural e animal) e a do poeta refractada no texto, denunciando, acusando e exaltando. Outros temas e vozes ligados à realidade social quotidiana são representados em *Xigubo*, em particular a exploração do magaíza ("Gado Mamparra-Magaíza" e "Subida") e a prostituição ("Mulata Margarida").

A linguagem metafórica e veemente utilizada em *Xigubo* e a tendência narrativizante<sup>16</sup> constituem traços característicos do discurso poético de J. Craveirinha, igualmente presentes em *Karingana ua Karingana*. Existe também, nestas obras, alguma afinidade a nível da linguagem, dos sujeitos poéticos e dos processos de representação da realidade referencial, que contrastam com a linguagem, as temáticas, as vozes e a estética criadas na obra *Maria* de que nos ocuparemos seguidamente.

## O rigor de uma poesia que vem de dentro

Na última publicação de *Maria* (1998), J. Craveirinha acrescentou cento e cinquenta e dois poemas aos quarenta e oito da primeira edição (1988), distribuindo-os por quatro livros. Trata-se de um novo livro, segundo o poeta, resultado do que ele *foi anotando ao longo do tempo, desde a lancinante partida de Maria, em Outubro de 1979*<sup>17</sup>. Numa entrevista concedida a Virgílio de Lemos<sup>18</sup>, o escritor afirma que, quando os poemas ficam muito tempo na gaveta, o poeta pode escolher *as palavras exactas, os materiais adequados*. De facto, a obra *Maria*, na opinião de Virgílio de Lemos, *oferece alguns dos melhores momentos da poesia portuguesa contemporânea, numa língua portuguesa de uma grande clareza* (*Idem*, 31). José Craveirinha acrescenta que se há um grande rigor na poesia de *Maria*, é porque *ela vem de dentro*.

No conjunto da obra poética de J. Craveirinha, *Maria* marca a diferença pelo elevado grau de subjectividade, pelas formas poéticas breves e densas nas quais se vai construindo um lugar em que o "eu" encena a sua dor sentida (*verdadeiras lágrimas*), presta a sua veneração à esposa e evoca o passado em comum. A estrutura em quatro livros está, de certo modo, associada à evolução diacrónica do estado emocional do enunciador, sob o efeito da *partida de Maria*. A dor e a inquietação assumem o primeiro plano nos Livros I e II, dando gradualmente lugar à saudade

e à solidão nos Livros III e IV. Nesta perspectiva, poderemos considerar que a poesia de *Maria* se aproxima de um discurso autobiográfico e confessional, na medida em que traduz com sinceridade e retrospectivamente situações da vida íntima e familiar do poeta. O sujeito enunciatador coincide com o escritor e homem histórico que assume as confidências e os sentimentos construídos na escrita e ainda enriquecidos por entrevistas várias, focando as mesmas confissões. Este discurso, caracterizado por um lirismo depurado, privilegia o tom panegírico – traço característico da homenagem, da elegia fúnebre e amorosa –, mas igualmente o subjectivismo (*uma maneira intimista de render justo preito à memória de um ente muito querido*)<sup>19</sup>, traduzindo, com uma autenticidade invulgar, as emoções pessoais do poeta, prematuramente enviuvado. Assim, a evocação da sua *tão bela esposa* é expressa em registos diferentes que assumem as formas de elegia e de canto ou hino religioso, de inspiração cristã<sup>20</sup>, nas quais o poeta tenta ultrapassar o luto, convertendo a vida e a morte de Maria em imagens de veneração e de perpetuidade dos sentimentos.

Nesta obra, predomina a voz do sujeito poético, na primeira pessoa gramatical, num diálogo constante com a esposa, destinatário dos poemas. Por conseguinte, o sujeito gramatical "tu" é recorrente na maioria dos poemas e as (imaginadas) falas de Maria são retomadas na enunciação do sujeito enunciatador. Embora aquele co-enunciatador (Maria) pareça reduzir-se a um simples papel de figuração, a sua presença é pressentida no dialogismo criado nos poemas, pelas interrogações e invocações. O co-enunciatador (que se constitui como o desdobramento do próprio "eu") a quem o sujeito poético se dirige, leva o leitor a escutar várias conversações construídas ao longo da obra, em diferentes situações específicas: *Por mais imperceptíveis/ no lar continuo escutando/ compassivos sinais da tua voz/ de ausência* (p. 163). O poema "O idílio recomeçado" (p. 113) é um exemplo das realizações dialógicas presentes na obra:

### **O idílio recomeçado**

Eu?

Neste nosso idílio recomeçado  
posso não ser pontual  
mas faltar não falto  
no lugar aprazado.

E tu?

No novo amor que nos casa  
aceitas minhas flores  
sem falar como de costume.

Há um espaço no texto para as confissões e reflexões do enunciatador (a voz interna monologada) a propósito da natureza e efemeridade humanas, do mistério da vida e da morte, da solidão e destino do homem, conferindo ao discurso um carácter sublime: *Quando um homem chora/ é uma ferida mal sarada/ que nos olhos sangra/ com pena dele.* (p. 62); *Minha Maria melhor do que ninguém/ sabia que jamais/ meus devaneios/ a traíram./ Nos ilógicos parênteses da vida/ fúteis paixões não atraioam/ um único amor/ de sempre.* (p. 71). Há igualmente espaço para a voz do outro (os amigos), em discurso directo, exprimindo apreciações e reacções refrigeratórias: *Então meu caro Zé/ o que é isso?/ Paciência./ Maria foi descansar.* (p. 61).

Nos versos de *Maria* desfila a memória de Maria, evocada nas imagens de esposa e mãe e, juntamente, são convocados os filhos e amigos, os objectos e os espaços domésticos, sociais e políticos (a casa, o hospital, a prisão, a igreja, o cemitério...), assim como os momentos afectivos

e situacionais de um passado partilhado entre o poeta e a mulher amada. Na convocação desta anterioridade, assumem particular relevo os anos vividos na prisão, as rugas e perseguições à família e o afastamento de amigos<sup>21</sup>. Pelo jogo das imagens e do uso de um léxico intimista, litúrgico e elegíaco, a recordação desse passado aviva a expressão da dor da despedida e da ausência, do luto, da solidão e do silêncio. Multiplicando os seus estados afectivos, o sujeito enunciador, na voz de um "eu", usando um tom lírico e sublime, sacraliza o seu amor e agradece-o à mulher amada<sup>22</sup>: *Ah!/ Queridos lenços monologando/ sua liturgia de vida./ Tesouros de um ontem/ guardando lembranças na gaveta./ Sedosos./ Relíquias.* (p. 70).

Com efeito, hoje não são frequentes as obras em que o poeta exprime as suas emoções de uma forma tão sincera e comunicadas num lirismo afectivo e confessional, fazendo lembrar Almeida Garrett, em *Folhas Caídas*. O léxico de Maria, bem diferente do de *Xigubo* e restantes obras, é reinvestido de traços afectivos e reflexivos, imprimindo nos versos a sensibilidade do poeta e suscitando, por vezes, a comoção do leitor. O signo lexical *flores* acompanha a evolução dos poemas, simbolizando os vários momentos, actos e gestos rituais da mesma realidade, ou seja, da morte. Esta recorrência tem como efeito suavizar e metaforizar o semantismo disfórico do lexema morte, nunca explícito, no entanto implícito em várias realizações semânticas, metaforizadas: *irregressável viagem, infinito deserto do silêncio, sentida despedida*.

## Conclusão

J. Craveirinha manifesta em *Xigubo* a vitalidade de uma geração que criou os alicerces da nova literatura moçambicana, na qual se integra, em particular, Noémia de Sousa (1922- 2002). As vozes que se erguem na obra instauram a ruptura com a poesia anterior de matriz europeia e vinculam-se às raízes e problemas da realidade moçambicana. Nesta perspectiva, o poeta reinventa uma nova língua, violando algumas regras da morfologia, da sintaxe e da semântica do português padrão, de forma a incorporar as expressões do léxico ronga e a oralidade na escrita. Esta impregnação confere uma nova fisionomia ao significante e imprime uma plasticidade susceptível de adaptação aos temas da realidade étnica e às novas formas estéticas. Assim, este novo instrumento permite a J. Craveirinha convocar no discurso as vozes representativas da tradição do universo cósmico e da sua mundividência.

## Notas

<sup>1</sup> José Craveirinha, Karingana ua Karingana, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos / Instituto Nacional do Livro e do Disco, com o apoio do Instituto Camões, 1995, 3ª edição, p.36.

<sup>2</sup> Afirmções de Mia Couto na entrevista dada à jornalista Catarina Solano de Almeida, do canal televisivo Sic, disponíveis no artigo “José Craveirinha desaparece aos 80 anos”, página da Internet <http://www.sic.pt/article13684visual4.html>, 6/02/2001.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Francisco Noa, “Adeus, Zé”, in *Proler*, nº 7, Maputo, Janeiro / Fevereiro 2003, p.6.

<sup>5</sup> Veja-se o artigo de Ana Mafalda Leite, “José Craveirinha e a reinvenção da Língua Portuguesa”, in *Revista Nortisul*, nº 2, Outubro/ Dezembro, Lisboa, 1991, pp.46-47.

<sup>6</sup> Além do Prémio Camões, destacam-se o Prémio de Ensaio (1961), o Prémio Alexandre Dáskalos da Casa dos Estudantes do Império (1962), o Prémio Nacional de Poesia de Itália (1975), o Prémio Lótus da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos (1983), Prémio Vida Literária da Associação dos Escritores Moçambicanos (1997), o Prémio Rui de Noronha (1998), e ainda várias medalhas de homenagem.

<sup>7</sup> *O Brado Africano* foi fundado pelos irmãos José e João Albasini, juntamente com Estácio Dias e o Dr. Karel Monjardim Pott (1918-1932 e 1933-1974). Entre 1955-1958 editou um suplemento literário, “cuja vocação (...) foi a de cobrir uma poesia medularmente vinculada ao chão moçambicano.” (Manuel Ferreira 1985, 14).

<sup>8</sup> Sobre a fundação e vida dos periódicos moçambicanos, veja-se: Ilídio Rocha, *Catálogo dos Periódicos e Principais Seriadados Editados em Moçambique (1854-1975)*, Centro Nacional de Documentação e Informação de Moçambique, Maputo, 1980.

<sup>9</sup> Mia Couto, Idem.

<sup>10</sup> Fátima Mendonça (1988, 19-47) e Pires Laranjeira (1995, 277-284) estabeleceram as várias fases da evolução da poesia de José Craveirinha.

<sup>11</sup> Em 1998, José Craveirinha publicou também *Contacto* (crónicas), Maputo, Ndjira.

<sup>12</sup> Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du Langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Editions de Minuit, [1929] 1977, p.161.

<sup>13</sup> A primeira edição de *Xigubo* foi publicada em 1964, pela C.E.I. (Casa dos Estudantes do Império), na colecção Autores Ultramarinos. No entanto, em 1962, José Craveirinha publicara uma colectânea de poemas intitulada *Manifesto* que ganhou o prémio Alexandre Dáskalos, num concurso da C.E.I. Esta colectânea abria com o poema “Manifesto” e o poema “Xigubo” situava-se no meio da obra. Quando o poeta publicou *Xigubo*, inseriu nele os poemas daquela colectânea, alterou a ordem de sequência e acrescentou mais nove. Assim, *Xigubo* abre com o poema “Xigubo” e o poema “Manifesto” passou para o meio do livro. *Xigubo* é uma palavra ronga de origem onomatopaica (evoca o som do tambor), significa uma dança de exaltação guerreira que se realiza antes e depois da batalha.

<sup>14</sup> Expressão utilizada por Dominique Maingueneau, *Eléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*, Paris, DUNOD, [1986] 1993, p.97.

<sup>15</sup> Francisco José Tenreiro, *Coração em África*, Lisboa, Editor África, 1982, p.103-104.

<sup>16</sup> Veja-se o artigo de Gilberto Matusse “A Modernidade em José Craveirinha: Narratividade, Poesia Objectiva e Espírito Messiânico”, *Proler*, Edição Especial Craveirinha, Maputo, 2002, pp.29-31.

<sup>17</sup> Fernando J. B. Martinho, “Edição completa de Maria, de J. Craveirinha: Elegiaca desmesura”, in *J. Letras*, 7 Outubro, 1998, p.26.

<sup>18</sup> José Craveirinha, “La poésie, l'autre pouvoir”, propos recueillis par Virgílio de Lemos, in *Notre Librairie : Littérature du Mozambique*, nº 113, avril - juin 1993, Paris, CLEF, pp.30-32. Esta entrevista decorreu antes da publicação da última edição de Maria.

<sup>19</sup> José Craveirinha no Pórtico de Maria, p.8.

<sup>20</sup> Note-se que nas outras obras de José Craveirinha, a presença da religiosidade é, fundamentalmente, de inspiração animista. Veja-se o artigo de António Jacinto "Representação da Herança Vitalista em Obra Poética de José Craveirinha" in revista maderazinco 2003, online, na página do site: <http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/craveirinha.htm>.

<sup>21</sup> Devido à sua militância política na FRELIMO, foi sujeito a várias rugas, perseguições e quatro anos na prisão (entre 1964 e 1969). Esteve na mesma cela com Rui Nogar e Malangatana. No livro *Cela I*, Maputo, INLD, 1980, J. Craveirinha exprime esta experiência dolorosa e denuncia a repressão do sistema colonial.

<sup>22</sup> Ana Mafalda Leite considera que o amor e exaltação consagrados à mulher são ainda extensivos a Moçambique, terra-mãe do poeta. Veja-se Ana Mafalda Leite, "Homenagem ao poeta moçambicano José Craveirinha" in *Proler*, Edição Especial 2002, Maputo, p.35.

## Bibliografia

- CRAVEIRINHA, José [1964] 1980 *Xigubo*, Lisboa, Edições 70.
- CRAVEIRINHA, José [1974] 1995, *Karingana ua Karingana*, Maputo, INLD.
- CRAVEIRINHA, José [1988] 1998, *Maria*, Lisboa, Caminho.
- FERREIRA, Manuel 1985, *No Reino de Caliban III*, Lisboa, Plátano Editora.
- LARANJEIRA, Pires 1994, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa Universidade Aberta.
- LEITE, Ana Mafalda 1985, "Permanência e Transformação das Formas Tradicionais na Poesia de José Craveirinha" in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise: A la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque Internationale* (Paris 28, 29, 30 novembre, 1 décembre 1984), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, p. 377-384.
- LEITE, Ana Mafalda 1991, *A Poética de José Craveirinha*, Lisboa, Veja.
- MENDONÇA, Fátima 1988, *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*, Maputo, Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane.
- NOA, Francisco 1998, "O Espaço Mítico em José Craveirinha" in *A Escrita Infinita*, Maputo, Livraria Universitária, UEM, p. 21-35.
- SECCO, Cármen Lúcia Tindó 2003, "Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes" in *A Magia das Letras Africanas. Ensaios Escolhidos sobre as Literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*, Rio de Janeiro, ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, p. 218-235.