

CRAVEIRINHA E MALANGATANA: CUMPLICIDADE E CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS ARTES*

*Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco***

RESUMO

A poesia de José Craveirinha e a pintura de Malangatana Valente: o Neobarroco estético e a busca telúrica das alteridades reprimidas pela colonização. O diálogo das artes e a resignificação do campo identitário africano através da recriação de imagens, cores, palavras e mitos do multifacetado imaginário cultural, histórico e social de Moçambique.

Palavras-chave: José Craveirinha; Malangatana Valente; Neobarroco estético; Alteridade.

Bertina: Mesmo que residamos tu na Polana, o Malangatana para lá de Mavalane e eu na Munhuana, um elo indestrutível liga-nos. (...) Para nós a Arte é também a reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens. (José Craveirinha. In: Navarro, 1998, p. 203)

O próprio poeta José Craveirinha reconhece elos e afinidades entre as propostas de sua poesia e as da pintura de Bertina Lopes e Malangatana Valente, pintores moçambicanos que, como ele, fizeram do animismo da cultura africana ancestral, da miséria e do cotidiano dos periféricos bairros de caniço de Lourenço Marques – capital de Moçambique dos tempos coloniais – temas e cenários de suas obras, nas quais a fome e o sofrimento provocados pela guerra e pela exclusão colonial constituem alguns dos eixos recorrentes.

Entre Craveirinha e Malangatana são muitas as consonâncias, conforme pretendemos evidenciar neste breve estudo, cujo objetivo é estabelecer um diálogo

* Este ensaio faz parte do projeto de pesquisa “Letras e telas: sonhos, paisagens e memórias na poesia e na pintura africanas contemporâneas” que desenvolvemos junto ao CNPq, desde março de 1999.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro.

entre as letras do “poeta da Munhuana” e as telas do “pintor da Matalana”, para os quais a arte, em última instância, consiste na reivindicação da multifacetada e plural identidade moçambicana. A par da intenção de recuperar as raízes rongas – comuns ao imaginário dos dois artistas, ambos descendentes dessa etnia do sul de Moçambique –, suas obras se apresentam como expressão do hibridismo cultural decorrente da mesclagem de crenças e valores africanos com os trazidos pela colonização portuguesa. Em algumas das telas iniciais de Malangatana, datadas de 1959, 1960 e 1961, símbolos do cristianismo difundidos pelos colonizadores se encontram reagenciados, em tensa mestiçagem com traços e cores característicos das culturas locais. Também na poética de José Craveirinha, é clara a hibridação de heranças portuguesas (advindas de seu pai “ex-emigrante”) e moçambicanas (originárias de sua mãe, de ascendência ronga): “E eis que num espasmo (...) / palavras rongas e algarvias ganhuissam / (...) e recombina em poema” (Craveirinha, 1982, p. 151). De acordo com Ana Mafalda Leite, a produção literária de José Craveirinha

enquadra-se entre duas culturas diversas – a moçambicana e a portuguesa, fazendo integrar nesta última elementos que vêm da primeira. (...) seus poemas se tecem fundamentalmente entre duas línguas, o português e o ronga, língua materna do poeta, que é intencionalmente usada para pôr em evidência a historicidade e a carga cultural da origem africana. (Leite, 2000, p. IV e V)

Embora nos anos 50 e 60 do século XX, em Moçambique, grande parte das produções artísticas ainda sonhasse com a afirmação de uma “moçambicanidade imaginada”, ou seja, com uma identidade moçambicana una e homogênea, constatamos que tanto Craveirinha como Malangatana já tinham a percepção da intensa diversidade cultural existente no território moçambicano. Depreendemos, pois, que o conceito de identidade, para ambos, não se revela fechado, uma vez que suas obras não buscam uma essência moçambicana – ronga, especificamente – mas ultrapassam concepções identitárias monológicas, operando com a idéia de “relação” (Glissant, 1990, p. 20), isto é, com o reconhecimento do Outro, do Diverso, da Alteridade, o que faz com que as identidades não sejam consideradas instâncias plenas, mas processos sempre inacabados, “identificações em curso” (Santos, 1996, p. 135), conforme expressão de Boaventura de Sousa Santos. Essa hibridação cultural é denunciada, sarcástica e ironicamente, tanto pelas telas do referido pintor moçambicano – entre as quais “Adão e Eva em frente da Catedral de Lourenço Marques” (1960) e “Nu com crucifixo” (1960) – como por poemas do mais-velho José Craveirinha, onde ícones representativos do cristianismo imiscuem-se nos cultos e costumes africanos:

Efigies de Cristo suspendem ao meu pescoço
em rodela de latão em vez dos meus autênticos

mutovonas da chuva e da fecundidade das virgens.
(Craveirinha, 1980a, p. 16)

Menino Hôssi:
Amamos em família a Paz
Connosco desde o Verbo doutrinário
Que Te emancipou na Cruz.
E do Teu nascimento
Renovado ao calvário do Mundo
Ave-Mamana (...).
(Craveirinha, 1982, p. 114)

Estão presentes também, em quadros de Malangatana datados entre 1959 e 1963, temas do curandeirismo, irônicas representações de feiticeiros com crucifixos pendurados ao pescoço. Depreendemos, assim, que o referido pintor e o poeta José Craveirinha, conhecedores da importância do trabalho de desvelamento da alteridade moçambicana, tiveram como proposta artística a reencenação do Outro, do Diferente, do Diverso. Isso, entretanto, não significa que as diferenças fossem por eles tratadas como meras oposições dicotômicas em relação aos valores do Mesmo europeu; ao contrário, sempre buscaram dar relevo a um jogo de *différences* (Derrida, 1971, p. 24-29), conceito que, segundo Jacques Derrida, pressupõe uma performance do excesso, do suplemento, ou seja, uma permanente ultrapassagem das normas e molduras delineadas pelos paradigmas eurocêtricos. Tal procedimento, portanto, extrapola as concepções monolíticas de identidade, dando ênfase ao conceito de alteridade plural, constituída de diversidades culturais em constante interação.

Michel Foucault orienta sua reflexão, entre outras questões, em direção a uma arqueologia da cultura, ou seja, a uma história das formas da alteridade que as sociedades têm produzido através dos tempos e em diferentes espaços. Mostra que o drama das colonizações sempre foi o de tentar “reduzir o irreduzível”, isto é, de procurar transformar a alteridade em identidade, como se fosse possível apagar os traços do Outro, encerrando-o na tranqüilidade ideológica do Mesmo. Muitos dos escritos foucaultianos se ocupam de pôr em evidência “esse outro irreduzível para o qual se fabricaram cárceres, máscaras, execrações: a loucura, a sexualidade, o crime” (Bravo, 1988, p. 9).

Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault (1970, p. 11) alerta para a censura empreendida pelos discursos do poder, que silenciam e estigmatizam o diferente em nome da ideologia e lógica dominantes, taxando como perigosos e anormais os valores, crenças e costumes do Outro:

Em todas as suas ordens, a Cultura Ocidental e cristã tentou neutralizar a alteridade, aquilo que a materializa como corpo: frente ao “demonismo” do corpo, impôs a expressão do divino; frente à irrupção do outro, a tranqüilidade do eu; frente à loucura, a razão; frente à sexualidade, as normas das instituições. Para calar as

expressões da alteridade, erigiu monumentos da Moral repressora, assentada em dualismos redutores: o bem em lugar do mal; o permitido em lugar do proibido. (Bravo, 1988, p. 10)

Tais estratégias de dominação ocorreram não só na África, mas também na América Latina e em outros continentes. Octavio Paz, refletindo sobre a opressiva colonização espanhola no México, chama a atenção para as ações negativas dos conquistadores, ressaltando que a cultura ocidental cristã veiculada por eles, de modo geral, atuou no sentido da neutralização da alteridade, através do cerceamento do erotismo e da sexualidade corporais dos povos conquistados. Essa repressão do corpo biológico acabou por se traduzir numa castração maior: a do próprio corpo cultural das sociedades oprimidas. Anulando não apenas a materialidade do corpo, mas também e principalmente a da linguagem, a razão colonizadora suprimiu as expressões do Outro, excluindo as alteridades por considerá-las práticas insuportáveis e monstruosas.

As obras de Malangatana e Craveirinha, a contrapelo dos cânones coloniais, são prenhes de figuras “monstruosas”, cuja função é apontar para uma outra ordem cultural, já que os monstros, “além de representarem o sobrenatural, assinalam uma ruptura com as normas instituídas” (Calabrese, 1987, p. 106). Os monstros não apresentam, geralmente, uma forma definida e suas metamorfoses traduzem a descaracterização da própria cultura que os produziu, alegorizando a irrupção de um universo “fantástico” que se insurge contra a lógica ocidental engendrada pela colonização.

Os poemas de Craveirinha e as telas de Malangatana mergulham num telurismo cósmico e onírico, ao enalço das alteridades submersas. Para libertar a materialidade dos corpos e discursos reprimidos, operam com alegóricas imagens sensuais, com um ritmo vertiginoso que dá movimento aos quadros e aos versos, constituindo fortes estratégias de desrepressão do erotismo vital presente em crenças, religiosidades e mitos africanos. Falos eretos, corpos nus, seios volumosos, cópulas sexuais desvelam, na obra de ambos os artistas, uma outra ordem sensorial que procura, nas trilhas de Eros, tornar vivos os traços culturais africanos esgarçados pela dominação portuguesa:

E ergo no equinócio de minha terra
o rubi do mais belo canto xi-ronga
e, na insólita brancura dos rins da
madrugada, a carícia dos meus dedos
selvagens é como a tácita harmonia
de azagaias no cio das raças,
belas como falos de ouro erectos no
ventre nervoso da noite africana.
(Craveirinha, 1980a, p. 17)

Valendo-se de uma retórica caudalosa e dissonante, permeada de metáforas insólitas, os poemas de Craveirinha desafivelam uma eroticidade visceral que busca preencher os claros e as brechas das alteridades esmagadas pelo colonialismo. Num estilo sinestésico e emotivo, semelhante ao da poesia de Aimé Césaire e León Damas, a *poiesis* do “poeta da Mafalala” opera com agressivas imagens surreais, com violentos *enjambements*, cujo efeito é o de romper não só com os versos bem comportados, mas também com as camadas repressoras do ego, ingressando, assim, no inconsciente africano ancestral. Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e o conjuro mágico. Transformada em uma espécie de *xigubo*, ou seja, dança guerreira, essa *poiesis* se faz grito, ritmo, estertor, orgasmo, liberando uma sensualidade dos avessos que emana das entranhas do tecido social fissurado por uma colonização que não respeitou as diferenças étnicas e culturais dos povos da África.

E os negros dançam o ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo.
(...)
E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem
enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários.
(Craveirinha, 1980a, p. 10)

É uma poesia potenciada pelo cio cósmico e pelo sêmen da revolta, que se erige pelo verbo parturiente, numa gestação fecunda que invoca o raio e o trovão, forças telúricas da natureza, para reencontrar a harmonia e as origens perdidas. Conforme observou Eugénio Lisboa,

há em Craveirinha – é mesmo esta uma sua característica nuclear – este gosto, este gozo sensual, esta posse, direi mesmo: esta alucinação da palavra. Craveirinha morde a polpa das palavras, tateia-as amorosamente, fá-las vibrar no poema, encoleriza-as... Craveirinha, por isso, é poeta – faz amor com as palavras. (Lisboa, 2001)

Por vezes, esse erotismo se revela permeado de fantasmas e surpreendentes alegorias que ora traduzem os pesadelos da guerra e do autoritarismo que marcaram a história moçambicana, ora expressam a dor do poeta pela perda da amada, a célebre Maria, inspiradora de tantos de seus versos:

Agudas garras de memória
acoitam meus leopardos
de saudade.
(Craveirinha, 1998, p. 186)

Ao lado do amor e de uma exacerbada sensualidade, plasmada pela imagem, entre outras, da “noite desflorada” que “abre o sexo ao orgasmo do tambor” (Craveirinha, 1980a, p. 10), na busca das raízes vitais do imaginário ronga, o medo e a censura são também recorrentes na poesia do Velho Cravo, alegoricamente representados por quizumbas (hienas), mochos (corujas), corvos, répteis viscosos, sangue, monstros, pássaros, amedrontados e penetrantes olhos de humanos-bichos que espreitam a triste e amordaçada realidade de Moçambique:

Bichos espreitam nas cercas de arame farpado
 curvam cansados dorsos ao peso das cangas
 e também não são bichos
 mas gente humilhada, Maria!
 (Craveirinha, 1982, p. 164)

A crítica à exploração dos negros é outro ponto de convergência entre a poesia de Craveirinha e a pintura de Malangatana, onde também é denunciado o trabalho forçado. Nas telas do pintor, essa denúncia se faz pela zoomorfização das figuras humanas, envoltas no vermelho da tinta que, sangüineamente, explode e escorre em violência. Em poemas de José Craveirinha, as acusações são tecidas por intermédio de uma retórica indignada, configurada por uma imagística surreal, apontando para o absurdo do próprio contexto colonial que reprimiu os valores e crenças ancestrais. Imagens do inconsciente vêm à tona dos versos, através de fantasmagóricas alegorias:

Como pássaros desconfiados
 Incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
 Enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
 (...)
 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 insetos urbanos
 Apodrecendo na manhã nova
 Cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.
 (Craveirinha, 1980a, p. 33)

Também em Malangatana Valente, há a apoteose erótica da carne, das cores e do sexo. Ambigualmente, o vermelho, os seios, os falos, as bocas, as garras, as imagens recorrentes de dentes cerrados, os olhos agudos e assustadores ora expressam esse erotismo luxuriante, ora traduzem a cólera diante de um universo de amargura e morte. Há uma alucinação pictórica que rasga os contornos das telas e atinge o âmago daqueles que as contemplam. Mía Couto, em depoimento sobre a obra do pintor, assim resume seu onirismo cósmico:

Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido. Ficamos assim à mercê destas visões, somos assaltados pela fragilidade da nossa representação visual do universo. (...)

No seu traço está nua e tangível a geografia do tempo africano. No jogo das cores está, sedutor e cruel, o feitiço (...)

Estes bichos e homens, atirados para um espaço tornado exíguo pelo acumular de elementos gráficos, procuram em nós uma saída. A tensão criada na tela não permite que fiquem confinados a ela, obriga-nos a procurar uma ordem exterior ao quadro. Aqui reside afinal o génio apurado deste “ingénuo” invocador do caos, sábio perturbador das nossas certezas. (Couto, 1996, p. 12-13)



Malangatana Valente, “Perturbação na floresta”, óleo s/ tela. 89 x 153 cm. 1987.

De modo semelhante, na poesia de Craveirinha pode-se detectar um delírio verbal que faz os versos se derramarem em vertiginosa luxúria de palavras, sons e ritmos. É uma *poiesis* que se constrói por movimentos labirínticos da linguagem, cujo estilhaçamento e as volutas produzem espelhamentos sem fim, liberando sentimentos, valores, emoções, mitos, costumes, práticas adivinhatórias, feitiços – tudo que foi excluído desde a imposição colonialista. No poema “Sia-Vuma”, do livro *Karingana ua karingana* (Craveirinha, 1982, p. 169), o eu poético se assume como

um “nhanga” (adivinho, feiticeiro), trazendo à memória do leitor signos das religiosidades ancestrais moçambicanas: os “tintlholos” (ossículos das práticas adivinhatórias), os sons das “timbilas” (xilofones), a “xipalapala” (o berrante), cuja função é convocar todos para a reconquista das próprias raízes. Em suas produções artísticas, Malangatana também é visitado pelos espíritos – conforme crenças moçambicanas – e funde, num permanente turbilhão de sensações, o animismo africano ao feitiço da sua arte tecida por um onirismo mágico, similar, em certos aspectos, às alucinações do fragmentado inferno de Bosch.

Na tradição africana, o fantástico, o mundo povoado de animais astutos e também monstros horrendos e onde ocorrem as situações mais inquietantes, transmissível e enriquecido historicamente, é escola de valores e forma de desenvolver capacidades intelectuais e criativas (...). Cosmogonia que se insere na cultura popular, o imaginário é evocado normalmente à noite, à volta da fogueira, rearticulando o verossímil e o inverossímil, o verdadeiro e o falso, fazendo surgir situações antes tidas como impossíveis, numa dialética que não explica o mundo, mas procura imbuir a sociedade de respeito (...) pelos valores culturais que lhe são próprios. (...) Com o ritual mágico do gesto e da palavra, o conto, a narração, a canção, o passo de dança, magnetiza-se a assistência. (...) Malangatana bebeu avidamente a água de todos os sabores deste rio de seiva do seu povo. (Navarro, 1998, p. 206)

O discurso poético de José Craveirinha, principalmente o do livro **Karingana ua karingana**, também se encontra encharcado desse fluir da narrativa oral, recriada numa linguagem que teatraliza formas de contar com “jeito de profecia” (Craveirinha, 1980a, p. 13), recuperando ritmos e ritos bastante característicos da cultura moçambicana: “Negro chope/subnutrido canta na noite de Lua Cheia/e na cúmplice timbila/entoa os ritmos dolorosos do pesadelo” (Craveirinha, 1982, p. 127).

Nas telas do “pintor da Matalana” e nos poemas do “Velho Cravo”, esse narrar “fantástico” é perpassado por jogos de luz e sombra, por um movimento rítmico vertiginoso. Há uma ausência de vazios que tenta suplementar as lacunas provocadas pelo processo de neutralização das alteridades, ao longo de séculos de submissão. Animais e homens, “xicuembos” (espíritos de antepassados) e “shetanis” (figuras mágicas e fantasmagóricas), lagartos repulsivos (os *lumpfanas*, que, segundo lenda das tradições moçambicanas registrada por Henri Junod, em **Usos e costumes dos bantu** (1996, tomo II, p. 297), foram os responsáveis pela transformação dos homens em seres fadados à morte e não mais passíveis de ressurreição) e “ngwenhas” (jacarés com dentes afiados), seres híbridos e pássaros míticos como o “ndlati” (conhecido como “o galo do céu, a ave do relâmpago e do trovão”, de acordo também com Junod, 1996, tomo II, p. 264) se entrecruzam em metamorfoses, algumas vezes monstruosas, desvelando temores profundos, enraizados na alma do povo apequenado por tantas violências sofridas, materializadas por afiadas e ferinas garras.

Sonhos, mitos, superstições... (...) Malangatana permanece autêntico quando, depois de contar para si, conta para todos (...): “Nós temos um horror doido do mocho e da coruja”, diz ele. E o horror abre as portas do fantástico.

Horror vacui... As figuras acumulam-se, enchem completamente o espaço. E quanto mais o quadro é “fantástico”, mais as cores se tornam contrastantes, com estridentes amarelos; e onde o sangue e as lágrimas correm, correm também as tintas, literalmente. E as linhas deixam a marca da emoção. (Gonçalves, 1986, p. 18)

Craveirinha também conta e dramatiza, em seus poemas de **Karingana ua karingana**, os sofrimentos do povo, a exploração dos magaiças, trabalhadores que iam para as minas da África do Sul. Em linguagem dissonante, alegoriza o clima de temor e tensão vivido por milhares de famílias moçambicanas:

Madevo
foi no comboio do meio-dia
casa de caniço ficou lá na terra
mamana escondeu coração na xicatauana
(...)
Madevo atravessou Ressamo Garcia
com ritmo de sífilis nas calças “ten and six”
um brilho de escárnio no candeeiro à cinta
um gramofone “his master’s voice”
e na boca uma sincopada
cantiga de magaiça que retoca a paisagem
com a sofisticada cor das hemoptises
“one pound ten”.
(...)
N’Gelina agora
vai matar cabrito
vai fermentar bebida
e vai fazer missa N’Gelina
que os mochos fatais ruflaram asas no Jone
e bicaram Madevo no âmago dos mil pulmões.
(Craveirinha, 1982, p. 58-59)

Em diversos poemas de José Craveirinha, a revolta e o sarcasmo contra a humilhação e a opressão de seu povo se traduzem, como em Malangatana, pelo horror ao vazio. Versos caudalosos, então, abalam a simetria das estrofes e extrapolam a métrica, em indignada denúncia:

Correm-nos mil cães de água e sal a fio
olhos abaixo a ganir-nos as faces inchorosas
(...)
enquanto nossos filhos cantam estrofes dos lusíadas
aportuguesando-se epicamente no dia da raça
(...)
nós espécie de gente a morder de raiva a neurastenia

das raparigas imolando-as nas hirtas culatras
do nosso efervescente crepúsculo moçambicano.

E aos prévios sinais das nossas bocas rangendo os milhos
lançamos os duros frutos das mochilas prenhes nas ruas
e semeamos no quotidiano nossas vespas de lume em lascivas
rajadas ansiosas do seu favo de ossos desflorando roupas.
(Craveirinha, 1980b, p. 79-80)

Essa angústia frente ao vazio, esse jogo de excessos, esse erotismo que excede as fronteiras da ordem, provocando a irrupção do inconsciente mitológico, os espelhamentos *ad infinitum*, configuradores de uma visão labiríntica do universo, subvertem, tanto na obra do pintor, como na do poeta, a razão colonial, pois assumem uma dissemetria em relação ao centro organizador. Assinalam, desse modo, a presença de um barroquismo estético que muito se aproxima do neobarroco latino-americano.

Na segunda metade do século XX, autores da literatura hispano-americana, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, fundam uma nova vertente estética barroca – designada pelo último de “neobarroca” – que se afasta da concepção religiosa do barroquismo europeu. Tal reapropriação do barroco empreendida por esses escritores visa a uma contestação do passado colonial, na medida em que reescreve o outrora, segundo o olhar dos excluídos pelos discursos históricos oficiais. O cubano Severo Sarduy define essa nova estética como uma arte da transgressão, possibilitadora de uma outra legibilidade poética e histórica:

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução. (Sarduy, 1979, p. 178)

O neobarroco, portanto, representa sublevação, discordância em relação ao centro, ao *logus* absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos, como a América Latina e a África. Por tal razão, encontra-se “relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo” (Vasconcelos, 1989, p. 7).

Afonso Ávila, também estudioso do barroco, enfatiza, em seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), que a dúvida existencial, própria desse estilo, se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional. Assim, o jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, em que a emoção predomina, desestabilizando o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam essa linguagem, cuja extroversão exprime a festa dos sentidos, o sem limites, o prazer, o erotismo.

Para Walter Benjamin, outro teórico do barroco, este se configura como uma alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhaçamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a melancolia e com o vazio.

O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda sua razão estética na dupla vertente do luto e da melancolia, do luxo e do prazer. Mistura de convulsão erótica e patetismo alegórico, aponta para a crise da modernidade e revela o impedimento de continentes que não puderam incorporar o projeto do Iluminismo. (Chiampi, 1998, p. 3)

Com uma perspectiva divergente, essa nova “razão barroca”, ou melhor, “neobarroca”, institui-se como uma “razão do Outro”, emergindo como crítica ao racionalismo ocidental com que os colonizadores europeus, na maior parte das vezes, impuseram sua cultura aos povos colonizados. Expressão de uma crise cultural e política aguda, essa vertente neobarroca encontra nas literaturas dos continentes periféricos, entre as quais as da América Latina e da África, espaço propício para sua manifestação, tendo em vista o hibridismo e a mesclagem de culturas existentes nos territórios colonizados.

A poesia de José Craveirinha apresenta fortes traços neobarrocos. Profundo sentido alegórico se depreende da ludicidade verbal dos seus poemas, cujos versos se movimentam em espiralados pontos e contrapontos, fluxos e refluxos, cantos e contracantos, numa atitude barroca que, entretanto, nada tem a ver com as antíteses e os raciocínios conceptistas próprios ao barroquismo religioso advindo da Contra-Reforma. Conforme o poeta moçambicano Virgílio de Lemos afirma em um ensaio, esse novo viés barroco, “como o de toda a literatura moçambicana pós-50, é puramente estético e ideológico”, pois consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagens, adotando do barroquismo europeu, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, recursos usados como estratégias de subversão dos cânones literários europeus transplantados pelo colonialismo.

Na poética de José Craveirinha e na pintura de Malangatana Valente, a dimensão neobarroca assume contornos cósmicos, intensamente atrelados a uma busca telúrica das raízes moçambicanas, apagadas, em parte, pelas práticas coloniais etnocêntricas. O erotismo neobarroco do poeta e o do pintor se manifestam como jogo, revolta e indignação diante da consciência da fratura em relação às matrizes africanas.

A pintura de Malangatana apresenta várias fases: a do expressionismo crítico – influenciado pelo neo-realismo – que efetua a denúncia do colonialismo, dos trabalhos forçados, dos cruzamentos culturais resultantes da imposição do cristianismo, das injustiças e miséria presentes no cotidiano dos bairros de caniço de Lourenço Marques; a do expressionismo marxista, no qual se depreende um didatismo pictural em prol da luta de libertação e dos ideais da Revolução; a do onirismo cósmico

e telúrico em que predominam o encarnado, os elementos do universo mítico moçambicano, os monstros, as unhas, os dentes, enfim, o horror e o sangue próprios de um contexto de guerra e violência; a do surrealismo cósmico, em que o azul substitui o rubro das telas, tingindo as figuras fantasmagóricas do imaginário ancestral que se retorcem à procura das origens, da paz e dos antigos sonhos.

Este sonhar é projeção que alimenta o real mítico, ou, se se quiser, o diurno onírico, já que entre o mito e o sonho estreitas relações se tecem. Pois não é a Cultura-Mãe que faz nascer a parte pensável, visível, sonhável do Sonho? (Pereira, 1998, p. 18)

Como a pintura de Malangatana, mergulhada nesse espaço materno-onírico-cultural, a poética de Craveirinha, condecorada em 1991 com o Prêmio Camões, também apresenta longo percurso, tendo passado por várias fases: a neo-realista, a da negritude, a da “moçambicanidade”, a anticolonial, a do lirismo amoroso nos célebres poemas à Maria, a dos tempos distópicos. Em toda a obra, composta pelos livros *Xigubo* (1964), *Cantico a un dio de catrame* (1966), *Karingana ua karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Maria* (1988), *Babalaze das hienas* (1997), a posição clandestina adotada pelo sujeito poético inscreve a lírica do autor sob a égide desse barroquismo estético e revolucionário, cuja consciência da necessidade de contaminar a língua do colonizador determinou a dicção erótica, guerreira, vibrante, áspera, luxuriante, da qual é depreendido um roçar nervoso de vocábulos, escritos em rongga, que se atri-tam, insubmissos, com a língua portuguesa.

Incorporando os ritmos moçambicanos, “os gritos de azagaias no cio das raças”, o “tantã dos tambores” ressoando na pele dos versos, Craveirinha conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe sua poesia como um canto apoteótico de rebeldia. Assim, a língua portuguesa, que o aparelho colonial desejava imune a alterações, é sublevada; passa por um processo de moçambicanização. No poema “Inclandestinidade”, de *Cela 1*, por exemplo, a voz lírica assume a contramão da língua, evidenciando, em relação à História, uma postura barroca, na acepção dada a esse termo por Walter Benjamin:

Cresci.
 Minhas raízes também
 cresceram
 e tornei-me um subversivo
 na genuína legalidade.
 Foi assim que eu
 subversivamente
 clandestinizei o governo
 ultramarino português.
 Foi assim!
 (Craveirinha, 1980b, p. 85)

O sujeito-poético, com metáforas iradas e versos agressivos, transgride a norma e as regras impostas pelo padrão culto do idioma português. Poeta, militante, Craveirinha “subverte o código e funda outras relações com a lógica perversa do discurso comum” (Chaves, 1999, p. 147). A subversão se impõe, assim, tanto no nível ideológico quanto lingüístico e literário, fazendo emergir uma “razão outra”, contestadora do passado ibérico e colonial. Nos poemas de *Cela 1*, a angústia em relação à história de opressões se manifesta através de alegóricas imagens neobarrocas que expressam o insólito e o absurdo da violência vivida nos cárceres da Pide, na antiga Lourenço Marques:

Noites enjoadas de um milhão de angústias
Racham-se as unhas na lascívia das macias
Paredes de cimento (mentira não são macias) caiado
E no amoroso cárcere ensurdecedor de silêncios.
(Craveirinha, 1980b, p. 15)

Outro ponto de contato entre as histórias de vida de Craveirinha e Malangatana foi a experiência do cárcere. Também o pintor foi acusado de se ter envolvido com a Frelimo e foi companheiro de prisão do poeta, trazendo depois para a sua arte essa opressiva e dolorosa vivência nas celas da ditadura salazarista.

Os poemas à Maria singularizam o lirismo de Craveirinha. Barrocamente, expressam a dor e a estranheza do homem diante da morte. Chorando a saudade da esposa e celebrando a memória do amor conjugal, o sujeito poético transforma as lembranças da vida partilhada ao lado da amada em matéria de versos de imensa beleza e inquietação existencial e ontológica. Na encruzilhada de tempos, as sofridas reminiscências do poeta eternizam a figura de Maria:

Hoje
é o eterno ontem
da silhueta de Maria
caminhando no asfalto da memória
em nebuloso pé ante pé do tempo.

Todo o tempo
colar de missangas ao pescoço
sempre o tempo todo
suruma minha suruma da saudade.
(Craveirinha, 1998, p. 20)

Conforme assinalou Ana Mafalda Leite (2001), em *Maria*, muitos poemas compõem um lento réquiem à memória de Maria e à terra moçambicana, vítima de tantas atrocidades:

De
Mil cutelos

Os inhumanos
Lanhos nas carnes.
Beijos
De lâmina
No sangue
A língua delambe.
(Craveirinha, 1998, p. 112)

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. Há um erotismo às avessas que revela o sadomasoquismo de um período histórico em que imperou um regime marcado pela força de cutelos.

Na pintura de Malangatana, procedimentos picturais correspondentes também expressam essa violência: facas, catanas e o vermelho intenso traduzem o pavor e o medo de uma época manchada de sangue.

Em **Babalaze das hienas**, Craveirinha continua sua proposta lúcida de desmascarar as injustiças e opressões também ocorridas nos longos anos da guerra de desestabilização travada entre a Frelimo e a Renamo. Os poemas desse livro alertam, criticamente, para a morte que ameaça os moçambicanos, a quem, ironicamente, o eu lírico chama “moçambiquicidas”:

Das incursões bem sucedidas aos povoados?
Sobressaem na paisagem
(...)
Tabuadas e uns onze
– ou talvez só dez –
cadernos e um giz
espólio das escolas destruídas.
Sobrevivos moçambiquicidas
Imolam-se mesclados no infuturo.
(Craveirinha, 1997, p. 52)

Um dos traços mais representativos da poesia de Craveirinha, a narrativa, encontra-se também em **Babalaze das hienas**, onde, como em **Karingana ua Karingana**, há a presença de um poeta-narrador. Só que, em **Babalaze**, o poeta-*griot* não conta mais as antigas lendas da terra, mas os tristes casos que assolam o país destruído pelas guerrilhas iniciadas após a independência de Moçambique. Em linguagem disfórica, irônica, alegórica, neobarroca, narra o pânico instalado na cidade de Maputo, enfocando principalmente as classes sociais desfavorecidas, as mais atingidas pela violência:

Gente a trouxe-mouxe da má sorte
calcorreia a pátria asilando-se onde

não cheire a bafo
de bazucadas.
(...)
Gente dessendentando martírios
nos charcos
se chover.
...
ou a pé descalço dançando.
A castiça folia.
Das minas.
(Craveirinha, 1997, p. 11)

Na arte neobarroca, acumulam-se fragmentos de signos em explosão que alegorizam as ruínas da história. Na poesia de Craveirinha e na pintura de Malangatana, vários espaços fraturados do contexto moçambicano surgem como topológicos locais revistos criticamente pela pena do poeta e pelo pincel do pintor: os subúrbios de caniço, os bordéis da prostituição, os cárceres da Pide, os cenários da velha África ancestral, entre outros. Fazendo contracenarem relatos do fabulário oral com cenas trágicas do presente, a *poiesis* de Zé Craveirinha e a pintura de Malangatana Valente põem em cena o lado de sombra da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciado. Com o vigor de versos e cores profundamente eróticos, imprimem vida no luto cultural de um Moçambique marcado por tantas mortes. A linguagem corporal, sonora, plástica, passional dos poemas de Craveirinha e das telas de Malangatana se oferece, assim, como um exercício de máxima estetização, funcionando como um grande espelho retorcido, labiríntico, onde os avessos da história se refletem transformados em apoteótica expressão poética e pictural de busca das próprias raízes e de mordaz acusação às tiranias perpetradas, durante séculos, contra sua terra e sua gente.

Segundo Severo Sarduy, a reapropriação do barroco pela modernidade gera uma arte descentrada que depõe a ordem estabelecida. Ao fundarem uma poesia e uma pintura autenticamente moçambicanas, Craveirinha e Malangatana põem em questão os cânones coloniais, efetuando uma grande ruptura em relação aos paradigmas estéticos até então vigentes. A arte de ambos, portanto, se erige como uma apoteose da palavra, da cor, da imagem, do movimento e do canto, fazendo explodirem, neobarrocamemente, os submersos sentidos culturais, políticos e sociais existentes no rico imaginário moçambicano.

RÉSUMÉ

La poésie de José Craveirinha et la peinture de Malangatana Valente: le néo-baroque esthétique et la recherche tellurique des caractéristiques de l'Autre reprimé par la colonisation. Le dialogue artistique et la "re-signification" du champ des identités africaines avec le recours de la récréation des couleurs, images, paroles et mythes du multiple imaginaire culturel, historique et social du Mozambique.

Mots-clé: José Craveirinha; Malangatana Valente.

Referências bibliográficas

- ABDALA Jr., Benjamin. António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade: o sonho (diurno) de uma poética popular. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1. Anais... Niterói: Imprensa Universitária da USP, 1995.
- ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRAVO, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Unam, 1988.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, Rita. Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo. In: *Via Atlântica*. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.C.H. da USP, São Paulo, n. 3, p. 140-169, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COUTO, Mia. Depoimento inserido na reportagem "Malangatana Valente Ngwenya: relação fiel e verdadeira", organizada por Rodrigues da Silva. In: *Jornal de Letras – JL*. Ano XVI, n. 663. Lisboa, p. 12-13, 13 a 26 de março de 1996.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980a.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- CRAVEIRINHA, José. *Cela 1*. Lisboa: Edições 70, 1980b.
- CRAVEIRINHA, José. *Maria*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CRAVEIRINHA, José. *Babalaze das hienas*. Maputo: UEA, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- GONÇALVES, Rui Mário. Malangatana: um grande pintor africano. Entrevista ao pintor. In: *Jornal de Letras – JL*. Ano VI, n. 208, p. 18-19, Lisboa, 30/6/1986.

- JORGE, Sílvio Renato. José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 197-208.
- JUNOD, Henri. *Usos e costumes dos bantu*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, tomos I e II. (Coleção Documentos, 3).
- LABAN, Michel. *Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. III.
- LEITE, Ana Mafalda. Canto, recitação... In: *Jornal de Angola*, Ano 26, n. 8.368, p. IV e V. Suplemento Vida Cultural. Luanda, 15 de outubro de 2000.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LEITE, Ana Mafalda. In: *Vertical*. n. 55. Lisboa, jul./ago. 1993. *Apud: Maderazinho*, Revista literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dez./01. Site: www.maderazinho.tropical.co.mz/index.html.
- LISBOA, Eugénio. José Craveirinha. In: *Maderazinho*, Revista literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dez./01. Site: www.maderazinho.tropical.co.mz/index.html.
- LOPES, José Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: *Revista Metamorfoses*. Publicação da Cátedra Jorge de Sena. n. 2. Lisboa; Rio de Janeiro: Cosmos; UFRJ, 2001. p. 157-168.
- MALANGATANA. *Álbum das pinturas*; org. de Júlio Navarro. Lisboa: Caminho, 1998.
- MARTINHO, Fernando J.B. Elegiaca desmesurada. In: *Maderazinho*. Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dezembro de 2001. Site <http://www.maderazinho.tropical.co.mz/index.html>.
- MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1998.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
- MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- NAVARRO, Júlio (Org.). *Malangatana (álbum)*. Lisboa: Caminho, 1998.
- PEREIRA, Frederico. Falar de Malangatana, ouvir ecos de Malangatana. In: NAVARRO, Júlio (Org.). *Malangatana (álbum)*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. Lisboa: Cortez, 1996.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.

SAÚTE, Nelson. **Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos**. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1998.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O mar, a ilha, a língua: a vertigem da criação na poesia de Virgílio de Lemos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, agosto de 1999. Texto integralmente publicado no site <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/ail.html>.

SILVA, Calane. Karingana ua karingana dum poeta. In: **Português em Cordel**. n. 5. Maputo: Amolp, jun. de 1995.

SILVA, Manoel dos Santos e. **Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique**. São Paulo; Goiânia: Edusp; UFG, 1996.

SILVEIRA, Jorge Fernando da. José Craveirinha: impoética poesia. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1. **Anais...** Niterói: Imprensa Universitária da USP, 1995.

TABORDA, Terezinha. **O vão da voz**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. (Tese, Doutorado; policopiada).

VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. In: SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.