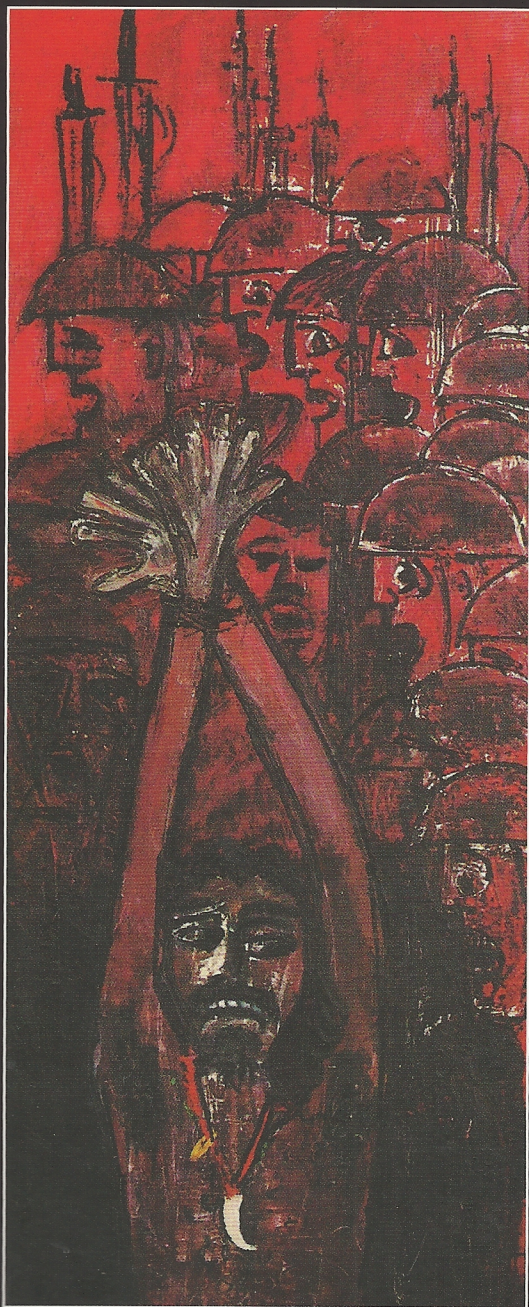


POESIA

Xigubo



*José
Craveirinha*

alçance
editores

Xigubo

José Craveirinha

ALCANCE
EDITORES

titulo: XIGUBO

autor: JOSÉ CRAVEIRINHA

imagem da capa: óleo de BERTINA LOPES

editora: ALCANCE EDITORES

© ALCANCE EDITORES

alcanceeditores@tv cabo.co.mz

Tel: +258 826 714 444 • Fax: +258 21 312 704

Maputo, 1.ª edição, Julho de 2008

RLINLD N.º 5316/2008

No Alcance de uma Educação de Futuro...

XIGUBO: CANTO INICIAL PREPARATÓRIO DE UM COMBATE LIBERTADOR

Como tambor ressoando chamativo o canto-e-dança do velho xigubo, assim também vibrei pronto e receptivo ao chamamento para estas breves palavras introdutórias que o meu dilecto irmão Zeca Craveirinha, filho do poeta, me propôs em urgência de escrita, para esta quarta edição da obra primeira de José Craveirinha, aquela que fez ecoar a partir do próprio coração do antigo império colonial português¹ a sua/nossa voz-lume de pan-africanismo, negritude e, sobretudo, de identidade nacional.

José Craveirinha parece nunca ter precisado de prefaciador e, por isso, não é de admirar que nas três últimas edições de **Xigubo** não aparece este tipo de texto a apresentar o que apresentado estava pela sua telúrica e incontornável poética de identidade, de revolta contra a exploração, de reivindicação socio-histórica e dos respectivos valores culturais inalienáveis, enfim, de e da luta das moçambicanas e dos moçambicanos desenhando e escrevendo a sangue os contornos territoriais de uma nação por construir.

Por conseguinte, afirmo desde já que não estou aqui a prefaciar esta nova edição de **Xigubo** do meu grande amigo, confrade e colega jornalista José Craveirinha que me inspirou, ele também, versos e textos reivindicativos em tempo de censuras oficiais, de caça às bruxas, de luta clandestina e de guerra de libertação, mas apenas e tão somente a tecer brevíssimas considerações analíticas sobre este discurso da obra inicial do poeta, hoje também herói nacional da nossa República.

Assim, começo por recordar que a palavra é som e sentido, é lágrima e sorriso, é noite e dia. A palavra pode ser caju doce de saborear como micaia que fere e faz sangrar. A palavra oculta e desoculta verdades. A palavra é charrua que prepara o terreno-alma para a sementeira da esperança, mas também é arma que defende e ataca na fortaleza dos valores com que nos batemos. A palavra é voz-de-lume que queima mas também refresca, a palavra é música de pássaros na canção dos Homens ritmando o segredo das coisas da terra e do mundo.

E os poetas trabalham a palavra. A palavra-som-e-sentido, a palavra-verso, a palavra-chave, a palavra-metáfora, todas as palavras-figuras-de-estilo para uma, aparentemente, estranha mas harmónica combinação. Deste modo, o que foi a palavra feita arte de escrita na poética de Craveirinha no caso particular de **Xigubo**? Que percurso de versos fez essa palavra sobre o país então algemado, partindo da convocatória para um xigubo² preparador da luta armada que se avizinhava?

Começemos então pelas palavras-som-e-sentido desta sua primeira obra, **Xigubo**, que veio a lume, como o dissemos em nota de rodapé n.º 1, em 1964, em Lisboa, e que contém poemas escritos nos anos 50 e início de 60 do século XX,

1 – Efectivamente **Xigubo** foi uma obra premiada em concurso levado a efeito pela Casa dos Estudantes do Império (CEI) e publicada por esta mesma instituição, em Lisboa, em 1964.

2 – Xigubo: dança guerreira do Sul de Moçambique e que servia de preparação ou chamamento para a guerra de defesa ou de ataque.

todos eles em discurso poético fortemente reivindicativo de valores etno-culturais moçambicanos e africanos, másculo e marcado por um «som» e «sentido» diferentes, ou seja, marcados pela utilização de lexemas bantu e neologismos luso-rongas em estilística e semântica singular e que abalou os leitores da época.

Quer em **Xigubo** como depois na sua segunda obra, **Karingana wa Karingana**, utilizando embora a língua portuguesa como seu privilegiado instrumento de comunicação e labor poético, Craveirinha vai por um lado subvertê-la na sua estrutura gramatical³ e por outro, como dissemos no parágrafo anterior, enriquecê-la de lexemas bantu, sobretudo, identitários dos nomes da terra e das suas gentes (sejam localidades, plantas, animais, profissões, frutos, indumentárias, canções, danças, etnias, etc.) assim como de neologismos luso-moçambicanos, no caso específico luso-rongas ou mesmo anglo-bantu.

E essa marcação é ideologicamente propositada, pois o poeta logo no primeiro poema que dá título ao livro vai buscar não só o nome e a simbologia de uma dança guerreira como sinal revelador, mas também como balizagem temático-discursiva sobre o conteúdo poético que vai ser ali exposto. Acrescentamos que essa marcação sendo ideológica, política e cultural reivindicativa, é também lírico-estilística, fonorrítmica de alumbramento e de despertar para a beleza das palavras da língua materna, que o poeta também quer validar em igualdade linguística com o português, idioma do colonizador.

É assim que, evocando a «Mãe África», o «Irmão Zambeze» (o rio Zambeze, o maior do país) e «Culucumba» (o grande espírito, ou Deus) através do chamamento da *xipalapala*⁴ o poeta começa por cantar que «*xigubo* estremece a terra do mato/...», ou seja, que o *xigubo* faz vibrar, pelo bater dos pés da dança guerreira, o chão ocupado, despertando a terra e o povo do silêncio imposto, sacudindo o seu povo e preparando-o para a guerra, aliás, intenção bem confirmada quando nos versos da última estrofe do poema «*xigubo*» o poeta versa:

(...)

*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.*

(Os sublinhados a negrito são nossos)

E este primeiro poema de **Xigubo** está datado – 1958 – pelo que julgamos ser possível entender-se melhor a intenção do poeta uma vez que esses idos dos finais da década de cinquenta, correspondem a uma época em que muitos povos africanos

3 – Sobre este assunto pode-se consultar o trabalho de investigação de Ana Mafalda Leite (1991), *A Poética de Craveirinha*, obra editada, em Lisboa, pela *Veja*.

4 – *Xipalapala*: instrumento musical de sopro feito a partir de um corno de pala-pala, uma espécie de antílope, e que é normalmente usado para convocar a população.

e asiáticos comandados por líderes carismáticos como Nkruma, Kenniata ou Mandela, como Ghandi, Ho Chi Min ou Sukarno inspiravam todos os oprimidos para a luta político-ideológica e mesmo para guerras de libertação nacional.

Assim, conforme já frizámos, Craveirinha nesta sua obra inicial fez questão de acentuar não só o lado pan-africanista e de negritude – movimentos político-culturais cuja concepção e historicidade não vamos aqui referir pois é hoje matéria já muito estudada e divulgada⁵ – mas também a sua luta por uma identidade nacional, por um país que pretendia livre e independente.

Se esse lado pan-africanista e de negritude se faz notar logo nesse primeiro poema «Xigubo» com a evocação da «Mãe África» e do «Irmão Zambeze» e a força telúrica e bela do negro e da sua cultura, e se acentua nos poemas emblemáticos como «Grito Negro», «África», «Manifesto», acontece também que o discurso identitário e nacionalista se manifesta claro, contundente de reivindicação e denúncia da exploração colonial nos poemas «Subida», «Cantiga de Batelão», «Jambul», «Cântico a um deus de Alcatrão», «Ngoma» e nos versos extremamente mobilizadores no poema «Chamamento».

E neste meio termo, ou melhor, depois de nos ter despertado lírica e ideologicamente para a realidade pan-africanista e de negritude através de três poemas significativos – «Xigubo», «Grito Negro» e «África» – o poeta introduz o leitor para o projecto vaticinador de uma pátria, de uma verdadeira cidadania moçambicana que vai surgir da luta mas sobretudo do Amor como nos canta no «Poema do Futuro Cidadão», para logo a seguir mobilizar os passivos e conformistas com o poema «Subida», rematando depois em épica de versos e em luz-de-palavras-mãe, o grito lírico, «Hino à Minha Terra».

Aqui voltamos à questão ideológico-linguística e também estilística e fónico-rítmica que focalizámos em parágrafos anteriores sobre a utilização de lexemas bantu e neologismos luso-rongas, cujo poema «Hino à Minha Terra» é paradigmático do que afirmámos. E antes de tecermos quaisquer outras considerações sobre este assunto, vamos transcrever alguns versos deste poema que dá corpo e voz aos nomes da terra.

*«.../ Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memória filial
e na exacta prenúncia desnudo-lhes a beleza.
Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!
Murrumbala, Namaponda e Namarrói
e o vento a gritar sensualmente as folhas dos canhoiros
e eu grito Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè! /...»*

(Os sublinhados a negrito são nossos)

5 – Uma entre muitas obras interessantes que se podem consultar sobre esta questão e relacionada com a literatura africana em língua portuguesa é, precisamente, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa* de autoria de Pires Laranjeira (1995), editada na cidade do Porto pela Afrontamento.

Temos por conseguinte neste poema um caso singular e exemplar da utilização fónico-rítmica de lexemas bantu e que se referem a nomes da terra, de localidades, mas também no resto deste longo discurso poético, de figuras históricas e de resistência anti-colonial, da fauna e da flora nacionais e muitas outras palavras bantu, totalizando, exactamente, 93 lexemas de origem bantu e um neologismo luso-ronga num poema de 74 versos, o que dá uma média de um lexema bantu por verso, e com versos, evidentemente, com mais do que um desses lexemas, como é o caso do excerto acima transcrito.

Acentuamos aqui que a abundante pontuação exclamativa, os acentos de exclamação duplicados e triplicados no final desses e doutros nomes ao longo das estrofes, não pretendem estilisticamente dar apenas mais sonoridade e telurismo aos versos e à leitura desses versos, não visam só acentuar o som e o ritmo dessas palavras muito diferentes dos nomes portugueses, nomes de origem lusa que na altura eram impostos em substituição dos genuínos nomes moçambicanos, mas outrossim, funcionarem como um grito de apelação para o seu reconhecimento, como palavras-balas de reconhecimento de uma realidade nacional, linguística e territorial que não era portuguesa e que não pretendia continuar pertença de Portugal.

Deste modo, podemos afirmar que a partir, precisamente, de Xigubo, a poética de Craveirinha pauta-se assim desde o seu início em termos de som e sentido como um tambor ressoando, enviando mensagens (como era a função primeira desse instrumento musical) para que todos oiçam as suas palavras, as percebam e as interiorizem, um tambor que não apenas identifica o mensageiro – o povo oriundo de África e de Moçambique – mas igualmente que comunica e apela a todos para se juntarem com vista a uma luta identitária, de reconhecimento sócio-cultural e de liberdade.

É evidente e interessa desde já também referir, que a obra de José Craveirinha, publicada em vida do poeta (portanto, até 2003) e que sendo vasta é menor em relação ao material que agora está a ser descoberto e ordenado do seu espólio, não se baliza apenas por esta singular manifestação de africanidade e moçambicanidade mas pontua-se igualmente de um lirismo temático diferenciado, não deixando, no entanto, de se civar sempre de uma continuada rebeldia contra a injustiça, contra as mentes alienadas e nepotistas, situações que não aconteceram apenas durante o colonialismo, mas que igualmente ressurgiram após a conquista da independência nacional.

E no corpo poético de Xigubo está também patente a força e a beleza das metáforas de José Craveirinha em que mais uma vez, repito, florescem em plenitude os lexemas bantu e neologismos luso-rongas numa função estilística mas igualmente estético-nacionalista⁶ que empolga o leitor, que o transporta para o chão da pátria que se pretende libertar, da nação que se futuriza construir.

No poema «Chamamento», por exemplo, o sujeito poético, que utiliza o verbo ronga *ku sekeleka* (levantar-se) e, anaforicamente, vai dizendo num crescendo de entoação, bem assinalado graficamente «*sekeleka, irmão!*» (levanta-te irmão!),

6 – Este assunto e tema está profundamente tratado na obra do autor destas palavras introdutórias, intitulada *O Estiloso Craveirinha – As Escolhas Lexicais Bantu, os Neologismos Luso-Rongas e sua Função Estilística e Estético-Nacionalista* nas obras *Xigubo* e *Karingana wa Karinga*, editada em Maputo, em 2002, pela Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane

quer dizer mais do que a palavra «levantar» representa e significa. Ele quer chamar atenção ao povo não só para se «levantar do chão» em que está compulsivamente sentado, ou conformado com a situação, como também para se «erguer», para lutar contra alguma coisa que o coloca sentado, sem movimento. E o som do verbo bantu *sekeleka*, não tendo o som nasal no meio da palavra «levantar» como em português e que pode dulcificar a leitura do lexema, é um som sibilante na sua entoação e sonoriza quase que uma ordem ríspida e militantemente autoritária.

Podemos rematar a este propósito que o sujeito lírico, ou melhor, que o poeta com este modo de versificar quer em **Xigubo**, quer também na sua segunda obra **Karingana wa Karingana**, intenta educar o leitor (sobretudo o leitor moçambicano) com uma pedagogia político-ideológico e linguístico-literária, uma pedagogia socio-cultural mas também de alerta para a unidade nacional, uma pedagogia de Amor por África e por Moçambique.

Esta obra do grande vate moçambicano José Craveirinha, agora na sua 4.^a edição, veste-se inicial e simbolicamente com a indumentária poética de um guerreiro bantu de lança na mão, cantando destemido e insurrecto palavras que se transformarão em clamor de vitória na prática da luta pela liberdade.

Calane da Silva
(Maputo – Abril – 2008)

PREFÁCIO

Xigubo e *Karingana ua Karingana* ocupam na bibliografia de José Craveirinha um lugar singular. É nestas duas obras que se reúne a produção poética mais antiga do autor, sendo nelas que se apresentam as linhas temáticas e estilísticas que mais o individualizam, destacando-se entre elas as que se enquadram de forma mais directa no contexto da afirmação da identidade (literária) moçambicana/africana, faceta que contribui bastante para a grandeza desta figura no panorama da literatura moçambicana e no da literatura africana e de língua portuguesa, em geral.

A afirmação é, de facto, uma linha fundamental que atravessa estas duas obras. Isto não será, certamente, alheio ao próprio momento histórico em que se situam os textos (muitos dos poemas de *Karingana ua Karingana*, que teve a sua primeira publicação dez anos depois de *Xigubo*, são contemporâneos dos que figuram neste último), marcado pelas primeiras manifestações de ruptura com as referências culturais irradiadas dos centros metropolitanos. A relevância destas posturas explica-se pela circunstância do nascimento da literatura moçambicana (e das africanas em geral) em ambiente de semiose colonial, em que tradições orais e diferentes sistemas e tradições de escrita, oriundas de diferentes civilizações se encontram, se cruzam ou conflituam¹. Estas interacções, no contexto moçambicano, são dominadas pela política oficial de assimilação, que, teoricamente, seria a transformação do colonizado num português «verdadeiro», levando-o a abandonar os seus valores culturais originais e a assumir uma postura mais conforme com os valores europeus para daí gozar do direito à plena cidadania portuguesa. Deste processo nascerão os primeiros moçambicanos letrados donde irão surgir os primeiros escritores.

Estes escritores (e intelectuais, de um modo geral) cedo se darão conta da sua condição periférica: a sua cultura assimilada distanciada já da africanidade e apenas aspirante à portugalidade, só pode ser uma cópia imperfeita desse padrão de referência, o que vai ditar a necessidade de ruptura com esse *status* e a afirmação de uma identidade própria, a assunção e a exaltação da diferença relativamente à portugalidade. Assim, em primeiro lugar, a afirmação literária da identidade será manifestada através da negação da portugalidade, representada textualmente através de diversas estratégias.

Algumas das formas de afirmação presentes em Craveirinha radicam em posturas do espírito da modernidade europeia. É o caso da poesia manifestatária, da narrativização da lírica e de uma assunção, por parte do poeta, do papel de reflectir a consciência da sua época e de um certo espírito messiânico, de profeta de uma nova ordem social e cultural (a de uma identidade já assumida, afirmada e reconhecida).

Xigubo, livro inicialmente publicado em 1964, é indubitavelmente o melhor depositário da poesia manifestatária (o título da colectânea mimeografada que havia ganho, em 1962, o Prémio Alexandre Dáskalos da Casa dos Estudantes do Império e que serviu de base para esta edição, era justamente *Manifesto*). Em poemas como «África», «Hino à Minha Terra» e «Manifesto» percebemos a marcação de um ritmo de declamação, em que se sugere um crescendo, uma voz que vai evoluindo de um tom sereno ao grito emocionado, frenético, como numa proclamação pública²,

1 – Mignolo, Walter, «Canon and Corpus: an Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations», in *Dedalus*, n.º 1, Dezembro de 1991, pp. 219-244.

2 – Cf. Leite, A. M., *A Poética de José Craveirinha*, ed. cit. p. 30.

associado a marcas de uma atitude de auto-afirmação e auto-definição como africano/moçambicano em contraposição a um distanciamento e desvalorização dos traços da europeidade/portugalidade.

Para a auto-definição, Craveirinha lança mão a vários atributos da africanidade/moçambicanidade, nomeadamente a negritude, o meio geográfico e os valores da tradição daquilo a que se refere como «minha terra». Digamos que, ao afirmar a pertença a essa terra que se define por esses atributos, o poeta também se identifica e se define pelos mesmos, identificando também a poesia que produz.

O traço da negritude aparece codificado de diversos modos, desde a referência directa até à expressão metafórica («Eu sou carvão» – *Xigubo*). É esta última a mais comum nos textos mais carregados de teor manifestatário, como nesta estrofe de «África»:

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturada com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras

O poeta identifica-se aqui, em termos raciais, como negro, através da alusão aos lábios grossos, e, posteriormente, como africano, pela referência à sua «Mãe África». É uma identificação de um *eu* que rejeita a europeidade, pela recusa dos seus ouvidos em levar ao coração os pensamentos e a sintaxe anglo-latina. Ao longo deste extenso poema, podemos perceber esta oposição entre o *eu* e *eles*, também identificados como brancos através de uma metonímia («Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos»), numa sucessão de contrastes entre atributos de um e outros.

Outras vezes, a afirmação de identidade através da exaltação da negritude, serve-se de uma forte dose de narcisismo, como evidenciam estes versos:

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 Zambeze.

[...]
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
[...]
e belas como carvões de micaias
na noite das quizumbas.
E minha boca de lábios túmidos
cheios da bela virilidade ímpia de negro

Por via deste narcisismo manifesta-se uma *praxis* de proclamação do orgulho de ser negro, que contraria a alienação provocada pela zoomorfização e coisificação a que o etnocentrismo europeu votava o africano. Assim, a proclamação do orgulho de ser negro, não só afirma o poeta como tal, como também se insere na estratégia de ruptura com o sistema de valores que o indignifica, contribuindo para a construção de um novo sistema próprio.

A estratégia da identificação, porque se processa e se consome essencialmente por meio da ruptura, exige a complementarização da exaltação dos atributos do «próprio» com a desvalorização dos atributos do «outro». Neste domínio, encontramos tanto em *Xigubo* como em *Karingana* a dessacralização de valores basilares da cultura portuguesa (e ocidental), que funcionam como símbolos da portugalidade e do processo de colonização, nomeadamente a noção de civilização, os símbolos e rituais do cristianismo/catolicismo, a língua e os próprios cânones literários (os temas, as formas).

No concernente à civilização, o poema «Civilização» (*Karingana ua Karingana*) manifesta um claro cepticismo, denunciando o quão é falsa a crença num desenvolvimento resultante do avanço tecnológico-símbolo, afinal, dessa civilização europeia que se impõe ao africano.

Antigamente
(antes de Jesus Cristo)
os homens erguiam estádios e templos
e morriam na arena como cães.

Agora...
também já constroem *Cadillacs*

O poeta escolhe a antiguidade para apresentar o paradigma da condição humana no contraste entre a falsidade da grandeza, dada pela monumentalidade das suas realizações («erguer/construir»), grandeza não intrínseca, porque apenas induzida, e a pequenez sugerida pela morte como cão. Esta condição não se altera no decorrer dos séculos, sendo apenas o elemento criador da ilusão de grandeza – o *Cadillac* – que se altera.

Se olharmos para o *Cadillac* como sinal de isolamento e ostentação egoísta, ele apresenta-se como negação da aproximação, solidariedade e simplicidade que o templo e o estádio, como lugares de convergência de multidões, podem ser. E ainda o mesmo *Cadillac* pode representar ociosidade, quando contraposto à cultura física que se pratica no estádio. Assim, o avanço tecnológico redundará na degradação da sanidade espiritual e física do homem. Em suma, a civilização a que o discurso da política colonial da assimilação atribui uma conotação positiva, aparece aqui referida ironicamente como tal, o que denuncia uma postura de distanciamento em relação a esse mesmo discurso.

As referências irónicas à civilização são frequentes e a sua associação a aspectos negativos é acompanhada por um contraste com elementos ligados à tradição africana, que ficam assim valorizados, como no poema «África» (*Xigubo*):

E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo
vendem-me a sua desinfectante bênção
[...]
um filme de heróis de carabina a vencer traçoeiros
selvagens armados de penas e flechas
e o ósculo das suas balas e dos seus gases lacrimogéneos
civiliza o mau casto impudor africano.
[...]
E aprendo que os homens que inventaram
a confortável cadeira eléctrica

a técnica de Buchenwald e as bombas V2
acenderam fogos de artifício nas pupilas
de ex-meninos vivos de Varsóvia
[...]
... e agora vêm
arar os meus campos com charruas «made in Germany»
mas já não ouvem a subtil voz das árvores
nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
não lêem nos meus livros de nuvens
o sinal das cheias e das secas
e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
as cores das flores do universo

Os símbolos e os rituais do catolicismo, aliás intimamente conexionados com a noção de civilização, aparecem muitas vezes parodiados e destituídos da sua aura sagrada, como nesta passagem em que a hóstia é esvaziada do seu conteúdo espiritual e reduzida à insignificância de ser apenas pão e de, nessa qualidade, não poder sê-lo plenamente, dada a sua reduzida dimensão (poema «África» – *Xigubo*):

Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
e na minha boca diluem o abstracto
sabor da carne de hóstias em milionésimas
circunferências hipóteses católicas de pão.

No poema «Hossanas ao Hôssi Jesus» (*Karingana*), percebemos a paródia a uma oração, por meio da substituição da solenidade por um ar jovial a que se acrescenta uma transcontextualização a vários níveis, como:

- o da língua, com a inserção de vocábulos ronga em substituição de palavras-chave (o título, «Ave-mamana», «Ave-Maria mamana do Redentor traído»);
- o da profanação do sagrado/transcendente, (i) através do seu cruzamento com o mundo moderno da tecnologia nociva («Meu Hôssi carpinteiro/ hoje técnicos samaritanos crismam/ de radioactividade as pombas e as crianças/ e o céu já é dos astronautas também/ e na síntese dos neo-mandamentos/ rezamos a deuses século vinte/ o nosso xicombelo:/ Senhores centuriões do ar/ ou patrões tanto faz/ fazei chegar às cidades/ mais supersónico o míssil/ e dai-nos a vossa bênção/ instantânea paranóia/ ultra dos átomos./ Ámen!»), ou (ii) através da transformação de lugares e acontecimentos bíblicos em elementos do mundo degradado dos grupos sociais periféricos («Hôssi:/ Nascemos já envelhecidos/ razões nenhuma de Quissimusse/ e inguavanas Madalenas arrependidas de nós/ no dia Gólgota munhuanizado nas cantinas/ Jerusalém bantu exterior à Igreja);
- o da humanização e desmistificação das figuras sagradas (a referência a Cristo como carpinteiro, ou a Madalena como «inguavanas Madalenas arrependidas»);
- o da inversão irónica dos mandamentos, numa sátira das desigualdades sociais e da hipocrisia («dar de comer a quem tem mais comida/ um livro ou um prato um prato ou um livro/ colher amendoim para quê ou fazer cana-de-açúcar/ é doce então amar o capataz mais do que a nós mesmos?! dar de beber água a

quem tem o champanhe todo/ não mandar ninguém plantar algodão isso não/
e despir ainda mais os nus que bom»).

A importância da língua como símbolo da portugalidade (saber falar português era um dos requisitos para se ascender ao estatuto de assimilado) e a sua participação na constituição dos cânones literários são factores que a tomam particularmente vulnerável à subversão/parodização. A este nível, *Xigubo* e *Karingana* oferecem-nos um vasto conjunto de marcas, que se situam fundamentalmente na reprodução de estruturas do «português incorrecto» característico das camadas pouco escolarizadas e no aportuguesamento ou inserção pura de vocábulos da língua ronga.

Relativamente às palavras ronga, convém notar que o poeta não obedece às regras comuns de uso de vocábulos estrangeiros, ou seja, as palavras aparecem normalmente no texto, sem qualquer sinalização, quer por meio de aspas, quer por meio de itálico ou de qualquer outra marca gráfica. Elas são, portanto, usadas como se pertencessem à língua em que os poemas estão escritos, contrastando com o destaque das palavras inglesas, muito frequentes na poesia de Craveirinha, por meio de aspas.

A subversão da língua é uma forma eficaz de contrariar a hierarquização colonial, que atribui o estatuto de língua de prestígio e de língua culta ao português «correcto». O uso, quer da língua ronga, quer das realizações desviantes do português, eleva estas formas ao estatuto de língua poética, com a projecção de toda a carga de prestígio que é inerente a esse estatuto, e aproxima a poesia dos estratos sociais «indígenas» e suas vivências – de resto, também presentes como personagens e como temas –, contribuindo para a produção de um efeito de distanciamento em relação à portugalidade, e de conseqüente aproximação à moçambicanidade.

A tendência narrativizante já é uma realidade em *Xigubo*. Disso são exemplo o poema «Afinal... a Bala do Homem Mau», uma curta história sobre um menino esfomeado que é abatido a tiro pelo dono da propriedade onde tenta furtar uma papaia, e esta curiosa passagem de «Mulata Margarida», em que a atitude lírica, expressa justamente através de uma «metáfora irónica» de que é elemento nuclear a referência à poesia lírica, se mescla com elementos narrativos, como a descrição da personagem Mulata Margarida:

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 machimbombo treze/ de cabelo desfrizado com ferro e brilhantina/
fio de ouro com medalha de um misericordioso/ Deus Nosso Senhor do
patrão

No entanto, ela é mais acentuada e evidente, associada a uma narratividade assumida em *Karingana ua Karingana*³. Este título e o texto de abertura do livro são indicadores claros desta tendência: «Karingana ua Karingana» é a fórmula de abertura, proferida pelo contador de histórias da tradição oral ronga, que se designam também «Karingana». A primeira estrofe deste poema sugere esta fusão da poesia (frequentemente associada ao lirismo) com a narrativa, conferindo ao poeta a missão de «contar coisas»:

3 – Da tendência para a narrativa em José Craveirinha trata de forma minuciosa Ana Mafalda Leite no capítulo «Da Poeticidade à Narrática» (pp.85-125) no seu livro *A Poética de José Craveirinha*, Lisboa, Vega, 1991.

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

A tendência narrativizante, porque institui uma polaridade entre o sujeito e o mundo objectivo, fundamenta-se no olhar virado para o exterior, para o que é presença concreta, valorizando necessariamente todo o real, tornando-o susceptível de integrar a poesia. A narrativa, definida por Taine, citado por Hélder Macedo, (*Nós: Uma Leitura de Cesário Verde*, 3.^a Edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p.18) como «uma espécie de espelho portátil que pode ser dirigido não importa aonde e, assim, convenientemente reflectir todos os aspectos da natureza e da vida», quando interfere na poesia, concede-lhe essa possibilidade de tratar domínios do real que são tradicionalmente marginais à poética. É associada a esta tendência que surge a temática de carácter social, onde o poeta se apresenta como o olho e a consciência da sua época.

A poesia social em Craveirinha conjuga a flexibilização dos processos poéticos consagrada pelo modernismo e o espírito do «Novo Humanismo» (típico da ideologia do neo-realismo). Com efeito, as figuras predominantemente retratadas são as da prostituta, do magaíza, do estivador, do trabalhador rural; e as realidades são as do quotidiano das camadas suburbanas, com a sua miséria e as suas carências.

Estas figuras aparecem como vítimas de um sistema que as explora e as indignifica, obrigando-as a humilharem-se a troco da ilusão de uma vida melhor. As figuras da prostituta ou do magaíza aparecem frequentemente numa atmosfera trágica, naquele sentido em que a tragédia significa a passagem da euforia, resultante da ilusão, para a disforia, que resulta da desilusão. Vejam-se os dois exemplos paradigmáticos («Felismina», para o caso da prostituta, e «História do Magaíza Madevo», para o magaíza – ambos de *Karingana ua Karingana*).

A dimensão trágica é revelada, em «Felismina», pela ironia expressa na repetição anafórica de «vais evoluindo». De facto, o ambiente sofisticado da música da Europa e do jogo de luzes é responsável por essa ilusão de evolução, de ascendência na escala de valores, que permitiria a Felismina a passagem do estatuto desqualificado de mamana para o glorificante de artista. Há, no entanto, uma denúncia desta ilusão, nomeadamente na comparação do cabaré ao circo, que iguala a condição da «artista» à dos animais amestrados; na referência a uma evolução «sem um único livro» e, finalmente, na grande ironia contida no contraste entre a dignidade da mamana mal vestida e a indignidade da bem despida artista de «strip-tease».

No caso de «História do Magaíza Madevo», a tragédia torna-se bem evidente, com a morte do magaíza. Há aqui também uma denúncia da ilusão com recurso à ironia contida na referência à aprendizagem do segredo de componde, representado pelo conjunto de ferramentas sofisticadas – sugestivamente determinadas por expressões em inglês. A ilusão está ainda presente na metáfora da embriaguez de Madevo com os objectos, também sofisticados, que a emigração lhe possibilitou adquirir, entre os quais se contam, ironicamente, a sífilis e as hemoptises. Note-se, ainda, o facto de o magaíza viajar no vagão de mercadoria, o que estabelece um paralelo da sua situação com a da prostituta, ambos reduzidos à condição de não humanos.

Aqui, o poeta perfilha a filosofia do novo humanismo, uma vez que ao denunciar a tragédia das figuras marginais ou pertencentes às classes desfavorecidas da sociedade, como que apela para o reconhecimento do seu estatuto humano e, conseqüentemente, para a sua reabilitação, incomodando a indiferença e o alheamento

burgueses. Ainda dentro desta filosofia, encontramos amiúde, na obra do poeta, a sugestão de uma dinâmica que levará necessariamente a uma transformação de que essas classes beneficiarão. O poema «Primavera» (*Karingana ua Karingana*) é, a este propósito, um exemplo completo, indo desde o alheamento até à sugestão da transformação:

Estamos sentados./ E nefelibatas bebemos coca-cola/ nas públicas cadeiras da praça./ [...] onde jovens discutem as pernas de Brigitte Bardot/ e abúlicas mãos tamborilam/ no tampo da mesa fúteis dedos.// Mas um grupo de estivadores/ vem do cais vestindo/ serapilheiras/ e passa a três metros e meio/ das cómodas cadeiras da praça/ enquanto/ cocacolizados/ odes cantam nos ramos de bilo-bilana/ e na surdina das tímidas meias-palavras/ e subentendidos silêncios/ ansiosos todos esperamos/indolentes as flores/ da nossa comum primavera

A projecção para o futuro que nestes versos se espelha acrescenta no poeta a postura messiânica ao papel de reflectir a consciência da sua época. Este carácter profético, o poeta assume frontalmente no texto de abertura de *Karingana ua Karingana*, em cuja segunda estrofe nos diz que «... 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».

O «cidadão fabricante de vaticínios infalíveis», como o poeta se auto-definiu, acredita no futuro, na emancipação dessas classes desfavorecidas que nos mostra, quer antecipando a revolta contra os agentes do sistema que os relega para a condição não-humana, em *Xigubo* («Eu sou carvão!! E tu acendes-me, patrão/ Para te servir eternamente como força motriz/ mas eternamente não/ Patrão!! [...] Tenho que arder/ E queimar tudo com o fogo da minha combustão.// Sim!! Eu serci o teu carvão/ Patrão!»), quer antecipando o momento da emancipação consumada, no poema apoteótico com que encerra *Karingana ua Karingana* («E o comboio dos magaizas/ será transporte escolar dos meninos da linha/ e os compondes celeiros do nosso milho/ SIA-VUMA!!/ E um círculo de braços/ negros, amarelos, castanhos e brancos/ aos uivos das quizumbas lançadas ao mar/ num amplexo a electrogéneo/ apertará o imbondeiro sagrado de Moçambique/ à música das timbilas/ violas, transistores e xipendanas/ SIA-VUMA!«).

Dizia Fernando Pessoa em *Páginas sobre Literatura e Estética* [(Introdução, Organização e Bibliografia de António Quadros), Mem-Martins, Publicações Europa-América, s/d, p.130], a propósito do fenómeno de recepção de influências múltiplas na literatura portuguesa, que «*Culture-contacts, abundant and mutually contradictory, are effective in vitalising a nation and a literature when they act upon a national consciousness ready to synthesise them. There is no synthesis where there is no criterion for synthesis; for the same reason that you cannot put things into a box if you have not got the box.*» Não podendo encontrar as bases desta consciência nacional, esta caixa onde guardar as influências, senão na única tradição que têm, a oral, é a ela que os escritores moçambicanos recorrem. Este é o caso de Craveirinha quando no seu esforço de afirmação busca formas e modelos na tradição oral africana, particularmente os princípios de repetição e antifonia.

O poema «Sangue da Minha Mãe» de *Karingana* é um autêntico decalque de uma estrutura da poesia oral:

Xipalapala está chamar/ oh, sangue de minha mãe/ **xigubo** vai começar/
xigubo vai rebentar/ e **xipalapala** está chamar sangue de minha mãe

O poema gira à volta de uma ideia base: o apelo irresistível da xipalapala, e esta ideia é consolidada pela constante repetição do par inicial de versos (que por vezes formam um único). Estes versos funcionam como a fórmula que regula a estrutura e o sentido do poema. Toda a construção do texto subordina-se a estes versos. As poucas variações apenas vêm reforçar a ideia fundamental: a da irresistibilidade do apelo e a do poder regenerador do sangue.

A repetição está presente noutros poemas, nos quais se notam diferentes graus de aproximação à poesia oral. É o caso de «Quero Ser Tambor»:

Tambor está velho de gritar/ *ó velho Deus dos homens/ deixa-me ser tambor!* só
tambor gritando na noite quente dos trópicos. (*Karingana ua Karingana* – itálicos nossos)

O desenvolvimento do poema é uma amplificação desta ideia, o desejo de ser tambor, expressa no par de versos que destacamos com o itálico, e que é repetido integralmente na parte final do poema, após uma repetição, a meio do texto, na versão «ó velho Deus dos homens/ eu quero ser tambor».

É ainda exemplo «Grito Negro» (*Xigubo*), em que a ideia nuclear é expressa no verso «Eu sou carvão!», que se repete no início de cinco das seis estrofes do poema, aparecendo como segundo verso da sexta, na versão «Eu serei o teu carvão».

Registe-se ainda, no âmbito do princípio da repetição, o recurso ao refrão, típico das canções tradicionais. Este recurso pode apresentar-se na sua forma mais simples, como no poema «Sia-Vuma» (*Karingana ua Karingana*), em que é constituído exactamente pelo verso «SIA-VUMA!», o qual se repete no final de cada uma das dezanove estrofes do texto; ou no poema «Subida», em que sete das nove estrofes terminam com o verso «Ai da passividade animal!» (*Xigubo*). Outras vezes, a sua forma é menos canónica, com pequenas variações que acompanham os elementos invariantes, como no já citado «Sangue da Minha Mãe». Outras vezes ainda, o que se repete é o mesmo sentido e a mesma estrutura sintáctica (por vezes com pequenas alterações) actualizados por palavras diferentes, como se pode ver nestas terminações das estrofes de «Reza, Maria!» (*Karingana ua Karingana*):

[...]/são homens, Maria!; [...]/são seres humanos, Maria!; [...]/são os nossos pais/ nossas irmãs e nossos filhos, Maria!; [...]/mas gente humilhada, Maria!.

A poesia oral africana, que é cantada ou declamada, é geralmente antifónica, ou seja, existe uma espécie de resposta de um coro ao solista, sendo desta alternância que a sua *performance* depende. A repetição integral de um ou mais versos pode corresponder à resposta do coro ao mote dado pelo solista, e o mesmo acontece com o refrão. As variações sobre um mesmo motivo ou sentido são muitas vezes da responsabilidade do solista, cabendo ao coro a repetição dos elementos invariantes.

A antifonia resulta da situação de compresença do *performer* e do seu auditório e da possibilidade de este participar na actuação. Essa situação permite o estabelecimento de uma espécie de diálogo, em que podem ocorrer perguntas e respostas. É isto que se explora nesta passagem de «Ode a uma Carga Perdida num Barco Incendiado Chamado Save»:

Quem foi que gritou?! Foi a carga./ Quem foi que ardeu?! Foi a carga./ Quem foi que explodiu?! Foi a carga./ Quem foi que desapareceu?! Foi a carga.
(*Xigubo*)

Nota-se aqui também a sugestão de um fenómeno peculiar da poesia e da literatura oral em geral: o facto de, dado o carácter de certo modo estereotipado dos textos, o auditório já os conhecer, podendo, por conseguinte, o *performer* contar com a resposta adequada ao seu apelo à participação. No poema de Craveirinha, as perguntas supostamente feitas pelo solista recebem do suposto auditório a resposta adequada, que, curiosa e significativamente, não varia com a variação da pergunta. O poema que fecha *Karingana ua Karingana*, o “Sia-Vuma” também nos mostra esta situação.

Para terminar, é preciso dizer que *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* são as obras em que também de forma mais evidente se nota o esforço de José Craveirinha na construção de um novo cânone poético, resultado dessas rupturas com as referências dominantes e do resgate das esquecidas tradições autóctones. É esse novo cânone que o poeta teoriza e cultiva em «A Fraternidade das Palavras» (*Karingana ua Karingana*), quando diz:

Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.

E eis que num espasmo
de harmonia como todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombinaem em poema.

E mais, é desse novo cânone, e da sua clara demarcação em relação às tradições poéticas metropolitanas, que fala e contextualiza no tempo e no espaço, quando irónica, significativa e determinadamente, em «Msaho» (*Karingana ua Karingana*), promete:

Pois eu
do primeiro ao último invendido cromossoma
desnutrido moçambicano da cabeça aos pés
da concessão dos alvarás de extracção dos minérios
farei para ti neste ano de mil novecentos
e sessenta e um aqui na Mafalala
inteira a beleza do som
e completo o lirismo da fúria
desta minha insubordinada
Impoética poesia

XIGUBO

Para Claude Coufon

Minha mãe África
meu irmão Zambeze
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala
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!

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 o ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta da micaia 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.

(1958)

GRITO NEGRO

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
E 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 tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu serei o teu carvão
Patrão!

ÁFRICA

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco
misturada com o sal dos pensamentos
a sintaxe anglo-latina de novas palavras.

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos
a mística das suas missangas e da sua pólvora
a lógica das suas rajadas de metralhadora
e encham-me de sons que não sinto
das canções das suas terras
que não conheço.

E dão-me
a única permitida grandeza dos seus heróis
a glória dos seus monumentos de pedra
a sedução dos seus pornográficos Rolls-Royce
e a dádiva quotidiana das suas casas de passe.

Ajoelham-me aos pés dos seus deuses de cabelos lisos
e na minha boca diluem o abstracto
sabor da carne de hóstias em milionésimas
circunferências hipóteses católicas de pão.

E em vez dos meus amuletos de garras de leopardo
vendem-me a sua desinfectante benção
a vergonha de uma certidão de filho de pai incógnito

uma educativa sessão de «strip-tease» e meio litro
de vinho tinto com graduação de álcool de branco
exacta só para negro
um gramofone de magaíza
um filme de heróis de carabina a vencer traiçoeiros
selvagens armados de penas e flechas
e o ósculo das suas balas e dos seus gases lacrimogéneos
civiliza o mau casto impudor africano.

Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço
em rodelas de latão em vez dos meus autênticos
mutovanas da chuva e a fecundidade das virgens
do ciúme e da colheita de amendoim novo.
E aprendo que os homens que inventaram
a confortável cadeira eléctrica
a técnica de Buchenwald e as bombas V2
acenderam fogos de artifício nas pupilas
de ex-meninos vivos de Varsóvia
criaram Al Capone, Hollywood, Harlem
a seita Klu-Klux-Klan, Cato Mannor e Sharpeville
e emprenharam o pássaro que fez o choco
sobre os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki
conheciam o segredo das parábolas de Charlie Chaplin
lêem Platão, Marx, Gandhi, Einstein e Jean-Paul Sartre

Cato Mannor e Sharpeville: Nomes de lugares onde ocorreram repressões
policiais sangrentas na África do Sul (1960) sobre trabalhadores africanos.

e sabem que Garcia Lorca não morreu mas foi assassinado
são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição
perverteram de labaredas a crucificada nudez
da sua Joana D'arc e agora vêm
arar os meus campos com charruas «made in Germany»
mas já não ouvem a subtil voz das árvores
nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
não lêem nos meus livros de nuvens
o sinal das cheias e das secas
e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
as cores das flores do universo
e já não entendem o gorjeio romântico das aves de castos
instintos de asas em bando nas pistas do éter
infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos
a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.
E no colo macio das ondas adivinham os vermelhos
sulcos das quilhas negreiras e não sentem
como eu sinto o prenúncio mágico sob os transatlânticos
da cólera das catanas de ossos nos batuques do mar.
E no coração deles a grandeza do sentimento
é do tamanho *cowboy* do nimbo dos átomos
desfolhados no duplo rodeo aéreo no Japão.

Mas nos verdes caminhos oníricos do nosso desespero
perdoe-lhes a sua bela civilização à custa do sangue
ouro, marfim, âmens
e bíceps do meu povo.

E ao som másculo dos tantãs tribais o eros
do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...
E ergo no equinócio da minha Terra
o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga
e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada
a necessária carícia dos meus dedos selvagens
é a tácita harmonia de azagaias no cio das raças
belas como altivos falos de ouro
erectos no ventre nervoso da noite africana.

POEMA DO FUTURO CIDADÃO

Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem nenhum outro...
mas irmão.

Mas
tenho amor para dar às mãos-cheias.
Amor do que sou
e nada mais.

E
tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho de um País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a rodos para dar
do que sou.

Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe.

SUBIDA

Preço de açúcar e farinha
subiu.
Ai a passividade animal!

Na Machava começou fome de amendoim
preço de amendoim na cantina subiu.
Gente de Chamanculo tem sede
subiu preço de «gogogo» de água;
Ai a passividade animal!

Porão tem muita carga
guindaste matou «mavique» na ponte-cais
«Djimizhana» morreu na roda do camião
riquexó não pára na ilha de Moçambique
«m'gaíza» não voltou das minas do Jone
Ai a passividade animal!

Patrão bateu, bateu:
— «cão narro que te mato»!
Mamana foi nos porões para S. Tomé
«shipakana» trabalhou na Administração...
Ai a passividade animal!

As machambas encheram-se de milho
preço de milho subiu.
Os campos cobriram-se de algodão
preço de capulana subiu.

Começou frio na palhota
subiu preço de «xiganda-bongolo»...
Ai a passividade animal!

Arroz de Gaza apodreceu nos armazéns
na Zambézia a seca rebentou barrigas negras...
Na Manhiça milho sobrou nos celeiros
e nem um milho para cem bocas no Mossuril.

No Guijá deu muita mexoeira
mas nem um grão de mexoeira
nem ao menos um grão em Mocímboa do Rovuma.
Ai a passividade animal!

Preço de pão subiu
leite subiu
sangue subiu
e a carne também subiu.

Tudo subiu
subiu como o Incomáti na raiva da cheia...

Ai da passividade animal!

HINO À MINHA TERRA

*O sangue dos nomes
é o sangue dos homens
Suga-o também se és capaz
tu que não os amas.*

Amanhece
sobre as cidades do futuro.
E uma saudade cresce no nome das coisas
e digo Metengobalame e Macomia
e é Metengobalame a cálida palavra
que os negros inventaram
e não outra coisa Macomia.
E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memória filial
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.

Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!
Morrumbala, Namaponda e Namarroi
e o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros
eu grito Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè
e apanho as sementes do cutlho e a raiz da txumbula
e mergulho as mãos na terra fresca de Zitundo.

Oh, as belas terras do meu áfrico País
e os belos animais astutos
ágeis e fortes dos matos do meu País
e os belos rios e os belos lagos e os belos peixes
e as belas aves dos céus do meu País
e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
macua, suaíli, changana,
xítsua e bitonga
dos negros de Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca
Zongoene, Ribáuè e Mossuril.
— Quissimajulo! Quissimajulo! — Gritamos
nossas bocas autenticadas no hausto da terra.
— Aruângua! — Responde a voz dos ventos na cúpula das
[micaias.

E o luar de cabelos de marfim nas noites de Murrupula
e nas verdes campinas das terras de Sofala a nostalgia sinto
das cidades inconstruídas de Quissico
dos chindjinguiritanas no chilro tropical de Mapulanguene
das árvores de Namacurra, Muxilipo, Massinga
das inexistentes ruas largas de Pindangonga
e das casas de Chinhanguanine, Mugazine e Bala-Bala
nunca vistas nem jamais sonhadas ainda.
Oh! O côncavo seio azul-marinho da baía de Pemba
e as correntes dos rios Nhacuaze, Incomáti, Matola, Púnguè
e o potente espasmo das águas do Limpopo.

Ah! E um cacho das vinhas de espuma do Zambeze coalha ao sol
e os bagos amadurecem fartos um por um
amuletos bantos no esplendor da mais bela vindima.

E o balir pungente do chango e da impala
o meio olhar negro do xipene
o trote nervoso do egocero assustado
a fuga desvairada do inhacoso bravo no Funhalouro
o espírito de Mahazul nos poentes da Munhuana
o voar das sécuas na Gorongoza
o rugir do leão na Zambézia
o salto do leopardo em Manjacaze
a xidana-kata nas redes dos pescadores da Inhaca
a maresia no remanso idílico de Bilene Macia
o veneno da mamba no capim das terras do régulo Santaca
a música da timbila e do xipendana
o ácido sabor da nhantsuma doce
o sumo da mampsincha madura
o amarelo quente da mavúngua
o gosto da cuácua na boca
e o feitiço misterioso de Nengué-ua-Suna.

Meus nomes puros dos tempos
de livres troncos de chanfuta umbila e mucarala
livres estradas de água
livres pomos tumefactos de sémen
livres xingombelas de mulheres e crianças
e xigubos de homens completamente livres!

Grito Nhazilo, Eráti, Macequece
e o eco das micaias responde: Amaramba, Murrupula,
e nos nomes virgens eu renovo o seu mosto em Muanacamba
e sem medo um negro queima as cinzas e as penas de corvos de
[agoiro

não corvos sim manguavavas
no esconjuro milenário do nosso invencível Xicuembo!

E o som da xipalapala exprime
os caninos amarelos das quizumbas ainda
mordendo agudas glandes intumescidas de África
antes da circuncisão ébria dos tambores incandescentes
da nossa maior Lua Nova.

IMPRECAÇÃO

... 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!

ODE A UMA CARGA PERDIDA NUM BARCO INCENDIADO CHAMADO SAVE

Ao Rui Baltazar

*Quantos morreram nos porões?
Os que estavam lá e nós.*

I

O barco era grande
era grande mas não chegava.
Os porões eram enormes
eram enormes os porões mas não chegavam.

Os beliches eram muitos
eram muitos os beliches mas não chegavam
e o barco encalhou.

Mas a mercadoria disciplinada coube
e quando o grande barco da Companhia encalhou
a carga de fardos de caqui e botões doirados
inteira renunciou.

Mas não desesperem mães
não fiquem tristes pais e amigos e irmãos
não molhem de lágrimas de adeus os lenços brancos
noivas idílicas e entristecidas irmãs.
O barco estava no seguro
e segurada só não estava a carga perdida
sobre os salgados seios eróticos do mar.

Não fiquem tristes noivas
não desesperem velhos pais, amigos e irmãos
cobertos estavam os prejuízos da Companhia
armadora do barco que veio três dias
na primeira página dos jornais
e não veio mais.

Sob as escotilhas
a carga não tinha história
nem nada de novo no registo biográfico
do livro de bordo.

Eram filhos e irmãos
negros, brancos, chineses e mulatos
noivos e jogadores de futebol
todos quase soldados
com fotografias tipo passe numeradas
casacos de caqui e botões amarelados
olhos sem perguntas metafísicas
bocas sem dialéctica
cantores de *rock'n roll*
todos belos da juventude absurda
com que juntos partiram quase homens
para um brusco destino de búzios
vestidos com a mesma inclemente
púrpura do cio das munições.

II

Quem foi que gritou?

Foi a carga.

Quem foi que ardeu?

Foi a carga.

Quem foi que explodiu?

Foi a carga.

Quem foi que desapareceu?

Foi a carga.

A carga consumiu as forças
últimas dos braços e das pernas ardendo
últimas dos olhos vítreos e das mãos queimadas
últimas dos gritos consumidos pelas chamas
últimas da suruma nos hiatos de agonia.

Oh, a carga libertou as forças todas nos porões
ao som dolente das ondas e da brisa dos palmares
com o casco mordendo as rochas duras
e ao ritmo desmaravilhoso do tropel dos vivos no convés
a mercadoria partiu as unhas
sangrou as mãos na miragem do portaló
e renunciou sem ver a quelimanense
verde paisagem prometida.

III

Vinham nos beliches os homens
Vinham nas tarimbas os homens
Vinham nas camaratas os homens
e a carga que ardeu na manhã do mar
foi dos beliches
foi das tarimbas
e foi da mercadoria que gritou em vão
no horror da sepultura de sal e ferros em brasa
com as mães e as irmãs
os pais e os irmãos
as noivas e os amigos
viajando no lado esquerdo do dólman de caqui
com botões cintilando como estrelas da noite
fatal na rota ensanguentada do Índico.

Vinham nos beliches e nas tarimbas
os passageiros
quase soldados
quase maridos
quase noivos e quase homens
e quase crianças na memória viva das caçadas aos gala-galas
e juntos se apertaram fraternalmente
nas paredes verticais excessivamente mornas
do zodíaco tropical da morte.

E juntos uniram as vozes derradeiras
na derradeira compreensão
e juntos cuspiram o mesmo desprezo de fumo e de fogo
e rangeram os dentes na mesma alegria biológica
lúdica extinguiu-se num amor sem sexos.

Vinham nos beliches e nas tarimbas
e juntos pediram paz
e juntos desembarcaram no cais do silêncio absoluto
com cinturões de cabedal cingindo os rins
e com a névoa dos olhos das velhas mães
dos velhos pais e dos amigos da infância recente
a névoa dos olhos das belas noivas e dos irmãos
nos minutos infinitos de saudade
na hora enigmática dos tições de braços e de gritos
com os belos botões amarelos das fardas brilhando
metálicas flores únicas desabrochando no zénite de pólvora
e munições estoiradas na vala comum dos porões.

IV

Vinham nos beliches
e nas tarimbas dos porões
os belos meninos quase homens
que encheram de névoa os olhos das velhas mães
cavaram mais fundo as rugas dos velhos pais
dos velhos amigos de vinte anos
e das noivas e dos irmãos
o luto nas parangonas dos jornais
os rostos nas fotogravuras tipograficamente nítidas
olhando-nos com os mesmos olhares absortos
de adolescentes mortos
que já não envelhecem mais.

Não tinha história agora tem
a carga inocente que ardeu nas entranhas do monstro
das líquidas florestas vingativas do mar.

Mas
rostos brancos
escuros e morenos
cabelos crespos e lisos
ficaram no mesmo dia terrível do navio encalhado
da mesma cor mitológica das papoilas
e da exacta dimensão integral
da mesma morte saciada
na carga de soldados irmanizados
no porão infernal do barco incendiado.

MANIFESTO

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 Zambeze.

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 micaias
na noite das quizumbas.

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 belos dentes brancos de marfim espoliado
puros brilhando na minha negra reincarnada face altiva
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita
de milho
o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.

Zambeze: grande rio moçambicano que desagua no Oceano Índico.

Ah! E meu
corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da
[carga
e na capulana austral de um céu intangível
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.

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 macondes
nuas
na bárbara maravilha eurítmica
das sensuais ancas puras
e no bater uníssonos dos mil pés descalços.

Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do breu
e no embondeiro da nossa inaudita esperança gravado
O tótem mais invencível totem do Mundo
e minha voz estentórea 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.

Eu tambor,
Eu suruma,
Eu negro suaíli,
Eu Tchaca,
Eu Mahazul e Dingana,
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintilholo,
Eu insubordinada árvore da Munhuana,
Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopos,
Eu caçador de leopardos traiçoeiros,
Eu xiguilo no batuque.

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

CANTIGA DO BATELÃO

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!!!

JAMBUL

I

Jambul
levantou cabeça
levantou mão e vibrou sua azagaia
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 xibalo
começou!

II

Na cidade
Jambul está varrer lixo
Jambul está limpar alcatifa
Jambul está carregar baldes de machimba
Jambul está carregar pedras
Jambul está carregar vagão
Jambul pisado até lá no fundo
... pisado até lá no fundo do coração em sangue
diz:—«Baietê... Baietê...» — e na sua terra
humilhação de Jambul segundo xibalo
com vassoura na mão
e correntes 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.

(1952)

Jambul: herói das lutas de ocupação que não aceitou o jugo do ocupante em Moçambique.

MULATA MARGARIDA

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 machimbombo 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
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 quinhenta 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.

(Maio de 1959)

Rua Araújo: rua próximo do cais, onde tradicionalmente se concentravam os bares e cabarés nocturnos frequentados por marinheiros, prostitutas e noctívagos.

MAMANÔ!

Voz de mufana
alagou a cidade com seus soluços de acusação
pequeno xipocué a tremer de frio
passou varando a noite algodoadada de cacimba
a alma de órfão de mãe viva
Espezinhada!
Espezinhada!
Espezinhada!
E toda a sina atirada desesperadamente
num grito cheio de vazio como nossa vida:
— «Mamanôôô...! Mamanôôô...!»

Cidade:
aonde vai o negrinho na noite
perdido na escuridão branca e maldita
(escuridão branca e maldita mil vezes maldita)
embrulhado no quente casaco de lã chamado cacimba
o vapor apitando no frenesi da partida
e os porões pejados de obscuros
filões vivos?

Cidade:

que é do negrinho quase nu
quase nu a chamar — «Mamanôôô...! Mamanôôô...!»
descalço e solitário comigo
naquela noite fatal de deportação
em que a angústia africana atravessou a ponte-cais
cobriu a cidade de pedra com sua voz
e ninguém a ouviu descabaçando o silêncio
dos grandes prédios de cimento armado?

Cidade:

aonde está o órfão de mãe ainda viva
quase vestido
quase morto
quase nu
pequeno xipocué chamando na nossa língua
— «Ô...Mamanôôô...! Mamanôôô...!»
naquela noite fatal que exportou
duzentos e vinte e cinco homens
e cinquenta e três mulheres
para as roças de S. Tomé?

(1952)

ELEGIA À MINHA AVÓ FANISSE

Fanisse era minha avó
e sombra de canhoeiro no caminho de areia
traz recordação de velha capulana de riscado
com amendoim e milho maduro
na machamba de Michafutene
a dois gritos de paragem de camião.

Fanisse nasceu nos meus olhos mulatos
e viveu chicomu na velhice
batata doce castanha de cajú
esteira debaixo da mangueira
história de coelho esperto à volta da fogueira
reza essencial em língua de Mahazul
e lua grande no sítio do coração.

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!

Ninguém cuspiu
ninguém bateu avó Fanisse
ninguém matou...
Ninguém fez mal.
Mas foi assim em Michafutene
que minha avó Fanisse
morreu!

CÂNTICO A UM DEUS DE ALCATRÃO

Ao António Bronze

Máquina começou trabalhar
com sol
com chuva
com farinha e feijão
máquina começou abrir chão.

Lua escondeu coração
saiu ouro
saiu pedra de lapidação
saiu barco cheio de máquina gente no porão
saiu notícia de menino morto boneco de carvão
saiu *Cadillac* novo de patrão.

Máquina começou trabalhar
com farinha de pilão
nasceu milho
nasceu machamba de feijão
nasceu máquina grande
nasceu pequenino deus de alcatrão.
Máquina começou trabalhar
máquina está trabalhar
até um dia enraivar
com farinha de pilão!...

AFINAL... A BALA DO HOMEM MAU

Era noite
o menino vadio tinha fome
na papaeira a papaia estava madura
e o menino vadio estendeu a mão.

Oh... Mamanôôô...!
O menino vadio estendeu a mão cor da fome
o menino vadio estendeu a mão cor da fome
estendeu a mão sobre o branco muro de cimento
(Ah! Tinha mil fomes de uma única papaia o menino)
e a papaia estava ali no Chamanculo toda madura
mais madura que uma libra de ouro
no bolso do mulungo Sousa.

E o menino descalço estendeu a mão
estendeu a mão
estendeu a mão
mas de repente o homem atrás do muro
mas de repente o homem atrás do muro
calmo e certo puxou o gatilho
e o silêncio da noite ficou mais silencioso
e a escuridão da noite ficou mais escura
e o coração vermelho do menino ficou mais vermelho
e o calor da bala ficou mais quente
e as mil fomes do menino acabaram na fome
do chumbo maduro na barriga do menino.

Era noite
na papaeira a papaia estava bem madura
o escuro no meio do escuro estava mais escuro
e sobre o muro branco o menino estendeu a mão
mas o homem mau deu um tiro
mas o homem mau deu um tiro
mas o homem mau deu um tiro
Oh... Mamanôôô... e o menino caiu!
Oh... Mamanôôô... e o menino caiu!

Menino vadio já não pede mais esmola
menino vadio já não quer mais papaia
menino vadio já comeu toda a bala
menino vadio já não tem mais fome.

Era noite!

Era noite e o menino estendeu a mão
e afinal não era o menino que tinha fome
e afinal a bala do homem mau no Chamanculo
é que tinha mais fome do menino.

Afinal...

Afinal...

Afinal...

Afinal era a bala

Afinal era a bala que tinha fome

da fome do menino do Chamanculo!

(1956)

MSAHO DE ANIVERSÁRIO

Negro chope
subnutrido canta na noite de lua cheia
e na timbila de ânforas de massala
toca audível msaho da virgem tonga.

E borboleta amarela
no estrénuo palpitar das asas
sozinha escreve na atmosfera agrimensurada
a fábula incrível das novas casas estranhas
e dos minérios sempre descobertos pelos outros
nas minhas terras familiares de xingombela
ao norte e ao sul do rio
agora chamadas claim.

E tu continuarás
mesmo assim
no teu dúbio silêncio.
Mas eu
do primeiro ao último invendido cromossoma
desnutrido moçambicano da cabeça aos pés
da concessão dos alvarás de exploração dos jazigos

[de Moçambique

e da tua conforme cobardia
farei para ti em mil novecentos e sessenta e um
inteiro o som
e completa a fúria
desta minha inexorável
impoética poesia.

UM CÉU SEM ANJOS DE ÁFRICA

À Guilhermina e ao Egídio

Detinha
a menina de cinco anos
tinha pai e tinha mãe
e tinha duas irmãs, Senhor!

Detinha
a menina de cinco anos
tinha uma filha de retalhos de chita
e fazia duas covinhas de ternura na face
quando sorria, Senhor!

Detinha
a menina de cinco anos
tinha uma filha de ágeis pernas de pano
olhos brilhantes de cabeças de alfinete
e fulvos cabelos de maçarocas maduras
que a febre derradeira da Detinha
não contaminou.

Olhos cerrados suavemente
boneca Detinha dos seus pais
adormeceu de tétano para sempre
maõzinhas postas sobre o peito
um vestido de renda branca
mais um anjo nosso que partiu
no adeus silencioso de boneca
verdadeira num fúnebre berço branco
nossa Detinha tão pura na Munhuana
que até ainda não sabia que era mulata.

Oh! África!

Quantos anjos já nasceram das tuas Munhuanas de amor
e quantas Detinhas partiram para sempre dos teus braços
e quantos filhos inocentes deixaram o teu colo maternal
geraram rios e rios de lágrimas no teu rosto escravizado
e dormiram sem pesadelos na vasta solidão
de um coval mínimo de criança infelizmente
sem as duas covinhas na face
quando sorriam, Senhor?

E ainda não temos um talhão de céu azul para todos
e novamente uma África para amar à nossa imagem
num anjo verdadeiro anjo também cor da nossa pele
e da mesma carne mártir de feitiços estranhos
e o nosso sangue vermelho vermelho quente
como o sangue vermelho de toda a gente.

Para o tal céu onde existe o tal Deus que não sabe
línguas de África línguas de África línguas de África
e só sorriem anjos brancos de asas impossíveis de arminho
precisamente onde esse arminho só pode ser algodão de

[sofrimento

ainda não há lugar para meninas puras da cor
das meninas filhas e netas de mães e avós pretas
da nossa Detinha que partiu ainda boneca
e tão pura que ainda não sabia que era mulata.

E brinquedos de trapos não se misturam na Munhuana
com bonecas loiras de sapatos e tudo
porque os pais arianos rezando nas carteiras
não deixam, Senhor!

(1956)

CHAMAMENTO

Chamei-te!

E como um bêbado de futuro
em plena rua da cidade ocupada
a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto
rebentou o ar sofisticado das urbes
invadiu as plantações de chá
correu em rajada os campos de sisal
encheu de lés-a-lés as terras do tabaco
e com a minha transpiração de sangue
tingiu de cor nova os algodoads sem fim.

Chamei-te!

E o meu grito rouco de vida
entrou como um tiro de azagaia no recesso das minas
e no minuto suspenso no relógio da esquadra
ouvi o eco crescido e refundido da minha voz máscula
responder: — Sekeleka Irmão!

E para lá da minha própria mudez
a grande voz cobriu a nossa vergonha de homens
movendo-se à superfície do mundo mas
chamando:
— Sekeleka Irmão!

(1950)

N'GOMA

A n'goma grita!
Sua voz forte de pele curtida e batida
levantando a vida surpreendida nas plantações.

Oh... mamanê... a n'goma grita
seu grito insistente e bárbaro de sexo forçado
seu grito milenário de chamamento
seu grito enlouquecido de chorar as raízes da terra
seu grito enorme de ritmos de batuque
terrivelmente místicos.

A n'goma grita!
E seu grito de Mãe é um «chiuáia-uáia» de desespero.
E o mato desperta em assombrações de Lua
e o velho batuque fermenta os espíritos
potente como o grande deus Maguiguana
no coração de África.

Levanta-se potente o batuque
e enquanto os pés batem raivosamente o chão duro
à Lua cheia
a n'goma grita
Grita!!!
Grita!!!

in Bandarra
(Lisboa, 1958)

GADO MAMPARRA-MAGAÍZA

O gado está escolhido
contado e marcado.
Vai no comboio o gado mamparra.

Nos currais da administração
ficam só as fêmeas.
Nas machambas das circunstâncias
ficam as fêmeas a emprenhar
gado novo.

Hoje
volta o comboio de Migôdini
e ximitela grande volta e traz
podre de doenças o velho gado d'África.

Oh!
Faltam cabeças no gado magaiça.
Faltam pernas no gado magaiça.
Faltam braços no gado magaiça.
Faltam homens no gado magaiça.

Ah!
Venham ver.
Venham ver o gado escolhido.
Venham ver o gado marcado.
Venham ver o gado da minha terra.
Faltam cabeças no gado magaiça.
Faltam cabeças de gente no gado devolvido.

E novamente
outra vez o gado está escolhido.
Outra vez o gado está comprado.
Outra vez o gado está vendido outra vez!

Ah!
Mais outra vez o grande xitimela de migôdini.
Mais outra vez o gado-gente vendido outra vez.

Ah! Gado mamparra!
Ah! Gado magaíza!

Ah! Gado de raça nos currais d'África.
Ah! Gado-gente de todo Moçambique
... Gado comprado!
... Gado marcado!
... Gado vendido!

Ah! Gado libras-ouro de bacilos do rand.
Ah! Nunca mais nenhuma vez.
Gado mamparra.
Gado magaíza.
Nunca mais em Moçambique gado comprado.
Nunca mais gado moçambicano marcado e vendido!
Nunca mais!!!

(1954)

ÍNDICE

CANTO INICIAL PREPARATÓRIO DE UM COMBATE	
LIBERTADOR, por Calane da Silva.....	3
PREFÁCIO	8
XIGUBO	17
GRITO NEGRO	19
ÁFRICA	20
POEMA DO FUTURO CIDADÃO	24
SUBIDA	25
HINO À MINHA TERRA	27
IMPRECAÇÃO	31
ODE A UMA CARGA PERDIDA NUM BARCO	
INCENDIADO CHAMADO SAVE	32
MANIFESTO	38
CANTIGA DO BATELÃO	41
JAMBUL	42
MULATA MARGARIDA	44
MAMANÔ	46
ELEGIA À MINHA AVÓ FANISSE	48
CÂNTICO A UM DEUS DE ALCATRÃO	50
AFINAL... A BALA DO HOMEM MAU	51
MSAHO DE ANIVERSÁRIO	53
UM CÉU SEM ANJOS DE ÁFRICA	55
CHAMAMENTO	58
N'GOMA	59
GADO MAMPARRA-MAGAÍZA	60

Do autor:

Chigubo, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 1969.

2.^a Ed. *Xigubo*, Maputo.

INLD, 1980, 3.^a edição, Maputo.

INLD/AEMO, 1995.

Cântico a um dio di Catrame.

Milano, Lerici, 1966.

Karingana ua Karingana

Lourenço Marques, Académica, 1974, 2.^a Ed., Maputo, INLD, 1982.

3.^a Ed., Maputo, INLD/AEMO, 1995.

Cela 1, Maputo, INLD, 1980.

José Craveirinha – Izbrannoe

Moskva, Molodaya Guardiia, 1984

Maria, Lisboa. ALAC, 1988.

2.^a Ed. Maputo, Ndjira, 1988.

Voglio essere Tamburo.

Veneza, Centro Internazionale della gráfica di Venezia, Coope, 1991.

Babalaze das Hienas, Maputo: AEMO, 1997.

Hamina e Outros Contos. Maputo, Ndjira, 1997.

Obra Poética, Lisboa. Caminho, 1999.

Obra Poética, Maputo: UEM, 2002.

Dikter, Stockolm: Ordfront, 2002.

Poemas de Prisão, 2003, Texto Editores.

Poemas Eróticos, 2004, Texto Editores.

Karingana ua Karingana, CD, em 2008, Casa Museu José Craveirinha.