

“GRITO NEGRO”: A IMAGÉTICA NEGRA NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA

“GRITO NEGRO”: BLACK IMAGERY IN JOSÉ CRAVEIRINHA’S POETRY

Elizandra Fernandes Alves¹

Érica Fernandes Alves²

Resumo

Sob o peso da escravidão e da opressão nasceu a literatura africana de Língua Portuguesa, que se destaca como veículo de denúncia da miséria dos povos massacrados. Nesse contexto tem notabilidade o poeta moçambicano José Craveirinha, que num discurso de Negritude Lusófona tenta resgatar parte da tradição africana até então calada pelo imperialismo. Entendendo tal resgate como uma estratégia de resistência ao discurso colonizador, o objetivo deste artigo é mostrar, na análise do poema “Grito Negro”, como se dão as relações coloniais dentro do contexto social de Moçambique. Sob a mira teórica de Bosi (1983), Júdice (1998), e outros, destacaremos como Craveirinha conseguiu denunciar e revidar os abusos imperiais por meio da beleza da veia poética.

Palavras-Chave: José Craveirinha. Poesia. Colonialismo. Revide.

Abstract

The African Literature of Portuguese Language was born under the weight of slavery and oppression and it stands out as a vehicle for denouncing the misery of the massacred people. In this context we highlight the Mozambican poet José Craveirinha, whose Negritude discourse tries to rescue part of the African tradition so far silenced by imperialism. Understanding that rescuing as a strategy of resisting against the colonial discourse, the aim of this paper is to show, through the analysis of the poem "Grito Negro", how the colonial relations work within the social context of Mozambique. Considering the studies of Bosi (1983), Judice (1998), and others, it will be highlighted how Craveirinha was able to report abuses and fight back the imperial othering through poetry.

Keywords: José Craveirinha. Poetry. Colonialism. Strike back.

Introdução

Diferentemente do que se pode pensar, é preciso entender que o imperialismo colonial português na África deu-se em vários aspectos, a considerar, fortemente, o linguístico e o cultural, o que, em decorrência, influenciou nas literaturas. As literaturas legítimas (ou nacionais) dessas terras *descobertas* só foram inauguradas séculos depois da colonização

¹ Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM (2012). Profa. da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, do curso de Letras. E-mail: elizzandra1@hotmail.com

² Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM (2014). Profa. Assistente da Universidade Estadual de Maringá – UEM, do Curso de Letras. E-mail: leka_erica@hotmail.com

portuguesa e vieram carregadas de influências colonizadoras, tanto na forma quanto no discurso, como que para mostrar que os colonizados haviam apreendido a lição de seus colonizadores.

Relegadas ao esquecimento, as literaturas africanas de língua portuguesa só passaram a reverter esse processo de contaminação cultural a partir do século XX, principalmente após a Segunda Grande Guerra, com o advento da globalização e, contraditoriamente, a busca pela identidade, principalmente nas (ex-) colônias. Entenda-se: a força colonizadora desnudou o colonizado de sua identidade (suas culturas, suas línguas, seus costumes etc.) e o revestiu de valores eurocêntricos; com a independência rondando tais povos, a necessidade de se firmar enquanto sujeito e, conseqüentemente, provar sua identidade, mostrou-se uma vontade coletiva, que foi também representada na literatura. O reavivamento das origens africanas foi proposto pelo movimento *Negritude* que, segundo Laranjeira, defendia “a busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares” (1995, p. 27). O dado movimento buscou evidenciar a subjetividade dos povos negros rechaçados pelo colonizador ao defender o seu patrimônio e rejeitar a dominação secular imposta pela cultura branca, sendo o mesmo expresso por uma literatura nacional que recusava a imposição cultural do cânone vigente.

Apesar do movimento *Negritude*, muitas dessas literaturas foram geradas às escondidas, filhas das guerras coloniais, exiladas em uma marginalidade na qual forçosamente tiveram que caminhar, e assim verifica-se que até a década de 60 pouco material foi viabilizado para o mundo, material esse que estaria fadado ao esquecimento sem o forçoso trabalho das antologias que, para Santilli (1985, p. 5), “foram a via possível para o trânsito e a reunião dos clãs literários da África no penoso caminho de firmarem sua identidade e de definirem seu lugar na literatura universal”. Dessa forma, cumpre saber que a trajetória da literatura de Moçambique não foi diferente.

Os estudos de Laranjeira (1995) apontam para um quadro cronológico da literatura moçambicana dividida em cinco períodos, sendo de interesse aqui destacar o terceiro (entre 1945/48 a 1965) e o quarto (1964 a 1975), respectivamente períodos de *formação* e *desenvolvimento*, nos quais a poética de José Craveirinha é realçada. Nascido José João Craveirinha, em Lourenço Marques, atual Maputo, no ano de 1922, o poeta era filho de pai português e mãe moçambicana. Falecido em 2003, Craveirinha é considerado o poeta maior de Moçambique, assim como Camões o é para Portugal. Sobre sua obra destaca-se:

De certo modo, com a sua poesia frequentemente extensa, narrática, glosando temáticas da dominação colonial, da identidade nacional e de lirismo amoroso ou irônico, Craveirinha acaba por forjar textos que têm marcas épicas, que funcionam como relatos concentrados ou alusões à gesta do povo de Moçambique (LARANJEIRA, 1995, p. 278).

Craveirinha abraçou a carreira jornalística como profissão, trabalhando em vários jornais moçambicanos, entre eles *O Brado Africano* (um dos primeiros jornais dirigidos por negros e mestiços), *Notícias e Tribuna*, mas também atuou como funcionário público e cronista desportivo. Foi preso político, entre 1965 e 1969, devido à sua atividade contra o Colonialismo e, em 1991, foi-lhe atribuído o *Prêmio Camões*. Possuía pseudônimos vários, entre eles, Mário Vieira, J.C., J. Cravo, José Cravo, Jesuíno Cravo e Abílio Cossa, mas foi com seu próprio nome que publicou suas maiores obras, entre elas, *Xigubo/Chigubo*³ e *Karingana ua karingana*, em 1964 e 1974, respectivamente. Como Laranjeira (1995) mostra, são quatro as fases na obra de Craveirinha: 1ª fase (de *Neo-Realismo*, que implica uma tradição poética narrativizada); 2ª fase (*Negritude*, na qual a revolta negra impera por meio do enaltecimento e orgulho das raízes africanas); 3ª fase (*Moçambicanidade ou Identidade Nacional*, que se caracteriza pelo humor e ironia, forças emblemáticas dentro da interrogação sobre a identidade, origens, herança e cultura negra) e 4ª fase (de *Libertação*, na qual os poemas *respiram* liberdade e, ao mesmo tempo, desânimo diante da vida).

No presente artigo, pretende-se discutir como se dá a construção da imagem do negro na análise do poema “Grito Negro”, de Craveirinha, originalmente publicado em *Xigubo* (1964), obra que foi o pontapé inicial da fase *Negritude* do poeta, na qual ele deixa aflorar sua revolta em relação ao Colonialismo, fortalecendo a imagem do negro em suas poesias. Numa constante analítica e reflexiva, utilizam-se as teorias do pós-colonialismo, no que tange facilitar o entendimento da mensagem do eu lírico, bem como teorias poéticas para entendermos que por várias estruturas podemos chegar à construção imagética do negro enquanto ser fabricado pelo pensamento racista e repressor do homem branco, mas que pode, sim, revidar tal imposição, fazendo com que o leitor tenha uma imagem mais direta do quadro social da época.

1. Poesia em três tempos

³ As duas grafias podem ser encontradas em diferentes edições. A edição utilizada neste artigo grifa o título com X, e é assim que nos remeteremos a ela.

É mister que em cada estudo, seja esse de natureza básica ou profunda, fique claro que se defina o objeto a ser estudado. Aqueles que se relacionam à poesia não podem ser diferentes, e aqui pensamos na distinção ente poesia e poema definida por Cortez e Rodrigues:

Costumamos associar a poesia à mensagem, à informação que, sendo estética, é também testemunho de subjetividade. Ela expressa uma emocionalidade inserida numa forma, num invólucro. Esse invólucro é o poema. Assim, o soneto é um poema e a angústia ou a alegria nele presente é a poesia. Um é continente; a outra, conteúdo. Em termos bastante ligeiros, diríamos que a poesia é a parte ideal (imaterial, digamos) e o poema a parte material (palavras, versos, estrofes...) (CORTEZ E RODRIGUES, 2009, p.63).

A partir dessa distinção questiona-se como devemos ler poesia. Há fórmulas a serem seguidas? Se há, onde estão os manuais que nos levariam às fórmulas de decifração dessa esfinge? Alguns apontam que não há fórmulas, já que a poesia muitas vezes pede mais do que podemos sentir, que ela é de natureza incomunicável e por isso não deveria ser estudada; outros acreditam que é no reconhecimento e análise dos elementos vários do poema (a saber: o semântico, o sonoro, o lexical, o sintático e o visual) que podemos chegar a alguma leitura. Não se trata, pois, de uma briga. Ou de tomar um partido. Pelo menos não aqui. Candido, em *O estudo analítico do poema* (s/d, p. 15), considera “o poema como uma operação feita em duas etapas virtuais, comentário e interpretação, ou comentário analítico e análise interpretativa”; etapas que são dissociáveis, mas, acrescenta o autor que “não há comentário válido sem interpretação; e [...] pode haver interpretação válida sem comentário” (p.15-6). Consideraremos a premissa inicial.

Conforme os estudos de Júdice (1998), um dos pontos de partida para o poético é a linguagem, mas que tal linguagem não se distingue apenas pelas características formais (verso, estrofe, rima, métrica, ritmo etc.) do texto poético. Cada elemento formal, no entanto, corresponderá a uma necessidade. O ritmo, por exemplo, que tem tradição na oralidade, trata-se de uma forma de combinar o encadeamento dos sons (e não dos fonemas) dentro do verso, que é, basicamente, uma das linhas que constituem um poema. O verso possui, tradicionalmente, certa regularidade métrica, sem a qual não podemos apreciar o ritmo. Observa-se então no poema um emaranhado de elementos que se confluem e se justificam no fazer poético, assim, buscaremos uma apresentação mais clara de cada um deles.

Candido aponta que a estrutura sonora, dentre vários elementos, é o pilar de todo poema, e ela “pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa” (s/d, p. 23). A sonoridade dará individualidade ao poema e assim é papel

do poeta explorá-la para alcançar este ou aquele efeito dentro do poema. Parte do trabalho de Candido se dedica a analisar os fonemas em separado para compreender se, por exemplo, o fonema *X* pode comunicar alguma sensação (de calor, de leveza, de tristeza, etc.) em favor de outro. O autor acrescenta: “Estes recursos sonoros [...] constituem recursos tradicionais da poesia metrificada [...] Com o Modernismo houve de um lado um dessonorização da poesia, que se aproximou sob esse aspecto da sonoridade normal e mais discreta da prosa” (p.26). Trata-se de um estudo no qual se procura uma sonoridade, mas Candido não deixa de apontar que tanto quanto se combinam, cada fonema tem sonoridade própria e o mesmo ocorrerá com o poema, e mais: há outros recursos para se buscar a sonoridade, entre eles o valor semântico da palavra.

Dentre os vários recursos sonoros, a rima é o mais conhecido, dado o seu caráter tradicional. O ideal de rima, conforme Cortez e Rodrigues, “lembra sempre repetição de base vocálica, um fenômeno que, na poesia, costuma ocorrer dentro do verso [...] e [...] entre versos” (2009, p. 73). São várias as divisões e subdivisões da rima, mas Candido lembra-nos que devemos reter como prioridade as rimas consoantes e toantes, no que concerne à sua natureza. Avaliam-se ainda as rimas considerando as disposições nos versos e no poema, a acentuação e a qualidade. Com o advento do Modernismo, cai a rima e é o verso branco que mais atende às necessidades do poeta. No entanto, ressalta-se:

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado [...] Na segunda fase do Modernismo houve um retorno do seu uso, com mais frequência. Mas conservou-se a liberdade de sua combinação. De modo geral, a poesia moderna se apóia mais no ritmo que na rima, e esta parece como vassala daquele (CANDIDO, s/d, p. 40).

O ritmo, por sua vez, é de grande complexidade e vacuidão, mas concentra-se a ideia de que a ele subordinam-se todos os outros elementos sonoros. É mesclando as sonoridades das combinações de fonemas (sílabas e pés) que temos esse fenômeno, um “movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro” (CANDIDO, s/d, p. 43). Para estudá-lo é preciso dividir o verso em segmentos, segmentos esses compreendidos pelo número de sílabas poéticas do verso, a que chamamos de metro. Assim, um verso pode ser monossílabo, dissílabo, trissílabo, tetrassílabo, pentassílabo (ou rendondilha menor), hexassílabo, heptassílabo (ou redondilha maior), octassílabo, eneassílabo, decassílabo, endecassílabo e dodecassílabo (ou alexandrino), bem como verso sem métrica específica, a que chamamos de verso livre. Sobre a relação metro e ritmo, Candido adverte que “cada

metro ou esquema silábico obtido pela reunião de sílabas poéticas pode ter vários correspondentes rítmicos. Assim, um verso de dez sílabas pode ter as suas sílabas tônicas distribuídas de modo diverso, resultando várias combinações de ritmo” (CANDIDO, s/d, p. 51).

Os elementos acima citados são essenciais para afirmar a forma lírica, pois, conforme Júdice, é “esse pé na tradição, que a autoriza e legitima, como meio de *proteção* do estatuto do poético e do poeta”, por outro lado, o autor evidencia, que “os recursos formais que são o índice mais forte dessa vinculação mnemónica precisem de mais alguma coisa para que se torne possível sustentar o edifício poético” (1998, p.22-3). Bosi (1983) aponta que há, em boa poesia, dois tempos, tempos esses que se misturam e formam o texto lírico: “o tempo corpóreo, inconsciente, ciclóide, ondulatório, figural, da frase concreta; e o tempo “quebrado” de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a reificação” (BOSI, 1983, p. 118). Vai juntar-se a esses dois tempos um terceiro, o tempo da figura, da construção de imagens; se o poema fala de algum objeto, é construindo sua imagem que se fala de seus caminhos, imagem essa que é um mero recorte de um momento da experiência humana.

A imagem, segundo Bosi (1983), não é um elemento, mas um aspecto da poesia que possui um passado e um presente. Passado: pela sua constituição. Presente: para mantê-la viva e recorrente. Advinda antes da palavra, é pela imagem que também apreendemos o mundo, tanto pela forma dada quanto pela construída, ou seja, as sensações imagéticas provocadas pelo mundo nos são passivas, ao passo que muitas dessas sensações também são desenvolvidas desde que nascemos. Relacionando-a à memória individual e/ou coletiva, o autor mostra que se bem fixada a imagem cristaliza-se no passado e quando retomada ela seria criada pela alucinação, o devaneio, umas das grandes bases da criação poética.

O poema produz imagens as quais são divididas, para Júdice (1998), entre retrospectivas e prospectivas. Tal qual a imagem apresentada por Bosi (1983), ligada à memória, esse é o caráter do primeiro tipo, de certa forma já cristalizadas. O segundo tipo de imagem relaciona-se à criatividade: pelas experimentações e releituras de uma mesma imagem - o que acaba também por dialogar com Bosi no sentido de que esse apontou que pela alucinação retomamos uma imagem - que no presente toma formas diferentes da época de sua criação. Nesse ponto, como considerou Júdice, não podemos nos esquecer do papel do leitor para formação dessa (re)leitura.

Os tratados de Bosi (1983) e Júdice (1998) dialogam com Paz (1982), que considera uma terceira realidade no processo dialético da constituição da imagem; terceira realidade essa que não abandona ao esquecimento as duas primeiras:

[...] pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa. Contudo, em algumas imagens – precisamente as mais altas – continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo; as pedras são plumas, sem deixar de ser pedras (PAZ, 1982, p. 121).

No processo imagético, tanto quanto em outros processos da poesia, o poeta é concebido como demiurgo; ele “é o primeiro a dar [...] um significado às suas representações e expressões”, mesmo quando inconsciente desse processo, já que a apreensão do significado é tarefa dos estudiosos da literatura (BOSI, 1983, p. 121). No entanto, não foi sempre assim, pois não basta escrever, é preciso, pois, impor-se enquanto poeta, tornar-se reconhecido. Posicionado como *maldito*, que nada traz à sociedade, o poeta, por volta do fim do século XIX, entra em conflito com os valores da fundamentação sagrada e, por conseguinte, acaba por trabalhar como uma espécie de ponte entre o homem e o divino, já que seu discurso passa a ter um sentido utilitário ligado ao funcionamento social. Sobre a tão criticada função social da poesia, Elliot afirma que:

As pessoas, às vezes, desconfiam de toda poesia que tenha uma determinada finalidade: poesia na qual o poeta esteja defendendo pontos de vistas sociais, morais, políticos ou religiosos [...] Devo dizer que o fato de o poeta estar usando sua poesia para defender ou atacar uma atitude social não tem importância. A má poesia pode ter um momento de sucesso [...] mas a verdadeira poesia sobrevive [...] à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram o poeta (ELIOT, 1972, p. 31).

Assim, a aceitação de uma poesia independe de ideologia, mas de seu caráter vivente, que se traduz pelo verbo *sentir*, não significando que toda e qualquer poesia deva despir-se de conteúdo intelectual para assim despertar emoção, sentimento. A ideologia é considerada uma mediação artificial (em contraste à naturalidade da imagem, por exemplo) por vezes necessária para o fazer poético, pelo menos depois do advento do mercantilismo: é o aparato ideológico, distribuindo seus valores, que escolhe e descarta certas imagens, e trabalha algumas com a coerência pedida por uma dada sociedade.

Apresentamos aqui, de forma contida, três tempos da poesia: o tempo do ritmo, da figura e do sentido. É no encontro desses três tempos que, acredita-se, está a produção, reprodução e interpretação da poesia, como uma conta matemática de emoção superior. Há,

pois, necessidade de refletirmos sobre Bosi: “Só por um forte desejo de análise é que conseguimos separar o corpo e a cultura, os ritmos do sonho e do sangue e as lutas ingratas do pensamento e do trabalho em sociedade” (1983, p. 137).

2. O negro no pós-colonialismo: imagem construída

O conceito ‘Outro/outro’ nasceu do Existencialismo de Sartre, tendo base também na teoria da formação do sujeito de Freud, difundidas por Lacan. Na teoria Pós-Colonial, o ‘Outro’ “é comparado ao centro imperial, discurso imperial, ou ao próprio império”, pois é por meio dele que o sujeito colonizado se reconhece como ‘outro’, dependente e oposto ao ‘Outro’, e também entende o mundo pela ótica marginal do discurso imperial (ASHCROFT et al, 2000, p.170-1).

Às formas com que o discurso colonial produz seus sujeitos dá-se o nome de ‘outremização’, termo cunhado por Spivak (1987), ou seja, trata-se dos meios com os quais os colonizadores conferiam aos colonizados o status de objeto, apontando-lhes características degradantes para firmar a relação binária ‘Outro/outro’. São três as formas apontadas por Spivak para outremizar: quando ocorre a exploração física do território não europeu, onde o ‘outro’ é moldado pelo ‘Outro’; pela degradação do nativo, estereotipando-o (canibal, primitivo); e o hiato (distância) entre o europeu (Outro) e o não europeu (outro) (BONNICI, 2005).

No entanto, apesar da violência (física e psicológica) observada nos processos que transformam o colonizado num ser mudo, o ‘outro’, quando percebe que o colono usa das mesmas artimanhas para apontar como inferiores outros brancos, “sabe que não é um animal. E, precisamente, ao mesmo tempo em que descobre sua humanidade, ele começa a afiar suas armas para fazê-la triunfar” (FANON, 2005, p. 59). Spivak (2012) acredita que o sujeito colonizado não tem meios de reagir contra o circuito binário estereotipado criado pelo europeu, no entanto, Bhabha (1998) fala da resistência do subalterno e confia na recuperação da voz do mesmo através do poder do discurso: por meio da apropriação da língua (paródia e mímica) e a chamada cortesia dissimulada.

Por meio da mímica, o colonizado tenta copiar o colonizador, assimilando hábitos e valores culturais, trajando suas roupas, copiando o modo de andar deste, a língua; e como a reprodução não é exata, ela beira a ridicularização, o que mostra ao europeu que a margem colonizada não está totalmente dominada, já que seu comportamento é caricato e revela sua

visão em relação ao colonizado, provando a limitação da autoridade do discurso colonial por meio de uma resistência muda (ASHCROFT et al, 2000). A paródia também copia o discurso do colonizador, utilizando-se da escrita (para copiar e reescrever), de forma que ao escrever, suas linhas se tornem carregadas dos valores culturais nativos, reagindo silenciosamente contra os valores europeus impostos pelo colonizador.

Outra forma de adquirir a voz e resistir ao colonizador é através da cortesia dissimulada: “a recusa nativa a satisfazer a demanda narrativa do colonizador” (BHABHA, 1998, p. 147). Querendo evitar um confronto corporal, o sujeito colonizado não enfrenta o colonizador diretamente; e de forma não tão consciente quanto a mímica, ele resiste ao transformar elementos da cultura europeia e usar em favor a si mesmo: utiliza-se, por exemplo, da língua colonial, moldando-a e atribuindo-lhe elementos de sua própria cultura, criando uma língua que nem é a dele, mas também não é a do colonizador. Assim ele supostamente aceita os mandos do sujeito colonizador, pois esse pensa que conseguiu forçá-lo a aprender sua língua, enquanto na verdade o colonizado critica e resiste ao poder colonial sem usar da violência física, e ainda continua cultivando seus costumes com isso. Quando tais formas de resistência e revide acontecem, o ‘outro’ acaba revelando sua subjetividade, e ao revelá-la passa também ao papel de ‘Outro’, sujeito ativo dentro de seus limites coloniais, capaz de firmar sua independência e liberdade sem uso de forças armadas.

Observaremos no que se segue como a imagem do sujeito colonizado é formada dentro da sociedade colonizadora ao analisarmos o poema “Grito Negro” (1980) de José Craveirinha. Como se dá a outremização do negro e como esse a revida são aspectos a serem considerados já que é por meio de tais ações que poderemos constituir uma imagem mais próxima do negro colonizado enquanto sujeito agente.

3. Grito Negro: reconstruindo uma imagem

A poesia de tendência moderna que vem rejeitar as formas pré-estabelecidas de composição tem gosto pelo simples, o coloquial, de verso livre e branco, o que leva muitos leitores, acostumados com a poesia tradicional, a negar-lhe o título de *poesia*. Não cabe aqui nos perdemos nos bosques do Modernismo, nem mesmo entraremos nos méritos de datas, porque o intuito é, num primeiro momento, mostrar que tal poesia, pela sua falta de roupagem, incomoda:

O esforço analítico, duvidando às vezes da própria condição poética do texto, se obriga à explicação, nem sempre lograda, daquilo que apenas a intuição e a sensibilidade poderiam arrancar de certas imagens, ou sugestões de imagens. O olhar atento, insatisfeito com a exposição de superfície, debate-se com a literalidade nua e crua, descobrindo qualidades em poemas aparentemente primários (CORTEZ e RODRIGUES, 2009, p. 61).

Tomemos “Grito Negro”, texto do poeta moçambicano José Craveirinha e objeto de nossa análise, como ponto referencial:

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! (CRAVEIRINHA, 1980 p. 13-4).

Datada de 1964, essa composição ultrapassa as fronteiras de uma proposta centrada na valorização estética e assume uma tonalidade narrativa que reflete o quadro histórico-cultural em que está inserida, nesse caso, a segunda fase da poesia de Craveirinha, *Negritude*. O título do poema, “Grito Negro”, dirige nossa atenção à temática racial, mas aqui tratada de forma desnaturalizada, já que é entendida como uma das faces da exploração colonizadora.

Observa-se que no que tange aos elementos estético-formais, o texto de Craveirinha não se enquadra em nenhuma forma poemática fixa, já que temos nele o jogo *simples* de vinte e quatro versos curtos e longos, livres, bem como um vocabulário básico, distribuídos em seis estrofes irregulares, tudo clamando por uma composição modernista. Sobre suposta simplicidade gratuita do texto poético, retomemos Cortez e Rodrigues:

Parece razoável supor [...] que a condição poética de um texto não depende necessariamente da figuração explícita, de recursos sonoros intensificados [...]

evidencia-se que a revelação do poético depende também, e bastante, da atitude do analista, que deve mobilizar a inteligência e o espírito para o reconhecimento da natureza especial da poesia, de suas exigências (CORTEZ E RODRIGUES, 2009, p. 63).

No entanto, essa poesia não é totalmente independente do estrato sonoro (a saber: o verso, a metrficação, o ritmo, a rima, a aliteração, a assonância, a onomatopeia, a repetição). Passamos ao reconhecimento e avaliação de alguns desses fenômenos.

No verso “E queimar tudo com a força da minha combustão”, a assonância do *a* parece apelar para a imagem de clara destruição, tanto pelo brilho do fogo quanto pelo barulho rumoroso, conforme estudos de Grammont apontados por Candido (s/d, p. 34). Ainda no mesmo ideal, a assonância do *o* no verso “E queimar tudo com o fogo da minha combustão” remete ao sentido de gravidade da situação (conforme fechamento dos lábios). Tem-se ainda uma terceira assonância, a do *e*, principalmente no verso “Para te servir eternamente como força motriz”, que aqui se traduz como ideia sombria dada pelo fechamento da vogal, dentes cerrados, como espécie de recusa irônica no aceite (“te servir eternamente”). Há certa insistência de sons consonantais observados na aliteração em *m* também no verso 12, e em *n*, em “Mas eternamente não”, que pela sua natureza nasal podem emprestar ao poema certa lentidão, arrastamento, de um carvão que queima em calma negativa constante, se pensarmos no negro e sua servidão que só se findou, na maioria dos casos, depois de muito tempo de abusos sofridos.

O sentimento de destruição lenta, que é provocada pelo fogo, intensifica-se se analisamos os verbos que aparecem conforme ordem dos versos: *arrancar*, seguido de *acender*, *servir*, *arder* e *queimar*, como um processo que tanto é do carvão quanto do negro enquanto metáfora de negro. O carvão, combustível sólido de cor negra, é arrancado do solo, aceso, serve aos propósitos do homem; então ele arde findando as cinzas, queimando. O processo terminaria aqui, mas na poesia o eu lírico rejeita esse fim “Mas eternamente não/ Patrão”, porque depois de ser retirado à força de seu próprio meio, ter sido obrigado a servir ao homem branco, o negro sabe que ainda há muito a se fazer.

Ainda, no que compete ao aspecto verbal presente no poema, vê-se a predominância de dois tempos verbais mesclados no poema: o presente do indicativo (*sou*, *arrancas*, *fazes*, *acendes*) e o infinitivo (*servir*, *arder*, *queimar*). No primeiro caso, no qual o tempo verbal expressa um fato de maneira definida, ratifica-se, no plano ideológico e imagético, o papel dos sujeitos do colonialismo (o ‘outro’ é carvão, e o ‘Outro’ o *arranca* de sua terra [chão] *faz* dele um escravo [mina] e o *acende* [explora-o]). Os verbos no infinitivo apontam para uma

ação ou estado liberto de vínculos com o tempo, modo e pessoa, bem como acontece com o negro colonizado, que é visto pelo branco em bloco, despido de individualidade. Assim, no poema é papel do negro, como qualquer sujeito colonizado, servir ao branco, *arder (sofrer) e queimar* (manter-se no sofrimento até não suportar mais).

A repetição de alguns vocábulos, como os substantivos *patrão* e *carvão* (cinco e seis vezes, respectivamente), pode traduzir, pela falsa simplicidade, a relação binária ‘Outro/outro’. Embora rimem entre si, sugerindo certa aproximação, no campo ideal tem-se a forte presença do jogo antitético *patrão versus carvão* - esse enquanto o sujeito negro, outremizado pelo branco, que pode ser intensificado pela repetição de um terceiro léxico, agora um verbo, *arder*: o que (ou quem) arde é o carvão, *vivo* e na *exploração*.

O ritmo, cujo caráter é imprevisível, em “Grito Negro”, pode ser concebido pelo compasso binário *forte/fraco* (ou *golpe/pausa, lento/rápido*) descrito por Bosi (1983). Nas primeiras cinco estrofes, observa-se a seguinte dinâmica (representada por FOR [forte] e FRA [fraca]) nos versos: 1ª - FOR/FOR/FRA/FOR; 2ª - FOR/FOR/FRA/FOR/FOR; 3ª - FOR/FRA/FOR; 4ª - FOR/FOR/FOR/FOR/FRA/FOR; 5ª - FOR/FRA/FOR. A predominância de vocábulos fortes dá-se, principalmente, pela terminação em *-ão*, que contrasta com as terminações várias dos vocábulos fracos. As disposições dos vocábulos finais de cada verbo em forte e fraco parecem remeter, no campo ideológico, à frequente forma dura e repressiva como o colonizador dominava em antítese com o pouco espaço do colonizado na esfera colonizadora. No entanto, seguindo esse mesmo raciocínio, temos na última estrofe um encadeamento de vocábulos fortes (“Sim!/ Eu serei o seu carvão/ Patrão!”), no qual o eu lírico confirma a dominação do patrão. Tal confirmação, na verdade, pode basear-se na teoria pós-colonial da cortesia dissimulada, na qual o sujeito colonizado hipoteticamente concorda com os mandos do colonizador (*Sim, eu sou seu escravo, meu senhor*) para mais tarde provar justamente o contrário e com isso conquistar sua subjetividade.

Percebemos até então o que autores como Bosi (1983) e Candido (s/d) já confirmaram: não se pode (ou só desejando veementemente) separar o formal do ideológico, do imagético: vemos que com a análise dos elementos sonoros que se destacam no poema uma imagem é formada, imagem essa que, inevitavelmente, se liga ao estrato das ideias. Outro mecanismo que pode deflagrar a construção imagética (já retida na memória, sendo [re] experimentada, [re] construída) é o uso de certos vocábulos cujos sentidos, aliados ao social, podem criar uma terceira dimensão. Craveirinha conseguiu, em “Grito Negro”, um excelente trabalho no que compete tais construções. Observamos, por exemplo, a metáfora do humano enquanto carvão, já na primeira estrofe. Mesmo se não soubéssemos da fase de *Negritude* do poeta

moçambicano e não tivéssemos acesso ao título do poema, tal metáfora não seria de difícil entendimento: ele não é *como* carvão, mas *é* o próprio carvão (negro, forte, explorado, rentável), arrancado do chão para benefício de outrem. O verso “Eu sou carvão!” abre todas as estrofes, como espécie de mote, cujo desenvolvimento, veremos, dá-se de forma distinta e a destrinchar a história de brutalidade da era colonial.

Entre as várias formas do *carvão* temos o mineral, um dos mais usados por se tratar de um combustível natural abundante na natureza. Retirado do subsolo, esse carvão é usado, principalmente, para gerar energia, mas seu uso não é de todo benéfico, já que se trata de um dos maiores poluentes naturais do mundo quando em estado de combustão. Analisando a imagética do poema, temos o negro como carvão: retirado (brutalmente) de sua terra ele passa a servir de combustível (ou ‘mina’) para o ‘patrão’, conforme a primeira estrofe nos conduz. Na segunda estrofe, há uma negação dessa situação inicial enquanto eterna (pois, como fonte natural, um dia o carvão se extinguirá, bem como a escravidão), confirmada na terceira estrofe: embora não deixe de arder, o carvão passará de ‘força motriz’ à força destruidora, pois queimará *tudo* em sua combustão.

O processo de *combustão* (ou queima) dá-se por conta de uma reação química entre dois elementos, liberando calor e formando energia; a combustão do carvão é chamada de combustão viva, pois é nela que há a formação de luz (vulgarmente chamada de “fogo”). É na força da combustão que se queima tudo, mas para que isso aconteça, tanto no caso do carvão quanto no do *carvão-homem* de Craveirinha, alguém e/ou algo precisa acionar o mecanismo do processo. Se nos aproveitamos da energia e calor produzidas pela combustão, também não devemos nos esquecer das consequências negativas: na poesia a imagem produzida é de um negro explorado e ao *queimar tudo com o fogo de sua combustão* podemos entender tal reação como um revide do colonizado, nada atípico da era colonial. Esse ideal é reforçado porque há uma repetição quase que idêntica dos versos que representam a imagem do negro em revolta: “Eu sou carvão!/Tenho que arder, *sim!*/E queimar tudo com a força [o fogo] da minha combustão” (estrofes três e cinco, respectivamente).

Outro vocábulo a ser considerado é *alcatrão*. Obtém-se o alcatrão pela destilação de certas matérias orgânicas, principalmente do carvão; muitos de seus componentes têm caráter tóxico e, separado, ele fornece matéria-prima para inúmeros produtos químicos. Projeta-se, no poema, a imagética da separação do carvão: depois de explorado ele pode, ainda, separar-se, e, mesmo que seja um processo lento, se transformar em alcatrão que, uma vez também separado, pode transformar-se em inúmeras outras substâncias. Se o negro *é* o carvão (e não *como* carvão), como aponta o eu-lírico, sua exploração não será eterna muito menos indício

de morte, pelo contrário: no processo de repressão, o negro ainda é capaz de se manter autônomo (nos limites coloniais) e pela sua autonomia resgatar sua identidade, mesmo que esta não seja mais aquela de quando fora arrancado de sua terra. Nessa quarta estrofe, surpreende a inserção de um novo vocábulo, ‘Irmão’ (em maiúscula), em referência ao patrão/sujeito colonizador, que introduz a imagem de igualdade entre os dois sujeitos, já que o termo irmão implica laços familiares e/ou de profunda amizade.

Pelas imagens concebidas até então, bem como algumas considerações sobre os artifícios sonoros, podemos já enquadrar a situação social da poesia: nos versos exprime a aversão do eu lírico ao colonialismo; recusando os colonialistas, a poesia de Craveirinha vai definir a imagem do negro enquanto ser agente, que pelo revide busca melhores condições, e é nesse revide que o ‘Outro’ irá empobrecer no sentido de que seu poder imperial, repressor, voltará contra si. Há, na primeira estrofe, a formação da situação colonial: retirado de sua pátria (ou mesmo prisioneiro nela) o negro passa a ser usado como um negócio lucrativo, uma *mina*. Aqui ele é carvão no sentido de ser explorado. Conforme os estudos de Fanon (2005), no entanto, depois de um tempo o negro reconhece que não é carvão, pelo menos não o carvão degenerado imputado pelo branco, e a partir daí ele sabe que sua opressão, construída pelo desejo de enriquecimento do branco, não será eterna, conforme os versos “Para te servir eternamente como força motriz/ mas eternamente não/ Patrão” da segunda estrofe apontam.

Na terceira estrofe, temos o negro se armando para um provável revide: por ser carvão ele deve arder e queimar tudo com sua força, não em favor do branco, mas para sua própria sobrevivência. Podemos entender o negro estudando os métodos do homem branco e fingindo aceitar seus métodos escravagistas, obedecendo às estratégias de revide apoiadas na cortesia dissimulada, tanto quanto poderíamos entender que o eu-lírico direciona o negro para um revide menos inteligente, o deflagrado pela revolta armada, mas o desenvolvimento da quarta estrofe vai negar essa última possibilidade. Sendo carvão, o negro sabe que precisa “arder na exploração / [...] até as cinzas da maldição”, mas não como entende o branco: esse arder não remete ao ideal de exploração extremada conduzida pelo sujeito colonial; antes, busca mostrar que é nesse arder, no período de trabalho árduo, que o negro poderá observar o branco e suas atitudes. Nesse ínterim ele deixará de ser o negro produzido pelo sistema colonial – inferior, desumanizado – e, já transformado, não arderá mais como carvão, mas sim como alcatrão, com poder para olhar além do papel que lhe foi duramente imposto pelo branco. Nesse processo de autonomia e restituição de identidade, o negro passa a chamar o branco de irmão, já que há uma aproximação ente os dois (aos olhos do negro). O uso de letra maiúscula para referir-se ao branco dominador agora não mais representa uma hierarquia, é mais uma das

faces da cortesia dissimulada, na qual o negro finge tratar o branco como superior, mas na verdade ele está subvertendo esse poder em seu favor.

Na quinta estrofe repete-se, com certa mudança, o estrato ideológico da terceira: se antes o negro deveria queimar com a força, agora ele deve queimar com o fogo de sua combustão. Agora sujeito dentro de seu limite colonial, o negro sabe que pode revidar à injusta combustão a que foi forçado a aceitar dentro da relação ‘Outro’ vs. ‘outro’, e ele vai revidar com a luz (ou lado positivo) provocada por esse processo, algo inesperado pelo colonizador e ratificado na sexta e última estrofe: “Sim! / Eu serei o teu carvão / Patrão!”. Entenda-se: ao transformar o negro em objeto, em carvão, para constituir um império, o branco não imaginou que estaria dando a ele uma arma que atacaria e destruiria esse próprio império sem derramamento de sangue.

“Grito Negro”, na genialidade poética de Craveirinha e como poucos conseguem, vem mostrar e reforçar, o que procuramos pelos três estratos poéticos de Bosi, a imagem do negro enquanto sujeito capaz de revidar ao poder colonial usando de estratégias que superam a lei cega da violência muito usada pelo colonizador. Se degenerado é, conforme atributo opressor apontado na escravidão, o negro vai usar dessa *falsa* degeneração para reconstruir sua imagem diante do poder colonial, e assim manter-se mais sujeito do que o seu opressor jamais o foi.

Considerações Finais

Optando pelo universo dos excluídos e encarando o racismo como centro da engrenagem colonial, a poesia de Craveirinha reflete a dura coexistência de contrários em sua contrariedade: se, por um lado, o negro é que é o degenerado, ao mesmo tempo é o homem branco, o patrão em sua imensa civilização que agride, tanto física quanto psicologicamente, mostrando que a imagem de animal dado ao sujeito colonizado nada mais é que um constructo racista e sem preceitos válidos.

É tornando-se sujeito de sua história e fazendo-se protagonista de seu espaço que o negro, efetivamente, consegue se libertar do processo de reificação a que parecia condenado. “Grito Negro”, num claro tom narrativo, resgata a subjetividade do sujeito colonial ao retomar em seus versos aspectos da coloquialidade: tanto no que tange ao tom de língua falada quanto aos vocábulos populares (*carvão, combustão, alcatrão*), percebe-se uma forma de valorizar as pessoas que assim falavam, aspectos também defendidos nos primórdios do Modernismo no Brasil, que foi de grande inspiração para Craveirinha.

Dessa forma, tem-se em “Grito Negro”, ao que o título já remete, uma afirmação do negro enquanto sujeito agente dentro de seus limites coloniais. Pela tríade sugerida por Bosi (som, imagem e ideologia), no que concerne ao processo de construção do texto poético, pôde-se perceber que o “grito” sugerido na poesia, mais do que grito de dor e revolta, infelizmente comum na história das colonizações, trata-se de um grito de liberdade, que vai contra a opressão colonial e reforça o ideal imagético do negro de Craveirinha: essencialmente reencontrado negro, identidade que se inúmeras vezes *arrancada* retornará instigada pela eterna capacidade de se reinventar do homem, esse alcatrão que somos.

Referências

ASHCROFT, Bill. et al. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

BHABHA, Homi. K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da Teoria Pós-Colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimeses*, v. 19, n.1, Bauru, p. 07-23, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, s/d.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Orgs. BONNICI, T. ZOLIN, L. O. 3ª Ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 59-92.

CRAVEIRINHA, José. Grito Negro. In: *Xigubo*. Maputo: INLD, 1980.

ELIOT, Thomas Stearns. *A essência da poesia*. Trad. NOGUEIRA, Maria Luiza. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. ROCHA, Enilce Albergaria; MAGALHÃES, Lucy. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. SAVARY, Olga. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; FEITOSA, Marcos Pereira; FEITOSA, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.