



José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África

Marinei Almeida Lima¹
Vera Maquêa

RESUMO : Estas reflexões abordam o papel dos intelectuais e dos movimentos culturais na formação da Nação em África, através da literatura. De tal contexto optamos por discutir aspectos que importam na busca de autonomia de Moçambique através da poesia de José Craveirinha e da narrativa de Mia Couto, tendo-os como representativos de gerações que fizeram parte do processo de independência e da vida após a independência do País, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Africana; Literatura e Política; Moçambique; Craveirinha; Mia Couto.

RÉSUMÉ: Cet article, à travers de la littérature, apporte une réflexion sur l'occupation des intellectuelles et des mouvements culturelles de formation de la Nation en Afrique. De cette manière nous choisissons par discuter les aspects que ont eu importance dans la construction de l'autonomie de Moçambique à travers de la poesie de José Craveirinha et du récit de Mia Couto, comme représentants des générations que ont fait partie du processus d'indépendance et de la vie après l'indépendance du pays, respectivement.

MOTS-CLÉ: Culture Africaine; Littérature et Politic; Moçambique; Craveirinha; Mia Couto.

As obras de Craveirinha e Mia Couto tematizam as preocupações de artistas e intelectuais conscientes e comprometidos com a realidade do país, além de representarem na própria expressão artística a transgressão da forma, assim como da língua portuguesa, inserindo aspectos culturais e lingüísticos autenticamente africanos.

A visão lúcida da realidade do país não impede a compreensão de que é preciso acreditar e lutar, derivando assim para o surgimento de uma poesia e de uma prosa carregadas de humanidade e de esperança. Dividimos então o trabalho em duas partes: na primeira, o percurso revolucionário de Craveirinha, que podemos inscrever numa poética da Utopia e, na segunda parte, a construção de alternativas para a travessia na consolidação de uma Nação, que seja por fim autônoma, conferindo face nova ao Estado moderno instituído, através da literatura de Mia Couto.

I - Craveirinha: um fazer poético e revolucionário

Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País
também -
uma necessidade
angustiosa e urgente de ser cidadão
desse país, muitas vezes altas horas da
noite
(José Craveirinha).

A emergência angustiante “de ser cidadão” numa realidade que negava inteiramente a noção de independência, conseqüência duma política colonial castradora, é que marca a geração de intelectuais a partir da década de 40 em vários países do continente africano, entre eles Angola e Moçambique.

Desse afã é que destacamos José Craveirinha, poeta moçambicano que fez parte da geração que participou dos movimentos pela independência de Moçambique. O poeta desenvolve o tema da revolução e dos sonhos de liberdade de forma perfeitamente adequada ao motivo, utilizando largamente, por exemplo, vocábulos e expressões das línguas locais. Assim, valorizando as línguas, as culturas e as tradições, há uma concepção do fazer poético como fazer político.

Segundo Patrick Chabal (1994, p.56) ao expressar as virtudes das culturas africanas, Craveirinha tentou transformar a aparente inferioridade cultural dos povos colonizados e

¹Marinei Almeida Lima e Vera Maquêa – professoras da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT e pós-graduandas em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP



subjugados, numa cultura resgatada de criatividade, força e esperança. Portanto, este autor “contribuiu com a sua poesia para a ‘invenção’ de uma literatura autônoma e moderna.”

Na opinião de Benjamin Abdala Junior, vários dos elementos poéticos utilizados na poesia de Craveirinha, “ecoam na consciência os sons da miséria e da alienação”, numa espécie de denúncia social.

Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, afirma que “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la”. Portanto, segundo esse teórico, “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.” (PAZ, 2003. p.50).

E mais do que nunca, num espaço em que uma das únicas armas que se têm é a capacidade de criação, demonstrada através da palavra e consciência crítica, esta palavra serve não somente como forma de expressar o descontentamento ou a alegria, mas, sobretudo, como forma de representação do ser e do estar no mundo. A palavra – mais do que tudo, num espaço onde há uma urgência de construção e uma identidade, terá a força de penetrar mundos intocáveis e desacreditados. Referimo-nos aqui especificamente ao mundo africano que, por inúmeras décadas, sofreu com a negação ao direito de se ver como nação.

Sabemos que a palavra na cultura africana tem um teor sacro, pois esta representa, reproduz a própria criação do mundo. A palavra, pelo seu poder, desencadeia forças. Através da oralidade, portanto, o homem não representa o mundo original, ele tem o poder de construir símbolos que, em África, passa por certos rituais.

Na importância dessa arma poderosa – a palavra – a África pode ser entendida conforme o pensamento de Walter Benjamin (1994, p.176) quando ele defende a retomada do contar histórias no mundo moderno como uma forma de valorização da tradição e continuidade das experiências vividas. Portanto, continuidade da sabedoria adquirida e coletivizada – fator de suma importância para a autonomia de um povo.

Podemos, então, tomar a mensagem contida no poema de Craveirinha “karingana ua karingana” (2002, p.105 e ss) inserido na obra que leva o mesmo título, quando este, ao procurar uma legitimação num novo campo de comunicação, traz para sua obra um caráter

nacional e popular, expressando sobretudo a necessidade de comungar coletivamente experiências vividas:

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua Karingana! –
é que faz o poeta sentir-se
gente
E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser
Karingana!

O título do poema é uma tradução moçambicana do paradigma universal de introdução dos contos orais que “corresponde ao *Era uma vez...* que nos situa no faz-de-conta da imaginação ficcional.” (ABDALA JR., 2002, p.33)

Contrapondo à continuidade da literatura colonial, Craveirinha opta por um retorno às antigas formas de transmissão e das “formas embrionárias, em gestação, de consciências que se opõem às apropriações degradadas e massificadas da indústria cultural.” (ABDALA JR., 2002, p.32).

Este poema defende a retomada da arte de contar “as nossas coisas simples”, motivo que “faz o poeta sentir-se gente”. Em “Karingana ua Karingana”, o poeta realiza sua potencialidade criadora voltando-se à arte de inventar, pois:

... 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,
Karingana!

Portanto, ao optar por realizar suas intenções através da forma poética e da linguagem, Craveirinha, através de imagens e ritmos, valoriza as referências culturais africanas, ao mesmo tempo, espelha toda sua recusa à situação alienante de seu meio, denunciando incessantemente a exploração – fator principal da gestão colonial.

Portanto, a literatura dessa geração marca um lugar de convergência, no qual coabitam

criatividade e luta. A literatura, então, passa a ser um dos componentes centrais da luta pela identidade, uma vez que ela – a literatura – é uma das formas mais importantes de produção cultural através das quais um povo pode ser identificado.

No entanto, ao valorizar suas raízes, mergulhando em sua própria história passada e recente, os escritores africanos buscaram conciliar uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita em língua europeia.

Segundo Rita Chaves (CHAVES; MACEDO, 2003, p.219), ao fazer uso da língua originalmente associada ao invasor, os poetas de Angola e Moçambique da geração de 60, buscam “cada um a seu modo, atualizar procedimentos que, inscritos na construção de suas identidades, concebiam a cultura como um espaço dinâmico, cuja vitalidade estava ligada à própria capacidade de processar as misturas evitando a falácia do isolamento e da incomunicabilidade.”

Diante disso, comungando com as palavras de Octávio Paz (2003, p.49) quando afirma que “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que realmente somos” é que observamos toda carga expressiva e intencional de José Craveirinha no texto poético intitulado “Poema de Joaquim chofer”, publicado na obra *Karingana va karingana* (2002), quando é exposta, na superfície dos vários versos, a história do motorista, o qual leva o nome do poema que, numa espécie de sonho – num jogo entre um tempo vivido e outro sonhado ou, também, imaginado – dirige um “Ford” carregado de pão que acaba “chocando-se” no bairro pobre de casas velhas, onde a situação de miséria é uma constante.

O poema desenvolve o assunto de forma espiral. Ao longo de seus vários versos reitera o assunto inicialmente exposto por meio da linguagem simples, das rimas, além do refrão que aparece em algumas estrofes, elemento este que se assemelha a um coro em que vozes se juntam e repetem, em alto e claro som, sentenças ritmadas, primeiro ao anunciar o acontecido. Depois ao comemorar este acontecimento num tom festivo.

A sonoridade expressiva, fortemente marcada pela combinação das assonâncias e aliterações, além dos outros vários recursos estilísticos utilizados pelo poeta, que contribuem na representação da vida dura e pobre do ambiente descrito, aparece, portanto um olhar observador e, de certa maneira, denunciador da pobreza e desigualdade de seu meio.

No sentido que “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia” (PAZ, op. cit., p.48), é que Craveirinha lança mão de recursos formais da literatura para urdir, em sua poética, imagens cruas da realidade vivenciada e vivida.

Chama-nos atenção, portanto, neste texto, a quantidade de adjetivos e de como eles são utilizados, pois este recurso não somente vem com simples ação de atribuir qualidades ao espaço e às pessoas que ocupam este espaço, mas, acima de tudo, mostrar, num tom de denúncia, o estado material e psíquico daquele ambiente de miséria e de desencanto:

Os meninos de calções rotos ...

(...)

e os velhos pais dos meninos das casas velhas
e as velhas mães dos meninos das casas velhas
e os velhos meninos de zagaia de caniços das
casas velhas

(...)

Depois os velhos pais

as velhas mães

e os velhos meninos das casas velhas

(...)

sorriu nas velhas barrigas da gente das casas
velhas

Rodrigues Lapa ao refletir sobre a significação dos adjetivos afirma que quando este recurso vem logo depois do substantivo, “tende a conservar o valor próprio, objetivo e intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matização afetiva.” (LAPA, 1991, p.105)

Nesses versos observamos que os adjetivos que remetem a simples objetos como casas, calções que se localizam depois de tais substantivos, conservam seu valor objetivo. No entanto, quando se trata de qualificar as pessoas ou partes das pessoas (mães, pais, meninos, barrigas) os adjetivos são antepostos a eles, adquirindo uma carga afetiva responsável por mostrar, como já falamos, não somente a pobreza material como psíquica das pessoas, pois mesmo os meninos são apontados como “velhos” ou seja, envelhecidos pela miséria e os velhos tornam-se ainda mais velhos em consequência do estado de vida em que se encontram.

Bastante significativa é a maneira como os espaços compõem no corpo do poema. O poeta utiliza recursos que primam pelo aspecto

visual - característica principal da poesia concreta. Como se fosse uma câmera filmadora, os ambientes são focalizados numa espécie de gradação decrescente, onde os espaços são mostrados a partir do maior para o menor. É como se esta câmera registradora fechasse o foco da imagem e esses espaços fossem sendo afunilados. Os espaços diminuem gradativamente no decorrer do texto: bairro, rua, zinco/quarto, barriga, latas. Assim acontece também com as pessoas: velhos pais/ velhas mães/ velhos meninos.

Pessoas e espaços estão interligados semanticamente neste texto, ao ponto de estes elementos, pelos seus aspectos, adquirirem o mesmo valor, o mesmo sentido. É como se, ao falar das casas velhas, falassem também das pessoas que nelas vivem: pais, mães e meninos velhos.

A preocupação e o envolvimento de Craveirinha sobre os aspectos de uma sociedade oprimida e massacrada pelo processo desumano de uma colonização castradora ressoam fortemente em toda sua produção. Segundo Patrick Chabal, (1994, p.56) "uma das maiores forças da poesia de Craveirinha sempre foi o grau com o qual ele trata os aspectos humanos da vida. Ele sempre foi testemunha da interação entre o mundo da cidade e do subúrbio."

Tais experiências, refletidas na criação poética desse autor, legitimam uma ampla comunicação de caráter social que nos faz invocar, mais uma vez, as palavras de Octávio Paz quando diz que "a verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a 'realidade da realidade'" (PAZ, 2003, p.50).

Assim sendo, reportamo-nos a um outro poema desse autor intitulado "Ode à Terezinha", também publicado na obra *karingana ua Karingana* (2002), em que, crivado de indignação, o poeta focaliza e ao mesmo tempo denuncia, na pessoa de Terezinha, a realidade de muitas outras mulheres que se submetem à prostituição como forma de sobrevivência.

Terezinha, desde cedo, aos treze anos – "uma menina encartada de mulher da vida" ainda com "voz infantil" é observada pelo olhar poético que a acompanha percorrendo os espaços cosmopolitas que ela freqüenta: "Rua Salazar", "bares da Rua Araújo", "zincos da Munhuana".

O olhar lírico e crítico observa também os gestos dessa mulher: "essa maneira de andar como a Joana", "tuas inconfessáveis carícias afamadas a cinqüenta escudos", "cruzar e descruzar as pernas osseomaníacas", "tua voz rouca de nicotina e álcool", "lento ritmo moçambicano de nádegas", bem como as ações daqueles que dela se servem: "às mãos sacanas do António chulo", "serralheiros/ soldados/ tripulantes/ recrutas/ sem chetas/ terceiros oficiais e informadores/ todos ávidos/ namorados que levam de cada idílio contigo a cosmopolita recordação das tuas gonorréias".

Como o ato do olhar que observa e que denuncia é um ato que exprime a vontade de mudança, o eu-lírico não fica apenas na observação. Ele sai do simples lugar de observador, reconhecendo-se no outro, oferece o seu ombro à Terezinha: "descansa no meu ombro cansado de cansar-se até não se cansar mais tua cabeça desfrisada a ferro". E, com uma voz fraternal, faz uma chamada de conscientização e acolhimento: "vem comigo Terezinha, vem comigo/ e drogada ou desdrogada/ reabita a Mafalala!".

Rita Chaves (2003, p.213) lembra-nos que António Jacinto e Viriato da Cruz, em Angola e José Craveirinha, em Moçambique fizeram de suas obras um espaço de encontro para aqueles que permaneciam condenados à exclusão, mesmo no campo do imaginário.

Ao estudarmos a obra de Craveirinha, observamos que vários de seus poemas, sobretudo da fase mais delicada frente à sua participação na luta pela libertação, realizam como verdadeiros espaços abertos a vários tipos de situações, de pessoas e de ambientes degradados por anos e anos de exploração e subjugação.

Assim, Craveirinha mergulha em seu mundo com grande desejo de reabilitá-lo e através da arma poderosa que é a palavra, traz uma contribuição enorme no reconhecimento desse mundo. Como vimos, Craveirinha foi um poeta que atravessou a luta pela independência de Moçambique. Agora vamos tentar abordar um escritor que, na sua maturidade artística e intelectual, dá-nos noções do percurso da construção da Nação, da busca do ser moçambicano, no período Pós-independência: Mia Couto.

II - Mia Couto e a travessia para uma Nação

*O importante não é onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.
(Mia Couto)*

Rita Chaves, analisando a poesia produzida em Angola e Moçambique nos anos 60, argumenta que é “na perspectiva da independência que alguns angolanos e moçambicanos se inserem em movimentos culturais, encarando-os como estratégias para um nítido fim político” (CHAVES, op. cit., p.206). Sendo Mia Couto um escritor que se firma no período Pós-independência, sua obra cristaliza a posição crítica diante da nova realidade do país, com a preocupação cada vez mais acentuada do desafio que é a construção de uma nação, como traço tão importante na arte quanto na política. Solução literária que faz o encontro da erudição com a expressão popular, diluindo as fronteiras e segmentações das culturas.

O motivo da construção da canoa atravessa seu livro “*Contos do Nascer da Terra*” (COUTO, 1997), a partir do que se fundam o enredo, a história e a trama. No conto “A casa marinha” (doravante, CM), o velho Tiane Kumadzi, referido como avô, põe-se na tarefa de construir um barco e para tal missão chama um menino para ajudá-lo. A proibição vem pela figura dos pais, que não gostam de ver o filho em companhia do velho porque Tiane Kumadzi “vivia fora do juízo”, sendo “indevido indivíduo”, como reconhecido pelos outros, metido a adivinhações, a pensar sobre aquilo que não existia ainda.

É dispensada a nomeação das personagens, com exceção do velho Tiane Kumadzi, sobre o qual as vozes da aldeia, fazendo-se firmes, diziam que ele vivia fora do juízo, deambulando rezas indecifráveis e que sofria o castigo de visitar demais o futuro: “pois o futuro o que é? Se nem temos palavra na nossa materna língua para nomear o porvir.” (COUTO, 1997, p.133).

O narrador em primeira pessoa se distende na própria imaginação, parece ser sempre menino, e o tempo em que narra contrasta com as dimensões do mar, do barco e da própria existência do velho Kumadzi. O tempo é, portanto, dado pela palavra do narrador, pela ótica breve do sujeito que narra e que, ao fim, acompanha o desejo do velho em se transformar ele mesmo em embarcação, transformar-se em madeira,

transformar-se em mar: o verbo como movimento. A idéia subjacente de que o espaço e o tempo são o homem. A nação é o homem.

Uma epígrafe que abre o texto é só graficamente uma epígrafe. Ela é imediatamente incorporada à narrativa, como anuncia o narrador logo na primeira frase: “Eram as falas de Tiane Kumadzi”, e que anuncia um procedimento que se repetirá no decorrer do texto, espécie de dicionário de definições. A distância que vai entre a ação e a fala confirma lugares diferentes para assentar as personagens:

O que o homem tem do pássaro é inveja.
Saudade é o que o peixe sente da nuvem.

Essa epígrafe cruzada informa a natureza do que se sabe e do que não se sabe. O sentimento da inveja do homem com relação ao pássaro é intermediado pelo desconhecimento, pela incapacidade do homem de voar naturalmente como o pássaro. Já a saudade, outro sentimento humano – só nomeado assim no português – é intermediado pelo conhecimento adquirido por uma determinada vivência, experiência sem a qual a saudade não existiria, de jeito que o peixe só sente saudade da nuvem porque mora na água. A saudade é pois uma nota sobre o passado. Nesse sentido a inveja se positiva, pois que se relaciona à invenção do vôo, como virtualidade, como algo a ser construído, enfim, como esperança. A epígrafe resulta no constante diálogo da tradição com a projeção do futuro.

Esse conhecimento permite a definição, ou seja, o uso da palavra tomada como criadora e poética, valor africano da palavra, que já vimos discutindo neste texto. O velho Kumadzi, metido a adivinhações e que tinha mania de visitar demais o futuro, seguindo seu dicionário, proclama em sua sabedoria: “o cansaço é um modo do corpo ensinar a cabeça”. Ou: “uma criança é um homem que se dá licença de voar”. Enquanto a recomendação dos pais chega ao menino: “o futuro, meu filho, é um país que não se pode visitar.” (COUTO, 1997, p. 133-4).

A canoa aparece sempre relacionada à casa, numa proporção muito próxima ao rio/mar. O barco desde o início apresenta-se como casa, cujo espaço é distendido aos olhos de todos. A canoa/barco é então uma referência de morada, um lugar de existir, feita para durar por uns vinte ou trinta anos, ou podendo resistir ao fogo e ao encharque do mar. Objeto de deslocamento, a embarcação

é imediatamente um instrumento do viajante, mas não é utilizada para ir a lugar algum, apenas para estar entre uma e outra margem, num ponto incerto no meio da fluidez da água-tempo e da natureza anti-repetitiva de sua fluência. Assim, volta-se a expressão do texto para sua própria realidade de leitura, de modo que Mia Couto não poderia escrever sozinho, mas carregado do sentimento de busca e necessidade de construção vivido pelos africanos.

A mobilidade só seria possível nesse lugar de invenção, de constante mudança de forma que, paradoxalmente, amparado pela rigidez e fixidez das margens questiona a sua estabilidade e provoca estranheza a toda gente pela exposição da mudança de hábitos. "Quem lhe ensinou a fazer uma coisa que não existe?" (COUTO, 1997, p.135)

A canoa no rio espregueia todas as margens, nega-se a voltar para o chão seguro, para a casa segura, é construída com a ajuda do menino, dando sentido novo à tradição, reelaborando a esperança num tempo modificado pela experiência da independência e da guerra que veio depois dela. As madeirinhas conseguidas pelo menino, juntavam-se no fundo do quintal, uma por uma, e à "noite, o velho se dedicava a dar sentido àquele desordenado monte". Estudava cada um dos paus. Ajustando os encaixes, entrância na reentrância, foi construindo um barco cheio de dimensões." (COUTO, 1997, p. 134). O processo, o fazer, o percurso importa tanto quanto o que se segue, aqui na narrativa de Couto. A continuidade é tratada no vagar da construção, com a paciência precisa para a mudança, a transubstanciação.

No desespero, a sentença se faz definitiva. Essa sentença é continuamente reinventada em CM, em que o acento advém agora do pai que, comandando furiosa multidão, recebe o menino, que andara empenhado em construção de barco, em companhia do velho fora do juízo: "Vai donde que vieste!" (COUTO, 1997, p.135) A sentença se converte em ordem, não há escolha. O menino deverá ir ver o barco que arde em chamas, sem "tempo de acertar vistas com idéias".

Define-se assim outro importante aspecto na comunicação do conto: a representação do desalojamento do sujeito entre a tradição e os modos modernos de vida. A CM vem como uma citação temática explícita que, no entanto, articula-se de modo novo referindo às incertezas de um tempo que está se fazendo, cujos valores veiculados pela cultura oral e pelas línguas locais

se reorganizam no âmbito de um modelo de Estado importado que busca a face de uma Nação. Essa realidade se presentifica no conto de Mia Couto, localizando a materialidade da linguagem de Rosa numa organização significativa própria e peculiar da história de Moçambique.

As margens do rio, estendendo-se grande, fundo, dificultam o olhar e ver a outra beira. É uma África marcada pela rica pluralidade a ponto de dificultar sua compreensão fora da perspectiva do hibridismo e da mistura. Dessa maneira, a CM é em si, uma perspectiva assentada num ponto de partida indefinido, cujas escolhas poderão estabelecer o futuro e até mesmo, a não existência de margens. Nesse sentido, o mar é iconográfico na metáfora das infinitas possibilidades de transformação da realidade africana. É a paisagem do momento, visão histórica, esta plantada pelo rio, mar, água, canoa, barco. E o homem que se torna natureza, quando se vê ele próprio a casa de seu destino, e civilização, quando se vê como morada do mundo, sujeito e objeto no diálogo com o segredo do futuro.

Esse acontecimento narrativo diz respeito a uma superação pela leitura. A transformação do homem em barco em Mia Couto pode ser percebida como uma forma concreta de autonomia, de não submissão a qualquer código estrangeiro que só deixará de sê-lo mediante uma operação transgressora: uma tradução da África para si mesma em que a herança da colonização seja transposta.

Em Mia Couto, além da estranha mania de construir barcos, encontramos ainda a estranha mania de dissolver tudo no ar. Tudo aquilo que parece sólido e perfeitamente ajustado a uma condição, de repente não mais que de repente, desmancha-se no ar, para usar a metáfora de Marx.

Mas tal atitude narrativa não se confunde com a capacidade protéica das personagens e dos objetos que estão sempre se transmutando em outra coisa. Essa, podemos dizer, obsessão, é antes parte de uma visão edificadora de um novo espaço social, que destruidora ou nihilista. O navio do velho Tiane Kumadzi submete-se a vários desafios: mais encalhado que árvore, não conseguia chegar à água. Contrariada com a falta de juízo do velho, a aldeia se vê frustrada ao tentar queimar a embarcação. A madeira estava verde. O despreparo do barco para o mar é contestado pelo preparo do velho para a realidade que surge exigindo novos enfoques. Ao se transformar ele

mesmo em barco, anota a necessidade de se mudarem os valores até então observados, o que só será possível mediante a vontade coletiva no seu desejo de construir o que ainda não há.

Nas águas que comunicam Moçambique e Brasil, muitas canoas vão e voltam. Nesse movimento, elas se saúdam e trocam viajantes. O Brasil é um país feito de incorporações e de migrações, de maneira tão peculiar que se tornam quase irreconhecíveis os elementos que se adensaram na mistura. A tensão e o contraste confundem os idiomas internos e os externos, cuja língua é a sua maior expressão. Moçambique, após a experiência da colonização e da guerra civil que perdurou por vários anos, é um país que busca a personalidade da nação, que ainda não se assentou sobre o estado moderno criado. O português em contato com a música das línguas locais, que são muitas, conhece formas inusitadas de dizer, que somadas a experiências antes desconhecidas, instituem particularidades.

A necessidade de buscar “o que existe de próprio e de comum em nossas culturas” (ABDALA JR., 2003, p.67) é um caminho para a compreensão das literaturas desses países, é como se partissem da mesma matéria e da mesma plasticidade, mas que, ao cabo de uma missão humanizadora, significassem, perante suas civilizações, um diálogo com o diverso que sempre é possível encontrar na diferença.

Se no seu ofício, o historiador sacrifica a conceitualização pela totalidade, pois seu objetivo final é a reconstituição, antes que explicação; o escritor igualmente sacrifica o conceito, mas pela imagem e pela fragmentação, pois na fatia de vida que encena, concentra muitas vezes a informação humana numa espécie de metonímia da história. Assim, a literatura comparada caminha na tortuosa linha das incertezas, buscando no contraponto, no conflito e na contradição os pressupostos para o seu exercício nas relações das culturas entre si.

Mia Couto, ao construir com insistência suas enigmáticas canoas, expõe as dualidades vividas pelas civilizações, na atitude individual de uma personagem; convoca ao diálogo o universo da letra e a música da cultura popular; e dilacera os limites entre a razão e a desrazão. Fica criada uma solução, entre tantas possíveis, nos espaço do sonho, numa atitude simples que fica suspensa entre a intenção e a realização: a estranha mania de se transformar em barco, em rio, em água e,

assim, poder penetrar nos poros da terra, transformá-la assim como se transmudaram eles mesmos em outra matéria.

Se a geração da utopia, da qual faz parte José Craveirinha sonha e luta por uma nação, Mia Couto é a geração encarregada de se aproximar da utopia, apagá-la até, seria seu último ideal. Pois na medida em que se cumprem seus anseios, a utopia deixa de ser. Ou ainda, recriá-la continuamente, como uma miragem, na direção do futuro da África, na força que impulsiona os homens na construção de seus destinos no mundo.

As produções de Craveirinha e de vários outros poetas não só de Moçambique, mas Angola e Cabo Verde – países de língua portuguesa - fazem parte do que Benjamin Abdala Junior chama “solidariedade das literaturas” (Op. Cit., 2003), considerando que, de maneira indireta, em culturas próprias e específicas, nas diferenças de época e nas soluções diversas dos processos de colonização, essas literaturas respondem a conseqüências semelhantes, que resultaram em pobreza e miséria. Mesmo na esfera autônoma da arte, essas literaturas são a expressão humana de uma experiência desumana e conversam entre si, na linguagem transterritorial da poesia, ainda que falem na mesma língua portuguesa. Língua esta que não é mais a língua do colonizador, mas é uma língua re-patriada, re-inventada, para dizer coisas que a língua do colonizador não poderia exprimir.

Portanto, esses escritores estão no campo da conversão da experiência de vida concreta em comunicação poética, numa língua nova que tem a ver com uma certa visão utópica de construção de um mundo diferente.

Aceito para publicação em 25/02/2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma poética popular. In: *Via Atlântica*. N. 5. São Paulo: USP - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

_____. *De Vãos e Ilhas: literaturas e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas – V. 1).
- COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. Maputo – Moçambique, 1997
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas - literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. Angola e Moçambique nos anos 60: a periferia no centro do território poético. In: _____. (orgs.) *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 205-221.
- CRAVEIRINHA, José. Karingana ua Karingana. In: *Obra poética*. Maputo: Direção de Cultura – Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PAZ, Octavio. A Imagem. In: *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo. Perspectiva, 2003.