

**De Xigubo a Cubaliwa: O legado poético de José Craveirinha no Rap de Azagaia**

Elísio Miambo

Emilio Cossa

**Resumo**

O diálogo entre manifestações artísticas é já sobejamente conhecido e difundido. Contudo, há ainda dificuldades no que concerne à manifestação exacta desse diálogo de modo a fazer dele uma matéria de estudo, embora a literatura comparada como campo de conhecimento se tenha firmado. Neste contexto, surge este trabalho que visa abordar: O legado poético de José Craveirinha no Rap de Azagaia. A pesquisa objectiva, acima de tudo, medir o grau de influência de Craveirinha na construção lírica de Azagaia tanto em termos contedúscos como formais. Assim, para alicerçar as nossas perpectivas de análise baseamo-nos no dialogismo de Mikhail Bakhtin (1987) associando-o à teoria de intertextualidade defendida por Júlia Kristeva (1969).

**Palavras-chave:** legado poético; dialogismo; intertextualidade; literatura comparada;

**Abstract**

The dialogue among arts its kwnown as typical and common. However there is a kind difficulties to find out the perspective in which it happen and can be turned into matter of studies, although the comparative literature is far too much spread in terms of area of reseach. Thus, we considered important to bring this subject matter upon through this essay: From Xigubo to Cubaliwa \_ Jose Craveirinha's poetic legacy on Azagaia's Rap. Through this we aim to find out the measure in which Craveirinha's writing surround Azagaia's lyrics either in terms of the king of matter they deal with either in terms of vocabulary construction. Therefore, we called into discuss the dialogist theory supported by Mikhail Bakhtin (1987) and the intertextuality supported by Julia Kristeva (1969).

**Keywords:** poetic legacy; dialogist theory; intertextuality; comparative literature;

## Introdução

José João Craveirinha (1922-2003) nasceu em Maputo, filho de pai português do Algarve e de mãe maronga<sup>1</sup> de Maputo, é o patriarca dos poetas (e da Poesia) moçambicanos. Não muito pelo facto de ter sido o primeiro dentre os poetas nacionais, pois não foi, mas pelo facto de ter sido dentre todos, o mais influente.

Foi, em 1991, o primeiro autor africano a ser galardoado com o Prémio Camões, o mais importante prémio literário da língua portuguesa e, em 2003, o primeiro poeta a ser atribuído o estatuto de Herói Nacional pelo Governo moçambicano, ampliando e prolongando, de certo modo, a sua influência sobre os mais novos. De facto, como refere Mendonça (1989), nas mais jovens gerações de escritores moçambicanos encontram-se hoje as ressonâncias da metáfora e da parataxe de Craveirinha.

De acordo com a periodização de Mendonça (1989), no 1º Período da Literatura Moçambicana (1925/1945-47), encontramos nomes como João Albasini e José Albasine, Augusto Conrado e Rui de Noronha, no 2º Período (1945-47/1964), do qual Craveirinha faz parte, encontramos João da Fonseca Amaral, Noémia de Sousa, Rui Knopfli, Rui Guerra, Rui Nogar e Luís Bernardo Honwana, até desembocar no 3º Período (1964/1975), do qual também foi um forte interveniente, nomes como Marcelino dos Santos/Kalungano, Sérgio Vieira, Fernando Ganhão, Armando Guebuza e Jorge Rebelo. Neste elenco, não se existiu um poeta de maior proeminência que José Craveirinha.

Além da já comprovada proeminência, a influência da escrita de Craveirinha perpassa gerações de escritores (mais concretamente, poetas) conforme aludiu Mendonça (1989) contudo nada se diz sobre a transcendência desta poder de influência a outras manifestações artísticas, ao que nos surge a motivação de estudar esta possibilidade na música mais concretamente no género Rap/Hip-Hop feito por Azagaia, pseudónimo de Edson da Luz.

Para perceber o porquê desta suspeita, vale mencionar o facto de que o Hip-Hop, como movimento cultural, foi criado no Bairro do Bronx, em Nova Iorque, no final da década

---

<sup>1</sup> Pertencente à etnia/povo ronga, uma etnia de raiz bantu, que habita boa parte da província de Maputo, sul de Moçambique.

de 1960. Este movimento surge para contrapor as condições socioeconômicas instaladas naquela região em função da Revolução Industrial. O cenário do Bronx nessa época revelava uma situação de calamidade pública, onde o desemprego, o crime, a violência, as drogas predominavam. Em busca de alternativas de vida, jovens artistas da comunidade começaram a promover festas comunitárias estimulando diferentes expressões artísticas, por meio de batalhas, envolvendo a dança (Break), a rima (Rap ou Mcing), a performance em gira-discos (Djing) e o grafite Grafitti)<sup>2</sup>.

Em Moçambique, a cultura Hip-Hop vem constituir-se num cenário sócio-cultural bastante similar, revelando vários nomes dos fazedores deste género musical, sendo Azagaia um dos mais destacados.

Azagaia ou Edson da Luz, nasceu em Namaacha, às 5:30h do dia 6 de Maio de 1984. Filho de pai cabo-verdiano e mãe moçambicana. Passou a infância em Namaacha até aos 10 anos. Na adolescência e juventude, inicia-se na música através de um dueto com Escudo, formando assim o grupo Dinastia Bantu (Azagaia e Escudo), integra-se no Movimento Humanista por algum tempo e por volta de 2005, entra para label Cotonete Records, um coletivo de artistas liderado por Haydn Joyce. Neste ano, a label lança o álbum “Siavuma” do seu grupo Dinastia Bantu e, em 2006, o seu polémico *single* “As Mentiras da Verdade”. Azagaia conta com um álbum, “Babalaze”, editado em 2007 e reeditado, com duas novas músicas, em 2008 pela Cotonete Records. Neste álbum, Azagaia lança duras críticas ao regime instituído desde a independência, em 1975. O temperamento irreverente deste rapper valeu-lhe, dentre muitos meios de pressão, uma intimação para um interrogatório na Procuradoria Geral da República (PGR) em Março de 2008, sob a “alegação” de estar a incitar a insurgência popular através da música. Desse tempo para cá Azagaia foi lançando diversas músicas cuja tónica do discurso não se distancia muito da presente em Babalaze. Em 2013, o artista lança o seu segundo álbum “Cubaliwa” pela chancela da Kongoloti Records.

Depois de Cubaliwa, Azagaia lançou *singles* soltos e assinou algumas colaborações. Entre os mais recentes encontram-se “Sétimo Dia”, que em 2019 serviu para assinalar o Dia da Paz em Moçambique, ou “No Ano da Fome”, faixa em parceria com Macaia e que pertenceu ao alinhamento de “Coligações Expressivas 4”, de DJ Caique. No mesmo ano Azagaia lançou a EP “Só dever”, cujo *single* de mesmo nome tem a participação de

---

<sup>2</sup> In: Fialho, V. M; Araldi, J. Fazendo rap na escola. Música na educação básica. Porto Alegre, v. 1, n. 1, Outubro de 2009.

Gina Pepa no refrão e DJ Aspenas na produção e no scratch<sup>3</sup>. A música foi gravada em Maputo e pós-produzida em Lisboa – Conductor e JackyD assinam a mistura e masterização. Kumpocha realizou e editou o videoclipe que retrata a realidade vivida nos guetos de Moçambique<sup>4</sup>.

A partir das informações sobre o rapper, pode-se observar os primeiros elos que o unem ao poeta.

A primeira, ainda que pouco tenha a ver com a obra, é o facto de ambos serem descendentes de progenitores provenientes de duas realidades distintas, Craveirinha de pai português e mãe moçambicana, Azagaia de pai cabo-verdiano e mãe, também, moçambicana. A segunda impressão são os nomes escolhidos por Azagaia para se identificar artisticamente. O nome do seu primeiro grupo, Dinastia Bantu, mostra a vontade do artista de buscar as raízes do seu povo de origem, vontade também confirmada pelos nomes artísticos dos membros do grupo, Azagaia e Escudo, armas de defesa que os Bantu usaram para se defender contra a ocupação colonial de África pelos invasores europeus<sup>5</sup>. Refira-se, portanto, que Bantu designa um grupo de línguas/ povos que é composto de várias centenas de línguas e manifestações culturais predominantes numa área muito extensa do continente africano.

No presente artigo pretendemos analisar até que ponto o discurso poético de Craveirinha, o poeta-mor de Moçambique terá influenciado o discurso lírico do jovem rapper Azagaia (Edson da Luz). Para tal iremos avaliar 6 poemas das duas obras iniciais de Craveirinha – *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* – consideradas emblemáticas da expressão musical característica das culturas moçambicanas e 5 letras musicais dos dois álbuns (também iniciais) de Azagaia – *Babalaze* e *Cubaliwa*, tidos como clássicos da música Rap moçambicana, tendo em conta os contextos históricos, literários e as relações intertextuais entre eles. Teoricamente, as ilações tiradas dessa análise serão alicerçadas pelo dialogismo de Mikhail Bakhtin (1987), reforçado pelo conceito de intertextualidade defendido por Julia Kristeva (1969).

### Dialogismo e Intertextualidade

---

<sup>3</sup> Trata-se de uma técnica musical utilizada por DJs para produzir sons com a “fricção” de um disco vinil no próprio aparelho de som.

<sup>4</sup> Fonte: <https://www.rimasebatidas.pt/azagaia-lanca-so-dever-e-anuncia-novo-ep/>

<sup>5</sup> Fonte: NEWIT, Malyn. História de Moçambique, Mem Martins, Pub. Europa-América, 1997.

No estudo sobre a linguagem, Bakhtin defendia que a verdadeira substância da língua não é constituída pelo acto psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenómeno social da interacção verbal realizada através da enunciação ou das enunciações. A interacção verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

O modelo interactivo defendido por Bakhtin parte do pressuposto de que *“tudo possui um significado, ele compreende as características formais ou repetidas da linguagem como significados não formais, não repetíveis e sempre reais.”* De tal forma que se pode dizer que, para Bakhtin, no exercício da linguagem, tudo tem uma intenção, desde a escolha ao uso, da causa ao efeito que pode advir desse exercício.

No entanto, esta visão de que toda selecção lexical de num texto, visa a transmissão de uma determinada “mensagem” tanto do ponto de vista temático, assim como ideológico, encontra acolhimento devido quando se está perante uma obra literária em razão da sua (bastante comum) natureza simbólica na codificação dos significantes.

Kristeva, por seu turno, através do seu pressuposto segundo o qual o texto *“é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se.”* Leva-nos a crer que no contexto da produção é possível a permutação de textos e visões e tal confluência é denotável pelo leitor se formos a atentar para a estética da recepção.

A Literatura Comparada considera que a produção literária não se encontra, de forma alguma, estagnada: ela é dinâmica. Esse dinamismo implica, necessariamente, a existência de confluências, intencionais ou não, entre diferentes estruturas textuais.

Apercebendo-se disso, Mikhail Bakhtin, ao estudar o romance do século XIX, estabelece a noção de dialogismo – diálogo ao mesmo tempo interno e externo à obra – que estabelece relações com as diferentes vozes internas e com os diferentes textos sociais. Importantes também são os estudos que Bakhtin realiza sobre as obras de Dostoiévski (*A Poética de Dostoiévski*) e de François Rabelais (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*). Relacionando o texto literário à sociedade e à história, que se presentificam no texto literário de forma palimpséstica, Bakhtin também os considera enquanto textos que se cruzam no processo dialógico (ALÓS, 2006).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> ALÓS, Anselmo Peres. *Texto literário, texto cultural, intertextualidade*. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 4, n. 6, março de 2006. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].

Partindo do estudo, revisão e aprofundamento das idéias do teórico russo Mikhail Bakhtine, a semiótica francesa Julia Kristeva postula que “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. A palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969).<sup>7</sup>

Com base nesses pressupostos, interessa-nos perceber como Azagaia absorve o texto de Craveirinha e o transforma no seu próprio texto. Ou por outra, como é que a semente do Poeta germina na escrita do Rapper.

### **A semente irreverente de Craveirinha**

Ainda que se possa desdobrar em várias faces interpretativas, a poesia de Craveirinha assenta em duas bases fundamentais: a Identidade e a Revolta contra a exploração. São, pois, estas bases que o poeta lança nas suas obras iniciais e que se vão fazer sentir nas suas obras posteriores, tanto as publicadas em vida como as que foram editadas a título póstumo. Falando concretamente das duas obras iniciais que irão conduzir este trabalho, o Professor Calane da Silva, prefaciando Craveirinha (2008), ensina que:

Enquanto em Xigubo – sua primeira obra – e como que um arauto – o poeta proclama o seu pan-africanismo, a sua negritude e a sua luta por uma identidade nacional, em Karingana ua Karingana, mantendo embora essas balizas identitárias marcadas por essas correntes ideológicas e socio-culturais, Craveirinha anuncia que vai contar uma história “à maneira simples das profecias”, a história do seu povo, melhor talvez, das gentes do seu povo, de tal modo que transformará “a visão do impossível/ em sonho que há de vir”, ou seja, na liberdade que virá. Vaticínio do poeta.<sup>8</sup>

Nas próximas linhas, iremos observar até que ponto essas marcas, aqui referenciadas, encontram-se presentes em Azagaia. Faz-se necessário referirmo-nos a inúmeras circunstâncias em que o rapper citou Craveirinha como seu “progenitor” artístico, o que aguçou ainda mais a nossa motivação em perceber o diálogo que inscreve entre ambos. De facto, o próprio rapper reconhece elos e afinidades entre as propostas da sua música e a poesia de José Craveirinha, conforme afirmara em entrevista concedida ao sociólogo Carlos Serra:

---

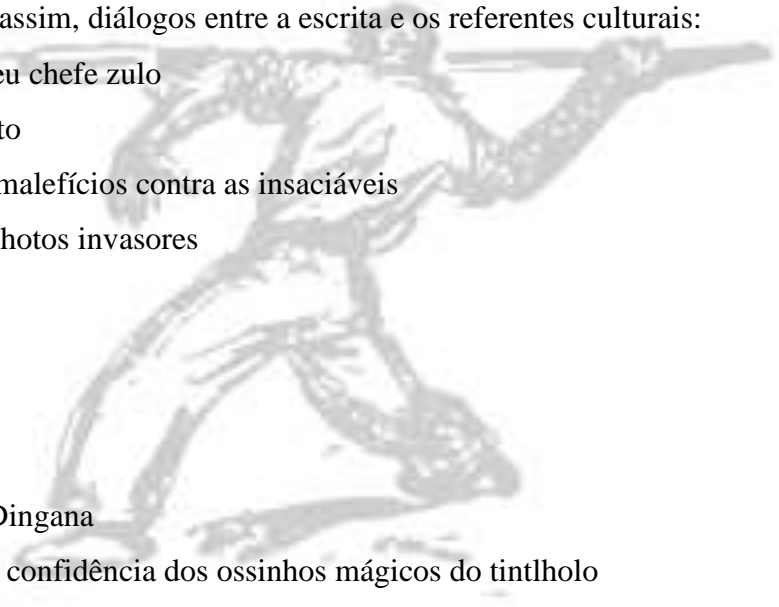
<sup>7</sup> KRISTEVA, J. Introdução à Seminálise. São Paulo: Debates, 1969.

<sup>8</sup> CRAVEIRINHA, J. Karingana ua Karingana. Maputo: Alcance Editores, 2008.

“Desde cedo, comecei a cultivar o gosto pela literatura, que me foi inculcido, principalmente, pelo meu pai e por amigos. Entrei em contacto com a poesia de José Craveirinha. Acredito que seja a poesia de Craveirinha, acima de tudo, que lançou em mim esta semente de irreverência, se assim quiserem chamar. Apaixonei-me pela luta de libertação nacional nas suas várias frentes. Não só a luta armada, mas também a luta através da escrita, da poesia de Craveirinha e de textos de vários escritores moçambicanos”<sup>9</sup>.

### As primeiras pegadas de Craveirinha em Azagaia

A poesia de Craveirinha é permeada de marcas identitárias que atravessam toda sua obra e tal processo ocorre, de acordo com Fonseca (2003), através do recurso da nomeação dos significantes africanos e dos mecanismos de inserção das línguas orais na escrita, estabelecendo, assim, diálogos entre a escrita e os referentes culturais:



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 tintlholo  
Eu insubordinada árvore da Munhuana  
(...)

[grifo nosso] (Xigubo, p. 40)

Atente-se, portanto, ao recurso a termos como *zulo*, *azagaia banto*, *tambor*, *suruma*, *negro suaíli*, *Tchaca*, *Mahazul*, *Dingana*, *Zichacha* & *ossinhos mágicos do tintlholo* cuja selecção no poema é advinda, por um lado, da vontade do poeta em transcrever no poema valores identitários com que o seu povo se guia e, por outro, do acto de revolta através do alheamento ante ao colono dizia/diz respeito para adoptar realidades tipicamente moçambicanas, para não dizer africanas. Estes vocábulos (*zulo*, *banto*,

<sup>9</sup> Fonte: <http://oficinadesociologia.blogspot.com/2009/04/azagaia.html#ixzz27fPVgtaX>

suaíli, Tchaka, Mahazul, Dingana e Zichacha) referem especificamente a líderes, guerreiros e povos na sua totalidade que demonstraram bravura na luta contra a dominação europeia, daí que a sua alusão toma contornos de endeusamento e imortalização.

Essa inserção de referentes culturais é também extensiva aos nomes dos álbuns de Azagaia, nomeadamente:

Sia Vuma (o primeiro e único da Dinastia Bantu) cujo significado remete-nos para uma reza típica da religião tradicional bantu em que após uma afirmação/sentença do “líder” religioso, aos restantes participantes cabe dizer “sia vuma” em jeito de consentimento cuja expressão correspondente em português seria “assim seja”;

Babalaze, do Xironga, língua falada em Maputo, sul de Moçambique cujo significado remete à ressaca e uma clara alusão ao livro *Babalaze das Hienas* (1997), de José Craveirinha;

Cubaliwa, do Xisena, língua falada em algumas províncias do centro de Moçambique e que significa “nascimento”;

Percebe-se, portanto, este engajamento identitário sobretudo na adopção do léxico que, claramente, não se justifica pela falta de termos em português que possam referir tais realidades nem por questões meramente estéticas, se formos a ter em conta que são termos cujo público-alvo da sua arte, na sua maioria, não acede.

### **Azagaia leitor de Craveirinha**

Tal como mencionamos, a Identidade e a Revolta contra a exploração são os pontos fulcrais da poética de Craveirinha. É, portanto, entre estes dois pólos que, muitas vezes, a escrita do Azagaia também oscila. No que respeita à questão da “Identidade” cujas primeiras impressões pudemos tirar na secção anterior, para além da inserção de lexemas bantu, que conferem tanto ao influenciador (Craveirinha) como ao influenciado (Azagaia), um discurso poético fortemente reivindicativo de valores etno-culturais moçambicanos e africanos, verifica-se também tanto num como noutro, a representação dos lugares e das gentes de Moçambique, o que coloca os autores numa posição de legítimos representantes e interlocutores não só do espaço restrito que os viu nascer como também do resto do território nacional:

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.  
 (...)  
 (Xigubo, p. 28)

Denota-se em Craveirinha a alusão a termos como: *ronga, macua, suaíli, changana, xítsua e bitonga, Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca, Zongoene, Ribáuè e Mossuril*, que são realidades únicas de Moçambique do ponto de vista de topográfico e linguístico. Há neste excerto referências às línguas como *ronga, macua, xitsua e bitonga* e o mesmo se observa em Azagaia no excerto que se segue, no qual acrescenta o *sena* que é também uma língua moçambicana de raiz bantu:

Bem vindos ao Cubaliwa!  
 Manos pensaram que cortaram a minha língua  
 Mas eu falo rongá, falo em sena, falo em xitswa  
 Eles não sabem bem qual é a minha língua  
 [grifo nosso] (Cubaliwa, Calaste)

De acordo com Castells (2002)<sup>10</sup>, *a construção das identidades coletivas é determinada por conteúdos de caráter simbólico das identidades individuais, imbuídas numa relação de poder*. Para a compreensão dessas identidades, Castells concebe uma construção triádica em que podemos ter (1) identidade legitimadora (quando se trata de imposição de valores culturais por parte dos grupos dominantes aos dominados), (2) identidade de resistência (a qual seria criada pelos sujeitos em posição subalterna à lógica de dominação exercida pelos grupos detentores dos privilégios políticos e econômicos) e (3) identidade de projeto (implica a busca de elementos culturais e a utilização dos mesmos na construção de uma identidade que redefina a posição social do sujeito na sociedade da qual faz parte).

De uma forma ou de outra, a afirmação da identidade implicará extravasar o que somos para os outros e para nós mesmos, assim Craveirinha mostra através da sua poesia a sua condição de ser negro circunscrevendo-se, então, na segunda dimensão de afirmação da identidade defendida por Castells (2002).

O poema “Grito Negro” é um exemplo da exteriorização desse sentimento, aqui o poeta localizado ainda no período colonial dá voz a um eu lírico que, metafórica e metonimicamente, apresenta-se como “carvão”, representação metafórica não só de todos os colonizados negros, como também dos assimilados<sup>11</sup>, que, assim como o “eu-enunciador”, almejam libertar-se do jugo colonial aqui representado, também metaforicamente, como “patrão”, conforme pode-se notar no excerto a seguir:

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!  
(...)

<sup>10</sup> Castells, Manuel (2002), *O Poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

<sup>11</sup> Ressalte-se que o Sistema educacional imposto pela colonização portuguesa criava, entre os nativos, dois grupos sociais: os indígenas (sem direito à educação) e os assimilados (a quem se dava uma instrução basilar para melhor servir em atividades que carecessem de alguma iniciação escolar).

[grifo nosso] (Xigubo, p. 19)

Como que a retomar esta questão, num período mais recente em que as relações sociais ou raciais, se assim quisermos, não se limitam apenas à dualidade escravo/patrão ou negro/branco, em “Cães de raça”. Azagaia incorpora outros intervenientes e através de vários “eus poéticos” canta como cada uma das cores que compõem o nosso arco-íris racial vem sendo percebida:

“Eu sou mulato nem, sou mulato sem bandeira  
Desde a guerra colonial que não tenho trincheira  
Filho de pai branco intelectual e mãe preta lavadeira  
Quis ser igual a ele mas sem esquecer minha parteira

(...)

Mas também fui independentista  
Revolucionário, intelectual, mafalalista  
De Nogar a Craveirinha, passando por Noémia  
De Sousa, quem disse que a minha vida é só boémia

(...)

Eu sou o preto da senzala a morar numa favela  
Sou dono da terra sem nunca ter mandado nela  
Com os amigos quero paz e com os irmãos faço guerra  
Por isso sou explorado na minha própria terra

(...)

Eu sou branco, vivo nas casas da zona chique  
Polana e Sommerchield, na garagem estacino um Jeep  
Não sou bantu, mas há séculos que sou um VIP  
Nas terras de Moçambique nasci, eu sou daqui

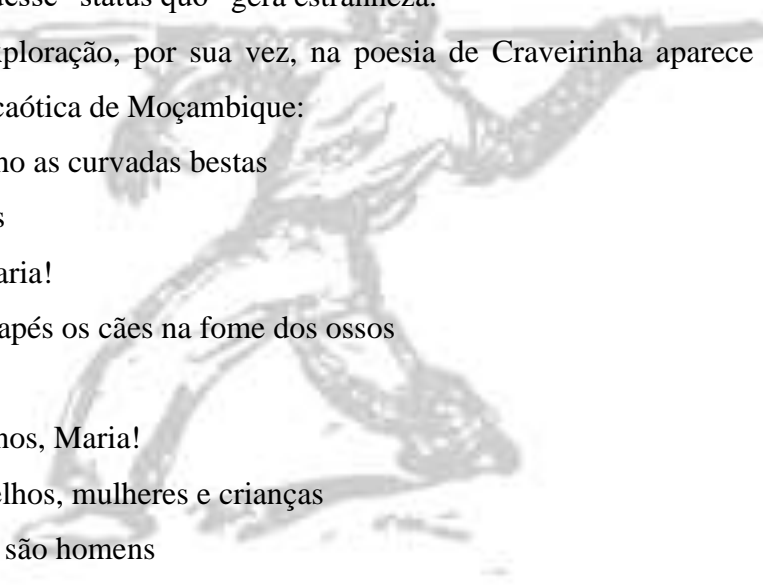
(...)

Nos bai é tudo irmão  
Nos vida é fazer negócio, **nos política é Alcorão**  
Nos dar nome esse país, dar tempero e religião  
Mussa Bin Bique, rajah e mendim na mão

[grifo nosso] (Cubaliwa, Cães de raça)

Retomando os pressupostos sobre a identidade, diríamos que o exercício artístico de Azagaia situa-se na edificação da identidade como projecto visto que, objectivamente, o contexto sócio-político é algo diferente do que Craveirinha experienciou quando escreveu “Grito Negro”. Ora, não menos importante, é esta descrição mimética que Azagaia faz da constituição social do Moçambique actual em que desde acesso às oportunidades tanto de formação assim como de exercício laboral às redes clientelísticas, observa-se um foço de diferença enorme que aguça a desigualdade social de tal forma que o adjectivo “moçambicano” é une as diferentes entidades que compõem a sociedade. É possível ler no excerto acima que Moçambique é permeado de diferenças que, *a priori*, cingem-se na cor da pele e na origem mas uma análise atenta poderá revelar que em função do gene (mulato/mestiço, negro, branco – de ascendência europeia e branco – de ascendência indiana) há papéis sociais que se atribuem de tal forma que a “quebra” desse “status quo” gera estranheza.

A Revolta contra a exploração, por sua vez, na poesia de Craveirinha aparece como denúncia da realidade caótica de Moçambique:



Suam no trabalho as curvadas bestas  
e não são bestas  
são homens, Maria!  
Corre-se a pontapés os cães na fome dos ossos  
e não são cães  
são seres humanos, Maria!  
Feras matam velhos, mulheres e crianças  
e não são feras, são homens  
e os velhos, as mulheres e as crianças  
são os nossos pais  
nossas irmãs e nossos filhos, Maria!  
Crias morrem à míngua de pão  
vermes nas ruas estendem a mão à caridade  
e nem crias nem vermes são  
mas aleijados meninos sem casa, Maria!  
Bichos espreitam nas cercas de arame farpado  
curvam cansados dorsos ao peso das cangas  
e também não são bichos

mas gente humilhada, Maria!  
Do ódio e da guerra dos homens  
das mães e das filhas violadas  
das crianças mortas de anemia  
e de todos que apodrecem nos calabouços  
cresce no mundo o girassol da esperança.  
Ah, Maria  
põe as mãos e reza.  
Pelos homens todos  
e negros de toda a parte  
põe as mãos  
e reza, Maria!

(Karinagana ua Karingana, pp. 149, 150)

Neste poema, um dos mais difundidos do poeta, apresenta-se-nos um sujeito poético menos combativo e mais contemplativo e lamentoso ao estado causticante a que sociedade, como um sistema, submete a condição humana a uma penúria que chega, inclusive, a incapacitar o ímpeto revolucionário lido noutros textos de tal forma que a única saída que lhe resta é apelar para que um ente superior se sobreponha à incapacidade humana de resolver os próprios problemas.

Do mesmo modo, Azagaia faz da sua música um espaço de virulenta crítica social da realidade, mas fá-lo numa postura diferente da lamentação mas a penúria com que lida como agente social, traveste-o de entes diferentes que sentem na pele as mazelas típicas da sua vida íntima o função dos papéis sociais que exercem. Ora, o lamento de Craveirinha materializa-se em Azagaia em forma de um sujeito poético paa quem a própria vida vale menos que a vontade da denúncia, conforme se pode ler:

Se querem matar-me é bom que matem-me já  
Eu tenho a mente engatilhada, carregada, pronta pra disparar  
Eu sou a voz que calar já não dá  
Aprisionada, sufocada, sensurada, que se quer libertar  
Eu só o pai que quando tenta sonhar  
A humilhação do salário mínimo logo vem me acordar  
Eu sou a mãe que sustentar o lar  
Com o negócio que a polícia camarária vem e tenta roubar

Sou o polícia que tenta disfarçar  
Mas não passo dum ladrão com licença para disparar  
Duma situação é que não pedi pra estar  
Mas se o estado não me dá o meu salário tenho que ir buscar  
Sou a estudante que apenas quer se formar  
Mas o ensino superior ensina-me que há um preço a pagar  
Prostituir-me pra poder completar  
O valor da propina antes do prazo do pagamento expirar  
(Cubaliwa, Homem Bomba)

É desta forma em que a estética cede ao óbvio para demonstrar o altruísmo com que Craveirinha e Azagaia expressam o seu pesar ante a situação penosa em que as pessoas vivem.

Outras vezes essa crítica é feita através da exposição do desnível abismal existente entre as classes sociais, para o caso de Craveirinha, um retrato da desigualdade social, típica de uma sociedade colonial. No poema intitulado “Primavera” patente na página 51 de Karingana ua Karingana, por exemplo, o poeta ironicamente coloca-se na posição dos privilegiados que desfrutam “das cómodas cadeiras da praça” enquanto, “um grupo de estivadores /vem do cais vestindo /serapilheiras /e passa a três metros e meio” dali:

Estamos sentados.  
E nefelibatas bebemos coca-cola  
nas públicas cadeiras da praça.  
E  
sobre as envenenadas acácias  
andorinhas geometrizam o azul do céu  
e despercebidos passarinhos africanos  
cantam nos verdes braços vegetais  
de um parque de cidade moçambicana  
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 cômodas cadeiras da praça  
enquanto  
cocacolizados  
odes cantam nos ramos os bilo-bilana  
e na surdina das tímidas meias-palavras  
e subentendidos silêncios  
ansiosos todos esperamos 80  
indolentes as flores  
da nossa comum Primavera.

(Karingana ua Karingana, p. 51)

Vale mencionar, contudo, que este texto tem uma relação dialógica bastante nítida com “cães de raça” de Azagaia no qual as “classes” privilegiadas, egoístas que são, nada mais querem senão desfrutar o que de bom a sua condição oferece sem se importar com o que pode estar a acontecer com compatriotas seus em condição social diferente, destando assim que, enfim, a cultura do *self* foi, no tempo do poema de Creveirinha, e ainda é, nos dias que correm, o mister de quem tem.

As mesmas desigualdades que, segundo o poeta sugere, seriam acertadas com a chegada da “comum Primavera”, num contexto mais actual, ainda se encontram bem presentes e são capturadas pela objectiva musica “a marcha” de Azagaia:

Agora que estamos juntos, vou vos contar um segredo  
Eles não podem connosco  
Eles agora é que têm medo  
E na nossa causa justa eles não podem se infiltrar  
E eu vou vos dar a lista dos que temos que rejeitar

Não tu que queres fazer deste país tua propriedade  
Vens com discursos democráticos pra disfarçar tua identidade  
Não tu que multiplicas diariamente a tua riqueza  
E depois dizes ao povo, vamos combater a pobreza  
Não tu que em vez de fabricas constroes supermercados  
Aumentam os preços dos produtos muito mais que os ordenados  
Não tu que constroes estradas pra servirem de corredores

Porque é que nao constroem fábricas esses investidores

(Babalaze)

É assim, de forma mais óbvia, que Azagaia retrata essa desigualdade social como quem diz “estamos juntos mas não misturados” porque enquanto a pobreza fustiga boa parte das pessoas, gente há que cegada pela hipocrisia nega-se ao altruísmo que antes de ser um acto de patriotismo é uma acção humanista.

Fora a “Identidade” e a “Revolta contra a exploração”, Craveirinha se acha também resgatado em Azagaia através da assimilação tanto da estética como do conteúdo da sua poesia:

E nem flor nascida no mato do desespero.

Nem rio correndo para o mar do desespero.

Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero.

Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra.

Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra.

Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra!

(...)

(Karingana ua Karingana, p. 118)

Assim, esteticamente, sobretudo no que tange à musicalidade, vale observar que, segundo ensina Chagas (2012), através do uso de recursos estilísticos, tais como anáforas e epíforas, o poeta atribui uma cadência melódica ao texto, que parece reproduzir os sons dos tambores.

Numa música em que é notável a reiteração do compromisso de ser a caixa-de-ressonância dos que não têm voz, encontramos a mesma cadência melódica de Craveirinha, como se Azagaia, através de “*Eu não paro*” do seu album de estreia, estivesse não só comprometido com causas sociais e identitárias mas também de afirmação da incorporação de técnica e postura de Craveirinha em sua arte, trazendo assim Bakhtin e Kristeva para a reflexão possível de fazer nos versos que se seguem:

Azagaia, miúdo tu tens que ter cuidado

Como é que me pedem pra ter cuidado



Se a polícia dispara para o meu povo sem cuidado  
O exército transporta o paiol sem cuidado  
E mais crianças órfãos vão crescer sem cuidado  
Será que só mesmo eu quem deve ter cuidado?  
(...)  
Porque nem tudo que eles dizem é verdade  
Eu disse uma vez e dizem que eu disse a verdade  
Mas vocês não querem ouvir a verdade, não é verdade?

No país do faz de conta, faz de conta há liberdade  
Ok, faz a conta até aonde vai a tua liberdade  
Quando ele olha o teu curriculum e tem a liberdade  
De perguntar se o teu partido é o da frente da liberdade  
(Babalaze, Eu não paro)

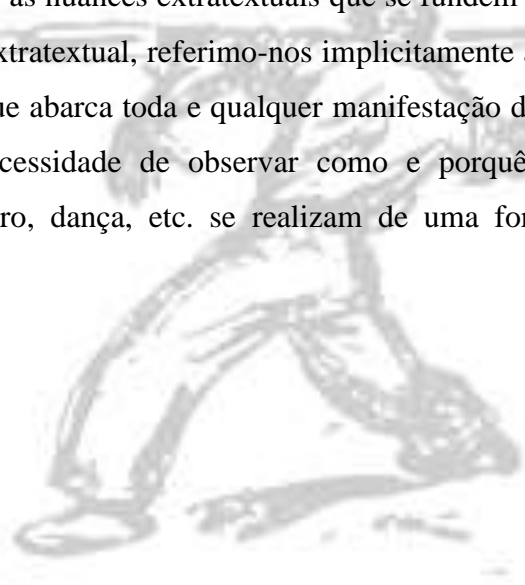
Repare-se que intencional ou acidentalmente, tal como Craveirinha, Azagaia compõe o seu jogo de aliteração através da mesma classe de palavras: o substantivo em cada fim de um verso. Embora o efeito sonoro não seja o mesmo nos dois textos, só esse facto denuncia a intertextualidade que até esta parte parecia cingri-se apenas no conteúdo quando, enfim, denota-se que resvala, também, na forma, o que nos permite afirmar que de Craveirinha, Azagaia não só nutriu o conteúdo como fê-lo também com a dimensão estrutural do texto. Outro aspecto possível de ler em “eu não paro” é dialógico bastante óbvio como se o rapper estivesse num diálogo directo com os seus interlocutores.

### Considerações finais

Avaliados os textos de Craveirinha e Azagaia podemos concluir que, ainda que estes pertençam a contextos históricos e artísticos distintos, os do primeiro escritos durante o período colonial e os do último no período actual, mantêm relações dialógicas uns com os outros na medida em que retratam assuntos similares que foram trazidos ao lume primeiro por Craveirinha e mais tarde recuperados e reinterpretados por Azagaia. Porém, as relações intertextuais entre eles, não se constroem como um mosaico de citações, como postula Kristeva (1969), mas, ainda segundo a mesma autora, como absorção e

transformação de um texto noutra ou então como um cruzamento de superfícies textuais. Portanto, o que Azagaia faz é cantar a “Identidade e a Revolta contra a exploração”, outrora cantadas por Craveirinha, num novo contexto. Quanto à Identidade pouco ou nada muda visto que Azagaia, assim como fazia Craveirinha, profere um discurso poético fortemente reivindicativo de valores etno-culturais moçambicanos e africanos. No que diz respeito à Revolta contra a exploração, todavia, o cenário muda, atendendo que o povo continua assumindo a posição de explorado mas o explorador é diferente, enquanto antes era o invasor estrangeiro, hoje é, segundo Azagaia, o próprio moçambicano, muitas vezes responsável pelos destinos do seu povo.

Embora tenhamos feito a presente análise entre duas manifestações artísticas bastante congêneres (vale notar que o Rap pressupõe Ritmo-arte-poesia), é de vincar a necessidade de se fazer este estudo comparado tanto numa perspectiva dialógica ou outra diferente para perceber as nuances extratextuais que se fundem no exercício da arte. Ao fazermos menção ao extratextual, referimo-nos implicitamente ao conceito de texto sob o qual se deve deter que abarca toda e qualquer manifestação da linguagem humana. O que reenvia-nos à necessidade de observar como e porquê os criadores de artes plásticas, cinema, teatro, dança, etc. se realizam de uma forma e não de outra no exercício do seu ofício.



### **Bibliografia**

ALÓS, Anselmo Peres. *Texto literário, texto cultural, intertextualidade*. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 4, n. 6, março de 2006. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].

Castells, Manuel (2002), *O Poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CHAGAS, M. C. *Letras, Sons e Ecos: A musicalidade na Poesia de José Craveirinha*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

CRAVEIRINHA, J. *Karingana ua Karingana*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

CRAVEIRINHA, J. *Xigubo*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

FONSECA, M. N. S. *José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade*. In: Revista Scripta, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 1º sem. 2003

KRISTEVA, J. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

MENDONÇA, F. *Literatura Moçambicana – A história e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1989.

NEWIT, Malyn. *História de Moçambique*, Mem Martins, Pub. Europa-América, 1997.

