

CAPÍTULO 6

A VERTICAL POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA THE VERTICAL POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA

Rita Chaves
Universidade de São Paulo

RESUMO

No projeto poético de José Craveirinha, o sentido de pertença envolve o dever e o direito a uma expressão em que o combate à exclusão define também uma pedagogia orientada pela centralidade da terra e das gentes vistas sob a ótica do movimento, opção que partilha com alguns de seus contemporâneos, como o poeta angolano António Jacinto. Em sua constituição, a linguagem busca a oralidade e situa a diferença nas coordenadas históricas, redimensionando os sentidos identitários, para fazer da poesia um espaço de reflexão sobre as contradições do seu presente.

Palavras-chave: José Craveirinha; poesia; oralidade; terra; gente.

ABSTRACT

In José Craveirinha's poetic project, a sense of belonging is identified, involving the duty and the right to an expression in which the struggle against exclusion also defines a pedagogy with the focus in the land and the peoples in movement, an option shared with other contemporary poets, like Antonio Jacinto from Angola. In its constitution, language pursues a link with orality and locates the difference in historical landmarks, to make poetry a space for reflection on the contradictions of its present.

Keywords: José Craveirinha; poetry; orality; land; people.

Chigubo, o livro de estreia de José Craveirinha, publicado em 1964, ganhou nova edição em 1980. Dessa vez com a chancela do Instituto Nacional do Livro e do Disco, instituição do novo estado nacional, a publicação oferece ao leitor uma capa com um mesmo e novo título: **Xigubo**. Mais que uma variação da notação fônica, a substituição do "ch" pelo "x", que alude a uma forma mais próxima da língua da qual a palavra é proveniente, pode ser lida como um sinal da conquista do país recém-fundado e sugere uma das fidelidades do poeta. Em síntese, a diferença entre os títulos nas duas edições dá notícia da transformação dos contextos atravessados também pelo cidadão, ao mesmo tempo que desvela um traço fundamental de sua proposta literária, constituída pela cumplicidade com um universo cultural, definida desde o começo como um compromisso tão político quanto existencial. Para Craveirinha desde sempre mostrou-se vital o gesto de contrapor-se aos modelos estruturadores do código colonial, em franca comunhão com uma significativa parte da produção literária gerada especialmente na capital, em cujas ruas era sensível a efervescência do pós-guerra. Os ares agitados que a partir do final dos anos de 1940 nasciam da vitória sobre o fascismo e o nazismo contaminavam positivamente a atmosfera nos territórios ocupados na África e sugeriam respostas ao absurdo ali instalado.

A geração de José Craveirinha, a que podemos associar nomes de tão diversos percursos como Noémia de Sousa, Ricardo Rangel, Virgílio de Lemos, Ruy Guerra e João Mendes, experimentava a sensação de estar vivendo uma fase de viragem e inquietava-se na busca de novos instrumentos para criativamente responderem à força dessa experiência de insatisfação do mundo à volta. Em outras palavras, teríamos o vigor da utopia a alimentar a disposição para a insurgência. No campo cultural era preciso definir novos parâmetros, no terreno da expressão impunham-se a eleição de outros símbolos e a sagração de outras imagens, tudo a compor um concerto votado ao enfrentamento dos métodos de ocupação operados pela cultura colonial de que a literatura apresentava-se como um braço.

Ao escolher para nomear o primeiro livro a palavra xigubo, que designa tanto um instrumento musical quanto uma dança guerreira, ou seja, referências nitidamente identificadas com a cultura africana, o autor anunciava um pacto a que nunca renunciou e seria logo reiterado com a opção pela forma gráfica que, de algum modo, reforçava a evocação de uma das tentativas de apagamento tão comum no período da dominação estrangeira. Na substituição da letra inicial, o poeta nos lembra que na situação colonial, esse "fato total" (BALANDIER, 1991; FANON, 2010), nem mesmo

o alfabeto é neutro. Assim, pelo conjunto de gestos, o poeta identifica a interlocução que deseja, levando-nos a perceber na associação da escrita com o xigubo a conversão do livro na dança regida pelo tambor. Mais ainda, ele parece nos dizer que a essa escrita/tambor caberia a função de disseminar sons só decodificáveis por aqueles que integram tal mundo. Resistente às pressões inerentes às práticas do colonialismo, o ato de povoar a escrita poética com objetos e práticas culturais do universo do colonizado é parte da estratégia de rejeição das vozes da hegemonia.

Nesse primeiro poema do primeiro livro, a ideia de comunhão atualiza-se nas referências culturais que a obra acolhe: xipalapala, imbondeiro, tantã e catanas, entre outros signos, compõem a atmosfera já anunciada pela força do xigubo, desejo que se completa na evocação de nomes como África e Zambeze, referidos como uma forma de apelo à dimensão geográfica. A ênfase na representação do lugar reitera-se em “Hino à minha terra”, poema construído na sequência de topônimos como Mutamba, Massangulo, Namacurro, Macequece, Muanacamba, Manjacaze, e ainda, “Metengobalane, a cálida palavra/ que os negros inventaram” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 21-23). Ficamos, assim, perante um mundo que o discurso dos ocupantes pretendeu confiscar, ficamos, assim, postos diante de um confronto que atravessa a obra e traduz um programa.

A imersão em um ambiente pontuado por elementos a que recorre o discurso colonial oferece riscos, podemos pensar. A menção à “mãe África” e a termos como ‘tribo’, combinada à presença de um “leopardo traíçoeiro” na “noite de assombrações”, por exemplo, bem poderia remeter à perspectiva exotizante dos textos sobre a África constantemente talhados pela literatura imperial. Entretanto, trabalhados como expressão do sentido de pertença, os versos afastam as notas de qualquer filiação dessa natureza, que não se faz presente nem mesmo na remissão aos “ecos milenários” que surgem na última estrofe de “Xigubo”. A coerência de um inventário povoado por quizombas, azagaia, magaíza, xipocué, timbila, entre tantos significantes egressos desse mundo, informa o vínculo determinante e desfaz as sombras do fetiche que poderia pairar sobre as linhas da escrita.

Muito distante do que podemos acompanhar na literatura comprometida com os “olhos do império” (PRATT, 1999), a perspectiva interna que mobiliza o poeta, projeta-se na coexistência desse patrimônio com as palavras que traduzem a força da História e barram qualquer pretensão nostálgica. No plano lexical, a dimensão do presente desalentador se faz sentir pelo cruzamento desses signos com outros que nos colocam cara a cara com a contemporaneidade massacrante. Somos logo chamados e reconhecer os “pornográficos Rols Royce” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 15), “o urânio da Crown Mines” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 40), “os ninhos mornos de Hiroshima e Nagasaki” e a pensar no “desnutrido moçambicano da cabeça aos pés” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 52). É contra a ideia de convivência pacífica de interesses e projetos que se levanta a sua “impoética poesia”, ora assumida como “manifesto”, ora como “hino”. O que se nota, é que nem mesmo o desejo de síntese que às vezes emerge pode diluir a raiva que se converte em matéria criadora.

Esse confronto entre a convocação do patrimônio africano e a resistência à sedução fácil do pitoresco, agenciado pela palavra, complementa-se na construção poética que se atualiza no jogo com a sonoridade. A utilização sensível de um ritmo muito particular impede, nas construções elípticas, os excessos verbais próprios da exaltação colonial. A contrição, como paradigma constitutivo, corta as hipóteses de derramamento e interdita procedimentos redutores, possibilitando ao poeta a comunhão não só com o universo dos dominados, mas sobretudo, com um mundo em movimento. De tal escolha resulta essa espécie de **poema convocação** à volta de uma chamada ao presente, ao tempo real da transformação. Também aí está enraizado outro compromisso abraçado por José Craveirinha para quem a adesão às lutas não apagará a visão crítica a que a literatura deve fidelidade. Essa consciência do movimento afasta sua escrita da abordagem esquemática de certas ideias antitéticas, expressas com alguma constância em pares dilemáticos como passado/presente/futuro, campo/cidade, interior/exterior, tradição/modernidade, próprio/alheio. Com propriedade, ressalta-se em seus poemas a energia de um olhar interessado em captar, dialeticamente, o essencial para recompor a dimensão cosmopolita que assegura a sua poesia uma incontestável verticalidade estética.

O sentido do movimento é uma espécie de marca registrada no conjunto da obra, que, para além de tantos volumes editados, inclui um variado conjunto de poemas publicados em revistas e antologias. Difícil não notar no processo o poeta em um apurado exercício que, ao conjugar a tradição e a modernidade, alimenta o culto da ruptura e, simultaneamente, uma aliança com referências do passado, um tipo de mescla que se reinventa nas cores de um novo tempo. Concebida como um lugar de convergência, pensada para ser um porto em que se pensa a viagem como um ato de fecundação da transformação necessária, a escrita de Craveirinha tem no trânsito uma matriz, optando por uma circulação pelos dois mundos, o do tempo anterior à invasão e o mundo que se fez com a ocupação, cuja mediação pressupõe a rara capacidade de compreender a inevitabilidade de uma síntese que estaria na base da identidade moçambicana.

Compreender a irrevogabilidade de um tempo marcado pela mescla não significou, contudo, perder de vista a necessidade de manter nítida a posição de sujeito e de apegar-se ao solo em que a mediação se processa. Recorrendo a uma chave irônica, poderíamos entrever em seu projeto literário a decisão de confirmar a leitura registrada em uma das obras de Henrique Galvão, uma das mais agudas referências do discurso colonial: **Outras terras, outras gentes**. É tal como ele encara a sua pátria. Vendendo-se a si próprio como um ser misturado, biologicamente mestiço, assume a dimensão africana como a força que organiza a vida e a poesia, “sem jamais renegar/ um glóbulo que seja dos Zambeses do meu sangue” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 90). Essa leitura de si próprio e das circunstâncias que marcaram sua trajetória, entre o Xipamanine e a cidade de cimento em que viveu alguns anos, oferece-se como um eixo para acompanharmos a destreza na articulação de contrários sem nunca ceder a qualquer tentação de subtrair a contradição. A luta é sempre contra a exclusão, avaliando a posição do excluído, até mesmo do semiexcluído. É pedagógico o exercício de resgate do pai algarvio, que, pela situação social, de “colono tão pobre” é sagrado

“ex-português” e consagrado “número UM Craveirinha moçambicano” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 93). A imagem tão forte de “Ao meu belo pai ex-imigrante” tem outra formulação em “algarvio reafriano” no poema “Na morte do meu tio António segunda elegia a meu pai” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 61), ambos publicados em **Karingana ua karingana**. Em “Aparências”, de **Cela 1** o tom algo melancólico das elegias é substituído pelo grito indignado a que a ironia concede mais vigor:

*E depois
à sedutora persuasão das ameaças
pela décima segunda vez humildemente
pensar: Não sou luso-ultramariano
SOU MOÇAMBICANO!
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 38)*

O local da margem é, portanto, lugar de conversão, condição que certifica a identidade conquistada. É a partir desse ponto que qualquer viragem se pode anunciar. Sem perder de vista que a síntese, necessária e inevitável, só faria sentido quando o sujeito da operação fosse o homem africano livre das amarras do quadro colonial, ele procura realizar no imaginário a articulação que o corpo social precisaria concretizar. Antes que essa libertação fosse efetivamente alcançada, o poeta enfatiza o caráter antecipatório da literatura e de seu particular projeto poético. O “Poema do futuro cidadão”, estampado também em seu livro de estreia, é certamente a primeira aposta no tempo que virá. O “País que ainda não existe” é, na verdade, o ponto do qual ele parte e onde se guarda a graça da comunhão, onde não se nasce “apenas eu/ nem tu nem nenhum outro/ mas irmão” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18). A “Nação que ainda não existe”, de onde se vem, confunde-se abertamente com a ideia de utopia que iria orientar a insurgência contra a ordem colonialista.

Na percepção do caos imposto com a ocupação estão localizadas as origens da in-submissão que, desde os anos de 1940, vinha crescendo principalmente nos centros urbanizados, como já era Lourenço Marques, a cidade onde vivia o poeta. Para dar corpo à sua concepção de literatura, muito afinada com a pauta dos insurgentes, Craveirinha impôs-se a tarefa de remexer o baú em que, em meio ao inventário de signos coloniais, estariam misturadas as peças com as quais seria possível organizar o campo imaginário compatível com a rebeldia e novas formas de construção criativa. Ao trazer para o universo temático dessa poesia a presença viva de um terreno cultural que não foi apagado pelos anos de ocupação, ele evidenciava também o vazio das vozes da “missão civilizadora”. Na sobrevivência de um campo voltado para o mundo africano, o poeta reconhecia um grato sinal de falência da política de assimilação que animava discursos oficiais sem correspondência na realidade da colônia. Dessa maneira, desnudava o cinismo do poder e dava visibilidade à resistência. E insistia na possibilidade de novas propostas.

A recusa da exotização, contra a qual se bate desde o primeiro livro, instala-se como uma atitude essencial, expressa pela relevância do espaço e pela elevação do excluído ao papel de personagem – dados que se revelam energicamente em seu projeto. Na produção literária que comunga o ponto de vista do império lusitano (NOA, 2005), espaço e personagem são decisivos como elementos estruturais da narrativa e, em perspectiva muito diferente, ganharão centralidade na poética de Craveirinha. No modo como os trabalha e os redimensiona, estabelece-se uma relação muito diversa que, em nada, se confunde com a exterioridade que é própria da fabricação do “outro”, estatuto que o colonialismo teimou em assegurar ao africano em sua própria casa. Para tal, os narradores coloniais, de modo direto ou ambíguo, aprisionaram o espaço em uma linguagem que se desgasta pelo excesso na adjetivação e petrifica o homem na redução efetivada pela estereotipia. Reificado ou animalizado, o africano é sempre um ser menor. As passagens insistindo na sua inadequação, alertando para a sua infantilização e/ou assinalando o perigo de sua força bruta, espalham-se pelos textos sobre o continente em obras de cariz variado, que vão desde os relatos de viajantes a romances do já mencionado Henrique Galvão, passando por textos canonizados como **O coração das trevas**, de Conrad. A respeito dessas perigosas ligações entre a literatura colonial por excelência e alguns clássicos da literatura ocidental, nunca é demais recordar tanto a voz indignada de Chinua Achebe em seus textos de intervenção quanto as reflexões de Edward Said sobre o romance inglês.

Em franca comunhão com Achebe, Craveirinha instala-se em um dado posto de observação para fazer da sua escrita uma câmera potente, apta a revelar a limitação de tantos narradores. Contrapondo-se vivamente aos escritores coloniais, o poeta retira o homem africano da condição de parte da paisagem, de simples elemento do cenário, também ele objeto da necessidade de transformar que o colono vivenciava. A sensação de hostilidade diante da enorme diferença entre o espaço que precisava ocupar e o seu território de origem levava o invasor a uma espécie de obsessão pela mudança. Era preciso impor a sua presença, confirmar a posse por meio da transformação, ou melhor, por meio de ações com que parecia “preencher o vazio”, como se estivesse diante de um espaço desocupado. É dessa maneira que se configura a ideia do “mato” da literatura colonial (NOA, 2005). Tal como a impressão de vácuo explorada por tantos textos que pretendem reiterar a hipótese de “descoberta” para justificar a ocupação, argumento que é aludido quase como um mantra no discurso oficial. (MARQUES, 2014).

Contra essa noção de terreno indistinto, o espaço na poesia de Craveirinha tem materialidade e se marca na diferença, inclusive nos nomes pelos quais é convocado. De maneira emblemática, no já citado “Hino à minha terra”, temos um fortíssimo exemplo, pois essa materialidade local se faz sentir na recuperação dos nomes anteriores à chegada do estrangeiro: além dos já referidos no começo desse artigo, a sequência traz Amaramba, Mussuril, Macequece, Murrupula, Quissico, Quissimajulo, Ribauè, Zobué ... Convocando-os em cadeia sonora, o poema parece querer acordar na força dos significantes um significado soterrado em nome da ideia de vazio com que o colonizador legitimava o seu direito de apropriação. O vigor da toponímia é ainda temperado pela botânica, desfilando na convocação dos frutos como nhantsuma,

mampsincha, mavúngua, cuácua, e da fauna representada pela sécuas, pela xidana-kata, pela mamba... Assim resgatados, os nomes que vêm das línguas macua, suaíli, changana, xitsua e ronga, línguas africanas também elas mencionadas no poema, recordam que outros tiveram o poder de nomear. A alusão a tal poder alerta-nos para a arbitrariedade, fazendo-nos pensar que a espoliação vai muito além do domínio econômico, convicção que não lhe dispensa de tocar fundo nessa questão.

A oposição que instala em relação ao discurso colonial se desdobra na seleção de procedimentos atualizados em seu projeto poético. Alguns desses procedimentos estabelecem uma contraposição direta com a estratégia discursiva do colonizador, operação que, ironicamente, se vale de um de seus recursos: a tinta da animalização dos africanos, com que a literatura feita pelos colonos dá o timbre de suas vidas, é apropriada para exprimir o sentido inverso, para acusar a postura do espoliador. Em “Reza, Maria”, a oposição exposta nas três primeiras estrofes desnuda o grau de violência e explícita os seus agentes. É exatamente o tratamento dispensado pelo colonizador que rouba ao homem da terra a sua condição de ser humano:

*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!
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 136)*

A equação formulada por Aimé Césaire (2020): “colonização = coisificação” traduz-se na sequência de imagens. Em seu incontornável **Discurso sobre o colonialismo**, o pensador martiniquenho assinala a extrema desigualdade, desfazendo qualquer possibilidade de equilíbrio entre os dois elos da corrente em que se sustenta a exploração. De um lado o “homem colonizador” se transmuta em “peão”, em “capataz”, em “açóite”, do outro lado está o “Homem nativo” reduzido a “instrumento de produção” (CÉSAIRE, 2020, p. 24), circunstância que exclui a veleidade de qualquer “contato

humano”. Em linha oposta a uma espécie de estribilho que ressoa nas narrativas coloniais, o vínculo das ações a seus executores explicita a natureza intrinsecamente violenta do colonialismo e faz ecoar a conexão entre a empresa colonial e o capitalismo. Em “Grito negro” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13), a repetição da palavra “Patrão”, a terminar várias estrofes, aponta para uma leitura implacável da sujeição imposta ao negro trabalhador transmutado em combustível para “servir como força motriz”. Na última estrofe, a energia do advérbio “Sim” combinada ao uso do futuro do presente do verbo ser indica a virada, traduzindo a conversão do minério explorado, da fonte de riqueza do Patrão em fogo que detonará a ruptura da injusta ordem:

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;
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 a tua mina, patrão.
Eu sou carvão.
Tenho que arder
Queimar tudo com o fogo da minha combustão.
Sim!
Sim
Eu serei o teu carvão
Patrão!
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13).

A contraposição surge como um mote para prenunciar a mudança. Assim como em “Subida” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 19-20), também do primeiro livro, a repetição será o recurso estilístico sabiamente utilizado para guardar o desejo de transformação, essa ideia sutilmente anunciada nos últimos versos de cada um desses poemas.

Nesse movimento, Craveirinha está muito próximo de outros poetas africanos que lhe são contemporâneos. Podemos pensar na ligação especial com António Jacinto, autor de poemas paradigmáticos da Literatura Angolana, nos quais muito justamente a exploração colonial não se desvincula do modelo capitalista. Vive em ambos a funda consciência empenhada em desmontar a cadeia da espoliação por meio de imagens fortes. A figuração do explorado no poema “Grito negro” encontra correspondência no processo evocado por Jacinto em “Monangamba”:

*Naquela roça que não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações;
Naquela roça grande tem café maduro
e aquele vermelho-cereja
são gotas do meu sangue feitas seiva.*

*O café vai ser torrado,
pisado, torturado,
vai ficar negro, negro da cor do contratado!*

Negro da cor do contratado!

*Perguntem às aves que cantam,
aos regatos de alegre serpentear
e ao vento forte do sertão:*

*Quem se levanta cedo? quem vai à tonga?
Quem trás pela estrada longa
a tipóia ou o cacho de déndén?
Quem capina e em paga recebe desdém
fubá podre, peixe podre,
panos ruins, cinquenta angolares
porrada se refilares?
Quem?*

*Quem faz o milho crescer
e os laranjais florescer
– Quem?*

*Quem dá dinheiro para o patrão comprar
máquinas, carros, senhoras
e cabeças de pretos para os motores?*

*Quem faz o branco prosperar,
ter a barriga grande – ter dinheiro?
– Quem?*

*E as aves que cantam,
os regatos de alegre serpentear
e o vento forte do sertão
responderão:
– Monangambééé...*

*Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras
Deixem-me beber maruvo, maruvo
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras
– Monangambééé...
(JACINTO, 1961)*

Em ambos, a dramática articulação entre a cor negra – do café e do carvão – oferece-se como eixo para a metáfora que enfatiza a reificação do trabalhador. Esse modo de abordar a cor/raça na chave de uma dor bem determinada pela desmedida exploração não deixa dúvida quanto ao tipo de relação com o tipo de conexão que se quer estabelecer com a Negritude. Trata-se de uma radical posição muito bem captada por Jorge Fernandes Silveira ao observar:

É desse confronto entre o discurso de persuasão imposto pelo colonizador e o discurso inteligente que, através do aforismo, o colonizado convoca, invocando o seu próprio imaginário, que se levanta a identidade do diferente, da

diferença de ser negro (não do negro) na poesia de José Craveirinha. (SILVEIRA, 1994, p. 187)

Afastando-se de toda hipótese apoiada no essencialismo da raça, não há igualmente concessão a qualquer espaço folclorizante, optando os dois poetas pela identificação do homem colonizado reduzido em sua humanidade. Em ambos, o uso da palavra “patrão” remete ao aspeto objetivo da inserção histórico-econômica do trabalhador. Envolvido na agricultura ou na extração mineral, ele é visto e se vê como uma máquina de produzir a riqueza de que está privado. Nos dois casos, vemos assomar a referência à mais-valia, um conceito socioeconômico fundamental da teoria marxista, alertando-nos para um dos casos extremos em que o valor do trabalho e o salário pago fecham em desigualdade. Sem proselitismo, os poetas nos lembram que o eixo crítico de Marx ao sistema capitalista, nascido da observação da Revolução Industrial, encontraria matéria avolumada nos territórios coloniais.

No paralelo entre os dois poemas não nos pode também escapar a diferença no desfecho da situação tão firmemente denunciada. No texto de António Jacinto, dos anos de 1950, vislumbramos alguns laços com a ética do Romantismo do século XIX, reivindicando o direito a uma forma de evasão, ratificando uma ligação que a imagética centrada na natureza local já apontava. A aposta de Craveirinha, nesse poema publicado em 1964, ano em que se inicia a luta armada de libertação em Moçambique, prenuncia o confronto como medida. Se em “Monangamba”, o eu-lírico sugere o recurso à natureza como local de interlocução para as perguntas que o trabalhador nem precisa formular, em “Grito negro”, o tom é mesmo de advertência, encenando uma forma de ameaça que tem nos versos curtos e na aliteração em “ão” um exasperado reforço.

Além da temática da exploração, finamente abordada, outras intenções e outros gestos associam Craveirinha e Jacinto. Os dois poetas se valem da dicção narrativa, apoiando-se em construções anafóricas e na composição de cenas que nos sugerem o encadeamento de ações muito próprio da estruturação de estórias, remetendo-nos às matrizes da oralidade que permeiam as tradições africanas. Em “O grande desafio”, Jacinto elabora uma narrativa sobre a infância que descortina a clivagem social que não pouparia o grupo de companheiros que partilhava a bola nas ruas da velha capital. Os versos longos, descrevendo pequenos acontecimentos, colocam-nos diante da inevitabilidade da divisão e fazem soprar os fios da esperança em outra ordem. Jacinto distende o verbo e na encenação de um jogo de futebol, faz do poema uma rede em que se cruzam descrições, diálogos, remissões ao passado, trazendo para o texto a atmosfera coloquial que acena ao mundo da oralidade. Aceno que Craveirinha também faz em vários poemas. Sem dúvida, no projeto poético que realizam, ambos nos convencem que, como assinala Jorge Fernandes da Silveira, “a oralidade é terreno fértil para a pedagogia do oprimido” (SILVEIRA, 1994, p. 187).

Em **Karingana ua karingana**, obra cuja vocação para as estórias já está no título e se evidencia nos primeiros versos – “Este jeito/ de contar as coisas/ à maneira simples das profecias” (p. 3) – acedemos ao mundo de Mamana Saquina, João Tavasse,

Teresinha, entre outros, da mesma maneira que vemos o gesto de contar desdobrando-se e renovando-se nas histórias do “velho pai, ex-imigrante” e do “tio António”, estrelas da mitologia pessoal de Craveirinha, tão vivamente projetada em sua obra.

No fabuloso “Dó susenido para Daíco” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 94-96) temos o funeral do grande músico da Mafalala em um texto que acena para um ritmo epistolar sugerido no diálogo estabelecido pelo uso do vocativo e confirmado na utilização da palavra carta. Ao dirigir-se à Carol, nome pelo qual é convocada a poeta Noémia de Sousa, companheira da geração nacionalista a que Craveirinha pertence, o poema assume a interlocução como um apelo e, na criação de um terreno comum, convoca outros companheiros (Zagueta, Brandão, Pacheco, Catembe, Mundapana, o Tindosse, o Xico Albasini...), fundando uma espécie de comunidade em que se preparam os timbres de violas para “não se calarem mais” (p. 96). Músico de extração social popular, habitante da Mafalala, bairro de eleição do poeta elevado à condição mitológica na literatura moçambicana, Daíco é saudado em poema que se faz à moda de uma elegia moderna. Tendo a morte do músico e amigo como mote, nessa insólita forma de carta, o diálogo ficcionalizado com a amiga é temperado pelo humor amargurado que, tingindo imagens fortes, ajuda no relato dos últimos tempos de quem os viveu na também lendária Rua Araújo, a “tocar viola contra a estúpida opinião de uma/ radiografia de frente aos seus pulmões” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 95).

Daíco é um excelente exemplo do modo como Craveirinha investe na figuração de personagens, que, situados em espaços muito definidos, têm a sua vida delineada pela noção de experiência e não de performance. Na relevância do músico que se converte em ícone de uma cena historicamente constituída, o poeta enquadra signos vitais de um universo cultural que era necessário reafirmar: o jazz, a marrabenta, o blues, entre outros ritmos associados ao mundo africano, são incorporados como dados na fina composição da resistência, procedimento igualmente presente na poesia de Noémia de Souza.

Mapeando espaços precisos, na poética de Craveirinha, o foco recai em seres cujas vidas contam a história de um território e nos aproximam de realidades que solicitam sua própria transformação. Assim, acercamo-nos de magaiças, engraxates, prostitutas, os pobres habitantes das zonas rurais ou das áreas situadas para além da tristemente famosa Estrada da Circunvalação que desenhava a firme fronteira entre o cimento e o caniço na segregada cidade capital. Inaugurado em *Xigubo*, com poemas como “Jambul”, “Mulata Margarida”, “Mama Saquina”, “Um céu sem anjos de África”, o caminho terá continuidade no livro seguinte com títulos como “Filismina”, “Ode à Teresinha”, “Maria Sende”. Em todos eles a dor situa-se fora da abstração, imprimindo um recorte concreto ao perfil dos moçambicanos, sobre os quais somos convidados a refletir em um contato direto com a história. Para não falarmos nos já referidos textos com que o poeta cria a sua constelação pessoal, delineando com profundidade e delicadeza o retrato de seus pais, seu tio, sua avó, todos apreendidos na complexidade de suas vidas. Vemos, como sem cair nas armadilhas da generalização fácil, ele vai buscar as personagens ao mundo referencial, conduzindo-os a um outro plano. É assim que faz cruzar a história com a geografia humana, identificando luga-

res que trazem marcas. Sempre tocados pela exclusão, os seres vivos que atravessam seus poemas saem da Munhuana, do Xipamanine, do Chamanculo, da Mafalala.

Nesse mesmo compasso podemos observar o especial enquadramento da Mafalala, lugar icônico de uma cidade cortada pela segregação. Tendo nascido no Xipamanine e crescido durante alguns anos na Av. 24 de Julho, uma rua central na cidade de cimento, Craveirinha habitaria a Mafalala por muitos anos, mudando-se, mais tarde, para a fronteira do bairro, do outro lado da emblemática Estrada da Circunvalação. O pequeno deslocamento físico em nada alteraria a relevância do espaço de eleição no campo poético. Em uma entrevista concedida em fevereiro de 1998, ele sintetizaria:

Esse bairro é um bairro muito sui-generis, esquisito. Portugal vinha aqui para carregar seus craques. Os grandes jogadores portugueses, em parte, saíram daqui desse bairro: Eusébio, Hilário. (...) uma coisa que deixa as pessoas espantadas: é um bairro tão diferente que fizemos dois grandes toureiros. Saíram daqui. (...) Nós temos aqui todas as variedades, até poetas. (CHAVES, 1999, p. 142)

Reiterando no tratamento dado aos personagens na individualização, que foge aos esquematismos próprios do narrador colonial, o poeta exercita o mesmo cuidado na figuração dos espaços. Como se nota na passagem citada, o bairro é captado sobretudo pela geografia humana que lhe garante o cosmopolitismo nunca apreendido pelo olhar externo. Sem desconhecer as aflições e a miséria que se desenha nas ruas e becos mal iluminados, nas casas precárias, nas crianças condenadas à morte pela subnutrição, na falta de proteção aos mais velhos, o poeta ressalta a humanidade que se interpõe e afasta tanto o desalento quanto a passividade cúmplice do fatalismo. Com essa certeza, ele amplia o seu território e transita entre a cidade, em particular o espaço periurbano, e o campo, projetando uma noção de totalidade que procura abraçar toda a terra que compreende como sua.

A dimensão concreta que a vida reclama, ele estende na invenção desse país, antes mesmo que ele se materializasse sob o modelo de estado nacional e independente. O campo perde, assim, a coloração puramente telúrica, instituindo-se como um espaço de vivência e sobrevivência, cuja representação apura-se na construção de uma linguagem calcada na preferência por metáforas que cultivam essa materialidade. Assim, elementos relevantes na economia do território, como o milho, o chá, o tabaco, o algodão penetram a economia do texto e delineiam a paisagem viva por onde somos convidados a transitar. Foi, certamente, Rui Baltazar, um arguto e sensível leitor, o primeiro a captar essa incrível força realista que a poesia pode carregar:

A terra irrompe em contínuas sugestões no universo poético de Craveirinha: terra medida em hectares; terra espoliada; terra madura florescente dos pés de mandioca, dos fulvos cabelos de maçarocas maduras; de cabos de fachelas

em cuja masturbação as mãos endurecem; terra do algodão, do sisal, do chá e do tabaco, símbolos presentes numa economia que os manuais definem; férteis taladas machambas onde cresce lentamente a semente. (BALTAZAR, 2002, p. 97)

A empatia com o homem do campo completa nesse compasso a comunhão com a multidão que habita os subúrbios. Longe de ser fortuita, a identificação com as gentes é aqui constitutiva de uma proposta que, sobretudo, trabalha a oposição opressor/oprimido. Se aqueles pares dilemáticos mencionados anteriormente podem ser relativizados, a clivagem entre o excluído e o que exclui não pode merecer qualquer indulgência. Nos poemas de Craveirinha, o dominador pode ser identificado racialmente, pode ser associado ao branco algumas vezes, outras vezes ao europeu, ou ainda configurado no “menino gordo” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 11), pode também ser diretamente associado às marcas do capitalismo projetadas na referência a signos, como Hollywood, Coca-Cola, Golden City. Seja qual for a sua roupagem, são vistos como agentes da violência e a eles está reservada a sua postura intransigente.

Situados nitidamente de um lado da barricada, os poemas levam-nos a ver que a fronteira entre as duas pontas é demarcada muito além das linhas de simples circunstâncias. Os símbolos da exploração a que já aludimos dão a moldura certa para que se explicito o quadro em que se move o trabalho e por onde circulam os trabalhadores, aos quais está guardada a solidariedade. Do primeiro ao último verso, do primeiro ao último livro, o leitor pode acompanhar a verticalidade da proposta ética de José Craveirinha na elaboração de uma poesia que sabe combinar a limpidez de um compromisso político com a vivacidade de procedimentos inovadores no terreno da expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANDIER, G. A noção de situação colonial. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 107-131, 1991.
- BALTAZAR, R. Sobre a poesia de José Craveirinha. **Via Atlântica**. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, 1999.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAVES, R. José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo. **Via Atlântica**. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 3, 1999.
- CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980a.
- CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lourenço Marques: Edição da Acadêmica, 1974.

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980b.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

JACINTO, A. **Poemas**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961.

MARQUES, D. F. **O carvalho e a mulemba**. Angola na narrativa colonial portuguesa
São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

NOA, F. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo:
Kapulana, 2015.

SILVEIRA, J. F. Impoética poesia. *In*: PADILHA, L. (org.). **Repensando a africanidade**. Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Niterói: EDUFF, 1994.

Via Atlântica. Revista da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, 2002.