

A Fraternidade das Palavras

Ana Mafalda Leite*

* Universidade de Lisboa

“E ao som másculo dos tantãs tribais o eros
do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros....
E ergo no equinócio da minha Terra
o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga
e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada
a necessária carícia dos meus dedos selvagens
é a tácita harmonia de azagaias no cio das raças
belas como altivos falos de ouro
erectos no ventre nervoso da noite africana.”
(“África”, in *Xigubo*, p.17)

A escrita de José Craveirinha é uma reinvenção da língua portuguesa que se investe de uma combinatória de formas e de géneros provindos da oratura moçambicana e da tradição literária ocidental. Tematicamente centrado na “odisséia” moçambicana, o “karingana ua karingana” (era uma vez) fabular e narrativo desta poética evoca, em simultâneo, motivos universais, que lhe conferem a intemporalidade e a actualização possível dos valores constantes da grande poesia.

Autor exigente, atento ao voltrear mínimo da palavra, fazendo e refazendo versões de cada um dos textos, acrescentando-os, oferecendo os poemas manuscritos para leituras públicas, adiando a publicação, e recusando sempre a tentação oportuna de qualquer tipo de poder, mesmo o cultural, é ainda hoje um autor relativamente inédito, pois que a obra por publicar é com alguma probabilidade quantitativamente superior à já editada.

O percurso poético iniciou-o em o *Brado Africano*, jornal moçambicano de prestígio, onde colaborou tal como Rui de Noronha, Noémia de Sousa e Kalungano, entre outros prestigiados autores. Jornalista de profissão, fez a travessia do tempo colonial, sujeito às vicissitudes da época, e manteve a distância crítica, a capacidade de denúncia e a verticalidade necessárias à

exigência maior de ser o vaticinador dos destinos da sua terra. O poeta é antes de tudo e indissociavelmente um homem de palavras e terão sido estas o seu único refúgio e conforto na solidão do cárcere, por onde também passou na época colonial.

José Craveirinha foi, além de jornalista, um desportista, um dirigente associativo e um funcionário do Estado. Figura pública, tornou-se uma personagem conhecida pelo seu cultivo – e fá-lo de forma exímia – do charme e a grandeza de um Senhor, que ele é. A sua casa é um espaço de convívio com outras artes, colecciona quadros de pintores amigos e outros que admira: Malangatana, Chichorro, Bertina Lopes, José Júlio, e esculturas que emolduram as escadas e inúmeros cantos onde muitos papéis de poemas circulam, entre outros objectos do seu museu doméstico.

No bairro suburbano de Maputo, onde vive, na Mafalala – não muito distante de um dos maiores dumba-nengues (mercado negro) de uma cidade que se vai suburbanizando – é uma autoridade moral e a população humilde procura-o para pedir socorro e ajuda. Aí, também ouve quotidianamente muitas das histórias que despertam “ as ideias iniciais de um verso” e a sua inspiração de um moçambicano “Camões da Mafalala”, como lhe chamou Mia Couto em artigo publicado no J/L (em 13.8.91) .

Muitos foram os prémios granjeados pela sua poesia, nomeadamente o Prémio Alexandre Dáskalos com o seu primeiro livro *Xigubo*, publicado em 1964. Outros prémios como o Prémio da Cidade da Beira, Prémio Nacional de Poesia da Itália, a medalha de ouro da cidade de Bréscia, Prémio Lótus dos escritores afro-asiáticos, sucederam-se antes de, em 91, ter sido atribuída à sua obra o Prémio Camões, que veio muito justamente honrar, como garantia da instituição literária à projecção nacional e internacional, a obra do ilustre poeta moçambicano.

Primeiro presidente da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), Craveirinha, devido ao carisma e à originalidade da sua linguagem, marcou a escrita de outros autores moçambicanos, que dificilmente se libertam da rítmica e da inovação retórico-poética dos seus textos. Criou, por assim dizer, um “género”, que ele próprio parodia ironicamente: *“Cada vez mais me envaidece/ a honra imerecida de pertencer/ à maioria em que me / confinam. Patético cidadão chateado/ recopio a rigor/ o género Zé Craveirinha”*.

Escritores que surgem já no período pós-colonial, como Luís Carlos Patraquim, Heliodoro Baptista, Eduardo White, Filimone Meigos, e nomeadamente, Mia Couto – que será o caso mais notável desta recepção de uma “tradição” inventiva da língua – herdaram, da produção literária de José Craveirinha, o pendor contorsionista, a híbrida conjugação lingüística, sensualmente incorporada, que o poeta moçambicano imprimiu inconfundível e originalmente no português literário de Moçambique.

A oratória craveirínica reconhece-se na dicção encantatória que os seus poemas provocam, na sintaxe desviante, criadora de um ritmo surpreendentemente incisivo e no aparato de um léxico, por vezes pouco usual, escolhido com o gosto e rigor de um artífice.

Na arqueologia que pode prospectar o surgimento da originalidade criativa e da surpreendente novidade poética de José Craveirinha, talvez nos seja útil recordar a evocação do poeta Rui Knopfli, um dos grandes amigos de Craveirinha, num texto a que deu o título de *Denominador Comum*, em que evoca uma época e um percurso intertextual da língua na poesia moçambicana, referindo as vozes que tiveram poderosa influência na formação e inspiração da sua geração, em que Craveirinha, partilhando em simultâneo papel de iniciador e de iniciado, se inclui.

Além de Marian Anderson e Paul Robeson, os mestres iniciáticos daquela geração foram, sem detrimento dos vinculatórios aedos camoniano e pessoano, Drummond e Manuel Bandeira, bem como outros brasileiros empenhados, desde Jorge Amado e Lins do Rego ao enorme Graciliano Ramos. Aperceberam-se, na época, os poetas moçambicanos desse amplo espaço de respiração e convívio mútuos, em que todos coabitavam, para lá das inevitáveis divisões: o denominador comum da Língua Portuguesa.

Segundo palavras de Knopfli tal denominador comum, a língua, singulariza-se por partilhar “esse Amor, por vezes, precipitadamente refutado, mas sempre recolhido para o melhor e mais belo do que teremos escrito, agora temperado pelo desvairo criador das novas culturas evoluindo e alargando, por caminhos próprios e intransmissíveis, uma Pátria coincidente. O denominador comum, o espaço partilhado da cultura em Língua Portuguesa, estuário vastíssimo em que todos, afinal, desaguamos, excede a bruma fronteiriça que intenta dividi-lo, antecipando-se e propiciando todo o diálogo político que tenha como objectivo aproximar-nos.” (KNOPFLI, 1989, p.106).

A obra de José Craveirinha referente a essa época, ao tempo colonial, está apenas parcialmente reunida num primeiro volume, *Obra Poética I*, editada em 2000. Aí se encontram *Xigubo* (de 1964) e *Karingana ua Karingana* (de 1974). No entanto, convém salientar que parte da poesia, dessa mesma altura e posterior, continua ainda inédita, bem como as variadas versões alternativas de poemas que circulavam de mão em mão, e eram, e são ainda, recitados em ocasiões públicas.

O ineditismo de parte da obra de José Craveirinha, bem como o seu aparente desinteresse pela edição, explicam-se pela sua marginalidade e independência em relação a qualquer tipo de poder – antes e depois da independência – assim como revela uma forte componente social da sua poesia, que vive e actua mais fora dos livros, do que impressa neles, sendo, deste modo, também cúmplice das práticas tradicionais da oratura e da recitação, dos *msahos* públicos, além de explicar, também, a faceta colectiva, fortemente crítica, pedagógica e moralizadora que o poeta atribui à poesia.

Um muito propalado poema “*As Saborosas Tangerinas de Inhambane*”, que todos os moçambicanos conhecem, pelo seu carácter interventivo no início da guerra civil, ou o poema profético dedicado a Nelson Mandela, que previa a sua libertação, muitos anos antes de ela acontecer, recitados em longas e intermináveis odes propiciatórias, são apenas um escasso exemplo de como muitos dos grandes poemas do autor continuam aguardando publicação em livro.

Diz-nos Craveirinha a este respeito: “Aliás, eu entendo que o poeta é sempre “os outros”. Ele quando escreve está a pensar nos outros. É por isso que às vezes as coisas coincidem e tornam-se profecias. É essa capacidade dele visionar o que poderá ser o amanhã.” (SAUTE, 1998, p.123). A mesma concepção de poesia como profecia e prática narrativa é assinalada no poema de abertura do livro *Karingana ua Karingana*: “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!” (1982, p. 13)

A intencionalidade comunicativa, por via da oralidade, da poesia do nosso autor liga-se estreitamente ao papel temático da música na sua obra poética e explica, ainda, o seu especial afecto e vinculação à prática oral-musical, preponderante na oratura moçambicana. Um outro poema de

Craveirinha, na seqüência do que foi referido, explica o seu modo particular de fazer chegar a poesia aos seus concidadãos. Trata-se do poema “Quero ser Tambor”: “Ó velho Deus dos homens/ eu quero ser tambor/ E nem rio/ e nem flor/ e nem zagaia por enquanto/ e nem mesmo poesia./ Só tambor ecoando a canção da força e da vida/ só tambor noite e dia/ dia e noite só tambor/ até à consumação da grande festa do batuque!/ Oh velho Deus dos homens/ deixa-me ser tambor/ só tambor!” (1982, p.124)

Em 1997, foi editado, entretanto, o livrinho *Hamina e Outros contos*, que recolhe pequenas narrativas da década de cinquenta, ensaiadas em publicação, enquanto o autor era jornalista. Publicou-se ainda no mesmo ano, em 1997, o livro *Babalaze das Hienas* e, em 1998, uma segunda obra, intitulada *Maria*, que veio completar e acrescentar com dezenas de poemas um primeiro livro, editado dez anos antes, com o mesmo título.

Esta longa e interminável elegia, requiem musicado quotidianamente pela morte da sua mulher, oscila em curtos e longos poemas do tipo ode, recolhendo a inspiração numa remota via. De Píndaro a Horácio, a literatura ocidental herdou a ode e a elegia como formas cerimoniais, usadas para vários temas, como a morte, o amor, a guerra, em textos inesquecíveis de Victor Hugo, de Keats, de Schiller ou Leopardi. O lamento da elegia encontrou no século passado dois grandes cultores que a celebrizaram, nomeadamente, Rainer Maria Rilke com *As Elegias de Duíno* (1922), e Ruan Jámon Jimenez com *Elegias puras* (1910).

Não há, no entanto, no contexto da poesia de língua portuguesa, um livro que se assemelhe a *Maria*, na sua desmesura elegíaca, enquanto único poema com centenas de versos, à maneira de elegias fúnebres. Seguramente será este um dos mais belos livros da poesia lusófona das últimas décadas, segundo palavras de Fernando Martinho, e entre as razões que para isso concorrem não será das de menor peso a capacidade que revela de provar que a mediação da escrita poética não constitui obstáculo à comunicação de emoções e sentimentos, redundantes e quase morbidamente enaltecidos, interminável potenciar da palavra lamento. Mas, mais do que isso, *Maria* é um livro em que encontramos, de novo, o sábio cruzamento das formas literárias do ocidente com as formas orais africanas.

Com efeito, os dois livros intitulados *Maria*, na sua seqüência imparável de um poema de dor, apresentam-se, ao mesmo tempo, como um interminá-

vel panegírico em louvor da amada, retomando, por vezes, Craveirinha, a dicção dos primeiros longos poemas de *Xigubo*, onde se capta a forma poética do *izitopo*, lento e longo poema panegírico oral, característico do cancionero changane, ou do *izibongo*, panegírico comum ao grupos zulu e nguni. O poema *Maria Salmo Inteiro* retoma inequivocamente esse ritmo repetitivo refrânico, em que o elogio se repete indefinidamente, desnudado em dor: “A minha tão bela esposa Maria (...) Minha tão simples esposa Maria (...) Minha bela esposa Maria! (...) Ah Minha tão querida companheira Maria (...)” (1998, p.9)

Aliás toda a obra de Craveirinha é intervaladamente entrecortada por este ritmo louvatório, exaltante e majestoso, de longo sopro da ode, que se apossa em torno dos entes ou figuras mais queridas, o Pai, a Mãe, a Terra, África, ou entre personagens-tipo, mais ou menos anónimos, possíveis de serem consagrados, enquanto figuras-símbolo, exemplares, dignas de serem memória e exaltação da comunidade, pela sua capacidade de serem simultaneamente individuadas e colectivas.

Se *Maria* institui, na sua infinita sagesa, como vulto tutelar e maternal, vera encarnação do númen familiar, “Penélope suburbana”, como lhe chamou Rui Knopfli, urdindo a lenta teia da sua resignação, a figuração hiperbólica de *Maria* é irradiante, e passível de uma diferente leitura, pois ganha também a dimensão plural da Máttria, em que outro amor, que é o mesmo, se conjuga na morte, que irrompe pouco depois da independência com a guerra civil.

Tal vínculo ao país se revela no pendor crítico, subjacente aos textos de *Maria*, e torna-se especialmente patente quando, no poema *O mote de Camões*, o autor escreve: “Exausto/ de insónias/ peço ajuda ao bom Luís Vaz de Camões,/ O então malquistado exilado português de Muipiti/ senhor de inclítos dotes na arte do soneto generoso/ empresta-me seu método de falar com os bruxos no ambíguo tempo dos homens(..) Efémeros são os oiros dos biltres/ Vãos os poderes da espada e da pólvora/ louvada seja a Dinamene/ e Maria louvada seja também./ E ambos entoamos”. (1998, p. 240)

Por esta evocação da Ilha de Muipiti, nos lembramos de Jorge de Sena (1973, p.9), que também por lá esteve meditando em Camões, e que escreveu uma das primeiras apreciações críticas à obra de José Craveirinha, referindo a especial maneira de o poeta moçambicano reincorporar a língua

portuguesa, desse modo a que ele chamou de uma espécie de “ritmo quebrado em choque entre o literário e o não literário, no ranger de expressões que se endurecem como um desafio a uma língua que não se adaptou aos gestos circulares de outros estilos de pensar, e no crispar-se da linguagem em contrastes como de arranha-céus ao lado de aldeias de caniço, sentindo nisso tudo aquela terrível consciência de que Fontenelle, ao morrer, dizia que sentia “uma dificuldade de ser”.

Esta dificuldade de ser, ou este novo ser, resultante de tal prática, ou pesquisa, da língua, ganha os contornos de um discurso amoroso, repassado de amarga ironia, e implica uma violação (violentação) semântica e até sintáctica, uma vez que – integrando expressões do ronga – a nova língua se instala, no pleno oralismo que caracteriza o português moçambicano, ao mesmo tempo, cativada pelo fascínio pelas palavras cultas, sentindo o poeta quase uma atracção pela palavra como um objecto, a par de uma pessoalíssima e esplendorosa nobreza de dicção.

Eugénio Lisboa (1973) refere esta luta como um acto lúdico amoroso, como uma prática que o poeta moçambicano se compraz em fazer amor com as palavras “(...)morde a polpa das palavras, taceia-as amorosamente, fá-las vibrar no poema, encoleriza-as(...) Faz amor – é bem o termo.”

Ler Craveirinha é de certo modo fazer trabalhar o nosso corpo, fazê-lo partilhar de uma prática oral que vai ecoando até formar um imenso tecido sonoro. A sua poesia pressupõe uma enunciação em voz alta que pode até assemelhar-se a uma recitação encantatória, vibrante e suporte fundamental da palavra-oral e da memória rítmica da língua-mãe. Sendo o ronga a língua primeira do poeta, esse fundo rítmico de base por certo sofreu oscilações à medida que se foi operando a travessia para a outra teia da língua portuguesa.

A figura paterna de um “algarvio bem moçambicano” que o introduziu nas rimas de Junqueiro, de Cesário e na rítmica de Camilo, decerto despertou essa cumplicidade energética, que ganha a forma quase táctil de apossamento das palavras e da língua, estranhamente sentidos e reconfigurados no confronto com o fundo intemporal de uma oralidade natal, oriunda na figura materna.

Assim, por exemplo, quando o poeta se estriba na criação de hibridismos vocabulares, ou quando incorpora dissonâncias que prefiguram as relações

conflituais, que iluminam o fundo social da linguagem, se notam as gradações de insubmissão ou revolta “- dramaturgia das paixões – misto de sedução e sedição, cúmulo de vestígios escandidos sobre o fundo de uma dupla herança imemorial”, como assinala Maria de Lourdes Cortez (1989, p.131).

A língua portuguesa, moldada e permeável ao intenso trabalho deste poeta, alargou as suas potencialidades expressivas pelo regime de adequação e recombinação fraterna, de solidária e sensual-amorosa convivência (namoro é o que significa *ganguissa*) com a infiltração rítmica da estrutura da língua ronga, do sul de Moçambique.

E isto nos diz José Craveirinha no poema “A fraternidade das palavras”:

“Amigos:
as palavras mesmo estranhas
se têm música verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs.
E eis que num espasmo
de harmonia com todas as coisas
palavras rongas e algarvias ganguissam
neste satanhoco papel
e recombina o poema.”

