

António Jacinto, José Craveirinha,  
Solano Trindade – O Sonho  
(Diurno) de uma Poética Popular<sup>1</sup>  
Benjamin Abdala Junior\*

<sup>1</sup> Texto apresentado no I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – Repensando a Africanidade, realizado na Universidade Federal Fluminense, em 1991, e editado em seus *Anais*, em 1995.

\* Professor da Universidade de São Paulo

Os meios de comunicação têm reiteradamente postulado – e postulado é princípio de poder que não requer demonstração – que o sonho socialista acabou. Mais ainda: nos artigos e comentários onde se aborda o pretensível fim da utopia libertária, enfatiza-se a idéia de que a liberdade individual seria avessa à necessidade social. Os valores individuais são colocados, no limite, como incompatíveis com a perspectiva da felicidade coletiva.

Nada mais contrário a esse discurso ideológico conjuntural do que a poética dos autores estudados nesta comunicação. Procuraremos analisar as figurações da perspectiva utópica enquanto “sonho diurno” de uma poética popular em António Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade. A utopia aqui não é tomada como sonho abstrato, mas no conceito que lhe atribui Ernst Bloch: um “princípio esperança” que motivaria as ações humanas. Sem esse princípio, como fundamenta esse pensador em sua obra maior – *O Princípio Esperança* (1976 e 1982), o mundo tornar-se-ia absurdo, vazio, sem sentido.

A escolha desses poetas e a articulação de nosso discurso crítico envolve também à nossa maneira um outro integrante da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin. E – à sua maneira –, “contra a corrente”, isto é, contra a corrente da pragmática atual da crítica, procuraremos analisar como em António Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade as imagens do desejo, enquanto possibilidades objetivas, configuram formas da imaginação utópica, de maneira a estabelecer e legitimar uma poética popular. Em meio à atual ressaca conservadora, procuraremos recuperar em suas vozes uma

espécie de romantismo revolucionário (no sentido amplo desse conceito) que motivou a construção de poemas que continuam a ecoar até nossos dias. Contra a pretensa objetividade de curto fôlego, procuraremos opor a perspectiva de renovação dos fios da esperança partida.

E assim – tendo em vista essa rearticulação – podemos colocar como motivo recorrente de nosso discurso o poema que empresta o nome e serve de pórtico poético à coletânea *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha:

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)

“Karingana ua Karingana” é atualização moçambicana do paradigma universal de introdução dos contos orais. Corresponde ao “Era uma vez...” que nos situa no faz-de-conta da imaginação ficcional. “À maneira simples das profecias”, o poeta efetiva sua potencialidade criadora “inventando” seu texto enquanto manifestação discursiva orientada para o devir, tal como este se afigurava na imagem-ação dos escritores militantes do período pré-insurrecional dos anos 50, época que precede as revoluções nacionais e sociais que marcariam a década seguinte. Respirava-se ainda a atmosfera política da “Frente Popular”, que às vezes enfatizava equivocadamente o caráter cumulativo da cultura: uma poética popular teria suas bases na apropriação da literatura burguesa. Enfatizava-se, assim, a continuidade ao gosto neopositivista.

“Contra a corrente” da continuidade ritualizada, José Craveirinha procura uma ruptura de outra ordem. Não aceita continuar do ponto em

que a literatura colonial parou. Sua estratégia é de confronto e procura sua legitimação num novo campo comunicativo de carácter nacional e popular. Aproxima-se, nesse sentido, do trabalho literário de António Jacinto e de Solano Trindade. Como em António Jacinto sua voz profética é de quem “não é fatalista”, pois “já quer e já sabe” (“Poema da alienação”, apud ANDRADE, 1975, p. 177). “Karingana” é procura de sonho utópico rompido no passado, e, como ocorre com a “musa” de Solano Trindade, “esclarece as consciências”(TRINDADE, 1980, p.28).É assim que “em plena vida se transforma/a visão do que parece impossível/em sonho do que vai ser”.

São sonhos diurnos de uma poética popular que recupera empaticamente formas de pré-consciência – formas embrionárias, em gestação, de consciências que se opõem às apropriações degradadas e massificadas da indústria cultural. Pela dialética sonho/realidade, o ainda-não-consciente torna-se, pela atitude militante do poeta, uma forma de consciência antecipante, consciência capaz de engendrar e de dar expressão formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, no texto como na práxis política, a utopia libertária.

É sob esse horizonte estético-ideológico que José Craveirinha dialoga com os poetas de seu país e do exterior. Esse horizonte de expectativas enlaça igualmente os poetas da geração de 50 em Angola e os poetas brasileiros articulados politicamente e que viriam a promover os Centros Populares de Cultura. Nesse contexto anticolonial e antifascista das literaturas de língua portuguesa, tal horizonte estético-ideológico promovia um olhar para outros poetas, de outros sistemas lingüísticos. Nicolás Guillén, por exemplo, era colocado como poeta símbolo, onde a condição negra associava-se à proletária – um humanismo em que as diferenças étnicas abriam-se à solidariedade social. A utopia étnica vinha não por mera adição, mas pela metamorfose das tensões raciais/sociais numa nova diferença menos epidérmica e mais essencial: o assumir-se enquanto cidadão de seu país, ao ritmo do *son* cubano, com “negros y blancos, todo mezclado” (“Son numero 6”, apud TENREIRO e ANDRADE, 1982, pp. 55-57).

Nicolás Guillén tinha no *son* cubano a referência para a sua forma poética de identificação nacional e social. Na música expressava-se a maneira de ser da cultura popular que o seu poema homologicamente procurava recuperar. José Craveirinha, nessa perspectiva, deseja transformar-se

no próprio instrumento sonoro: “Quero ser tambor”, diz o poeta, para ecoar “a canção da força e da vida” (“Quero ser tambor”, ANDRADE, 1975, pp. 123-124). Essa empatia vitalista, em António Jacinto, é diurna: “O ritmo do tantã não tenho no sangue/nem na pele/nem na pele/tenho o ritmo do tantã no coração/no coração” (“O ritmo do tantã”, 1982, p. 71). E, como em Solano Trindade, não deixa de enredar novos atores sociais: “Eu ainda sou poeta”, aponta, “e canto nas matas/a grandeza da fé – a Liberdade .../Minhas amadas cantam comigo, meus irmãos/ batem com as mãos, /acompanhando o ritmo/da minha voz!...” (“Canto dos Palmares”, 1980, p.27).

É de se destacar nesses fragmentos como as potencialidades subjetivas desses poetas têm em vista descortinar potencialidades objetivas da matéria cultural que eles trabalham. A atividade poética e seu produto figuram, pois, como manifestações/ objetivações da consciência utópica. O sonho diurno volta-se para seu campo de comunicação e aspira à conscientização do destinatário do poema. Procura, assim, levá-lo à compreensão de mensagens cifradas e de símbolos do mundo real.

O som e a dança não se restringem a momentos de excepcionalidade. Na verdade, a impregnação musical dos três poetas acaba por marcar o cotidiano ritualizado dos movimentos dos trabalhadores, como pode ser observado no poema “Monangamba”, de António Jacinto:

Quem levanta cedo? quem vai à tonga?  
 Quem traz pela estrada longa  
 a tipóia ou o cabo de déndém?  
 Quem capina e em paga recebe desdém  
 [...]  
 E as aves que cantam,  
 os regatos de alegre serpentear  
 e o vento forte do sertão responderão:  
 “Monangambéé...” (Apud TENREIRO e ANDRADE, 1982, p. 55)

Monangamba é proletário para todos os serviços, compelido muitas vezes ao trabalho forçado. O poeta decifra os signos da paisagem que se projetariam na realidade social. Tudo ao som e ritmo populares. E assim o poema, além de espaço de figuração de processos da imaginação, mostra-se

capaz, pelos seus códigos e símbolos, de ativar a realidade social. Não se limita a um protesto silencioso contra o sistema de desumanização, mas exprime uma “mensagem” que transcende a cadeia estética na medida em que sugere a negação da realidade social existente – um transbordamento para uma práxis transformadora na esfera do político e do social.

A “mensagem” faz parte das expectativas do campo comunicativo da literatura participante. E implicava não apenas um conteúdo, mas também uma forma revolucionária no sentido de sensibilizar/aproximar os atores sociais do campo e contribuir para o alargamento deste, a partir das associações, dos jornais e revistas. Supranacionalmente, as recorrências que sedimentam o campo abarcam além dos atores da prática política, artistas em geral, comprometidos com essa prática : um Pomar e um Portinari figuram ao lado de um Guillén, Maiakóvski, Éluard, etc. É sob a mediação desse campo que o poema pode ser produtivo. A produtividade é aqui entendida como simultaneamente atividade criadora (no sentido artístico) e como atividade prática (no sentido político).

Faz parte das estratégias dessa literatura popular a adesão empática à natureza, ao espontâneo, por oposição ao reificante da “civilização” (degradada). A adesão empática à natureza, no contexto dessa literatura popular, pode ser correlata à adesão ao estado de pré-consciência das profecias e mitos populares. E a consciência criadora (antecipante) dos poetas, ao embeber-se dessas fontes de domínio do campo sêmico da “natureza”, opõe-se, em suas estratégias discursivas, àquelas da “civilização” (centro alienador de caráter nacional e social). O efeito literário que nos traz imagens de pré-consciência da catalisação musical – símbolo de identificação nacional e social – pode ecoar mimeticamente por sobre os objetos construídos por essa “civilização”. São esses objetos – degradados quanto ao uso – que transportam, em José Craveirinha, um “magaíza” (contratado) para as minas de ouro da África do Sul. A consciência crítica do poeta sobrepõe-se, então, ao objeto, incorporando mimeticamente o ritmo do comboio:

E quando  
comboio de magaíza deitou fumo e arrancou  
nos êmbolos a voz do Mpano rezou:  
João-Tavasse-foi-nas-minas

João-Tavasse-foi-nas-minas

João-Tavasse-foi-nas-minas” (“Mamana Saquina”, 1982, p. 90)

É o lúdico popular que assim se expressa. Ecoam na consciência os sons da miséria e da alienação, da mesma forma que no trem suburbano brasileiro, assim registrado por Solano Trindade, num de seus poemas mais conhecidos:

Trem sujo da Leopoldina

correndo correndo

parece dizer

tem gente com fome

tem gente com fome

tem gente com fome

Piiiiiii” (“Tem gente com fome”, 1980, p. 34)

A par da imaginação sociopolítica, é evidente o sentido lúdico popular desses poemas. Aparecem nessa poética popular formas aparentemente ingênuas de consciência, associadas a uma visão mais espontânea e quase infantil do referente opressivo. O pretensamente “simples” e “espontâneo” nada mais é do que efeito poético de um texto trabalhado na perspectiva da arte popular. E o “espontâneo” realça a agressividade dos agentes alienadores. Esse lúdico popular está presente em boa parte da obra de Solano Trindade, com imagens da infância que se projetam para o presente em termos de exemplaridade ou de suave realismo. Já em António Jacinto, em “O Grande Desafio” (Apud: ANDRADE, 1975, pp. 81-84), a infância é espaço de encontro e de solidariedade que o poeta projeta no devir – um tempo de sonho para “quando as buganvilias alegremente florirem” Tempo de “primavera” (“buganvilias”), capaz de reatar fios solidários perdidos, aproximando novamente os antigos companheiros de infância – “unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças” (Idem, ibidem, p.84). Em José Craveirinha, mais contraído, a infância do circo, do cinema, das brincadeiras de moleques, é vista criticamente, em especial os símbolos da indústria cultural, com os seus Tarzans, Texas Jacks, Shirleys Temples etc (“Ao meu belo pai, ex-emigrante”, 1982, pp. 107-110).

A “civilização” degradada é mostrada assim através de seus instrumentos de dominação (coloniais, neocoloniais, sociais), dentro da estratégia do confronto. Imbuído de potencialidade utópica e neo-romantismo revolucionário, o poeta faz-se centro de convergência, um ator que atua “à maneira simples das profecias”. Citemos, nesse sentido, Solano Trindade:

Minhas amadas me cercam  
sinto o cheiro de seus corpos  
e cantos místicos  
sublimizam meu espírito!  
Minhas amadas dançam  
despertando o desejo em meus irmãos,  
somos todos libertos,  
podemos amar!  
Entre as palmeiras nascem  
os frutos do amor  
dos meus irmãos,  
nos alimentamos do fruto da terra,  
nenhum homem explora outro homem ...” (“Canto dos  
Palmares”, 1980, p. 28)

A aspiração de plenitude libertária materializa-se nos “frutos do amor” para os que se alimentam dos “frutos da terra” – uma alquimia possível que vem dos imemoriáveis “cantos místicos”. Uma forma pré-lógica de plenitude capaz de permitir a inferência político-social, que rompe com o contexto da naturalidade, redundantemente, “natural” / “de natureza”, comutada pela “naturalidade” social. A “profecia” nesses contextos místicos procura não se fixar apenas como um depois. É também um agora, “no canto simples, / como a própria vida”, como o quer Solano Trindade (Idem, *ibidem*, p. 26). E permite que o poeta possa “sentir-se/gente”. Mesmo em poemas que se voltam retrospectivamente para a história, como o “Canto dos Palmares” de Solano Trindade ou a “Canção Negraireira” de José Craveirinha, há sempre um sentido de presentificação. Como diria António Jacinto, “Quando alguém nos morre [...] Choramos autenticamente por nós próprios” (Canção negraireira”, 1982, p. 73). A esperança exige a felicidade aqui e agora como posse do instante. O presente não figura como lugar de contemplação, mas de luta – uma conqui-

ta que exige ação imediata, inclusive nos poemas lírico-amorosos, transpassados por imagens políticas: “Amo-te/com as raízes de uma canção negreira”, diz José Craveirinha (“Canção negreira”, 1982, p. 73).

O passado reprimido é recuperado como esperança possível, conforme a estratégia discursiva do confronto e não do entendimento mútuo. Citemos José Craveirinha, no poema “Esperança”:

No canhoeiro  
um galagala hesita  
a cabeça azul  
Nos roxos  
sótãos do crepúsculo  
a aranha vai fiando  
sua capulana de teia  
E nós? Ah, nós esperamos  
na euforia das costas suadas  
que o sal do vexame acumulado  
deflagre” (1982, p. 31)

Há uma espera ativa, um matutar que tem recorrências naturais no “galagala” (lagarto moçambicano) e na aranha que fia a “capulana”. São imagens ameaçadoras de quem espera que o “sal do vexame acumulado/deflagre”. Deflagra no poema o sistema lingüístico do colonizador, para tanto não há espera. “Tchiam estes versos tchiam” (1982, pp. 49-50) é um dos títulos de seus poemas, que nos traz dois aspectos dos sons percutidos – bater e fazer soar –, procedimento de legitimação da nova língua literária nacional, oposta àquela do colonizador que lhe serve de contexto (e, como contexto, deve ser rompida). E assim, ao som do batuque, José Craveirinha e António Jacinto alargaram o campo comunicativo da literatura popular. São paradigmas poéticos na situação pós-independência. A imaginação utópica é processual, renova-se a cada momento como virtualidade radical. É por isso, como aponta António Jacinto, que essa possibilidade objetiva implica que

Sonhemos sóis e sonsos  
Sonhemos estrelas

no céu  
no gume duma navalha  
no gomo duma laranja  
nos olhos duma criança e na lua  
Lentos lábios  
entreabertos a sonhos-pólen  
Sonhemos  
vívido sol  
- A Vida!"

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, Mário de. *Antologia Temática de poesia africana* – Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
2. BLOCH, Ernst. *Le Príncipe Espérance*. Tome I, II. Paris: Gallimard, 1976, 1982.
3. CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.
4. JACINTO, António. *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*. Luanda: INALD, 1982.
5. TENREIRO, Francisco José e ANDRADE, Mário de. *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), Ed. fac-similada. Linda-a-Velha, África Ed., 1982.
6. TRINDADE, Solano. *Cantares do meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.