

Craveirinha: existência, literatura e culturas

António Jacinto Pascoal*

José Craveirinha nunca foi mestre de ninguém, por apetência ou formação; ao contrário, não encontramos um verso seu em que se lhe note a vocação de caudilho e, melhor, temo-lo como um escritor que correu por fora, à margem de capelas literárias ou de outras convenções e seduções. A verdade deste escritor não coincide com a verdade daqueles que repartem o ouro, diria Cela. E também é igualmente válida a asserção de que, se o escritor não se sente capaz de deixar-se morrer de fome, deve mudar de ofício (C. J. Cela). Decididamente, colóquios e congressos não são o seu lugar. Esta é uma arrogância nossa, contra a teimosia de um homem que só publicou porque Knopfli, Ferreira, Nogar, Lisboa e outros se encarregaram de fingir o destino.

Porém, é justo dizer que de Lazarillo tem também tão pouco que nos custa lidar com a sua imensa e descarada humildade, com tanto de orgulho como de solene afabilidade. Nietzsche afirmou que os poetas foram sempre criados de alguma moral. Pelo que sabemos, Craveirinha esteve sempre no lado oposto ao dos lacaios.

A vida, sim: essa foi a grande matéria interior dos poemas que destituía toda a mitificação da realidade literária, como querem os críticos, os académicos e alguns escritores do Olimpo. Inversamente, o poeta solettra o real: “a cadela da vida alça a perna/ e urina-me em cheio”. Não foi por delicadeza que perdeu a vida, nem por coisa nenhuma. Nunca lhe perdeu sequer o rasto. Não faz de todo sentido afirmar que o poema não tem exterior ao qual reenvia, como quimera volátil. Em Craveirinha, não. Esta poesia não se encontra fora do mundo.

Aparte influências teórico-literárias, em especial os movimentos negritudinistas, o renascimento negro e o neo-realismo português,

estudos que muito notavelmente Pires Laranjeira, Ana Mafalda Leite, J. B. Martinho e outros (Jorge de Sena, por exemplo) empreenderam, Craveirinha é um nómada na bipolaridade do discurso prometeico e amoroso. O corredor de fundo (também literalmente), inclassificável numa estética canónica ocidental, não está à espera de ser defunto para que possamos carpir, na meta, sobre a sua tumba tratados estético-literários sobre a sua obra. Se se pudesse resumir a sua estética em duas palavras, dir-se-ia que é de uma dureza amável, no sentido Guevariano do termo, julgo que coincidente com a fórmula proposta por Eugénio Lisboa de *irado lirismo* ou de *lirismo indignado* (Eugénio Lisboa, 1996). Tal como preconizava Nietzsche, trata-se de uma poesia simultaneamente apolínea e dionisíaca. Quando apela à raiva sanguínea dos tambores, nunca deixa que o rancor e o ódio se transformem no fel da vingança: esta não é servida num prato frio, porque simplesmente não existe. A clara confiança na sua identidade, na coisa necessária e bela que é a liberdade da raça negra (Robert Hayden), nunca o privou de ser um enamorado da língua portuguesa, mas também, particularmente, da mulher amada, com uma desfaçatez que faz inveja a todos os homens, e corteja com cumplicidade qualquer mulher. O *amor*, que é provavelmente o tópico mais multicultural que se conhece, serviu ao poeta para morder “a polpa das palavras”, mas também para tomar à literatura o lugar da vida, onde, contra todas as regras da literatura erudita, amou “tão bela esposa” na circunstância do ritmo diário, na casa Lote 42, talhão 71 883, fachada pintada a cal, naquele mesmo lugar onde a literatura já não é literatura e a realidade mortal desafiada toda a civilização literária.

Há um lugar para o recurso a um discurso pan-africanista, ainda que

conscientemente mitificado, que exerce uma eficácia de ruptura com o referente europeu. O autor sabe que, como notou Borges, o característico de um poema árabe é a ausência de camelos, daí fugir ao argumento da cultura holística. Mas as palavras no landim sulista, bem como a enumeração exaustiva e obsessiva de referentes africanos exercem, como também notou Laranjeira (1995), um exercício de guerrilha onomástica. Isto, para não falar na imagética animista que avulta em sua obra, com a eficácia da estranheza, a que noutra local me referi (Pascoal).

Mas é particularmente reconfortante que o sema do amor seja chamado para convocar as manifestações de uma cultura de síntese, histórica na acepção de Lotman (a dos sistemas modelizantes), globalizante e capaz de assumir-se como uma entidade narradora que regula a própria história. Esse *Salmo Inteiro a Maria*, sua Dinamene, poema-elegia primeiro da reedição acrescentada, constitui o centro do drama da existência humana do homem negro, ainda que não deixe de ser o exercício virtual onde os negros brasileiro, norte-americano e cubano sejam apenas projecções literárias, míticas portanto, incapazes



Craveirinha

zes de dar corpo ao real e cujos valores étnicos, como afirma Alfredo Margarido, só podem estar, na melhor das hipóteses, deslocados no espaço, provavelmente por esse espaço não passar de uma comunidade imaginada (Benedict Anderson) que, quanto mais se alarga, mais se torna mito. Mas não deixam de representar a dor mediatizada de um povo, também ele mitificado, que o próprio Craveirinha leva na pele de um modo cúmplice e ambíguo. Ambíguo, porque o seu mulatismo dá lugar a um dialogismo onde “as palavras rongas e algarvias ganguissam” sem que, contudo deixe de se interrogar “É bom nascer, mulato?”; cúmplice, porque resultado de uma opção pela cor da herança materna de quem nunca há-de “renegar/ um glóbulo que seja dos Zambezes do meu [seu] sangue”.

A dor daquele drama não foi um simulacro em Craveirinha, muito menos um fingimento consciente: conheceu-a como substância, não como fantasma; e não a recusou como fazem as sociedades anestesiadas do mundo ocidental (João Barrento, 2001). *Cela 1* foi a testemunha real da dor, sem catarse possível, senão pela escrita ensanguentada, brutalmente plasmada nas paredes de cimento do papel, com todos os efes e erres, algures onde “há cartilagens sangrando/ a esfolar-se no chão das cadeias”. O pudor não é o forte desta dor. Ela não procura refrigério no estado larvar do luto, nem no espectáculo engavetado dos actos fúnebres. Se “a literatura sempre soube que a dor é muda e faz emudecer” (Barrento, 2001), é exactamente porque este silêncio é incontente e indizível. A dor é um produto simultâneo da sensação e da razão, incapaz de iludir a ilusão, seja em que universo venha a emergir. Ela é a antecâmara da resistência e a antípoda do conformismo. Transformada em tristeza não passa de atavismo. Carregada de naturalidade, pode exigir a absoluta liberdade. É ela o fiscal da condição trágica do homem que o procura fazer regressar a uma nova barbárie. O poeta diz: “sujeitome a ideias subjectivas/ como certos poetas/ que escrevem a dor dos

outros”. O travo das palavras é tentado por uma espécie de infelicidade momentânea, a meio caminho entre a mudez e a germinação. Também Séneca dissera que as dores leves falam, as grandes calam-se”. O tempo do poeta não exclui a dor de primeira pessoa, esse parto com dor da negação. Ele sabe que no outro lado está a inércia, o tédio, mais insuportável ainda do que ela. A dor, em si-mesma, já é resistência. À sociedade, contente com a sua anestesia, sobram-lhe a dor e o escritor. E o pior é que se a sociedade é capaz de esconder a primeira, desconhece a fórmula de calar o segundo: “Quero Ser Tambor”, para que “Nunca mais em Moçambique gado comprado”.

Depois, por cima da dor, os dois mandamentos do escritor: escrever e esperar. A que Craveirinha acrescenta um terceiro: amar - “Mas amar sempre mais do que a raiva/ mil vezes raivosa de quem na prisão/ nos odeia!”. O segundo mandamento cumpriu-se: o tempo, e é tudo uma questão dele, devolveu-lhe a liberdade. Não mais os poemas escritos ao ritmo “das botas/ dos carcereiros”. Então a sua língua de “casto impudor africano” pôde voltar a recombinar o tópico africano com o bafo universal. Se em *Xigubo e Karingana* essa bipolaridade tinha o efeito do arco tenso da aculturação forçada, em que as “mãos escuras raízes do cosmos” tocavam inevitavelmente o alcatrão das estradas, em que as machambas cresciam à beira das cidades, em que os magaízas se cruzavam com o menino africaner, e o “próprio sangue [era] algarvio reafriano”, resultando no síndrome do mestiço, em *Maria* o dualismo surge menos emparelhado pelos ditames do exterior, ainda que um luto despudorado enxute a dor nos olhos, ao longo de toda a obra. A solenidade e a espontaneidade incontida esgrimam constantemente.

Já não são as referências à grande África ou ao mundo negro de Harlem, ou à impoluta civilização de Lorca, Marx ou Sartre que pontificam no poema. Também os símbolos da morte, do holocausto e da prepotência, como Al Capone,

Hollywood ou as bombas V2 são iconoclasticamente varridos do poema e dão lugar a novas ressonâncias culturais: o mundo helénico, a antiguidade clássica, como reflectindo a emergência de um tempo que se quer eterno. Por vezes voltam a assomar figuras tutelares do mundo ocidental e asiático (Eça, Camões, Chaplin, Gandhi), mas são apenas suspiros evanescentes que servem um mundo suspenso no seu próprio isolamento. Nomes que não querem dizer já nada. Resquícios de uma biblioteca sem sentido que Craveirinha guarda na memória. E essa memória é só já quase Maria. Ele dirá: “os homens negros como eu/ não pedem para nascer/ nem para cantar”. Aliás o escritor nada pede, porque de nada necessita: basta-lhe a *memória*. E como ela pode ser dilacerante. Se a Bíblia é o livro por antonomásia, Maria é Craveirinha pela mesma figura. É o que parece querer dizer o poeta na longa elegia: «mesmo não estando/ é inevitável a eterna/ presença de Maria». A obsessão não ultrapassa porém o limite da psicose. A literatura, tal como a sua vida, parecem manter uma leveza formal. E Maria, a mulher-canto, não é nunca motivo literário. Morreu Maria? Viva Maria! Não, nem um só assomo de estilo ou ficção descortinamos na elegia - se existe aprumo de linguagem, esse é apenas o modo natural do poeta. Maria não é literária, é existência.

A multiculturalidade na obra do poeta não se limita a ícones ou emblemas representativos de etnias, civilizações ou momentos paradoxais da barbárie e do sublime. O seu lastro vai habitando as palavras, emprestando-lhes o adorno vernáculo da cultura greco-latina. Surgem poemas como *Alter Ego* ou *In Extremis* de convívio franco com outros como *Caril Triste* ou *Molho D'amendoim*. Um caso paradigmático é o do poema *Memento*, cujo título é exemplar, e onde se anuncia a legitimidade dos valores culturais universais: “Além dos heróicos símbolos de todos/cada cidadão no seu país/ tem os seus justos/ deuses e heróis”. O confronto entre o universal e o local atinge o centro

de uma espiral vertiginosa nos poemas *Maria*, *Salmo Inteiro* e *Olá Maria*, para estabelecer uma nova ordem de valores organizada nas suas prioridades: os universos de Cervantes, de Miguel Ângelo, de Camões, da tríade hispanófono dos Pablos, de Nicolás Guillén, Neruda ou Hikmet são ícones descartáveis de uma consciência muitas vezes alienada que readquire o seu lugar para dizer ter sido um “José Martí falhado/ um Bolívar de papel”, porque nem sequer “quis saber da família” ou porque o fundamental era sobrepor-lhes um “Olá, querida Maria”. Como se o poeta desse conta do seu narcisismo e da sua culpa e os pr ocurasse desvitalizar.

A culpa de Narciso é com certeza um aspecto flagrante na obra *Maria*. Por outro lado, o mito de Narciso é incessantemente valorizado em acepção positiva na retórica dos poemas, como meio de louvar um sujeito colectivo, que por sinédoque é o próprio corpo do poeta, simbólico, totémico e plural (Leite, 1991).

Visíveis a olho nu são os referentes americanos, desde Charlie Chaplin a Joe Louis, que a laurentina urbe consumia cinematograficamente, a meio do século passado. Estigmatizados uns, iconizados outros, os referentes estado-unidenses atestavam a contradição de uma cultura simultaneamente fértil e imperialista que era observada também paradoxalmente pelo olhar africano, sempre num quadro linguístico anglo-saxónico que o império do Rand, ali ao lado, legitimava, para não falar em toda a anglofonia que cerca Moçambique. Por isso, a Negritude tendencialmente francófona foi uma marca menos indelével do que a importação cultural de língua inglesa.

Mas é na rebelião de Prometeu que melhor assenta a identidade do poeta. Raros são versos seus em que não observemos a sua necessidade de se libertar de códigos, espartilhos coloniais e culturas dominantes. O trabalho poético de Craveirinha assenta, em parte, na erosão das influências culturais das civilizações dominantes, bem como na rejeição da mistificação dos valores culturais a que pertence, anexados a uma visão parcelar, exógena e neutrali-

zante que culmina no exotismo. A imposição da cultura tarzanística (Laranjeira, 2001) e do *afro-style* não colhe na obra do poeta, que procura furtar-se ao etnocídio do seu tempo e renunciará entretanto ao neo-colonialismo humorístico (Gilles Lipovetsky, 1989), tendente a produzir enunciados *light* e a abolir o peso e a gravidade do sentido. A cultura dominante jogava todas as peças do tabuleiro, chegava mesmo a pôr em cheque a intimidade do culto religioso, deixando África sem “talhão de céu azul”. A impossibilidade dos Brancos respeitarem o exterior e o interior da cultura africana leva à incompreensão e à paródia de costumes e de signos. Craveirinha procura descentrar o olhar desfocado dos “pais arianos rezando nas catedrais”, de modo a ter, como diz, “novamente uma África para amar à nossa imagem”.

Contraditória com a temática da revolta é a do *medo*, ainda que a contradição seja mais aparente do que real. Anna Oliverio Ferraris afirma que o medo é um modo catalizador de reacções e estratégias variáveis, por meio das quais as pessoas atingidas procuram fazer frente à própria ansiedade e angústia. Nem por acaso, em Fanny Owen, Agustina diz que “a indignação faz os folhetins; mas o que faz o homem é o medo e a sua revolta”, e Zora Neale Hurston conclui que “o medo é a mais divina emoção”. Não é fácil encontrar poemas sobre este tópico na obra do poeta laurentino, até porque a sua poética é também ela um exorcismo, mas em *Cela 1*, provavelmente a obra em que deparamos vivamente com a configuração da sua vivência de experiências-limite, é possível ler versos como “Agora tremo./ E agora choro”. (*Um homem nunca chora*). Esse medo, raramente exposto - “o meu medo encasado/ instiga-me ao segredo” (*O Nosso Medo, Cela 1*), serve sobretudo para rasurar o mito do herói que o poeta nunca quis incarnar e democratizar o sofrimento de um povo, alargando aquilo que podia ser tomado como circunscrito ao locutor. Tem ainda a eficácia dos comportamentos defensivos e da associação mental ao universo das

realidades positivas, para esconjuram o medo colectivo (*O Nosso Medo, Cela 1*) e canalizá-lo como força de afrontamento própria dos animais acossados, em vez da submissão que nos podia fazer um dia chegar a ratos, porque “de joelhos o medo/puxa lustro à cidade” (*Lustro, Cela 1*). Dessa maneira, o poeta se liberta e afirma categoricamente que, por causa de si e pela causa à pátria “o único alguém a cheirar o cheiro/ do seu próprio medo/ é o carcereiro” (Calabouço, *Cela 1*).

É assim que o medo encolerizado chega ao *ódio*, não ao ódio ofuscante, mas ao ódio pela afirmação descarada da injustiça. Em Craveirinha, o ódio começa por ser edipiano (Nicole Jeammet, 1991), resultante de um conflito interno com a sua identidade mestiça, assimilando valores paternos que, em parte, implicavam processos transculturativos e aculturativos, como assinala Ana Mafalda Leite (1991). A figura do pai reveste, ainda que levemente, elementos de uma cultura colonial, com os seus mitos e heróis, contraditórios e paradoxais quando confrontados com a herança materna. A identidade de Craveirinha ter-se-á construído com base em conflitos, originados pela mundividência dupla em que se espelhava e era o seu modelo, e por uma relação com o outro que o faz viver simultaneamente sentimentos de amor e de ódio, sendo o outro, todavia, aquele que nos primórdios da vida, e não só, não pode ser odiado, pela sua condição de primogénito. O Édipo prolonga-se em *Na Morte do Meu Tio António Segunda Elegia a Meu Pai*, e em *Ao Meu Belo Pai Ex-emigrante*, e não deixa de estar presente nas loas à mãe cujo sangue o poeta chama incondicionalmente para si. O ódio vai paulatinamente sendo transferido para o sistema colonial, para os valores éticos e religiosos do europeu, não tendo rostos concretos que não os do homem mau, dos rafeiros, dos cães ou da nhoca. Mas por cima desse ódio há sempre que amar mais, «amar sempre mais do que a raiva», para que o ódio não se torne um direito enlouquecido.

Otempo é medida precária especialmente em Maria, semelhante a

um tempo-desperdício e ao apelo obsessivo de perdurar no absoluto (Vergílio Ferreira). O desejo projectado na esposa é uma impossibilidade e, por isso, o tempo de Craveirinha é um não-tempo, uma ilustração do *zombie* ambulante, real apenas no corpo que o transporta. É também um tempo-memória, tecido em suas teias, mas sobretudo um tempo-irreal, anacrónico, povoado do fantasma de Maria-esposa dissipada em vazio e de Craveirinha alge-mado por excesso de vida.

Se a dor não pode ser aqui entendida como culto de si mesma ou *fatalidade melancólica* muito própria de uma certa poética lusitana (Urbano Tavares Rodrigues, 1977), como Unamuno já dilucidara para a distinguir da vertente de *ferocidade bravia* da dor espanhola, é no tema da *morte* que ela se materializa, outra vez na totalidade literária de *Maria*. Não se trata, todavia, de uma morte mórbida ou macabra, mas simultaneamente nobre e serena, resultante de um amor excessivo e subitamente descarnado. A obsessão da morte alude à experiência da vida e exalta-a com um amor intenso que a expressão trágica torna mais autêntica. A morte é um pretexto para o poeta exprimir a suprema exaltação da vida, aludindo a “viços de rosas” ou a «compassivos sinais da tua voz». O poeta diz: “devo-te, Maria/ no tremor do pânico/ manter-me eu mesmo/ sem me sentir/ um verme”. Vivo, Craveirinha reenvia

também a esposa à vida, pela operante metamorfose literária que é essa original analogia com a magia, uma vez que os Deuses, para ele, é que estão mortos: “Mas/ és tu, Maria/ quem me responde” ou “No lar os audíveis/ sinais da tua/ presença”. Se há infelicidade neste discurso, percebamos que a dor e a infelicidade são dolorosamente necessárias, sobretudo num mundo que se arrisca a afogar numa maré de instruções para ser feliz (Barrento, 2001). A alegria deve ser defendida dos proxenetas do riso e da obrigação de estarmos alegres (Mario Benedetti).

As vítimas que estão cada vez mais presentes nos nossos discursos e formam já parte da nossa paisagem, não sendo sequer um exclusivo da piedade (Reyes Mate, 2002), dificilmente encontrariam aqui filão para se abastecerem, que não fora através do discurso moral reivindicador da *justiça*. Se falar da *vítima* é falar do reconhecimento de direitos sonegados no passado e que esse mesmo facto pede justiça por não haver prescrito, então a obra de José Craveirinha é também o manifesto da *justiça das vítimas*. Mas, como diz Reyes Mate, dificilmente se escaparia ao ressentimento aquele que confundisse justiça com vingança. Insisto que em Craveirinha o objectivo da justiça, longe de interferências pessoais, serve para reparar o dano e impedir que se repita. É a voz de Antígona que se ouve em sua boca

e os seus olhos, ávidos de justiça, são os que levam Édipo a esvaziar os seus. “O pior covarde é aquele que, tendo compreendido tudo, nada mais tem a defender. No meio de uma crise os seus olhos não enganam” (Victor Cunha Rego, 2000). Ao contrário, os olhos de Craveirinha vêem em todas as direcções, apontam e mostram, e não esquecem: “Vem a noite/ e nós em comum/ os olhos humedecidos/ cacimbamo-nos nos subúrbios”. A lei do tempo é a morte. A lei da morte é o esquecimento. A obra do laureado, porém, só obedece à lei da vida. Ana Mafalda Leite chama-lhe Renascimento (Leite, 1991).

E a multiculturalidade do poeta desdobra-se até naquilo que Eugénio Lisboa precisa ser um objectivo à escala da humanidade, embora o ensaísta sugira que a indignação do poeta é *viciada*, porque produto de uma expressão literária, portanto organizada e ensaiada. Nada mais ridículo - ainda que o ensaísta tenha recentemente atenuado a questão, ao referir que o poeta “se sentira fundamente adivinhado” (JL, 19 Fev. 2003) - vindo de Lisboa, quando aplicável aos poemas de *Cela 1*, por exemplo, em que a palavra, com o seu poder, é sobretudo refrigério retemperador. Talvez Lisboa não tenha percebido a dimensão da experiência directa do sol através das grades e prefira dar-se conta dos poderes que nunca existiram senão na imaginação dos críticos. Mas também ridículo porque óbvio - não esperamos de um poeta outra coisa que não a capacidade de transformar pães em rosas. De resto, se fosse incapaz de modificar a realidade pelas palavras, não seria poeta. Por outro lado, se como diz o ensaísta, devemos evitar o discurso assertivo sobre o que a poesia é ou deixa de ser, também devemos contornar a tendência de nos servirmos dos poetas para exprimirmos as nossas perspectivas culturais. O poema não pode evitar a recepção e o pretexto, mas não deixa de lá estar como poema.

Eugénio Lisboa procura, e bem, o lado ímpio de Craveirinha-poeta, a que chama inumano, perverso e impuro (é possível a pureza depois de Auschwitz?). E aqui não pode-



Chichorro, sem título.

mos estar em mais acordo. A função do poeta, entre muitas, é necessariamente a do grito de subversão face às forças inibidoras e a sua voz é o som e a fúria. Nietzsche diria que “os poetas mentem demasiado”. Literalmente, Craveirinha é uma voz ainda incômoda para aqueles que viveram o ultramar do lado da metrópole. Os seus poemas não são os de quem queira salvar-se à beira do caminho, nem de quem deseje reservar do mundo um lugar tranquilo (Mario Benedetti, 1994). O poeta uruguaio Mario Benedetti haveria de dizer “por sorte eras impuro/ evadido de cárceres e de cepos/ não de responsabilidades e outros prazeres/ impuro como um poeta” (*A Roque*) e Nicolás Guillén diria “digo que yo no soy un hombre puro”. Também Apollinaire afirmava que “os artistas são, antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos”. Foram estas questões que levaram Jean-François Lyotard a perguntar-se «O que poderemos chamar de humano no homem?» (1989). E já José Gomes Ferreira preferia dizer que «só as pessoas educadas e delicadíssimas sabem ser malcriadas».

Esta impureza pode ser entendida ainda pela via religiosa. Se o amor de Jesus Cristo por todas as pessoas foi incondicional, o seu amor pelos excluídos, pelos marginalizados e pelos injustiçados parece ter sido um imperativo. Também Cristo separou o trigo do joio e escolheu um lado. Apesar de hóspede na casa dos ricos, a sua mensagem serviu para negar o ostracismo votado ao poder ou denunciar a inveja dos pobres que, podendo, seriam eles também ricos. A sua escolha foi, no entanto, categórica: nasceu no meio da palha para nos ensinar que todos somos filhos de Deus, todos somos iguais e que ao contrário do grande império humano, nenhum é escravo de outro (Victor Cunha Rego, 2000).

Craveirinha não aparta as investidas à religião em versos infectados de veneno: “o faro dos capulânicos deuses incastráveis”, “as veias sacras”. Mas o poema *Hossanas ao Hóssi Jesus* é a face mais escura da moeda - aquela em que se desnuda o lado artificial da igreja cristã,

misturada com os símbolos do poder e da ignomínia da civilização europeia. Craveirinha parece pouco disposto a admitir ídolos religiosos, quando eles representam o que há de mais grotesco, absurdo e hipócrita. Não pertence à “claque do clube Jesus Cristo”, mas é a claque que ataca, não o Cristo. Admite, por isso, a alternativa do *Sia-Vuma*. É, contudo, difícil captar a lógica do seu contradiscurso. Se há ausência de Deus na sua obra, é importante não esquecer o célebre aforismo de Pessoa: “não haver Deus é um Deus também”. Por outro lado, Craveirinha nunca se outorgou o lugar do profeta austero e hierático, que é aquele que não fala só em seu nome, mas na boca de outro. Foi antes o que falou através do outro. E não é profeta porque se limita a agir com as palavras, a ver e ouvir o mundo vivo (Barrento), aquilo que está a acontecer. Mas disse-se um vaticinador de vaticínios infalíveis que é uma coisa diferente, sem pompa e gravidade, mas com a atenção de antena.

Chegado a este ponto, parece-me conclusivo admitir a multiplicidade de discursos de Craveirinha que fazem da sua obra um lugar multicultural. O poeta é o polixeno, cuja casa, como a casa de Deus, tem múltiplas moradas (S. João, 14-2; Claudio Guillén), mas também é o proxeno que se acolhe na casa do mundo que é a sua *heimat*. Alguns dos seus poemas têm referências políticas, mas ainda assim continuam sendo poemas de amor. Os poemas de amor são, às vezes, poemas de revolta. Talvez a política seja uma forma de amor. E convocado para a *ágora* da literatura, nada parece ser apenas o que é.

Mas pergunto-me: quando é que paramos de nos apropriar dos poetas, como se eles fossem uma coisa nossa, para dizermos o que são ou o que não são? No fundo, aproveitamo-los para falarmos com disfarçada vaidade de nós. É por isso que é preciso suspender este vício de definir, que é a forma mais imediata de circunscrever. Vício a que nem Eugénio Lisboa se furta, para usar as suas palavras, apesar dos petardos em várias direcções, lançados até sobre insuspeitados

autores. Vício que é uma forma doentia de criar um “close reading”, como se fosse possível traçar a cal as linhas limite do campo da leitura.

De que falamos então, quando falamos de Craveirinha? Do melhor poeta moçambicano, como disse festivamente Rui Baltasar, ou então Knofli com autoridade, ou levianamente Richard Rive, que nem sabia do que falava? Esta questão dirimiu-a facilmente Lisboa com a ajuda de Octávio Paz. Craveirinha, por seu turno, lavou daí as mãos, passando a bola e as honras para Noémia de Sousa que, curiosamente, como autora, não passa de um mito para Lisboa. Mas dirimida foi, dizia, a questão. E, com efeito, o que é que nos interessa estabelecer um *ranking* poético quando, se calhar o maior escritor de todos os tempos, nascido no ano zero, não escreveu uma linha que fosse? Deixemos estatísticas e outras frivolidades ao Harold Bloom.

Falamos só de um poeta, só de um grande poeta, que se desencantou face ao inaceitável do mundo e se espantou, como as crianças, como só as crianças se podem espantar. Eduardo Lourenço referia-se à Bíblia como o livro por antonomásia. Mallarmé falava da poesia como a linguagem por antonomásia. Nós queríamos falar de Craveirinha como Moçambique pelo mesmo processo. E Moçambique agora perdeu Moçambique, e por isso se pergunta Mía Couto: “Pode-se enterrar o nosso próprio chão?”. Mas falamos só de um poeta. E esta é apenas uma aproximação.

José Craveirinha, porque um paladino da liberdade, daquela que está vinculada à verdade e à justiça (W.E.B. Du Bois), é daqueles homens que nos estão sempre a lembrar o que somos. Passadas as escadas de acesso à Faculdade, perdemos rapidamente a noção do que se passa lá fora. Aqui, somos todos doutos, especialistas, girafas catedráticas (Guillén), lentes e cães de guarda (Jorge Silva Melo), críticos de pacotilha. Craveirinha era daqueles que, estando presente num congresso, tinha o pensamento na rua. Era um poeta “en la calle”. Deveria ter uma grande dificuldade

BIBLIOGRAFIA

- Craveirinha, José, *Obra Poética I*, Edit. Caminho, 1999.
- Craveirinha, José, *Xigubo*, Ed. 70, 1980.
- Craveirinha, José, *Karingana Ua Karingana*, Ed. 70, 1982.
- Craveirinha, José, *Cela I*, Ed. 70, 1980.
- Craveirinha, José, *Maria*, ALAC, 1988.
- Craveirinha, José, *Maria*, Edit. Caminho, 1998.
- Craveirinha, José, *Babalaze das Hienas*, AEMO, 1997.
- Craveirinha, José, *Hamina e Outros Contos*, Edit. Caminho, 1997.
- Barrento, João, *A Espiral Vertiginosa, Ensaios Sobre a Cultura Contemporânea*, Cotovia, Lisboa, 2001.
- Benedetti, Mário, *El Amor, Las Mujeres y la Vida*, Alcalá, Madrid, 1996.
- Benedetti, Mário, *A Dos Voces*, com Daniel Viglietti, Alcalá; tb. edição em V inil.
- Benedetti, Mário, *Poemas de Outros*, Alcalá, Madrid, 1994.
- Cela, Camilo José, *La Colmena*, Noguer, Barcelona, 1985.
- Ferraris, Anna Oliverio, *O Assédio do Medo*, Estampa, Lisboa, 1990.
- Ferreira, Manuel, *O Discurso No Percurso Africano I*, Plátano Editora, 1989.
- Ferreira, Manuel, *No Reino de Caliban III*, Plátano Editora, 1985.
- Gabel, Joseph, *A Falsa Consciência*, Guimarães Editores, 1979.
- Jeammet, Nicole, *O Ódio Necessário*, Estampa, Lisboa, 1991.
- Laranjeira, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Univ. Aberta, 1995.
- Laranjeira, Pires, *Literatura Calibanesca*, Afrontamento, 1985.
- Laranjeira, Pires, *De Letra em Riste*, Afrontamento, 1992.
- Laranjeira, Pires, *Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Afrontamento, 1995.
- Laranjeira, Pires, *Ensaaios Afro-Literários*, Novo Imbondeiro, 2001.
- Laranjeira, Pires, *Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Angelus Novus, 2000.
- *Las Palabras de la Tribu: Escritura y Habla*, vários autores, Cátedra, Madrid, 1993.
- Leite, Ana Mafalda, *A Poética de José Craveirinha*, Vega, 1991.
- Leite, Ana Mafalda, *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas*, Colibri, Lisboa, 1998.
- Lisboa, Eugénio, *Crónica dos Anos da Peste*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1996.
- *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Compilação das Comunicações do Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa, F. Calouste Gulbenkian, 1987.
- Lopes, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Ed. Cosmos, 1994.
- Lourenço, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Gradiva, Lisboa, 2002.
- Lourenço, Eduardo, *O Canto do Signo, Existência e Literatura*, Presença, 1994.
- Lyotard, Jean-François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa, 1990.
- Margarido, Alfredo, *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, A Regra do Jogo, 1980.
- Margarido, Alfredo, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Ed. Universitárias Lusófonas, 2000.
- Mate, Reyes, *La Justicia de las Víctimas*, Revista Portuguesa de Filosofia, Braga, 2002.
- Pascoal, António Jacinto, *Representação da Herança Vitalista em Obra Poética I de José Craveirinha*, Maderazinc, Revista on-line de Moçambique, 2003.
- *Revista Proler*, Maio 2002, edição especial dedicada a Craveirinha, Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, Maputo, 2002.
- Rego, Victor Cunha, *Os Dias de Amanhã*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2000.
- Rodrigues, Urbano Tavares, *O Tema da Morte*, Centelha, Coimbra, 1977.
- Sófocles, *Antígona, Ajax, Rei Édipo, Verbo*, Livros RTP, Lisboa.
- Urrutia, Jorge, *Leitura do Obscuro*, Teorema, 2000.

O AUTOR PUBLICOU

- **Poesia:** *Os Dias Reunidos*, 1998. *A Contra tempo*, 2000. *Terceiro Livro*, 2003. *No Meio do Mundo*, 2005.
- **Tradução:** *O Canto de Todos*, *Antologia Poética* de Violeta Parra (Chile) - Com Prefácio, Advertência, biografia, e notas (Editora Ela por Ela), 2004.
- **Organização:** *Poemas do Índico*, de Jall Hussein. Com prefácio e anotações. (Editora *Amores Perfeitos*), 2004.
- *As Mulheres Visíveis*, *Antologia de Poemas Sobre Mulheres* (VVAA). Com prefácio e anotações. (Editora *Alma Azul*), 2005.

em saber o que fazer às mãos e como cruzar as pernas nos actos solenes. Por isso, era também um homem incómodo, porque nos lembrava os lugares sem pompa, onde a cada minuto, é preciso lutar por pão & trabalho. Não me importava nada que as folhas desta mesma comunicação pudessem ser usadas nas costas pelo poeta, para alinhar versos, riscar, amachucar,

enfim, serem testemunhas da presença do vate. O bardo da Mafalala, como sói dizer-se, mas por que não também de Xipamanine, ou Malhangalene, ou da rua de Nevala onde, quem sabe, nos tivéssemos cruzado um dia no passeio em que eu levava a pasta e o bibe para a escola, ou subido no mesmo machimbombo 13? Porque, se é assim, se é como dizem um poeta

de todos, então é também o meu poeta. E se nos indagarem o luto, poderemos sempre explicar que foi uma pessoa de família muito próxima, presente regular na estante. Um poeta, afinal, não deixa de ser uma espécie de parente muito próximo, de uma assiduidade desconcertante.

Tratando-se de uma homenagem, não devia o homenageador transformar-se na coisa homenageada, se, em vez dos discursos que nos saem tão fluidos ou que temos à mão para explicar tudo, ou para nos justificar a nós mesmos, fôssemos, como devíamos ser, a face invisível do tributo.

Mas por tudo isto, também é bom não termos Craveirinha entre nós, para não estarmos constantemente a aborrecê-lo com as desculpas de tanta pesporrência dos «moedeiros falsos da escroqueria contínua da feira das vaidades literárias» (Lourenço, 1994). Para José Craveirinha a música e a musa são outras. Não há decreto-lei literário que contradiga o espelho humano da sua arte, o único que devolve aos homens a sua humana face. A arte de Craveirinha é a do acesso à vida real, a daquele “fogão eléctrico/ pago em doze meses de prestações”. E não se esgota ou cristaliza numa revolta contínua e delirante contra os moinhos coloniais, para redimir uma dívida insanoável. Nem na raiva do país por cumprir das hienas. É por cima dos velhos ódios que o lemos.

Como diria Eduardo Lourenço (1994), «entre a magia crepuscular e já pouco operante de Próspero e o canibalismo frustrado de Caliban se situa» a musa de Craveirinha. E o poeta pertence ao reino daqueles que não deviam morrer.

Ambane Ôsi Craveirinha ●

8 de Outubro de 2003

* António Jacinto Rebelo Pascoal (n. 1967, Coimbra) é licenciado em Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra e mestrando em Literaturas e Culturas Africanas de Língua Portuguesa (com uma tese sobre Nicolás Guillén e José Craveirinha). Estreou-se em 1991, com *Pátria ou Amor* (Prémio da Associação Académica de Coimbra, com prefácio de Agustina Bessa-Luís), obra inédita. Surge editado em várias antologias poéticas. Actualmente, vive em Arronches.