

JOSÉ CRAVEIRINHA E O BLUES DA VOZ¹

Guilherme de Sousa Bezerra

I am a Negro:/ Black as the night is black,/ Black
like the depths of my Africa.// I've been a slave:/
Caesar told me to keep his door-steps clean./ I
brushed the boots of Washington. // I've been a
worker:/ Under my hand the pyramids arose./ I
made mortar for the Woolworth Building.// I've
been a singer:/ All the way from Africa to
Georgia/ I carried my sorrow songs./ I made
ragtime.// I've been a victim:/ The Belgians cut
off my hands in the Congo./ They lynch me still
in Mississipi.// I am a Negro:/ Black as the night
is black,/ Black like the depths of my Africa.

(LANGSTON HUGHES, *THE WEARY BLUES*)

Não à toa grande parte da crítica literária à obra de José Craveirinha orbita suas duas primeiras publicações: *Xigubo* (1964) e *Karingana ua karingana* (1982). Tal predileção teórica talvez seja facilmente explicada quando pensamos que são essas as duas incursões poéticas de maior clareza e potência políticas confiadas pelo poeta aos domínios da palavra e do ritmo. O gatilho irresistível dessa atração é precisamente a lucidez com que poemas como “Manifesto” (Craveirinha, 2002, p. 70) ou “Quero ser tambor” (*idem*, p. 165) caminham sobre os tênues limites entre a técnica e um percurso e vivência históricos jamais negligenciados e sempre assumidos como parte fundante de uma ética da escritura. Todo esse escopo teórico, se positivo ao abrir um leque de possibilidades interpretativas, em um primeiro momento também restringe as vias de um a-ser-dito, a abertura de um novo itinerário de leitura, reflexão e posterior crítica. Portanto, a intenção inicial deste artigo é nos limitarmos a uma diretriz que pré-definida: investigar os sentidos da perda iterativamente encetados por Craveirinha, circunscrevendo-os a uma análise elegíaca de sua obra.

Quanto às obras aqui focalizadas, é imperioso pôr em relevo, separadamente, o trajeto que as conduz à efetiva publicação. Tornou livro apenas em 1964, pela Coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (C.E.I), *Xigubo* é a

¹ O artigo aqui apresentado se constitui como versão reduzida de um capítulo de nossa tese, “José Craveirinha e os relicários da palavra” (UFRJ, 2018).

reunião de poemas publicados de forma dispersa pelo poeta durante a década de 50, especialmente na revista *Mensagem*. Anterior à edição, esse compêndio é resultado da coletânea *Manifesto*, alguns anos antes contemplada com o Prêmio Alexandre Dáskalos, oferecido também pela C.E.I a fim de tornar representativos autores das então colônias ultramarinas portuguesas. Entre ambas, coletânea e edição, há relativa correspondência e pouca modificação organizacional ou de natureza poético-construtiva (Leite, 1991). Destacam-se, contudo, as modificações atinentes à edição posta a lume em 1980 e *corpus* deste ensaio, porque recorrentes a partir de então, na qual são inseridos nove poemas e rearranjada a ordem de apresentação de cada um.

O percurso de *Karingana ua karingana*, por sua vez, é ligeiramente mais emaranhado: apesar da edição inicial datar de 1974, a obra foi, nesse momento, uma seleção mais editorial do que autoral – desta feita, é apenas uma versão posterior, de 1982, a considerada definitiva pelo poeta². O cotejo das duas edições, ao contrário daquilo que se tomou como estabelecido em *Xigubo*, apresenta algumas alterações que, se não significativamente valorativas, ao menos já indiciam a preocupação de Craveirinha com as marcas de autoria dispersas no texto e com a organicidade e pessoalidade de sua obra, estatutos que reforçam o teor combativo e nacionalista daquilo que o poeta apregoa e assume como litania em um conturbado momento político da história de Moçambique:

O número de poemas da edição definitiva é aproximadamente o mesmo e a divisão e o título das partes organizadoras do livro mantêm-se. A primeira secção, *Fabulário*, é a que revela um maior número de alterações, mas verifica-se, no entanto, que poucos poemas há que não tenham sido trabalhados por acréscimo ou supressão de palavras, sinais gráficos, ou pela disposição estrófica ou ainda outros aspectos como a grafia (...) (*idem*, pp. 20-21)

Se, por tais razões, sempre que nos referirmos à publicação de *Karingana ua karingana*, optaremos por aludir ao ano de 1982, é importante não negligenciar aquilo que em 1974 ganhou corpo e estrutura. Elucida-nos ainda Ana Mafalda Leite (*idem*) que a primeira versão se dá pouco após o 25 de abril português, a 29 de maio, convertendo-a, desse modo, em um simbólico ato político de libertação, ruptura textual e vociferada de um tecido de silêncio secular e arbitrariamente imposto. Essa rápida edição do livro, revisitada em outro momento e até mesmo preterida, serve-nos, portanto, como sintoma das imbricadas relações entre o poeta, a poesia e a vida à roda que, em todas as suas dimensionalidades, insiste: cerzidos na palavra, esses três eixos iluminam uma poética que, em seu fazer, joga com o verbo ao passo que a realidade, sádica, sufoca para fazer respirar.

² Ana Mafalda Leite (1991) traz as palavras do poeta: “Esta reimpressão de *Karingana ua karingana* é, até ao momento, a única obra do autor pelo próprio antecipadamente vista e revista, o que converte a presente edição em sua integral e definitiva versão” (p. 20). Razão para as referências, nesta tese, ao ano de 1982.

É atento a esse movimento pendular da história e, por conseguinte, da história moçambicana, que se organizam tanto *Xigubo* quanto *Karingana ua karingana*. Ao levarmos em conta apenas os títulos de cada uma das obras, de imediato apreendemos uma nítida reinvenção da linguagem, encadeada pelo entrecruzamento de códigos verbais e de manifestações sonoras. Tudo, aqui, inspira um ritmo e uma música locais: se o vocábulo “xigubo” nos remete, como sedimentado pela crítica, a danças guerreiras, à ideia de reunião, ele, antes de tudo, tem seu estatuto lexical ferido por uma imposição onomatopaica da qual não consegue se desgarrar. É o grande tambor que clama pelas raízes africanas. Há, nesse ponto, uma perda primeira que gostaríamos de já assinalar: a poesia de José Craveirinha, em sua totalidade, lida com uma inequívoca elegia da palavra, na tentativa vã, porém evidente, de desbotá-la, rasurá-la, raras vezes não em favorecimento à musicalidade. Essa prevalência sonora é mais bem percebida quando se assinala quão comum é a presença de expressões nominais que emulam outras acústicas apenas intitulado poemas de *Xigubo*: “Grito negro”, “Hino à minha terra”, “Imprecação”, “Cantiga do Batelão”, “Cântico a um deus de alcatrão”, “*Msaho*³ de aniversário” e “*Chamamento*” (grifos nossos).

Tal empreitada se figura como vã, porém evidente, ao passo que nos parece ser esse o projeto ético-literário do “poeta da Mafalala”. Ciente da impossibilidade em cindir de forma absoluta o binômio literatura-verbo, Craveirinha se empenha em torná-lo rascante, incômodo, concriando, junto à estrutura poemática em processo, uma atmosfera africanamente surrealista de truncamentos idiomáticos, heterodoxias sintáticas e inversões semânticas. A propensão à desordem enumerada, esmerada nos mínimos detalhes, conduz qualquer leitura das duas obras à percepção de que esse esfacelamento da linguagem é uma resposta e um posicionamento adotados para lidar com uma questão de natureza macrosocial: apropriar-se por completo dos paradigmas da língua do outro, o colonizador, seria em alguma medida reafirmá-la. Dado o contexto de produção e publicação dos poemas, décadas de 50 a 70, a postura do poeta coincide, então, com um momento marcado pelo estopim do movimento de conscientização e valorização da negritude nas colônias portuguesas na África e, posteriormente, com o período que compreende a Luta Armada de Libertação Nacional.

Desvinculando-se da austeridade castradora da língua portuguesa, imposta à colônia, é curioso salientar que a transmutação de códigos efetivada, de um significante centrado exclusivamente na morfologia para a absorção também dos batuques do tambor, se dá não como uma opção pelo silêncio, porventura refletida na dissolução de lexemas tal qual o faz Glória de Sant’Anna. Em caminho inverso, a poética de Craveirinha efetua um apagamento de cânones literários por excesso, abrindo seu ventre a abruptos cavalgamentos, aos versos livres, à contaminação pelo ronga, à influência da oralidade, à enumeração verborrágica, à presença intransponível de uma geografia bem delimitada, aos ritos e costumes religiosos, bem como a citações inúmeras que primam pela alta voltagem política de seus referentes diretos:

³ “Verso de composição musical executada pelos timbaleiros chopes” (Craveirinha, 2002, p. 365)

(...)
 Eu tambor
 Eu suruma
 Eu negro suaíli
 Eu Tchaca
 Eu Mahazul e Dingana
 Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo
 Eu insubordinada árvore da Munhuana
 Eu tocador de presságio nas teclas das timbilas chopes
 Eu caçador de leopardos traiçoeiros
 Eu xiguilo no batuque

E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti
 Eu cidadão dos espíritos das luas
 carregadas de anátemas de Moçambique.
 (Craveirinha, 2002, pp. 71-72)

O excerto acima, do poema “Manifesto” (*ibidem*), além de basilar para a obra do poeta, é um exemplo claro do processo a que aludimos anteriormente. Das estratégias pontuadas, cabe acenar, de forma especial, ao recurso anafórico alcançado pela repetição do pronome pessoal “eu” no início de grande parte dos versos, estratégia por meio da qual se afirmam, duplamente, tanto o sujeito enunciativo em sua potencialidade existencial quanto esse impregnado a uma cadência rítmica semelhante ao batuque. À esteira dessa apresentação subjetiva, enunciam-se signos e símbolos de natureza geográfica (“e nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti”), ritualística (“na confiança dos ossinhos mágicos do tintlholo”), antropológica (“Eu negro suaíli”), musical e corporal (“Eu xiguilo no batuque”), por exemplo. Mais importante à interpretação aqui defendida é pinçar do poema um ritmo que se manifesta sob o conjunto de palavras que propriamente o estruturam, presentificado na ausência de formas verbais, o que exclui a utilização de qualquer conectivo de ordem subordinativa composta, e em uma versificação que tende à inconstância, ora mais curta ora caudalosamente alongada.

A predileção ao não-verbal, manifesta na exata falta de predicados sintáticos, não exclui do texto a existência de uma predicação lógica constitutiva e reafirmativa de seu enunciador, cujo padrão segue a fórmula sujeito (“eu”) direta e estritamente anteposto a um atributo (“suruma”, “caçador de leopardos traiçoeiros”, etc). Longe de causar ao texto uma atmosfera *nonsense*, essa opção estética o aproxima da oralidade, instaurando um vazio de duplo valor: desapropria-se parcialmente o espaço da cultura hegemônica da palavra escrita, ocidental, e ganha a africana, muito mais afeita à vocalização e às liberdades linguísticas então possibilitadas. É notório, enfim, perceber que “o mais rigoroso intérprete da *moçambicanidade*” (Leite, 1991, p. 23) não intenta anular, em seu propósito de construção de uma identidade nacional, as marcas culturais europeias que o integram, mas antes “assimilará e retransformará, exemplarmente, o conhecimento d[essa] literatura e d[essa] cultura (...), caldeando-o nas suas raízes tradicionais moçambicanas” (*ibidem*).

A desintegração da normatividade alcança em *Karingana ua karingana* patamares complementares aos iniciados de modo embrionário em *Xigubo*. Despindo-se com mais naturalidade das imposições da poesia, Craveirinha flerta, nesse segundo momento, com uma tipologia textual narratológica, imiscuindo à enunciação dos versos marcas similares às dos narradores e apresentando figuras, em sua quase totalidade correlatas à imagética do trabalho, cuja constituição e funcionalidade aproximam-se daquelas usualmente atreladas às de um personagem. Já a nomeação dos poemas parece favorecer essa interpretação, ao passo que gêneros diferentes e representações personativas são evocados: “História do magaíza Madevo”, “Mensagem”, “Ao meu belo pai ex-emigrante”, “Hino de louvor a Valentina Tereskova”, “Carta para a mãe dos meus filhos”, etc. Talvez com maior preponderância, somamos a esses aspectos, operadores na composição de uma ambiência narrativa da obra, a subversão linguística do clássico chavão de contos de fadas europeus “era uma vez” (*karingana-ua-karingana*), título da obra cuja menção ao modo de se fabular ronga é já conhecida.

Em um estudo de fôlego ímpar e já por nós reportado, Ana Mafalda Leite (1991) se dedica à dissecação dessa arquitetura narrativa para atestar que tal “dramatização poética” (*idem*, p. 71) “t[e]m a ver não só com o universo onírico do sujeito criador, mas também com uma situação colectiva e ética mais ampla e alargada, que o poeta, enquanto criador, se vê forçado a recriar, teatralizando-a” (*idem*, p. 72):

Ninguém

Andaimes
até ao décimo quinto andar
do moderno edifício de betão armado.

O ritmo
florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar
e um transeunte curioso
que pergunta:
– Já caiu alguém dos andaimes?

O pausado ronronar
dos motores a óleos pesados
e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:
– Ninguém. Só dois pretos
(Craveirinha, 2002, p. 111)

Sobrepõem-se em “Ninguém” ao menos quatro camadas distintas de significação: uma textual, uma rítmica, uma social e uma última espacial. No que tange à costura do texto, há três estrofes compostas, respectivamente, de três, seis e quatro versos: neles, há, novamente, a mínima presença de estruturas verbais, o que ocasiona a recor-

rência de formas paratáticas e, por conseguinte, a maior proximidade do escrito ao falado. O uso do travessão como marcador de um discurso direto, além da perspectivação distanciada de uma terceira pessoa e da assunção de personagens imbuídos de alguma ação (“um transeunte curioso/ que pergunta” e “a tranquila resposta do senhor empreiteiro”) corroboram para a narratividade citada. Como poesia de denúncia, esse é também um exemplo do que o moçambicano quer vividamente mostrar, não apenas revelar ou fazer subentender – a crueza da linguagem espelha a crítica, em nível sócio-político, a um sistema colonial repressor e racista, em que é sulcada nos “dois pretos”, ironicamente circunstanciados pelo advérbio “só”, a cicatriz da anulação.

Paradoxalmente, é essa negação do negro o que impulsiona uma falsa ideia de desenvolvimento, à medida que “Ninguém” desenha uma nova geografia, uma cidade de “andaimes/ até ao décimo quinto andar” e de “moderno[s] edifício[s] de betão armado”. Essa verticalização, entendida como um movimento possível apenas pelas mãos dos “pretos”, contrasta com a mecanização do corpo negro a serviço de uma função laboral paralela à escravocrata, em que relações de trabalho desiguais ressoam também na alcunha “senhor” dada ao “empreiteiro”. Quanto à composição sonora do poema, é curioso perceber como essa só se manifesta no nível lexical, por intermédio dos vocábulos “ritmo” e “ronronar”: não há óbvias aliterações ou assonâncias que encontrem respaldo fônico desses rumores anunciados. Ao rejeitar ceder voz ao “ritmo/ florestal dos ferros erguidos” ou ao “pausado ronronar/ dos motores a óleos pesados”, Craveirinha afirma, tacitamente, não ser a poesia lugar, em nenhuma de suas camadas de significação, para pretensas sonoridades de uma colonial percepção de civilidade.

O breve percurso por ora apresentado serve-nos como justificativa para as variadas perdas que fundamentam um discurso elegíaco contumaz na obra do moçambicano. Se não lidamos de forma direta com poemas classificados como “elegias”, por mais que esses existam em menor quantidade e tal presença seja um indício de alta robustez ao que buscamos comprovar, são muitas e diversas as ausências, contrárias a uma materialidade incorpórea finda, que fantasmagoricamente povoam o universo poético de Craveirinha. Se em cada momento de sua extensa atuação literária depreendemos uma forma distinta para essa categoria estética, em *Xigubo* e *Karingana ua karingana* ela se assemelha ao que a crítica norte-americana postulou como *blues*. É em busca desses vestígios do que se partiu, do que se rompeu e se transubstanciou ou não em palavra, em metáfora e em som que partimos.

Resta-nos, ainda como prelúdio, a iluminação de outras considerações metodológicas a fim de buscar uma unidade ao estudo encetado. Desta feita, a coletânea *Obra poética* (2002), nosso *corpus* primário, publicada pela Universidade Eduardo Mondlane, apresenta, quanto a *Xigubo*, uma versão final composta de 32 poemas, sendo os primeiros 21 referentes à edição de 1980 e os demais poemas inéditos acrescidos “no fim de cada área temática”⁴. Já *Karingana ua karingana* traz 100 poemas: 83 referentes

⁴ Expressão retirada da “Apresentação” de *Obra poética* (Craveirinha, 2002, s/p).

à edição de 1982, subdivididos em quatro seções⁵ (“Fabulário”, “Karingana”, “3 odes ao inverno” e “Tingolé”), além de outros 16 aditamentos. Uma vez que não é suficientemente clara a razão pela qual tais inéditos e dispersos foram acrescentados a cada uma das obras particularmente, optamos por não considerá-los e nos mantermos fiéis àquilo que José Craveirinha, após modificações, entendeu como finalizado.

Os pontos de contato e de atrito entre a poesia e o que assumimos como *blues poetry*⁶ são milimetricamente destrinchados, de modo mais agudo, por Jahan Ramazani (1994) em *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*, publicação da The University of Chicago Press. Ao investigar o percurso da elegia ao longo da historiografia literária norte-americana, o crítico estrutura um painel de possibilidades interpretativas para essa categoria estética, associando-a, bem como sua maleabilidade formal e temática, aos diversos contextos políticos, sociais e subjetivos por que passaram nomes como Thomas Hardy, W. H. Auden, Allen Ginsberg e Sylvia Plath. Em meio a esse itinerário investigativo, sobressai-se o nome de Langston Hughes e de toda uma atmosfera poética, mítica e engajada em muito próxima à do moçambicano José Craveirinha – não tratamos aqui de leituras comparativas ou de uma suposta correlação histórica de espaços claramente diferentes, mas da possibilidade existente em lermos as duas primeiras obras do moçambicano sob um fulcro teórico não usual, sem incorrerem em inconsistências e incoerências de qualquer ordem.

A fortuna crítica à que tivemos acesso é complementar. Max Cavitch (2007) focaliza sua análise da elegia até a abolição da escravidão nos Estados Unidos, por meio do Ato de Emancipação assinado pelo presidente Abraham Lincoln em 1863, ainda durante a Guerra de Secessão. Quanto a Ramazani (1994), há uma rápida abordagem desse período e uma significativa preocupação com a condição dos afro-americanos, transpassada na poesia, em momento posterior, a saber do final do século XIX aos anos 60 do século seguinte. Não nos parece que esse recorte temporal seja gratuito: ele coincide com a solidificação do movimento dos direitos civis dos negros, já libertos, porém segregados especialmente no território que coincidia com os Estados Confederados. É também essa a época em que surgem de modo proeminente nomes como Rosa Parks, Malcom X e Martin Luther King Jr., símbolos incontornáveis da luta por igualdade racial no país. Portanto, se mencionar a origem elegíaca é um ponto de partida, o interesse sobreposto são os mecanismos discursivos e literários então apropriados para se pôr em relevo uma opressão racial ainda em parte institucionalizada, mas não garantida sob o jugo legal de um sistema escravocrata.

⁵ De fato, a coletânea de 2002 não apresenta essa subdivisão. Como a ordem dos poemas é precisamente igual àquela de 1982 e a única ausência percebida é tal seccionamento, a referência adotada para *Karingana ua karingana* será também a da *Obra poética*.

⁶ Uma vez que não há tradução desse texto para o português, tudo o que for concernente à nomenclatura de conceitos, de forma específica, será mantido na língua original. Citações serão traduzidas, tendo sua versão em inglês sempre transposta como nota de rodapé.

Inicialmente, cabe deslindar a contradição interna que a conceituação de uma elegia como afro-americana, ou moçambicana, poderia causar. Se, por um lado, lidamos com uma categoria estética de origem europeia, em sua composição e temática, por outro somos impelidos a reconhecer que esses cantos bebem também de um lamento negro, reconhecido como *sorrow songs*, no qual “inevitavelmente [se *elegiza*] uma longa história de opressão racial e assassinato”⁷ (*idem*, p. 135). Há, dessa forma, uma hibridização textual cujo resultado, a *blues poetry*, reinventada pela simultânea manutenção e desfiguração de um modelo de construção lírica cristalizado, é “equivalente à elegia moderna”⁸ (*idem*, p. 138), por excelência transgressora e desestabilizadora de códigos canônicos. *Blues* e elegia moderna, portanto, se confundem no terreno arenoso e árido da palavra. Em se tratando particularmente da obra de Hughes, essa modalização dialogal é tida como uma *revisionary appropriation* (*idem*, p. 136) e

(...) quando a palavra “blues” é usada tanto para um afeto quanto para uma forma (...) seu significado se torna mais restrito. Em suas psicologias, esse blues é análogo à elegia moderna. É fato que tais gêneros diferem de variadas formas, a princípio por suas origens raciais diferentes. O blues foi criado pelas massas afro-americanas, a elegia há tempos era propriedade de uma elite europeia. O blues é um gênero musical e oral, a elegia uma forma literária. Blues sobre a morte ou morrer são apenas um subgênero do blues, o qual engloba muitos outros tipos de perda – amor perdido, amizade perdida, emprego perdido, dinheiro perdido, autoestima perdida, e assim por diante. De fato, o blues surge apenas em parte da tristeza de uma ocasião imediata; um acontecimento muito mais significativo implicitamente obscurece um blues acerca de um assunto trivial como sapatos trocados: a brutal exploração de afro-americanos na escravidão e muito depois. Mesmo assim, como formas poéticas para o lamento, ambos os gêneros têm muito em comum. Tanto a elegia quanto o blues são enraizados na antífona, o blues derivado de um padrão chamar-e-responder dos gritos do campo e da música africana, e as elegias baseadas nas alternadas canções pastorais. (...) Ambas as formas são altamente autoconscientes, muitas vezes imaginando o ato da performance sobre si mesmas. E ambas as formas são simultaneamente individuais e coletivas, pessoais e impessoais, articulando a tristeza de uma perda específica, mas despersonalizando-a por intermédio de figuras familiares e convenções.⁹ (Ramazani, 1994, p. 139)

⁷ “(...) inevitably elegizing a long history of racial oppression and murder”.

⁸ “(...) equivalent to the modern elegy”.

⁹ “(...) when the word ‘blues’ is used for both an affect and a form, (...) its meaning becomes more restricted. In their psychology, such blues are roughly analogous with the modern elegy. True, the genres differ in many significant ways, starting with their divergent racial origins. The blues were created by the African-American masses, the elegy was long the property of a European elite. The blues is a musical and oral genre, the elegy a literary form. Blues about death and dying are only a subgenre of blues, which encompasses many other kinds of loss – lost love, lost friendship, lost work, lost money, lost self-esteem, and so forth. Indeed, the blues arise only in part from the sorrow of the immediate occasion; a much larger occasion implicitly shadows a blues about a trivial subject like mismatched shoes: the brutal exploitation of African Americans in slavery and long afterwards. Still, as poetic forms of lament, the genres have much in common. Both the elegy and the blues are rooted in antiphony, the blues derived from the call-and-response pattern of field hollers and African song, and elegies based on the alternating shepherd songs of pastoral. (...) Both forms are highly self-conscious, often figuring the act of performance within themselves. And both forms are simultaneously individual and collective, personal and impersonal, articulating sorrow over a specific loss but often depersonalizing it through familiar figures and conventions”.

Poeta de maior expressão da *Harlem Renaissance*, movimento cultural cujos veios se espalharam inclusive para a música, a dança e as artes plásticas, é com Langston Hughes que a *blues poetry* ganha contornos nítidos e uma ideologia mais bem definida. Ao afastar-se conceitualmente dos *spirituals*, por exemplo, a proposta de Hughes é negar um desejo de transcendência, aludida como escape de uma vivência racial gretada pela violência e discriminação. Se a liberdade em vida ascende como afeto primário, mais facilmente se coletiviza a luta emancipatória negra, porque a finitude do corpo não assombra mais os vacilos da alma em busca de redenção. A poesia esfacela a própria escrita e o sujeito que entoa taxativamente “*I am a Negro*” faz reverberar consigo uma enunciação pluralizada, da qual se ecoa em uníssono um múltiplo “nós”.

Por conseguinte, interessa-nos, sobremaneira, o caráter coletivo dessa nova forma elegíaca e a dualidade labiríntica encetada por essa potência individual, mas também universalizante, posto que “a *poiesis* de Zé Craveirinha funda, assim, uma teatralização que visa à reapresentação *performática* das histórias de sua gente” (Secco, 2002, p. 44, grifo nosso). Os movimentos nevrálgicos de sua poética da Mafalala, por conseguinte, não se dissociam do poderoso discurso anticolonial que, em tal caso, vertiginosamente se costura, em uma sucessão de intensas imagens e técnicas figurativas, hiperconscientemente da realidade que o circunvizinha, retroalimentando-se o verso e a vida:

(...)

E na coesa ideologia pornográfica
de um pão despido na luxúria dos dentes
os poetas tchiam com gosto os queixos da terra
como quem tchaia ferro no ferro.

Mas é tudo ritmo dos dentes, Maria
que tchiam nas panelas as insolentes
românticas duas colheradas e meia de farinha.
(Craveirinha, 2002, pp. 120-121)

Ao dividir a poética elegíaca de Hughes em três momentos distintos, tidos, inclusive, como subgêneros do *blues*, Ramazani (1994) impõe uma classificação não arbitrária e desengessada, mas processual, reflexo de um amadurecimento do próprio poeta e de sua relação com a escrita. Dessa forma, se há em um primeiro momento o que se concebeu como *blues poems* propriamente ditos, seguem-se outras categorias de igual relevância: *monologues on mortality* e *lynch poems*. Entre elas, há um crescente tom transgressivo, vinculado quase exclusivamente às questões raciais e às contínuas disparidades sociais que lhe são intrínsecas. Essa latência se desnuda especialmente quando, a olhos nus, tomamos apenas suas nomeações basilares e a entendemos como gradativas: *blues*, *monologues* e *lynch*. Se pensarmos que há aí uma sobreposição da musicalidade negra, acrescida de um discurso monológico sobre a morte que desagua na violência verbal de um linchamento, apreendemos um discurso caudaloso, pouco simbólico, preferencialmente objetivo e potencialmente performático.

Seguramo-nos com simpatia à concepção de “performance”, já aqui citada (Secco, 2002), à medida que é tal propensão personativa um dos ganchos sustentadores da aproximação pretendida: são os *blues poems* uma categoria cujos alicerces “circundam o discurso performativo com o discursivo literário”¹⁰ (Ramazani, 1994, p. 144). Tal simbiose se figura clara nas relações entre a poesia e a música, muito próximos às existentes na obra de José Craveirinha: estruturalmente, o crítico norte-americano sublinha as modulações coloquiais, a presença da oralidade, o uso reiterado de interjeições, a apropriação lexical e sintagmática de um cancionero particular, a incorporação de palavras de línguas africanas, as sínopes, as repetições e as rimas triplas como estratégias de construção de um poema que se almeja embrenhado ao domínio do ritmo. Ao fim, por mais que lidemos com as modalizações elegíacas na obra do moçambicano, é à música que retornamos, ao passo que dela emanam os recortes teóricos desenhados. *A blues poetry* é, antes de tudo, uma afirmação e tentativa taxativas, arquitetada entre os escombros visíveis do dito e das construções sonoras que se pretenderam soerguer em consonância a uma manifestação melódica embrionariamente negro-africana, embebida em história, contestadora – é dela e de seus arcabouços constitutivos, seu mapa de navegação, que se desdobram o intrincado campo de referências e dissociações cuja relevância são fundamentais ao empreendimento interpretativo. Pensar essa elegia formalizada em *blues* é tomar como movimento iniciático o conhecimento de que

(...) o poema esforça-se por escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística, procurando alcançar o que o poeta pensa ser a simultaneidade, imediatividade e liberdade da forma musical. É na música que o poeta espera encontrar resolvido o paradoxo de um ato de criação próprio ao criador, trazendo a forma de seu espírito, mas infinitamente renovado em cada ouvinte (Steiner, 1988, p. 63).

Daí resulta, talvez, a insistência de Ramazani (1994) em “provar a dualidade do blues”: “as tendências do gênero [caminham] em direção tanto à afirmação quanto à autonegação, tanto [em direção] ao lamento consolatório quanto à melancolia” (p. 144)¹¹. Se em Hughes a poesia assume sua intenção em mimetizar e resgatar os valores musicais de sua herança afro-estadunidense, o mesmo, por razões várias, não poderia ser dito de Craveirinha: o *blues* da Mafalala não conceberia tal nomenclatura imediata por parte do poeta, uma vez que o gênero não pertence à constelação de referências culturais de Moçambique. O mesmo procedimento, contudo, pode ser verificado, especialmente em *Xigubo* (1964) e *Karingana ua karingana* (1982) – desse conjunto de versos, depreende-se uma *revisionary appropriation* (*idem*, p. 136) de toda uma memória instrumental local e familiar, não apenas por intermédio de múltiplas citações, recurso por si só sintomático, mas mais fortemente presente no encadeamento dado à voz da enunciação e na lógica rítmica e métrica dos poemas. Se a leitura elegíaca do

¹⁰ “(...) surrounds the performative discourse with literary discourse (...)”

¹¹ Citamos, aqui, a sentença em sua totalidade: “And it probes the duality of the blues – the genre’s tendencies toward both affirmation and self-negation, both consolatory mourning and melancholia”.

blues em José Craveirinha causasse-nos, ainda, algum ruído de incoerência, caber-nos-ia a lembrança das palavras do próprio poeta, em um não menos significativo poema intitulado “O bule e o blue”, de *Maria* (1998): “Oh! Ponho-me blue na voz/ de Bessie Smith, oh! ponho-me blue/ na voz de Bessie Smith” (p. 205).

As reverberações desse imaginário iluminam outros pontos de convergência entre ambas as manifestações, a musical e a literária do moçambicano. À parte essa “complexa inter-relação entre poeta e cantor”¹² (Ramazani, 1994, p. 145), o sujeito da enunciação *blues* ocupa uma posição de nítida ambiguidade na cena da poesia: em um jogo de projeções e encapsulamentos, sua fala ou se redimensiona em favor de uma coletividade ou deriva de um todo para pôr luz a sua individualidade, fragmentando-se. Esse entrelugar resguarda, portanto, uma condição política e outra existencial: sabe o poeta que sua voz equalizadora e totalizante o transforma, necessariamente, em um paciente de suas próprias ações, ao mesmo tempo em que se percebe um doloroso processo de objetificação subjetiva, cujas fissuras expostas e não cicatrizadas pertencem em igual medida a quem possui o domínio da voz. A conotação da coletividade e a cisão do eu são os dois principais vetores de ordem ética que tanto perpassam a *blues poetry* quanto são medulares na poesia de José Craveirinha – em comentário sobre Langston Hughes, Jahan Ramazani afirma que esse “dramaticamente amplia o espectro social e afetivo da poesia de lamentação (...). Para essa gente do *blues* (...), a morte não é uma possibilidade abstrata, mas uma realidade onipresente e diária” (p. 157)¹³. Ousaríamos acrescentar que o entendimento dado à morte não se restringirá, no moçambicano, apenas à finitude corpórea, mas se espalhará preche de potencialidade simbólica:

(...)
 Quem foi que gritou?
 Foi a carga.
 Quem foi que ardeu?
 Foi a carga.
 Quem foi que explodiu?
 Foi a carga.
 Quem foi que desapareceu?
 Foi a carga.

A carga consumiu as forças
 últimas dos braços e das pernas ardendo
 últimas dos olhos vítreos e das mãos queimadas
 últimas dos gritos consumidos pelas chamas
 últimas da suruma nos hiatos de agonia.

(...)
 (Craveirinha, 2002, p. 67)

¹² “(...) complex interrelation between poet and singer”.

¹³ “(...) dramatically widens the social and affective spectrum of the poetry of mourning. (...) For these blues people, death is no abstract possibility but an onnipresent and everyday reality”.

O excerto acima, retirado do poema “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save” (*idem*, pp. 65-70), dá conta, de modo breve, de como o ideário atrelado à perda pode nutrir um sem fim de representações e evocar questionamentos de ordem diversa. Em um duplo movimento, notamos que a desumanização do trabalho é correlata à antropomorfização da carga, significante cujos significados tendem a orbitar a semântica do dinheiro. A crítica social aí incutida, dessa forma, se estabelece sem parcimônia de uma vivência outra, repercutida de um acontecimento real, datado de 1961, mas cuja conjuntura estrutural remonta à escravocrata. E é esse o último pilar do *blues* acerca do qual gostaríamos de nos debruçar: sua predileção em evocar imagens arquetípicas atreladas a um imaginário muito particular, o da negritude. Sem correr o risco de construir um discurso esvaziado ou preconceituoso, Ramazani (1994) assinala no *blues* a recorrente inserção de personas cujos movimentos, atitudes, opções e dores muitas vezes respondem à experiência excruciante do negro em uma sociedade não só colonial, mas racialmente discriminatória. Toda essa carga não helenística que parece contrapor-se à própria elegia em contramão apenas a desembainha, circunscrevendo-a à modernidade às avessas, impondo com virulência todo o tom antielegíaco que a elegia moderna demanda.

José Craveirinha é, pois, um poeta da resistência: menos, talvez, por sua atividade política e mais por sua tentativa em manusear e distender a matéria primacial com a qual esculpe: sua palavra e sua polifônica voz. Preso à “humana condição” mas dela arredo, fugitivo incansável, a dispersão de gestos, temas e performances do poeta da Mafalala expõe a complexa arquitetura com a qual sua poética é alicerçada e fundada. De todas as suas lições, abraçamos por fim e com mais afeto esta última, um desejo e um estertor: “e a gritar vou/ como as ondas que nascem das ondas do mar/ e morrem para se renovar” (Craveirinha, 2002, p. 179).

Resumo: Este artigo busca, introdutoriamente, assinalar os pontos de contato entre a poesia do moçambicano José Craveirinha e o conceito de *blues poetry*. Nossa intenção é investigar uma possível aproximação entre os versos de *Xigubo* e *Karingana ua karingana* à elegia moderna, aqui entendida como categoria estética (Lage, 2010). Para tanto, o percurso traçado abordará questões de natureza teórica, interpretativa e histórica, alicerces importantes para o pensamento que se busca desenhar.

Palavras-Chave: José Craveirinha; Moçambique; poesia; elegia.

Abstract: *This article aims, as an introduction, to point out the resemblances between José Craveirinha mozambican's poetry and the concept of blues poetry. Our intention is to investigate a possible approximation between the verses of Xigubo and Karingana ua karingana to the modern elegy, here understood as an esthetic category (Lage, 2010). In order to do so, the investigation's route will approach theoretical, interpretative and historical issues, important foundations for the thought to be drawn.*

Keywords: José Craveirinha; Mozambique; poetry; elegy.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVITCH, Max. *American elegy*. The poetry of mourning from the puritans to Whitman. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições, 70, 1980a.
- _____. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Cela 1*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Maria*. Lisboa: Ndjira, 1998.
- _____. *Babalaze das bienas*. Maputo: UEA, 1997.
- _____. *Obra poética*. Maputo: Direcção de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- _____. *Poemas da prisão*. Maputo: Ndjira, 2003.
- _____. *Poemas eróticos*. Maputo: Moçambique Editora, 2004.
- LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. Tese de Doutorado. Porto: Universidade do Porto, 2010.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of mourning*. The modern elegy from Hardy to Heaney. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- _____. "Elegy and anti-elegy in Stevens' 'Harmonium': mockery, melancholia, and the pathetic fallacy" *In: Journal of modern literature*. v. 17. n. 4. Indiana University Press, 1991.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.
- _____. "Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente". *in: Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. Ano VII, p. 7-26, 2003.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rojabbly. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.