

UM CAFÉ PARA DOIS¹

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves*

O te busco, y no sabes que te busco,/ o vas conmigo, y no te veo el rostro;/ o vas em mí por terrible convenio,/ sin responderme con tu cuerpo sordo,/ siempre por el rosario de los cerros,/ que cobran sangre para entregar gozo,/ y hacen danzar em torno a cada uno,/ hasta el momento de la sien ardiendo,/ del cascabel de la antigua demencia/ y de la trampa em el vórtice rojo!

GABRIELA MISTRAL

Sobre perder

Porque a poesia lida com abismos, é intrínseco à sua condição literária o estatuto da perda. E talvez essa afirmação – em iniciática posição, à moda mesmo de uma epígrafe – soe um tanto ou quanto temerária, na medida em que exclui das formas romanescas mais ortodoxas a potencialidade de também verter em linguagem muitos dos mistérios que nos circundam. Reverberariam, no intuito de provar por circunstâncias e exemplos a mobilidade da prosa quanto ao gênero, um sem fim de referências e citações que, reunidos em um compêndio, apenas atestariam aquilo que, objetivamente, intentamos pôr em relevo. Ao passo em que cada verso poemático encerra em seu próprio cenho uma realidade – a imagem, em última instância – una e particular, transgressora da lógica cartesiana que regula a ordenação gramatical, as linhas de um texto em prosa tendem às amarras aprisionadoras da sintaxe e sujeitam-se, em algum grau, à premência de um sentido mais linear e, portanto, concatenado.

Intuímos, mais além, um preceito basilar quanto à caracterização daquilo que usualmente se denomina poético: a poesia é de tal modo uma perda que, induzida às últimas consequências de construção e leitura, insinua, com igual delicadeza e crueldade, o relevo de uma desconhecida, mas identificada escuridão. É no núcleo dos versos que reside a potência dos afetos, a capacidade primeira de que o poema desterritorialize os sujeitos de uma razão castradora e rompa com doutrinas, dogmas ou ideias estáveis. O pensamento que aqui se descortina descola-se em igual medida de um entendimento

¹ O texto aqui publicado é uma versão da monografia apresentada como trabalho de conclusão do curso “A trama dos afetos e da história em obras e filmes africanos em língua portuguesa”, oferecido pela Professora Doutora Carmen Tindó.

* Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES.

comum do conceito *afeto*; à esteira da filosofia espinosiana (2011), entendemo-lo como “as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (p. 98).

Destas pulsões afetivas, ecoa a intrincada relação existente entre os três principais vetores literários no que tange à construção da significação do texto: o autor, a obra e o leitor. Tal qual um jogo de espelhos – e a metáfora, aqui, se elucidativa, peca por ser rasa e não dar conta da complexidade dessa interação –, a escritura tanto apreende e encena a perda do poeta quanto evoca em seu fruidor silêncios de outra natureza. O trabalho com a poesia, portanto, tem seu ponto nevrálgico fundado em um labiríntico esquema de perspectivas: se a essência da linguagem empenha já um vazio, ela é continuamente renovada pelo processo laboral da escrita e ressignificada pelo outro quando da leitura.

Esses pactos que vão aos poucos se formando são, contudo, rarefeitos demais para afirmar uma totalidade existencial qualquer – em contrapartida, ratificam ainda mais a solidão e o sentimento de perda que, embrionariamente, carregamos. Pensamos em Georges Bataille (1988) e em sua tão propalada conceituação do erotismo, sustentada por uma incompletude ontológica que nos obriga – ou, melhor, nos afeta – a contínuas demandas de falaciosa totalidade, seja por meio dos amores, das paixões ou de Deus. Pensamos em Octavio Paz (1989), para quem a poesia, contraponto de uma vivência cotidiana, tem fim em si mesma. Pensamos, especialmente, em T. S. Eliot (1953), para quem

o único modo de exprimir emoções em forma de arte é através de um correlativo objetivo: em outras palavras, o conjunto de objetos, uma situação e uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para esta emoção particular, de tal modo que, quando os fatos externos que devem terminar em experiência sensorial são apresentados, as emoções são evocadas. (p.102)

Mas pensamos, sobretudo, na poética do moçambicano José Craveirinha, autor, entre outros, de *Xigubo*, *Karingana ua karingana*, *Babalaze das hienas* e *Maria*. Consagrado pela crítica e amplamente reconhecido por seus confrades, os estudos dedicados à sua obra concentram-se muito mais na latente verve político-social de seus poemas do que necessariamente nos processos constitutivos – e restritamente linguísticos – de sua poesia. Sem maiores julgamentos valorativos, parece-nos que ambos os caminhos, se tomados separadamente, não fazem jus ao elevado teor estético e ético do poeta, mas antes o adéquam a esquemáticas e rasteiras teorizações. Evitando potencializar tais perdas, imbuímos-nos, agora, da tentativa – sempre perigosa, fantasmática – de interrogar o corpo da poesia, cientes, porque nos soa mais precavido, da inexistência de possíveis respostas. Persegui-la, *sin responderme con tu cuerpo sordo*.

Publicado pela primeira vez na década de 60, José Craveirinha esteve diretamente envolvido nos principais acontecimentos históricos moçambicanos do século XX. Em um tempo belicoso de guerras anticoloniais ou, posteriormente, de embates fratricidas, o poeta colaborou como jornalista n’*O brado africano*, bem como esteve detido de 1965 a 1969 – período em que escreveu os poemas reunidos em *Cela 1* – por sua

ligação com a FRELIMO. À escrita, confunde-se todo um arsenal de informações extra-poéticas; contudo, aquela não se limita, à medida que assim demanda o poeta, aos domínios destas. É imprescindível, portanto, assinalarmos de que modo são construídas as modulações da história no corpo da linguagem, porque é esse o largo salto de ousadia e coragem que empreende a poética do moçambicano.

Ana Mafalda Leite, em *A poética de José Craveirinha* (1990), demonstra, tendo como *corpus* os poemas de *Xigubo* e *Karingana ua karingana*, o detalhado trabalho de composição do poeta. Na rica e importante análise que faz – e um dos méritos da crítica é ater-se, respeitosamente, aos poemas, às palavras, às imagens e deles construir seu pensamento –, Ana Mafalda pontua, por exemplo, a sobreposição do português e do ronga, conceituando-a como uma estratégia de cunho exclusivamente linguístico, representativa da transgressão cultural africana sobre o signo maior dos lusitanistas, a língua. Tal procedimento discursivo se corporificaria em nível lexical² e/ ou em modalização melódica³ e sustentaria não apenas a urgência de uma manifestação política mais incisiva, como também atenderia aos arranjos e rearranjos próprios à poesia: em uma imagem relevante e cara à obra de que falamos, um “grito negro”⁴.

Ao construir, dessa forma, um amplo painel poético, histórico e filosófico, em que encontramos transsubstanciadas em palavra, imagem e gesto tudo aquilo que os discursos oficiais por vezes silenciam, a obra de Craveirinha serve-nos como um audacioso testemunho de um tempo da incerteza e instabilidade políticas. Mais ainda, seus poemas dão voz ao doloroso processo de amadurecimento nacional por que passou Moçambique no século passado. Ambas as constatações são facilmente percebidas quando observamos o absoluto domínio de um sujeito da enunciação poético pluralizado nos versos do moçambicano – seja, inclusive, com o uso de uma primeira pessoa no singular que assume, em sua formação subjetiva, características claramente étnico-comportamentais reiteradas por uma ideologia pan-africanista. Lidamos até aqui com perdas de ordem social, institucional e cultural que, como contraponto, ganham um discurso de exaltação da coletividade então oprimida pelos colonizadores. Afirma Marc Augé (1998) que “não é tão simples querer promover, ao mesmo tempo, um indivíduo soberano e autônomo num mundo ‘desencantado’ e o respeito às diversidades nacionais e regionais” (p. 29).

A exaltação do coletivo – no duplo processo de autoconhecimento e reconhecimento por parte da alteridade – instaura, no reverso da fortuna, a perda das individualidades e o desmembramento das idiossincrasias; ponto que, com a liberdade em 1975,

² Em “Manifesto”: “Ah! Outra vez eu chefe *zulol*/ eu *azagaia* bantol/ eu lançador de malefícios contra as insaciáveis/ pragas de gafanhotos invasores./ Eu tambor/ Eu *surumal* Eu negro *suailil*/ Eu *Tchacal* Eu *Mahazul* e *Dinganal*/ Eu *Zichacha* na confiança dos ossinhos mágicos do *tintilholo* (...)”.

³ Tomamos como exemplo os recursos anafóricos de “Quero ser tambor” que assumem a própria batida do instrumento: “(...) *Só tambor* velho de gritar na lua cheia da minha terra/ *Só tambor* de pele curtida ao sol da minha terra/ *Só tambor* cavado nos troncos duros da minha terra.”

⁴ Quanto à musicalidade na obra de José Craveirinha, ver Chagas (2012).

muito influi na ocorrência de uma guerra de desestabilização fratricida. Subjugado ao esforço de construção de uma identidade arquetípica que fosse, em um primeiro momento, africana e, posteriormente, moçambicana, esvai-se qualquer possibilidade de afirmação individual. No cânone da poesia de Moçambique – e também nas dos outros países de língua portuguesa em África –, o resgate do “eu”, em geral, vem sempre acompanhado do esfacelamento do “nós”: personalidade conquistada com o sabor de utopias desfeitas. Em *Craveirinha*, tal conquista – e o vocábulo não poderia ser mais cruamente preciso – poética também é obtida à custa de uma perda: da esposa, Maria.

Sobre *Maria*

Há, na obra poética de José Craveirinha, dois livros intitulados *Maria*. O primeiro data de 1988, nove anos depois da morte da esposa do poeta, homônima ao livro, ao passo que o segundo foi publicado quase vinte anos depois, em 1998⁵. Se, em ambos, o fator que impulsiona a escrita literária é o mesmo, entre os dois diferenças fundamentais e intransponíveis se instauram, porque atua sobre eles a escrita superior do tempo. A obra de 1998, mais rica, constitui um pleno e rico exercício de metalinguagem, por meio do qual o poeta revisita, em uma viagem solitária e introspectiva, o corpo de sua própria poesia. No pórtico dessa obra, diz o moçambicano que

este novo *Maria* (...) não é propriamente uma 2ª edição mas outro *Maria*, já que resulta do que fui anotando ao longo do tempo, desde a lancinante “partida” da Maria, em Outubro de 1979, mais para tentar preencher as lacunas da saudade do que fazer obra literária. Daí surgirem de um mesmo tema vários tratamentos, ou seja, a repetição do assunto com outra “carpintaria” (...) (Craveirinha, 1998, p. 8)

Com a destreza de um tecelão, o eu-poético de *Maria*, eventualmente convergente à imagem de Zé Craveirinha – e ser este sujeito um “Zé” absolutamente descontraído de formalidades reforça o teor intimista destes versos, bem como potencializa a devastadora perda da esposa –, reconstrói a arqueologia de um amor que lida, no momento da escrita, com a ausência do objeto amado, forçosamente presente em cada nó de gravata que se faz agora aventura da memória (*Idem*, p. 153); ou na aliança, “epitáfio murmurando no meu dedo” (*Idem*, p. 207), simbolicamente transmutada. É em *Maria* que o poeta Craveirinha – talvez pela natureza particular da composição – atinge sua maturidade poética e desvela um *outro* distanciado, agora, do “grito negro”, mas ainda insubordinado a dogmas cerceadores: “se acaso visto-me de branco/ quem disse que não estou de luto?” (*Idem*, p. 185).

Organizado em torno de quatro “livros” – terminologia adotada por Craveirinha – e prefaciado pela elegia “Maria. Salmo inteiro”, a obra estabelece uma delicada inter-

⁵ Introduzir tal comentário é absolutamente pertinente e imperioso para o entendimento de nosso texto, porque delimita o *corpus* deste trabalho: tratamos, exclusivamente, da edição dos anos 90.

ligação com referentes bíblicos: os evangelhos – quanto ao número – e a fortuita coincidência quanto à nomeação do protagonista casal do cristianismo, Maria e José. Inerente à duplicidade assinalada, há incisivas associações entre ambas as imagens, especialmente no que diz respeito à exaltação do lado maternal e doméstico – palavra aqui empregada sem qualquer tipo de valoração pejorativa – desta. Tais opções estéticas resvalam em uma sorte de sagração de Maria, em toda a sua singeleza santificada e exaltada pelo enviuado eu-poético: “Mala desajeitadamente rearrumada/ é meu imenso consolo receber/ do seu altar de cabeceira o santo/ olhar de aprovação da Maria” (*Idem*, p. 65).

Dois pontos específicos nos parecem mais taxativamente reiterados na obra: o embate entre memória e esquecimento e a construção de um discurso amoroso, dotado de toda sorte de particularidade. As elegias do poeta direcionadas à esposa – e o conceito elegíaco aqui é empregado de comum acordo com preceitos clássicos, nos quais a perda está incontornavelmente relacionada à morte física – refutam a mera possibilidade de esquecimento e incidem na contínua apropriação imagética da memória, incessantemente esculpida e remodelada a cada verso. Esse encarceramento poético – espécie de censura autoimposta – pode ser mais bem entendido se associarmos, como propõe Weinrich (2001), à noção de memória a de durabilidade: serve àquela mais a potencialidade de perdurar do que a felicidade da precisão. Na insistência em não esquecer, cria-se uma redoma física, casa de silêncio que, afeto, impulsiona a escritura ao cerne da natureza poética: agrilhoados às lembranças, os movimentos poeticamente empreendidos desdobram-se internamente por meio de um meticuloso reordenamento da linguagem – “Poetar é trabalho de mineração, só assim o ‘tesouro’ da memória pode ser desenterrado” (p. 196).

Soma-se a essa indelével relação a conceituação de Barthes acerca dos discursos amorosos. Para tanto, é fundamental que nos detenhamos nas justificativas encontradas pelo crítico quando da organização de seu *Fragments de um discurso amoroso*:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, arte). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda greguaria, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa. (Barthes, 2003, p. XV)

À parte a explícita alusão à solidão – assumida em palavra –, o discurso barthesiano se apropria de uma ideia valorosa: o estatuto marginalizado do discurso amoroso; ou o que ele conceitua como sua inaturalidade. O amor é, dessa forma, um estado de exceção no que tange a sua materialização em linguagens: seu lugar diante do mundo é obscuro – fora da cena, alheio à roda viva dos acontecimentos, ele se manifesta na desordenada ordem de suas “figuras”, organizadas ao gosto das subjetividades e repletas de referências às quais Barthes faz absoluta questão de não se furtar. Parece-nos adequa-

da a um poeta africano, também relegado pelo poder – historicamente eurocêntrico –, a adoção deste modo de abraçar as palavras: amorosa e desejosamente, tocando-as por dentro para lhes libertar a música com a qual ele urdirá a partitura.

Há, portanto, uma iteração na assertiva do crítico quanto à “extrema solidão” do discurso amoroso: este é, como já afirmamos, isolado no que tange a sua apreensão por uma linguagem – ressaltamos o uso do artigo indefinido no título da obra. Além disso, pressupõe-se que tal ordem discursiva (naturalmente fragmentária) estabelece com os sujeitos desejosos – e o “Zé” de *Maria* é inegavelmente um deles – um forçoso elo, na medida em que o amor, como reforça o próprio Barthes inúmeras vezes, lida com a ausência, uma instância significativa potencialmente favorável à criação. Há, por conseguinte, pontos de contato entre os postulados presentes em *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Maria*: da tríade conceitual de que faz uso o autor francês – as figuras, a ordem e as referências –, ressaltamos a organização da obra de Craveirinha em “livros”. Esta disposição não pode ser gratuita, mas o indicativo claro de que os poemas do moçambicano são *um* discurso amoroso – tal como devem ser: particulares, solitários.

A morte da esposa – para além de sua interpenetração com a vida, mote que transpassa todos os “livros” – é, dessa forma, um fator de polissêmica relevância na formação da obra. Se os poemas são a resposta à ausência de Maria, é também sua inobservância factual o que acentua sua (i)materialidade, presente, de forma fragmentária, nos objetos, nas ruas, nos desejos e nas memórias de outrem. É, por fim, este rasto da partida – música que atinge o ser amoroso a despeito da completa depreensão de significados: o inexplicável da finitude; som que se faz escutar nos recônditos espaços da emoção: a inverbalizável saudade e a dor do luto – que afeta o lírico eu-poético de Craveirinha (ou o poeta, confundido está com a voz que o enuncia) e o propulSIONA em uma vertiginosa aventura poética de reconversão da matéria sobrevivente em palavra: uma poesia fundada, embrionariamente, no inexplicável.

Como tratamos de poesia e ressaltamos incansavelmente a importância de um trabalho interpretativo que parta da linguagem – seja por intermédio de recursos sonoros ou mesmo figurativos –, passamos, portanto, à leitura de três poemas presentes em *Maria*. Pretendemos, dessa forma, exemplificar a ideia de perda e suas ramificações – a história, a memória e o esquecimento – até aqui expostas.

Sobre os poemas

i. o chá

Chá amargo

Ainda nos chinelos da manhã
ajeito a xícara amarela
o respectivo pires

e uma colherinha.

A mim mesmo exijo
 água quente da chaleira
 e ela vem na garrafa termo
 que eu próprio vou buscar.

Deito três ou quatro colherinhas de açúcar.
 Mexo. Provo. Mais um pouco de açúcar. Remexo. Provo.

Na fastidienta manhã da casa
 aos sorvos vai-me consumindo
 um enfático
 chá amargo.
 (CRAVEIRINHA, 1998, p. 198)

“Ainda nos chinelos da manhã”, como que a se arrastar por sobre o dia que passa sem nele interferir, o sujeito da enunciação lírica é compulsoriamente obrigado a lidar com uma realidade que o impulsiona – e só a virilidade do mar ou a violência da morte são capazes de tanto – à apatia: paixão em negação. É nesta atmosfera morosa – a “fastidienta manhã da casa” –, em que todos os movimentos prescindem de um esforço quase sobre-humano cuja nascente e foz é o próprio sujeito – “a mim mesmo exijo” –, que o ritualístico preparo do café, próprio à figura feminina dentro da imagética de *Maria*, reduz-se a pequenos deslocamentos no espaço, como um leve ajeitar da “xícara amarela” a seu “respectivo pires”: encontro de corpos físicos fadados à completude. Essa é, todavia, uma mentira vertiginosa que “Zé” não mais pode compartilhar; sua outra parte complementar partiu-se em cacos e ele apreendeu desta experiência não o preto do luto, mas o amarelo do afastamento, do pessimismo e da depressão.

Ao longo das quatro estrofes e entre tantas “colherinhas” deitadas sobre esse “chá”, os laços estabelecidos entre a voz enunciativa do poema e as *coisas* da casa, suas partes constituintes, parecem-nos amplamente dialogantes. A ausência de Maria bem como o estado anímico do eu-poético são deflagrados em uma escrita que se cola – e se confunde – às existências e aos corpos que os rodeiam – esse espraimento sensorial exemplifica a percepção do “correlativo objetivo” postulada por Eliot a que nos referimos anteriormente. Confluem para o seio desta matéria tanto um passado vestigial, reencarnado, por exemplo, “na garrafa termo” – basta atentarmos à lancinante ambiguidade pronominal: é a “água quente” ou Maria quem vem enraizada no objeto que o próprio eu, devassando sua memória, vai buscar? – quanto um presente marcado por “um enfático/ chá amargo”, espécie de modulação sensorial substanciada na qual se mesclam – por razões etimológicas – o amargor e o amor.

Sumariamente, apontamos como mecanismos discursivos que intensificam a potência da saudade e da partida a insistência por estruturas sintagmáticas reflexivas e a apreensão especular dos humores da voz lírica pelos objetos. Há, ainda, um estado de

degenerescência que compõe um movimento antitético entre o sujeito e o mundo – este em um patamar de prevalência em relação àquele (“aos sorvos vai-me consumindo”) – e a repetição de determinados movimentos, um indicativo do estado de contenção deste sujeito (“Mexo. Provo. Mais um pouco de açúcar. Remexo. Provo”). Cabe salientar, contudo, que esta última característica assume na obra, por vezes, funcionalidade diversa: quanto menor for o impacto – ou a inscrição de novas memórias – causado por “Zé” nos signos da casa, maior será a inicial presença da esposa.

ii. a casa

A nossa casa

Ambição
minha e da Maria
foi termos uma casa nossa
onde nos contarmos os cabelos brancos.

Sonho realizado.
Casa definitiva já temos.
Lote 42.
Talhão 71 883.
Fachada pintada a cal.
Clássica arquitectura rectangular.
Uma via asfaltada com um único sentido.
Tudo sito no derradeiro bairrismo
que é morar no bairro de Lhanguene.

Pelo menos envelhecer já não é problema.
O resto na altura mais propícia
surgirá por si.

Parece que está por pouco.
Na lista onde eu consto
é injusto que tarde
estarmos juntos.
(CRAVEIRINHA, 1998, p. 100)

“A nossa casa” é um poema sintomático dentro da grandiosa obra elegíaca que é *Maria*, porque empreende movimentos de resignificação e transgressão linguísticos que, em última instância, fazem ver, novamente, o quão estilizados se configuram os estratos psíquicos e sensoriais do eu-poético. Em um primeiro momento, é curioso observar duas das mais gritantes escolhas estéticas feitas pelo poeta: a dissonância na enunciação e a sistematização temporal. Quanto ao primeiro, cria-se, desde o título (o uso do pronome possessivo corrobora essa interpretação), uma vocalização plural que,

em seguida, é imediatamente bipartida no segundo verso (“minha e da Maria”). Em um processo de paulatino esfacelamento, o corpo subsequente do poema dá conta de destecer a unidade subjetiva inicialmente insinuada – caso associemos esse desatamento à imagética do sonho, submerge das reentrâncias poemáticas não o avesso do onírico, mas sua projeção insidiosamente fraturada pela morte.

Outro indício instantaneamente deflagrado é a sobreposição de tempos, possível apenas nas fendas abertas pela poesia. Projetam-se ao longo dos versos tanto um futuro irrealizado, factualmente impossível e tolhido pela morte (o pretérito perfeito: “foi termos uma casa nossa/ onde nos contarmos os cabelos brancos”), um presente de aguda ironia (o presente do indicativo: “Sonho realizado./ Casa definitiva já temos”) quanto um porvir incontornável, cronologicamente mais palpável e próximo (o futuro do presente: “Pelo menos envelhecer já não é problema./ O resto na altura mais propícia/ surgirá por si”). Para além de acusar as distintas etapas da vivência de Zé com Maria, essa estrutura também aloca – no sentido mesmo de imobilizar – o eu-lírico no presente, de onde pode vislumbrar um antigo desejo sarcasticamente concebido como “ambição”, como também antever a iminência de seu próprio fim.

É provável que em nenhum outro poema a morte seja tratada de maneira tão concreta: aqui, ela é, irremediavelmente, “uma via asfaltada com um único sentido”. Majoritariamente descritiva, toda a segunda estrofe se preocupa, por intermédio de signos pertencentes à semântica da finitude (“Lote”, “Talhão”, “Fachada pintada a cal”, “Clássica arquitectura rectangular”), em informar e detalhar a localização de um túmulo – concorre, nesse sentido, ainda, a referência feita ao “bairrismo de Lhanguene”, bairro de Maputo conhecido por seu cemitério. É desta ambígua intersecção, ponto fulcral, que alguns símbolos são dotados de nova roupagem significativa sem, com isso, perder por completo o sentido primário que lhes é socialmente inculcado: a “casa”, por exemplo, vê seu matiz de prosperidade se desgastar, mas preserva solidamente a noção mais sensível de lar, espaço concebido, essencialmente, pelas interações feitas com quem se ama.

iii. um café para dois

Eu e o café frio

Com mais ninguém repartimos sentimentos
Só juntos nas cacimbentas manhãs de Julho
solidários vamo-nos ingerindo
eu e um melancólico
café frio.

(CRAVEIRINHA, 1998, p. 199)

Uma mesma proposição semântica – e, portanto, desvinculada de qualquer matéria verbal – pode, a depender das circunstâncias com as quais é concebida e formula-

da, assumir corpos distintos. Ou seja: uma mesma ideia é, eventualmente, alicerçada por intermédio de significantes e arranjos sintáticos dos mais variados. É a essa substância – formadora de um laço indistinto entre forma e significado: estamos, portanto, sob o domínio de isomorfismos – que se dobra “Eu e o café frio”. De um modo muito perspicaz, Craveirinha reiteradamente propaga, em um nível estrutural mais interno, a ideia de complementos antitéticos que o título prenuncia.

Em outras palavras, o que buscamos salientar é a construção dos cinco versos do poema: todos apontam para um latente paroxismo em que há, de forma brutal, o eco ininterrupto de uma mesma solidão. No primeiro, por exemplo, a preposição “com” – indicadora de uma existência física qualquer com a qual se faz companhia – é semanticamente esvaziada pela estrutura “mais ninguém”; seguindo esse raciocínio, por exemplo, no segundo verso, o adjetivo “juntos” contrapõe-se ao ambíguo “só”. A estratégia de enunciação, por sua vez, é similar à de “A nossa casa”: um sujeito pluralizado desdobra em outras manifestações sua inerente solidão. Há, aqui, no entanto, uma diferença fundamental: Maria – ou a ideia de perda que ela carrega – é metaforicamente apreendida pelo “café frio”, imagem impulsionadora da melancólica apatia de Zé.

Uma narrativa mais rígida que se propusesse a relatar o encontro entre um sujeito e um café frio – sem se esquecer de dobrar desejosamente a linguagem – talvez impusesse dificuldades a quem se aventurasse a costurá-la. Porque é a poesia que, por natureza obliterada e disforme, possibilita, plasticamente, o toque furtivo dos sentidos no vazio; porque é a poesia que materializa o que foi, antes de vestígio memorial, esquecimento. Se um romance pode narrar, à distância, uma história de amor, só a poesia é capaz de transmutar os versos em matéria viva, orgânica.

Porque é ela que, teimosamente, insiste em servir um café para dois, o corpo devassado da poesia é o corpo perdido de Maria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Notas de literatura I*. Trad. Joge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- CHAGAS, Michelle Cardoso. *Letras, sons e ecos: a musicalidade na poesia de José Craveirinha*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2012.

- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições, 70, 1980a.
- . *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições, 70, 1982.
- . *Cela I*. Lisboa: Edições, 70, 1980b.
- . *Maria*. Lisboa: Ndjira, 1998.
- . *Babalaze das hienas*. Maputo: UEA, 1997.
- ELIOT, T. S. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.
- MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- . *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- . Anotações feitas durante as aulas do curso “A trama dos afetos e da história em obras e filmes africanos em língua portuguesa”, referente à disciplina “Memória e história na ficção africana de língua portuguesa”, oferecido pela Professora Doutora no 1º semestre de 2014, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011
- WEINRICH, Harald. *Lete – arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Resumo: A poesia do moçambicano José Craveirinha talvez seja mais reconhecida por seu vigor político. Na contramão desse discurso fortemente ligado às questões de seu tempo e seu lugar, uma outra face poética – fundada, em especial, pela ausência – é desvelada, revelando o quão universal também pode ser a solidão. Este ensaio intenta investigar Maria, reunião de poemas dedicados à esposa já falecida do poeta, expondo as cicatrizes abertas de um texto que lida com uma dolorosa experiência: a convivência com uma presença possível, agora, apenas imaterialmente.

Palavras-chave: poesia; solidão; Moçambique; José Craveirinha

Abstract: *The poetry of José Craveirinha perhaps is best known for its political strength. Against this speech strongly linked to issues of its time and place, another poetic face – founded, in particular, by absence – is unveiled, revealing just how universal can loneliness also be. This essay attempts to investigate Maria, collection of poems dedicated to the late wife of the poet, exposing the open scars of a text that deals with a painful experience: living with a presence that's only possible immaterially.*

Keywords: *poetry; loneliness; Mozambique; José Craveirinha*