

# A (RE)CRIAÇÃO DA VIDA NA METAPOESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA, GLÓRIA DE SANT'ANNA, DAVID MESTRE E ANA DE SANTANA

Érica Antunes Pereira<sup>1</sup> (USP-FAPESP)

**RESUMO:** *Partindo da análise dos poemas “Karingana ua karingana” de José Craveirinha, “Afirmação” de Glória de Sant’Anna, “Arte poética” de David Mestre e “Desafio” de Ana de Santana, pretendemos demonstrar que a metalinguagem, à medida que aparece delineada entre o silêncio e/ou seu rompimento, o decurso do tempo e a aquisição da experiência, valorizando o próprio espaço e a própria gente, identifica, às vezes de modo epifânico, o (re)criar a vida como ‘leitmotiv’ na poesia desses quatro autores representantes das literaturas de Angola e Moçambique.*

**Palavras-chave:** Literaturas africanas de língua portuguesa; poesia moçambicana; poesia angolana; metalinguagem.

Início este texto chamando o leitor para, sem cerimônia, acomodar-se junto de uma ancestral fogueira e, cercado de pares, penetrar um mundo mágico a que a voz rouca de um mais-velho conduz: *Karingana ua karingana*.

De fato, essa expressão oriunda do ronga parece entremear a cultura moçambicana com os contos de fada, uma vez que constitui “uma fórmula fixa introdutória do contador de histórias e significa ‘Era uma vez’” (LEITE, 1998, p. 115). Longe, porém, de encontrarmos pelo caminho castelos e carruagens, príncipes e princesas, bruxas e madrastas, deparamo-nos com a poesia de José Craveirinha, ou, antes, no caso do poema “Karingana ua karingana” (1982, p. 13) que abre a obra homônima, com o seu “fazer poesia”:

*Este jeito  
de contar as coisas  
à maneira simples das profecias  
— Karingana ua karingana  
é que faz a arte sentir  
o pássaro da poesia.*

*E nem  
de outra forma se inventa  
o que é dos poetas  
nem se transforma  
a visão do impossível  
em sonho do que pode ser.*

*— Karingana!*

O uso da metalinguagem, ou seja, da função da linguagem que se volta para o próprio código, não escapa ao projeto literário do poeta da Mafalala. Em “Karingana ua karingana”, o lapidar da palavra é tal que podemos cogitar numa (re)invenção da vida através da poesia. O próprio Craveirinha evidencia esse aspecto quando, em entrevista concedida a Michel Laban, explica:

---

<sup>1</sup> Érica Antunes PEREIRA é doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: erica.antunes@gmail.com.

A poesia para mim é uma coisa que nunca se confundiu com versos. Era para mim uma ferramenta de reivindicação, uma ferramenta em que eu me ocultava para me projectar depois, já como outra coisa, através da poesia, [pois] o poeta vai sempre mais longe, vai para além daquilo que as palavras dizem. (LABAN, 1998, p. 85)

Como já podemos perceber, a preocupação deste poeta, mesmo no caso de um poema dedicado ao uso da palavra e ao ato criativo como esse a que me reporto, não descarta do aspecto social; focalizando a tradição e a memória de seu povo, trata-se de uma poesia que representa “uma interrogação ativa dos valores que compõem a identidade de Moçambique, as suas origens e o peso de sua herança cultural” (JORGE, 2000, p. 201). Nesse sentido, a expressão “Karingana ua karingana” que aparece no quarto verso da primeira estrofe não dialoga com a língua portuguesa, como seria de se imaginar; ao contrário, ela deve ser lida como uma resposta ao fato colonial, como a negativa de tornar escrito o texto que, por tradição, é “oraturizado e oraturizante” (RUI, 1987, p. 309). Nas palavras de Craveirinha, é mesmo “Este jeito/ de contar as coisas/ à maneira simples das profecias/ (...) que faz a arte sentir/ o pássaro da poesia”, ou seja, a preservação do texto oral enquanto marca identitária é necessária e desejável; no entanto, para afirmar essa identidade é também necessário empunhar a “arma do outro” (RUI, 1987, p. 309) – a escrita –, (re)criando, assim, a própria vida.

Chamou-me especial atenção a imagem do “pássaro” presente no último verso dessa primeira estrofe, pois, à medida que sua simbologia costuma ser ligada à força, à vida e ao dom da palavra, insinua um vôo libertador que ratifica o valor da gente moçambicana: para o poeta, o fato de escrever o poema, afinal, não significa sua rendição, traduz antes a certeza de que essa “arma do outro” – emprestando novamente a expressão de Manuel Rui –, não passa de um instrumento para cantar o seu povo, a sua identidade.

A valorização do próprio percorre também a segunda estrofe, o que notamos de plano graças ao emprego anafórico de conjunções aditivas – “E nem”, “nem” – em dois dos seis versos. Aqui, a ênfase é dada à imagem do poeta, traduzido como aquele que consegue “contar as coisas/ à maneira simples das profecias” e cujo papel se atrela ao conhecimento do universo moçambicano, fazendo “a arte sentir/ o pássaro da poesia” mesmo quando se vale da palavra escrita. No entanto, a função do poeta moçambicano não se restringe ao (re)conhecimento da própria cultura, cabe-lhe também a tarefa de colaborar para que “a visão do impossível” se converta “em sonho do que pode ser”, pois que “o conhecimento exige uma posição curiosa do sujeito frente ao mundo. Requer sua ação transformadora sobre a realidade. Exige uma busca constante. Implica invenção e reinvenção” (FREIRE, 1979, p. 28).

Levando tal aspecto em conta, podemos, finalmente, afirmar que, nesse poema de José Craveirinha, o respeito aos valores tradicionais realça uma convivência harmônica do presente com o passado e o futuro, convidando-nos, por meio do único verso que compõe a terceira estrofe, para (re)inventar a vida: “– Karingana!”

Metalingüístico desde o título, o poema “Arte poética” (1985, p. 27-29) do angolano David Mestre também abaliza a atuação do tempo na construção do indivíduo. Vejamos:

*Pousa o tempo  
sobre os ombros  
e (d)escreve  
apenas  
erosões  
dum rasto  
de Sol  
na pedra lisa*

*Outro caudal*

*assim farejam  
as palavras  
se beijadas  
nos frágeis capins  
do seu ventre  
prodigioso*

*Sabor tenro  
de  
ama  
chocar  
na boca*

*água  
serias  
não fosses  
poesia*

Nos dois primeiros versos, o verbo empregado no presente do indicativo insinua tanto a idéia de constância e de perenidade quanto de mudança sempre em via de ocorrer; isso é possível porque não se fala em “repousar”, mas sim em “pousar”. Além desse sentido, o verbo “pousar” tem ainda um cariz conotativo, podendo ser lido como aquisição de experiência quando ligado à palavra “tempo”. A duplicidade de sentidos acontece também no terceiro verso, “(d)escreve”, à medida que optamos pela significação de ordem mais denotativa ou conotativa. No verso seguinte, o movimento interpretativo do poema é restringido pelo advérbio “apenas”; assim, “apenas” ao “tempo” é permitido “(d)escrever” as “erosões/ dum rasto/ de Sol/ na pedra lisa”. No entanto, a imagem da erosão retoma a multiplicidade semântica para indicar o início de um processo de desertificação que, por analogia, leva-nos a pensar em isolamento, exclusão ou solidão; outra leitura que podemos fazer dessa imagem é a da experiência adquirida ao longo da vida, caso em que seu significado se associa às marcas ou às cicatrizes.

Esse rastrear erosivo é ainda acentuado no sexto verso: ao optar pelo substantivo “rasto” em lugar de “raio” ou congêneres, o poeta insinua a busca da poesia – lembremos do título do poema –, mas também a busca da própria vida, uma vez que essa palavra pode significar, entre outros, o caminho que leva à experiência e à velhice. Se pensarmos que se trata de um “rasto de Sol” e que o sol, aqui, aparece escrito com a inicial maiúscula, ligando-se, simbolicamente, à vida e à luz ou à luminosidade, parece-nos pertinente afirmar que, em “Arte poética”, Sol = vida = poesia. De igual modo, a imagem da “pedra”, símbolo do ser e da coesão, pode ser aproximada da arte quando lapidada: pedra lisa = arte = poesia = vida.

A partir da segunda estrofe, à metalinguagem se junta um colorido erótico – aspecto marcante na poesia de David Mestre – e as palavras “farejam” um “outro caudal” “se beijadas/ nos frágeis capins/ do seu ventre/ prodigioso”. A palavra “caudal” pode significar tanto uma torrente impetuosa, uma cachoeira, um rio abundante – nesse caso, a “pedra lisa” a que me referi há pouco seria naturalmente lapidada pela ação da água/rio/tempo –, como algo relativo ou pertencente à cauda. Assim, a noção do “rasto” é retomada nessa estrofe à medida que “as palavras” “farejam” e indiciam tanto uma sucessão de idéias constitutivas da “arte poética” – uma espécie de eixo sintagmático –, quanto de teor sensual/sexual matizado pelo uso dos sentidos do olfato, do tato e do paladar ao longo do poema.

A riqueza de “Arte poética” é exatamente essa ambigüidade que nos atordoa: o poeta, afinal, fala da amada ou da poesia? O desfecho de todo esse jogo entre a palavra e o erotismo se dá na quarta e última estrofe – “água/ serias/ não fosses/ poesia” –, uma vez que a poesia, ao contrário da água corrente, não é passageira, ela permanece, eterniza-se; logo, água ≠ poesia.

Os dois quartetos que compõem o poema “Afirmação” (1965, p. 43) da moçambicana Glória de Sant’Anna, todo ele metrificado, anafórico e com rima externa no primeiro verso de cada uma das estrofes – “senti-las”/ “nutri-las” – desmentem o que, numa primeira e talvez desprestigiada leitura, poderíamos imaginar:

A essência das coisas é senti-las  
tão densas e tão claras,  
que não possam conter-se por completo  
nas palavras.

A essência das coisas é nutri-las  
tão de alegria e mágoa,  
que o silêncio se ajuste à sua forma  
sem mais nada.

Apesar da epifania que determina o conteúdo do poema, a construção formal do mesmo não é feita repentinamente; pelo contrário, a materialização da poesia deve ser pensada, o bom poeta lapida a palavra e apara todas as arestas com uma “faca só lâmina”, como iterava João Cabral de Melo Neto. Em outras palavras, “Afirmação” parece nos dizer que pouco importa ao leitor o quanto custa ao poeta traduzir em palavras um sentimento, uma emoção ou uma idéia: interessa, isto sim, o poema em si. Dessa forma, ainda que a poeta afirme que “A essência das coisas é senti-las” para além das palavras, é se valendo delas que canta o que canta, ou seja, somente ao escrever o poema é que pode transmitir ao leitor que a “essência das coisas” não se exaure “nas palavras”. A propósito, Glória de Sant’Anna, em entrevista concedida a Michel Laban, quando indagada a respeito do nível estético em sua obra, anuncia:

... não é só isso que procuro. Quando escrevo de pedras, árvores, mar, flores, eu sei lá..., o meu intento é dar um recado dentro do ambiente em que se encerra. Mas tem razão. É preciso estar atento. Quem ficar pela música das palavras perde o conteúdo... (LABAN, 1998, p. 173)

Com base nisso tudo, portanto, podemos afirmar que a (re)criação da vida é a proposta essencial desse metapoema, uma vez que delega ao leitor a oportunidade de buscar novos caminhos tanto “nas palavras”, quanto – e talvez sobretudo – no “silêncio”.

Composto de três estrofes de quatro, seis e sete versos respectivamente, o poema “Desafio” (2005, p. 42) da angolana Ana de Santana também realça a epifania na metalinguagem:

De sangue na ponta  
lança desafio a palavra  
jorrada do colo tão nosso,  
tranzido.

Trata-se apenas  
de a encontrar  
neste saco placentário  
em frase  
e a voz para a dizer  
pelo furacão em transe

cumprindo o tempo  
do poema parido assim  
em desespero  
quando de paz se quer  
alado, se desfaz

como suspiro na boca  
ao lado.

Levando em conta a situação da guerra em Angola nos anos 80, época em que foi escrito o poema, não é difícil imaginar a razão do desejo do eu poético de se valer da “palavra/ jorrada do colo tão nosso,/ tranzido.” e de soltar “a voz para a dizer/ pelo furacão em transe”. Essa idéia encontra respaldo no próprio poema, graças ao campo semântico adotado, composto de substantivos e verbos apelativos como, por exemplo, “sangue”, “jorrada”, “saco placentário”, “furacão em transe” e “desespero”.

Nesse sentido, o poema, desde o título – “Desafio” –, se revela também uma forma de (re)criar a vida, quer para escapar ao menos por alguns instantes do caos em que se vê o eu poético, quer, justamente o contrário, para denunciar as agruras por que passa e, assim, semear um novo tempo. A última estrofe reitera o fato e torna manifesto o anseio do eu poético pela paz – e, para tanto, observemos o peso do adjetivo “alado” presente no antepenúltimo verso –, mas sem sucesso, uma vez que o poema logo “se desfaz/ como suspiro na boca/ ao lado”, seja pela morte, seja pela desesperança.

De qualquer maneira, verificamos que nesse e nos demais poemas a que me reportei, a metalinguagem e a (re)criação da vida andam de mãos dadas, como se a nós todos convidassem para, mais uma e tantas outras vezes, ouvir: “Karingana ua karingana”.

### Referências Bibliográficas

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua karingana*. Lisboa: Edições 70, 1982.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LABAN, Michel. *Moçambique - encontro com escritores*. Vol. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MESTRE, David. *Nas barbas do bando*. Lisboa: Ulmeiro; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

JORGE, Silvio Renato. José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 197-207.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. São Paulo: Epopeia: Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p. 308-310.

SANTANA, Ana de. Desafio. In: SANTOS, Seomara; GIOVETH, Filomena (org.). *O amor tem asas de ouro: antologia da poesia feminina angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

SANT'ANNA, Glória de. *Um denso azul silêncio*. Lourenço Marques: Edição da Autora, 1965.