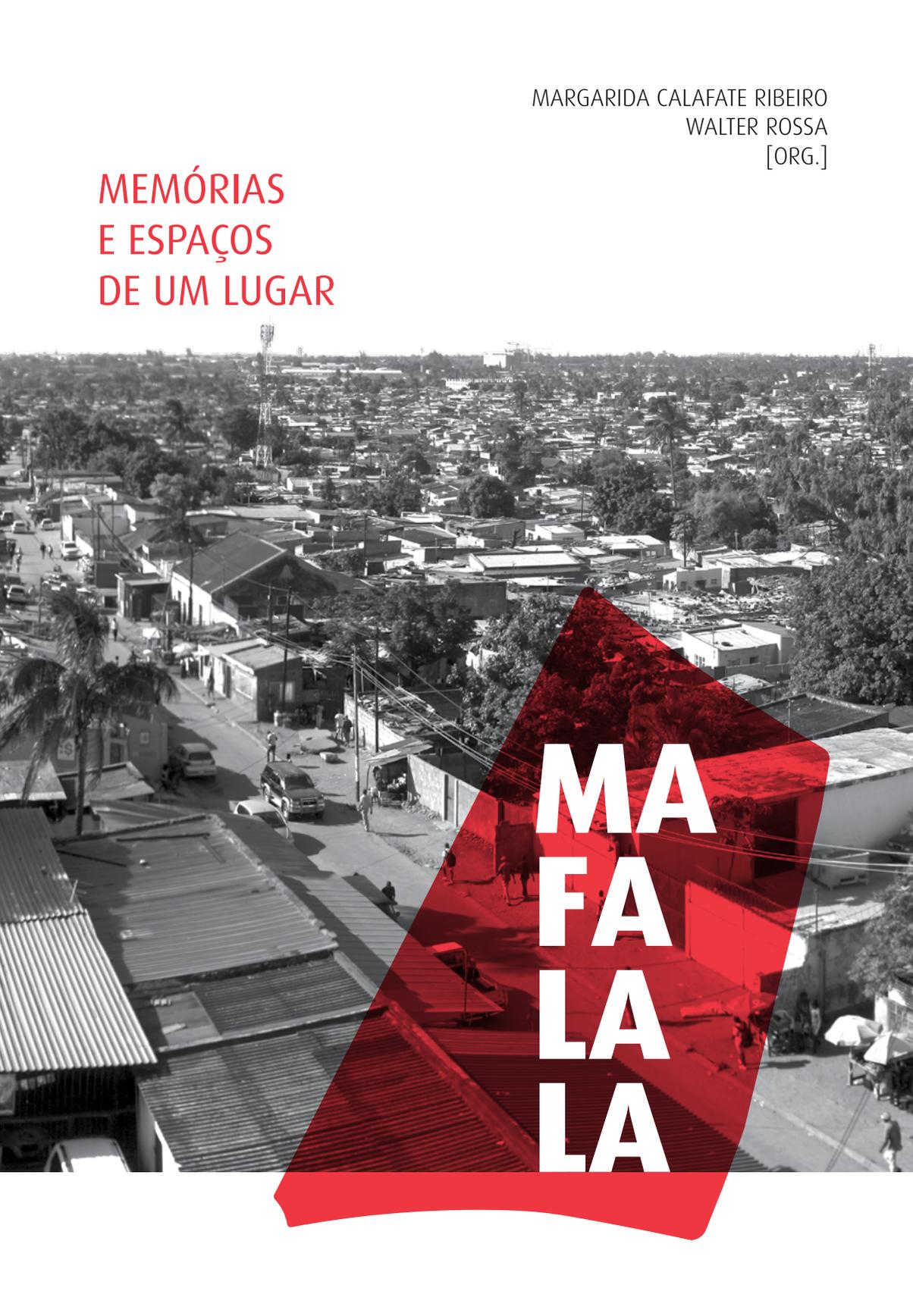


MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO
WALTER ROSSA
[ORG.]

MEMÓRIAS
E ESPAÇOS
DE UM LUGAR

An aerial, black and white photograph of a densely populated urban area, likely a favela. The image shows a dense cluster of small, simple buildings with flat roofs, interspersed with trees and utility poles. A prominent red, semi-transparent geometric shape, resembling a stylized triangle or a piece of fabric, is overlaid on the lower right portion of the image. The word "MAFALLA" is printed in large, white, bold, sans-serif capital letters across the red shape.

MA
FA
LA
LA

NOÉMIA DE SOUSA E JOSÉ CRAVEIRINHA NOS TRILHOS POÉTICOS DA MAFALALA

Fátima Mendonça

No seu regresso a Maputo depois de ter recebido em Portugal o Prémio Camões em 1991, José Craveirinha teve a aguardá-lo uma grande manifestação na Mafalala, organizada por habitantes do bairro, que constituíram um comité de receção para uma grandiosa festa a que afluiu imenso público durante um dia inteiro. Alguns anos depois o poeta recordava esse momento:

[...] aquela surpresa, manifestação do bairro da Mafalala em peso para festejar o prémio que eu tinha recebido corresponde sabe a quê? É que o bairro se tinha tornado num país e aquela gente humilde que se manifestou de forma tão vibrante, tão sincera, tornou-se o povo de Moçambique todo [...]

Sem provavelmente ter disso consciência, José Craveirinha exprimia deste modo um aspeto central da sua poesia: o de ter tornado o bairro onde viveu o centro a partir do qual grande parte da sua poesia emerge. Oscilando entre ser um espaço matricial e subjetivo que encaminha muitos poemas para um efeito épico, ou o lugar a partir do qual a realidade histórica é interpelada, a Mafalala assume na sua poesia um sentido simbólico que ultrapassa não só a relação vivencial do poeta com esse espaço, como a própria realidade empírica de uma Mafalala que a História foi configurando em mito.



Num longo poema inédito², em resposta à oferta feita pelo Presidente Julius Nyerere ao Presidente Samora Machel de o voltar a acolher na Tanzânia, numa altura em que o governo sul-africano intensificava as ameaças a Moçambique, essa função é exposta com a veemência característica do discurso interpelativo de José Craveirinha, como o próprio explica em entrevista a Michel Laban: “No poema digo que o Samora, quando precisar de fugir, foge para dentro de Moçambique, não precisa de ir para a Tanzânia. Depois eu dizia: ‘Saiu da Mafalala?’



José Craveirinha e os colegas de julgamento, 1966.

Foge para a Mafalala outra vez!” (Laban, 1998: 126).

Esse aspecto de matriz identitária é intensificado pela insistência com que José Craveirinha assinala em elementos paratextuais, no final de cada poema, a Mafalala como o lugar a partir do qual endereça os vários tipos de discurso de que se serve para interpelar ou expor realidades empíricas. A essa referência espacial está muitas vezes associada a temporal, com a indicação da data. Deste modo, a relação entre texto e paratexto vai permitir um alargamento semântico do

signo Mafalala, que pode passar a ser lido como metáfora de um espaço e de um tempo concretos.

São exemplos os poemas “Olho por olho dente por dente” (Mafalala, 10/Junho/1955) (*Tempo*, 1980: 54-61); “O mijo da ternura” (Mafalala, 12/6/70) (*Magazine – Notícias da Beira*, 28/1/73: 5); “Elegia a um ex-trompetista velho ‘good boy’” (Mafalala-Moçambique, 1971) (*Notícias da Beira*); “Uma única raça de poema” (Mafalala, Setembro/ 70), (Inédito).

No poema “Olho por olho dente por dente”, essa relação é bastante explícita, acrescida de um outro elemento simbólico: a data assinalada é 10 de Junho, dia que, desde 1933, o Estado Novo de Salazar erigira como símbolo da portugalidade com a designação de ‘dia da raça’. No poema se institui um violento discurso manifestatário que rompe com essa simbologia e a substitui pela reivindicação de uma Pátria a construir. Escrito em 1955, este texto antecipava em quase uma década o início da luta armada desencadeada pela Frente de Libertação de Moçambique, em 1964, do mesmo modo que antecipava o próprio programa da Frelimo aquando da sua constituição em 1962. Só foi tornado público em 1980 e não tem sido dos poemas mais divulgados do poeta. Contudo, é, sem dúvida alguma, um dos textos que melhor representa a sua extraordinária capacidade premonitória e o lugar que a Mafalala ocupa como centro irradiador de reivindicação nacionalista de que foi arauto maior:

[...]

Eu vivo e revivo no chão raso deste simples poema
as belas-artes tropicais da formiga formigueira
eu provisoriamente camuflando os revólveres
na gramática dos seus próprios donos
porque os poetas aqui não podem
ser da raça dos homens mas sim
inofensivos invertebrados
oriundos de Moçambique.

Deste momento em diante não sei se vale a pena
manter os revólveres bem camuflados

na tradicional preguiça dos naturais
com cabeça só para carregar sacos
quando também escondemos certas manias
do genuíno Amor
Olho por olho
Eu ou tu
Tu ou eu
Beijo por beijo
Unha por unha
Milho por milho
Nós ou eles
Eles ou nós
Dente por dente
bala por bala
E... poetas cem por cento no exterior deste dilema
ou Pátria ou Nada!

Mafalala, 10/Junho/1955

(Craveirinha, 1980: 56-57)

É de notar que a marcação da Mafalala como espaço poético de identificação ultrapassa a simbologia da nação, em poemas como “No trilho de Ho Chi Min”, “Amor em pensamento” e “Página de um livro de autógrafos de um menino anónimo vietnamita”, escritos entre 1970 e 1972. A localização “Mafalala, Mafalala – Quang Tri e Mafalala-Hanoi”, ajuda a perceber a intenção poética subjacente à relação entre os dois espaços Mafalala/ Moçambique e Mafalala/ Vietname, ao mesmo tempo que possibilita uma leitura no sentido de exposição de uma subjetividade, que pode ser lida não só como uma tomada de posição em relação à guerra do Vietname, mas também como forma metafórica de futura resposta violenta, tal como é expressa no final do poema “No trilho de Ho Chi Min”. A analogia entre os dois espaços (“o Trilho de Ho Chin Min” e “aqui” [Mafalala]) é justificada pela força metafórica das imagens “iatagãs de fogo” e “ateiam” que numa relação de causa efeito reúnem numa força profética e divina comum os “desígnios de Buda” e os “xicuembos”:

Movem-se
no êxodo estes eleitos
do pó das crateras onde eram estradas
dos comboios de carros na festa da colheita
às vezes apenas meros vultos subjetivos após os Fantom
em truques de vietnamitas autênticos em adeuses
fumegando os destroços de sampanas flutuando
casas de bambu ardendo
acre perfume da borracha em lume
ou vendo os filhos partir irremediavelmente
dos escombros para as rezas
fúnebres dos monges
imolando-se.

E os iatagãs de fogo
emergindo no [carcás?]³ da noite alucinante
no Vietname ateam os recônditos desígnios
de Budas lá no trilho de Ho Chi Min
e xicuembos aqui.

(Craveirinha, 1977: 61-63)



Mas o lugar da Mafalala na poesia de José Craveirinha não se restringe a essa função paratextual. Significativamente torna-se parte do corpo poético, desdobrada em imagens constitutivas de um universo simbólico sempre tendente a um reconhecimento identitário, o que justifica o epíteto “meu velho novíssimo poeta da Mafalala-país inteiro”, que lhe foi atribuído por Luís Carlos Patraquim, na revista *Tempo*, em 1984.

Visto como um todo, este *corpus* poético constitui uma estrutura em que a Mafalala ora se apresenta como espaço onde opera um sujeito interpelador e interveniente, ora assume o papel de personagem, estabelecendo assim uma quase narrativa complexa em que ao mesmo elemento semântico Mafalala e ao seu referente são destinadas funções diferentes, multiplicando-se as respetivas representações. São bons exemplos desta variação das funções “Ode à Teresinha” (Craveirinha, 1982: 98), “Violas de lata” (Craveirinha, 1982: 101), “Quero ser tambor” (Craveirinha, 1982: 123-124) e “Ossos e pedras tintlholo” (Craveirinha, 1972: 116).

“Ode à Teresinha” é um poema que, com outros textos versando a mesma temática, institui uma representação do universo degradado da prostituição, através de personagens tipificadas, apresentadas individualmente como Albertina, Leta Conceição, Felismina, Mulata



Margarida ou Teresinha.⁴ Neste poema há uma insistência na descrição do espaço em que se move a personagem Teresinha “encartada de mulher da vida aos treze anos”, de que resulta uma forte oposição entre um espaço disfórico representado pelo Bar Luso, Rua Salazar, Rua Araújo, etc. (locais físicos da cidade onde se concentravam os bares, clientes e prostitutas) e um espaço utópico e puro representado pela Mafalala na injunção final “[...] vem comigo Teresinha, vem comigo e drogada ou desdrogada reabita a Mafalala!” (Craveirinha, 1982: 98).

Em contrapartida, a Mafalala passa a personagem em “Quero ser tambor” e “Violas de lata” através de um processo de personificação, de que resultam imagens como “silêncio amargo da Mafalala” ou “as súplicas da Mafalala”, agenciadas por um sujeito interveniente: “minha alma grita súplicas da Mafalala em mutovanas de avós” ou “[eu tambor] rebentando o segredo amargo da Mafalala” (Craveirinha, 1982: 123-124).

A um outro nível estas imagens podem agrupar-se em algumas categorias de significação que ajudam a perceber o modo como se processa retoricamente a identificação da Mafalala com a nação, numa progressão em que o sofrimento dá origem à ação violenta, proclamada em “Ossos e pedras do tintlholo” com a simbologia densa do “coldre da Mafalala”:

Mãe:

Invocar-te-ei algures

talvez também no exterior azul do permanganato
sobre os arrozais do Vietname ou

para ouvires as blasfêmias dos mastins de sarna
indolores aos desígnios da poesia outra vez

nas rajadas dos grãos sazonados de sucas

e contigo a sentir os quatro palmos de pátria

argilando-te os gritos

e as garras dos feiticeiros

mexendo os ossos e as pedras do tintlholo

no coldre da Mafalala.

(Craveirinha, 1972: 116)

De facto, estas imagens de sentidos ocultados, produzidas por uma sábia manipulação das linguagens, só se explicam inteiramente quando relacionadas com o contexto histórico que as produz, o que de resto é confirmado pelo autor:

A poesia para mim é uma coisa que nunca se confundiu com versos. Era para mim ferramenta de reivindicação, uma ferramenta em que eu me ocultava para me projectar depois, já como outra coisa, através da poesia. Os meus poemas têm sempre um alcance social, sociopolítico. Mesmo quando agarro numa flor é para dar a essa flor uma outra imagem. (Laban, 1998: 85)

Um outro aspeto que não posso deixar de salientar é a forma recorrente e por isso significativa como a questão afro-americana e a própria realidade norte-americana introduzem na poesia de José Craveirinha formas de diálogo surpreendentes com este microcosmos mafalaliano. O longo poema “Quando eu penso na América” e a sua posterior versão “Quando o José pensa na América”, com a epígrafe “Carta para a Doreen Martin”, são dois bons exemplos da interação entre estes dois universos no sentido de uma identificação de ordem racial, constituindo ao mesmo tempo um libelo acusatório do capitalismo norte-americano. Sob a forma de enumeração e interpelações, é representada a sociedade norte-americana,

Conjunto João Domingos.



dos “dólares e da violência” marcada pela “color line”, tal como muitos escritores africanos a perceberam nesses anos em que as ideias pan-africanas de Du Bois ganhavam adesão. Como *leit-motif*, os artistas afro-americanos Marian Anderson, Paul Robeson, Louis Armstrong, Lena Horne, o escritor Richard Wright ou o pugilista Joe Louis são contrapostos à simbologia da conhecida fotografia de Marilyn Monroe exposta num calendário:

Quando eu penso na América
não vejo os arranha-céus do bairro de Manhattan
não, não vejo os arranha-céus de Manhattan
quando penso na América.
Há um som de “spiritual”
uma velha voz de “spiritual” que chora no trompete de Armstrong
uma a uma canções geradas no tempo da escravidão
quando eu era apenas Sambo gemendo no porão.
Mesmo assim quando penso na América
esqueço
juro pelos espíritos dos meus antepassados Sambos, juro
a magia inconfundível do trompete de Armstrong
nas noites longínquas e familiares de Harlém.

Quando penso na América...
nem o calendário da branca Marilyn Monroe vale quinhenta
(quem é Marilyn Monroe, afinal?)
o que é ela ao pé da minha irmã Marian Anderson
ou de Paul Robeson, meu irmão também?
Ou mesmo negra Rosa, casadora [sic] da Munhuana?⁵
[...]

Quando o José pensa na América
[...].

Na Mafalala quando o José pensa bem na América
velhas lágrimas de “spiritual” salgam os encardidos
asfaltos de água do grande Mississipi com muitas recordações
e numa alegre avenida central da cidade de Chicago
uma ferra de tiros desconsidera a camisa
de um cliente que ia comprar no supermercado
uma coca-cola para o seu lanche na fábrica
e a seguir ainda pretendem que o tal José
admire o modernismo da cidade de Chicago
quando de vez em quando ele põe-se
a pensar para que servem por exemplo
uma meia dúzia de Packards novos
para duzentos milhões de americanos
nas mil-uma auto-estradas da América.

E nas fábulas verídicas
de locais como Nova Orleães e Harlem
entra Louis Armstrong
sai Jesse Owens.
Entra Joe Louis
sai Marian Anderson.
Entra Duke Ellington
sai Lena Horne.
Entra Paul Robeson
e sai Richard Wright todos com suas quinhentas
mil famílias incluindo a família do José

E para terminar esta carta, Doreen
os membros da Ku-Klux-Klan podem zangar-se comigo
mas pouco mais ou menos já sabem quase tudo
o que o José pensa sozinho ali na Mafalala
quando o José pensa na loira Marylin Monroe
pobre milionária da América do Norte
a descontar os e as insónias dos outros
o ano inteiro
toda nua.

(Moreau, Mendonça, Laban, 2001: 22-25)

Num rápido exercício de comparatismo interno pode-se notar como, na passagem de uma versão à outra, o sujeito se aproxima de uma identificação autoral – de um sujeito de enunciação fictício passa a José autor empírico. Esta alteração na enunciação vai resultar numa referencialidade que introduz no poema uma característica de veracidade, que o faz oscilar entre ser um texto ficcionado e um documento. Se as referências à América carregam uma marca de historicidade em ambas as versões, porque aludem a personagens e situações com existência empírica – “[...] E nas fábulas verídicas/ de locais como Nova Orleães e Harlém/ entra Louis Armstrong/ sai Jesse Owens./ entra Joe Louis/ sai Marian Anderson [...]” – a diluição do sujeito de enunciação da primeira versão num eu ficcionado não

colocava Mafalala no mesmo nível de referencialidade. A opção de identificação do sujeito de enunciação com o autor José torna implícita a referencialidade e produz uma maior eficácia retórica que, aliada ao efeito das enumerações, interpelações e comparações, configura o texto em manifesto, o que de resto é uma das características de muita da poesia de José Craveirinha.

Em geral, nos poemas que tenho vindo a referir é visível uma outra característica: a sua deliberada impoeticidade, que, como bem assinala Gilberto Matusse, resulta da necessidade de desafiar o cânone que lhe serve de modelo e de “ser lido segundo um cânone novo” (Matusse, 2001: 61-64). Mas esta atitude tem ainda um outro alcance se considerarmos que, ao eleger um discurso antipoético para a sua poesia, José Craveirinha se integra no patamar modernista e que, por essa via, vai combinar, de forma audaciosa e singular, elementos estéticos oriundos dos diferentes modernismos.

Já alguns anos antes, nos finais dos anos 40, outra voz moçambicana fizera do espaço Munhuana-Mafalala o lugar privilegiado de uma enunciação poética cuja força e energia a tornariam um ícone da poesia africana. Tinha Noémia de Sousa vinte e poucos anos quando, da sua casa de madeira e zinco, ainda hoje existente no bairro da Mafalala, daria corpo a poemas que se tornaram símbolos nacionalistas africanos como “Deixa passar o meu povo”:

Noémia de Sousa, José Craveirinha e Dolores, década de 1950.



Noite morna de Moçambique
e sons longínquos de marimbas chegam até mim
– certos e constantes –
vindos não sei eu donde.
Em minha casa de madeira e zinco,
Abro o rádio e deixo-me embalar...
Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
E Robeson e Marian cantam para mim
spirituals negros de Harlém.
“Let my people go”
– oh deixa passar o meu povo,
deixa passar o meu povo! –
dizem.
E eu abro os olhos e já não posso dormir.
Dentro de mim, soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.
“Let my people go”!
[...].

(Sousa, 2001: 57-59)

Com a autora marcada por alguns dos códigos discursivos da estética da Negritude, muitos dos poemas de Noémia de Sousa ultrapassam os códigos ideológicos, temáticos e estéticos característicos do Movimento – tal como se manifestaram quer na poesia da Renascença Negra, quer na poesia da Negritude de Paris –, aproximando-se de gestos literários próximos de outros movimentos modernos, nomeadamente do Neorrealismo.

Surgida com alguns anos de atraso, relativamente ao Movimento nas suas manifestações americanas ou parisienses, por razões históricas explicáveis, coube às gerações dos anos cinquenta de Angola e Moçambique desenvolver o que se pressentia na poesia do poeta santomense Francisco José Tenreiro: uma corrente estético-literária sintonizada com as tendências de rutura que orientaram os vários modernismos, tendo chegado, nalguns casos, a excedê-los.

Ultrapassando a representação essencialista da identidade negra, tão cara a Senghor, esta poesia acaba por integrar elementos ideológicos que lhe permitiram funcionar simultaneamente como Manifesto estético e Manifesto político.

No contexto moçambicano, a poesia de Noémia de Sousa é, deste ponto de vista, paradigmática, pois orienta-se para uma temática marcadamente nova onde recorrentemente emerge África desdobrada em vários símbolos (Mãe, Energia, Redenção), do mesmo modo que os ecos longínquos e distantes de Harlém nela perpassam, como acontece no poema “A Billie Holiday, cantora”:

[...] e então
tua voz minha irmã americana
veio do ar, do nada, nascida da própria escuridão
estranha, profunda, quente
vazada em escravidão [...]

(Sousa, 2001: 134-135)

Essa inovação temática desenvolve-se no sentido de uma insistente representação do território social suburbano, congregando o contratado, o estivador, o mineiro, a prostituta, interligados emblematicamente num universo imagístico sustentado pela imprecação violenta de um Eu que, sucessivas mutações metonímicas, conduzem à integração no coletivo.

É desta combinação de elementos que emerge, na poesia de Noémia de Sousa, o espaço periférico da cidade de cimento alargado à Munhuana, espaço envolvente do bairro da Mafalala que, com os fronteiros Chamanculo e Xipamanine, institui a grande referência imaginária da subalternidade colonial. No poema “Zampungana”, dedicado aos que de noite exerciam a profissão mais baixa da escala social de recolher os dejetos humanos das latrinas dos bairros suburbanos, Noémia de Sousa escolhe a Munhuana e essa personagem marginalizada Zampungana como símbolo de uma humilhação particular que, pela expressividade poética, se torna geral:

[...]

E deixa deslizar, sombra ou xipócué,
pelos caminhos perdidos das Munhuanas...
Que só tu me vejas, só tu me sigas,
passo a passo, cúmplice e material,
enquanto cumprir meu destino irremediável de besta humana.
E eu sombra, e eu fantasma, e eu animal,
de latrina em latrina,
arrepido até às raízes da alma,
vômitos de náusea recalçados
(e a revolta subindo em maré cheia, subindo)
carregarei à cabeça, enlouquecido,
as latas de excrementos, excrementos, excrementos!

[...]

Zampungana me chamam...
Mas também sou um homem, noite,
também tenho direito à vida aberta a todos se ofertando,
também sofro o peso da mesma escravidão,
também me revolto contra este destino que me deram,
também quero sentir cegar-me com seu forte clarão
essa luz maravilhosa que está nascendo para todos
essa luz radiosa e libertadora que nem sei donde vem
nem nunca vi,
mas que adivinho diferente de todas as outras!

(Sousa, 2001: 86-88)

Serão essas personagens que, no poema “Passe”, se agregam num único corpo, “os despojados”, poeticamente assumidos como sujeitos históricos movidos pela consciência da sua capacidade de rebeldia traduzida num discurso interpelador torrencial e emotivo:

[...]

Nós somos os filhos adotivos e os ilegítimos,
que vossos corações tímidos, desejosos de comprar o céu – ou a vida –,
vieram arrancar aos trilhos ladeados de micaias,

para depois nos lançarem, despidos das peles e das azagaias,
– ah, despojados dos diamantes do solo e do marfim,
despojados da nossa profunda consciência de homens –
nos tantos metros quadros dos bairros de zinco e caniço!

Nós somos sombras para os vossos olhos, somos fantasmas.
Mas, como estamos vivos, extraordinariamente vivos e despertos!
Com sonhos de melodia no fundo dos olhos abertos,
somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;
e zampunganas trágicos – xipócués vagos nas noites munhuanenses,
e mamparras coroados de esperança, e magaiças,
e macambúzios com seu shipalapala ecoando chamamentos...
No cais da cidade, somos os pachigas
e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados,
somos os que não têm lugar na Vida, ah na Vida que se abre, luminosa,
com cada dia de pétala!

Nós somos aqueles que só na revolta encontram refúgio.
Que se deixam possuir, ébrios, pelo feitiço dos tambores,
nos batuques nocturnos da vingança,
somos aqueles que modelam sua dor de braços torcidos
no pau preto do Norte,
a dor deformadora que mais tarde despertará o desprezo e a incompreensão
nas prateleiras dos museus da civilização...
Somos os despojados, somos os despojados!



Aqueles a quem tudo foi roubado,
Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade!
Até a voz da nossa Raça, da revolta dos nossos corpos tatuados,
nos foi roubada para embriaguez de vossos sentidos anémicos,
arrastando-se nos bailes frios iluminados a electricidade...
Despojados, ficámos nus e trémulos,
nus na abjecta escravidão dos séculos...
Mas com o calor da chama eterna das nossas fogueiras acesas,
crepitando, rubras, sobre os dias e as noites,
com vaga-lumes de protesto, de gritos, de esperança!
– Agora, que sabes quem somos,
não nos exijas mais a ignomínia do “passe” das vossas leis!

(Sousa, 2001: 41-43)

Estas características da poesia de Noémia de Sousa, a que muitas vezes se vem juntar um registo injuntivo, fazem dela uma escrita fixada na ação, em que o projeto de empenhamento é constantemente assumido. Para tal, contribui também a oposição insistente “*Eu-Nós vs Tu, Eu/ Nós vs Vós*”, onde o estatuto de ‘superioridade’ do “*Eu/ Nós*” se manifesta, sobrecarregado de uma emocionalidade que nos recorda (sempre) gestos literários do neorrealismo, concentrando, por isso, no texto uma força utópica que marca de maneira particular a sua poesia.



Noémia de Sousa.

É por esta via que os poemas de Noémia de Sousa introduzem na poesia moçambicana um discurso simultaneamente lírico (no sentido que lhe atribui Paul Valéry de “desenvolvimento de uma exclamação”) e épico, o que vai determinar o seu papel de vanguarda estética e justificar mais tarde a sua inclusão no discurso nacionalista africano moderno.

Na verdade, creio ser este aspeto que explica o facto de a poesia de Noémia de Sousa se ter insinuado como referência no campo literário, configurado pela relação poesia/ ação, instituída pela série ideológica. Com efeito, podemos verificar que Noémia de Sousa figura em praticamente todas as antologias de poesia africana de língua portuguesa, desde os anos cinquenta, ou em traduções, publicadas fora do espaço colonial, antes da independência de Moçambique, as quais, de forma direta ou indireta, projetavam elementos ideológicos da esfera dos nacionalismos africanos. Do mesmo modo, se percorrermos páginas/ cadernos, revistas literárias ou obras mais recentes, encontraremos esses fios de memória trazidos da sua poesia, a percorrer novos textos que convocam a memória desse espaço identitário e matricial do subúrbio onde cabem “Os meninos da Malanga”, de Calane da Silva, “A rua de Lindenburgo”, de Luís Carlos Patraquim ou “Os baldios da Munhuana”, de Nelson Saúte.

Poderá esta poesia servir de breve roteiro a quem, percorrendo hoje as ruas da Mafalala, leia estes textos extraindo de cada imagem, de cada alusão, de cada verso, pedaços de uma memória resgatada e mantida viva pela força das palavras.

Notas

- ¹ Entrevista com José Craveirinha em 1997 com vista à preparação do documentário em vídeo *José Craveirinha Poeta de Moçambique*, que realizei na Universidade de Poitiers com Michel Laban, em 2001.
- ² A partir dos anos oitenta trabalhei com o poeta José Craveirinha na organização e transcrição do seu acervo literário, com a colaboração do então meu assistente Nataniel Ngomane, trabalho que ficou incompleto com a morte do poeta em 2003.
- ³ Na versão publicada na revista *Colóquio Letras* aparece *careás*, tal como na transcrição que consta do meu registo. Embora ambos os vocábulos estejam registados no Dicionário Morais, parece-me que o contexto exige *carcás* (bomba de arremesso), já que *careás* refere uma casta de pescadores de Ceilão. Penso tratar-se de uma leitura incorreta do dactilo-escrito devido ao estado do mesmo, o que provavelmente determinou a confusão entre e e c.
- ⁴ Ver Ribeiro, 1995.
- ⁵ *O Brado Africano*, ano XXXVIII, 1632, 06-07-1957: 5.

Bibliografia

- Craveirinha, José (1972), "Ossos e pedras do tintlholo", *Caliban*, 3/4: 116.
- Craveirinha, José (1977), "No trilho de Ho Chi Min", *Colóquio/ Letras*, 39 (setembro): 61-63.
- Craveirinha, José (1980), "Olho por olho dente por dente", *Tempo*, 505 (junho): 56-57.
- Craveirinha, José (1982), *Karingana ua karingana*. (1.^a edição: 1974) Maputo: INLD.
- Laban, Michel (org.) (1998), *Moçambique: encontro com escritores*. 3 vols. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Matusse, Gilberto (2001), "O poeta impoeta da Mafalala", in Annick Moreau; Fátima Mendonça; Michel Laban (orgs.), *José Craveirinha, poeta de Moçambique*. Poitiers: OAVUP-Universidade de Poitiers.
- Moreau, Annick; Mendonça, Fátima; Laban, Michel (orgs.) (2001), *José Craveirinha, poeta de Moçambique*. Poitiers: OAVUP-Universidade de Poitiers.
- O Brado Africano*, ano XXXVIII, 1632, 06-07-1957.
- Ribeiro, Fátima (1995), *Uma abordagem do tema da prostituição na poesia de José Craveirinha*. Maputo: AMOLP.
- Sousa, Noémia de (2001), *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.

