

CAPÍTULO 9

XIGUBO E KARINGANA UA KARINGANA: OS SOTAQUES MUSICAIS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA XIGUBO AND KARINGANA UA KARINGANA: MUSICAL ACCENTS IN THE POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA

Michelle Cardoso Chagas Morsch
Universidade Federal do Rio de Janeiro (Doutoranda)

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Este estudo pretende destacar a musicalidade presente na poesia de José Craveirinha, como um dos elementos fundamentais de afirmação identitária moçambicana. Destaca-se a exploração, em seus versos, de sonoridades e de ritmos africanos, como

parte do projeto poético de recriação da língua do então colonizador e como forma de expressão de sentimentos. Para isso, procede-se à análise de poemas das duas obras iniciais de Craveirinha – **Xigubo e Karingana ua karingana** –, emblemáticas da expressão musical característica da cultura moçambicana.

Palavras-chave: José Craveirinha; poesia moçambicana; cultura moçambicana; musicalidade; identidade.

ABSTRACT:

This study aims to highlight the musicality present in the poetry of José Craveirinha, as one of the fundamental elements of Mozambican identity affirmation. The exploration, in its verses, of African sounds and rhythms is highlighted, as part of the poetic project of recreating the language of the colonizer of that time and as a form of expression of feelings. For this, the analysis of poems of the two initial works of Craveirinha – **Xigubo** and **Karingana ua karingana** – is emblematic of the musical expression characteristic of Mozambican culture.

Keywords: José Craveirinha; mozambican poetry; mozambican culture; musicality; identity.

*E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor.
(José Craveirinha)*

*Só tambor ecoando a canção da força e da vida
só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
(José Craveirinha)*

INTRODUÇÃO

Tendo em vista o enlace entre música e poesia, detectável desde as primeiras manifestações literárias, e da possibilidade de reconhecimento da poesia como instrumento de afirmação identitária, faremos uma análise das seguintes obras do poeta moçambicano José Craveirinha: **Xigubo e Karingana ua karingana**. Nossa pesquisa privilegiará o estudo dos elementos sonoros e as estratégias poéticas utilizadas pelo escritor para valorizar os elementos da musicalidade em sua produção.

Em ambos os livros, o poeta demonstra uma preocupação notória de iluminar o texto escrito, predominantemente em língua portuguesa, com palavras rongas.¹ Além disso, em seus poemas, prioriza o resgate das tradições moçambicanas como forma de afirmação da identidade cultural: “A sua escrita em língua portuguesa é, por isso mesmo, modelada por interferências provenientes da língua ronga, e interferências também das formas e tradições que essa língua consigo veicula” (LEITE, 1991, p. 113).

Ao introduzir vocábulos da língua nativa, Craveirinha pretende reconstruir o idioma do colonizador e marcar o texto com os sotaques da sua terra. Assim, o autor cria uma poesia altamente original, que se diferencia por explorar as potencialidades lexicais, sonoras, sintáticas e semânticas, tanto do idioma português quanto da língua ronga. Rui Baltazar cita algumas palavras da língua ronga que, segundo o crítico, foram muito bem aproveitadas por Craveirinha: “*Xipalapala, chigubo, xipenhe, nonge, culucumba, msaho, shingombela, Karingana, xigubo, xituculumucumba, xipocuè, mutoyana, Kengelekezee, xicwembo, pongol, xiganda-bongolo, shípacana*” (BALTAZAR, 2002, p. 94).

É muito frequente, também, na poesia do moçambicano, a utilização de onomatopeias a fim de realçar a “música do poema”. Além desses, Ana Mafalda Leite nos fala sobre outros “dispositivos retóricos”, verificáveis em diversos poemas de Craveirinha, que, certamente, auxiliam na construção da cadência melódica:

O uso da apóstrofe, do sistema pergunta-resposta, que substituem a intervenção da audiência ou do coro, normais na performance oral, e criam um jogo de antifonias no interior dos poemas; também o uso abundante da exclamação e frase exclamativa, da pergunta retórica, a grande frequência de onomatopeias e da aliteração, o paralelismo frásico e sintático e a repetição, que juntamente com o emprego de refrão originam uma modulação musical capaz de aproximar o poema do canto, de que originariamente fazia parte. (LEITE, 1991, p. 117)

O refrão, recurso muito comum nas canções, facilita a memorização da letra. No caso dos poemas de Craveirinha, a repetição é uma estratégia utilizada para enfatizar a mensagem que o autor pretende transmitir e, assim, reforçar a necessidade de transformação da sociedade.

Não é à toa, pois, que, em muitos poemas, há a utilização de um léxico relacionado à música, até mesmo nos títulos – cântico, cantiga, hino, elegia e ode. Existe, também, o emprego constante de verbos ligados à voz, como “gritar” e “chamar”. Ana Mafalda Leite nos chama a atenção, ainda, ao fato de os poemas obedecerem a uma estrutura

1 A língua ronga é uma das línguas originárias da capital de Moçambique – Maputo (durante a ocupação colonial, a capital chamava-se Lourenço Marques). Na atualidade, o ronga, que já foi a língua mais falada na capital de Moçambique, está ameaçado pela preponderância do português.

estrófica que oscila, principalmente, entre os ritmos binário, ternário e quaternário, comuns nas formas populares orais (LEITE, 1991).

Através da incorporação de elementos da oralidade, José Craveirinha sela seu compromisso com a afirmação da moçambicanidade. É criado, portanto, um espaço de expressão poética em que as tradições orais africanas misturam-se à herança europeia: “A escrita poética não silencia as vozes da oralidade, antes as recupera para produzir um texto sempre em dispersão que não cala as sonoridades da fala, ainda quando os clamores sociais mostram-se na superfície do poema” (FONSECA, 2003, p. 398).

Nesse sentido, a poesia de Craveirinha solicita uma vocalização a fim de que sejam destacados os sons produzidos na fala, construindo, dessa forma, um ritmo oralizante. Nas palavras de Nazareth Fonseca: “Sua escrita, entremeadada por sons e gestualidade, conclama as tradições sonoras de seu país, as batidas do tambor de pele curtida que promovem a “consumação da grande festa do batuque”” (FONSECA, 2003, p. 391).

Pudemos verificar, então, que, nas obras iniciais – **Xigubo e Karingana ua karingana** –, a produção poética de José Craveirinha assume um compromisso com o seu povo, na medida em que, a partir da palavra, exalta sua língua, sua terra e sua cultura. O próprio poeta comenta sobre seu ato de criação poética:

Esta preocupação está incluída na poesia como acto criador. É a procura dos mesmos objectivos, mas por outros caminhos através da essencialidade duma língua, a essencialidade da palavra. É através da palavra que se faz a diferenciação entre a maneira como se diz em boa prosa ou em poesia, mas buscando uma outra essencialidade – não só na palavra que se lê, mas que se ouve (CRAVEIRINHA, José. In: LABAN, Michel, 1998, p. 85).

Prosseguiremos à análise dos poemas que compõem as obras em questão, buscando evidenciar e explorar as características musicais da poesia de Craveirinha.

XIGUBO: RITMOS DE AFIRMAÇÃO E DENÚNCIA

Primeiro livro de Craveirinha, **Xigubo**, é lançado em 1964 e reúne poemas dispersos em várias publicações na Coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (CEI). É uma obra de forte apelo identitário. Identificar os elementos que marcam sua terra é uma maneira, também, de o poeta construir a sua própria identidade. Nesse sentido, reconhece-se como cidadão moçambicano, reconhece sua cultura e procura despertar essa consciência nos outros homens de Moçambique.

Ana Mafalda Leite diz que Craveirinha, em seu livro de abertura, une “o direito cívico ao cultural, ou vice-versa, fazendo da afirmação lugar identitário de moçambicanidade” (LEITE, 1991, p. 34). O resgate das sonoridades, das oralidades e dos ritmos

africanos é, pois, um artifício muito utilizado pelo poeta a fim de marcar a poesia com os traços característicos do seu continente.

No poema “Msaho de aniversário” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 51, 52), por exemplo, o poeta recupera elementos relacionados ao universo musical, como os instrumentos e as danças, propondo, assim, uma nova expressão poética que seja capaz de traduzir os sons da sua terra. Já no título, há uma referência direta ao mundo da música, uma vez que “msaho”, vocábulo da língua ronga, significa “canto”:

*Negro chope²
subnutrido canta na noite de lua cheia
e na timbila de ânforas de massala
toca audível msaho da virgem tonga.³*

*E borboleta amarela
no estrênuo palpitar das asas
sozinha escreve na atmosfera agrimensurada
a fábula incrível das novas casas estranhas
e dos minérios sempre descobertos pelos outros
nas minhas terras familiares de xingombela⁴
ao norte e ao sul do rio
agora chamadas claim.
E tu continuarás
mesmo assim
no teu dúbio silêncio.
Mas eu
do primeiro ao último invendido cromossoma
desnutrido moçambicano da cabeça aos pés
da concessão dos alvarás de exploração dos jazigos de Moçambique
e da tua conforme cobardia
farei para ti em mil novecentos e sessenta e um
inteiro o som
e completa fúria
desta minha inexorável
impoética poesia.
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 51, 52)*

2 Chope é uma etnia que se concentra ao Sul de Moçambique.

3 Tonga é uma língua bantu e uma etnia da região de Zâmbia e de Zimbábue.

4 Xingombela é uma dança na qual intervêm homens e mulheres, geralmente nos casamentos.

Ao final do poema, observamos uma atitude de resistência do sujeito, já que assume uma postura de recusa aos cânones literários impostos pelo ocidente: “e completa fúria/ desta minha inexorável/ impoética poesia”. A crítica social também está presente nesse poema; o autor aponta a exploração colonial dos minérios em terras moçambicanas.

Embora a obra **Xigubo** tenha forte cariz identitário, a questão social é ressaltada, na medida em que o poeta pretende denunciar as injustiças e torturas sofridas pelo seu povo. No poema “Imprecação” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 24), o emissor dispara presságios contra os portugueses. O sujeito poético amaldiçoa as atitudes violentas e hipócritas dos europeus, prometendo retribuir da mesma maneira:

*...Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja
e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula
e verás como também te enche o nada que te restituo
dos meus banquetes de sobras.*

*Que para mim
todo o pão que me dás é tudo
o que tu rejeitas, Europa!
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 24)*

A colocação da conjunção adversativa “mas”, para iniciar o poema, corrobora a intenção de Craveirinha de desmascarar o comportamento colonial. Ironicamente, Craveirinha convida a metrópole para o desfrute dos “banquetes de sobras”. Ana Mafalda Leite explica a preocupação do poeta moçambicano com a questão sócio-histórica:

Os poemas de Xigubo revelam, apesar de tudo, uma adequação ao enquadramento sociohistórico moçambicano, o que nos leva a concluir que a identificação que é feita em alguns textos entre o sujeito, enquanto entidade singular, eu, e o coletivo, nós, pressupõe e ao mesmo tempo permite silhueta um espaço não só circunscrito projetivamente à África e à América, mas é, sobretudo, adequado a uma realidade nacional, linguística e geográfica. (LEITE, 1991, p. 37, 38)

No poema “Manifesto” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33), a voz que se pronuncia em primeira pessoa atinge uma extensão coletiva. Em tom laudatório, o sujeito, à medida que se apresenta, vai descrevendo e enaltecendo o seu povo e a sua terra. Além do

caráter épico, o poema possui uma musicalidade, que atua na intensificação de seu lirismo. O uso recorrente de exclamações e de interjeições e o emprego da aliteração imprimem uma cadência melódica que convida o leitor a se envolver no turbilhão de imagens oferecidas no texto e, simultaneamente, a refletir sobre tais imagens. Há uma intensa carga adjetival, que também colabora na desconstrução de estereótipos, sobretudo, em função de um ritmo sedutor, que alterna momentos rápidos e objetivos com outros mais lentos e ricos em metáforas oníricas:

Oh!

*Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros como insurrectas
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.*

(...)

Ah! E meu

*corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga
e na capulana austral de um céu intangível
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.*

(...)

[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33)

No “Poema do futuro cidadão” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 18), o emissor profetiza o futuro do seu país, “que ainda não existe”. A voz do enunciador se integra a outras vozes e, juntos, anunciam, antecipadamente, a conquista da liberdade que está por vir:

*Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!*

*Não nasci apenas eu
nem tu nenhum outro...
mas Irmão.*

*Mas
tenho amor para dar às mãos-cheias.
Amor do que sou
e nada mais.*

*E
tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho de um País que ainda não existe.*

*Ah! Tenho meu Amor a todos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe.
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 18)*

Mais uma vez, temos um poema que tende à vocalização. Ao pronunciar o desejo, o sujeito assume um compromisso com a palavra dita, sacralizando-a. Além disso, a mensagem pode ter um maior alcance e, assim, atingir um maior número de pessoas.

Ana Mafalda Leite comenta acerca da tendência de alguns poemas de **Xigubo**, como é o caso do poema em questão, de prever o futuro: “A previsão e o anúncio do futuro são elementos que se destacam na poesia de **Xigubo**. Este ‘futurismo’ profético é também uma componente indispensável da escrita de tipo manifestatário, uma vez que se reveste da dimensão de um mito” (LEITE, 1991, p. 40).

Em “Mamanô” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 43, 44), o grito de desespero do menino “órfão de mãe viva” se ergue apontando a brutalidade do fato descrito pelo poeta. O poema faz referência à deportação de duzentos e vinte e cinco homens e cinquenta e três mulheres, dentre as quais a mãe do menino, para as roças de São Tomé:

*Voz de mufana⁵
alagou a cidade com seus soluços de acusação
pequeno xipocué⁶ a tremer de frio
passou varando a noite algodoada de cacimba
a alma de órfão de mãe viva
Espezinhada!
Espezinhada!
Espezinhada!
E toda sina atirada desesperadamente
num grito cheio de vazio como nossa vida:
- “Mamanôôô...! Mamanôôô...!”*

*Cidade:
aonde vai o negrinho na noite
perdido na escuridão branca e maldita
(escuridão branca e maldita mil vezes maldita)
embrulhado no quente casaco de lã chamado cacimba
o vapor apitando no frenesi da partida
e os porões pejados de obscuros
filões vivos?*

*Cidade:
que é do negrinho quase nu
quase nu a chamar – “Mamanôôô...! Mamanôôô...!”
descalço e solitário comigo
naquela noite fatal de deportação
em que a angústia africana atravessou a ponte-cais
cobriu a cidade de pedra com sua voz
e ninguém a ouviu descabaçando o silêncio
dos grandes prédios de cimento armado?*

5 Mufana é um menino; jovem.

6 Xipocué: alma de outro mundo; fantasma; indivíduo feio.

Cidade:
aonde está o órfão de mãe ainda viva
quase vestido
quase morto
quase nu
pequeno xipocué chamando na nossa língua
- Ô... Mamanôô...! Ô Mamanôô...!
naquela noite fatal que exportou
duzentos e vinte e cinco homens
e cinquenta e três mulheres
para as roças de S. Tomé?
 (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 43-44)

Vale ressaltar que o “mufana” grita pela mãe em língua ronga, e o poeta faz questão de enfatizar tal escolha – “pequeno xipocué chamando na nossa língua/ - Ô... Mamanôô...! Ô Mamanôô...!” Há, também, outros elementos no poema que demonstram o turbilhão de sentimentos envolvidos na cena: as perguntas retóricas, as repetições e as exclamações.

Na segunda estrofe, a recorrência ao paradoxo – “escuridão branca e maldita” – ajuda a desconstruir a imagem da escuridão associada ao negro. No caso em questão, a escuridão é branca e maldita. Outro aspeto a ser realçado é o fato de, na primeira estrofe, o órfão ser referido como o filho de “mãe viva”. Após a descrição de tantas barbaridades, na quarta e última estrofe, o órfão é citado como o filho de “mãe ainda viva”, o que marca a resistência e força, não se sabe até quando, da mulher frente às torturas sofridas. Em ambos os casos, o poeta pretende denunciar os horrores da colonização.

Também em “Elegia à minha avó Fanisse” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 45-46), o poeta, embora em tom elegíaco, acusa as ações brutais praticadas pelos colonizadores. O poema relata a morte da avó Fanisse nas plantações de Michafutene:

Fanisse era minha avó
e sombra de canhoeiro no caminho de areia
traz recordação de velha capulana de riscado
com amendoim e milho maduro
na machamba de Michafutene
a dois gritos de paragem de camião.

Fanisse nasceu nos meus olhos mulatos
e viveu chicomo⁷ na velhice

7 Chicomo é um local populoso localizado em Inhambane, Moçambique.

*batata doce castanha de caju
esteira debaixo da mangueira
história de coelho esperto à volta da fogueira
reza essencial em língua de Mahazul⁸
e lua grande no sítio do coração.*

*Ninguém zangou avó Fanisse
ninguém cuspiu sina de Fanisse
ninguém roubou mandioca
ninguém bateu
ninguém matou Fanisse?*

*Português abriu estrada na machamba
buzina de Thornicroft lá longe
espantou cabrito de cocuana⁹ Mabota
passarinho de bico encarnado
fugiu!*

*Ninguém cuspiu
ninguém bateu avó Fanisse
ninguém matou...
Ninguém fez mal.*

*Mas foi assim em Michafutene
que minha avó Fanisse
morreu!*

(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 45-46)

O poema em questão, além de abordar uma temática social, uma vez que acusa o colonizador pela morte da avó Fanisse, resgata elementos e ações tradicionais no espaço moçambicano, como a contação de estórias “à volta da fogueira”. O emprego de

8 Mahazul era vassalo fiel de Ngungunhane, último imperador do Império de Gaza, e não aceitava a soberania portuguesa.

9 Cocuana: velho(a); avó(ó); termo respeitoso para com todo o ancião, independentemente do sexo.

perguntas retóricas, inclusive, instaura uma insinuação, levando o leitor a validar a acusação de que o Português é o culpado pela morte de Fanisse, da cultura dela e do ambiente em que a avó vivia.

Em “Gado mamparra-magaíza” (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 63-64), uma vez mais, Craveirinha faz uma denúncia social, na medida em que revela a exploração sofrida pelo trabalhador contratado – o “magaíza”. O ritmo do poema é bastante contundente e é realçado a partir de certos recursos estilísticos, tais quais as exclamações, as interjeições, as repetições, os adjetivos e, até mesmo, as reticências:

*O gado está escolhido
contado e marcado.
Vai no comboio o gado mamparra.*

*Nos currais da administração
ficam só as fêmeas.
Nas machambas das circunstâncias
ficam as fêmeas a emprenhar
gado novo.*

*Hoje
volta ao comboio de Migôdini
e xitimela¹⁰ volta e traz
podre de doenças o velho gado d’África.*

*Oh!
Faltam cabeças no gado magaíza.
Faltam pernas no gado magaíza.
Faltam braços no gado magaíza.
Faltam homens no gado magaíza.*

*Ah!
Venham ver.
Venham ver o gado escolhido.
Venham ver o gado marcado.*

10 Xitimela é um comboio, navio ou qualquer tipo de máquina a vapor.

*Venham ver o gado da minha terra.
Faltam cabeças no gado magaíza.
Faltam cabeças de gente no gado devolvido.*

*E novamente
outra vez o gado está escolhido.
Outra vez o gado está comprado.
Outra vez o gado está vendido outra vez!*

*(...)
Ah! Gado de raça nos currais d'África.
Ah! Gado-gente de todo Moçambique
... Gado comprado!
... Gado marcado!
... Gado vendido!
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 63-64)*

Podemos observar, nitidamente, a zoomorfização do homem, uma vez que o grupo de trabalhadores é comparado a um gado. Assim como o rebanho está sujeito ao seu pastor e, em breve, será vendido para corte, os “magaízas” estão subordinados aos colonizadores portugueses e serão vendidos a outros donos. Entretanto, na última estrofe do poema, o sujeito assume uma postura de resistência e afirma que, em Moçambique, não haverá mais compra de “gado”. As repetições e as frases exclamativas corroboram a atitude acertada tomada pelo enunciador:

*Ah! Gado libras-ouro de bacilo Rand.
Ah! Nunca mais nenhuma vez
Gado mamparra.
Gado magaíza.
Nunca mais em Moçambique gado comprado.
Nunca mais gado moçambicano marcado e vendido!
Nunca mais!!!
(CRAVEIRINHA, 1980a, p. 64)*

Finalizaremos nossa análise da obra **Xigubo** com o poema “Chamamento” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 58), no qual os sons das palavras são muito valorizados. Há, no

texto, vocábulos que remetem à oralidade, como “chamamento, chamei, voz, grito, ouvi, eco”. Além disso, o “eu-enunciador” dirige seu discurso a um “tu-interlocutor”, tentando estabelecer um diálogo. Para tal, o sujeito ergue sua voz e pretende despertar os cidadãos moçambicanos a fim de incitá-los à ação em busca da liberdade:

Chamei-te!

*E como um bêbado de futuro
em plena rua da cidade ocupada
a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto
reventou o ar sofisticado das urbes
invadiu as plantações de chá
correu em rajada os campos de sisal
encheu de lés-a-lés as terras do tabaco
e com a minha transpiração de sangue
tingiu de cor nova os algodoads sem fim.*

Chamei-te!

*E o meu grito rouco de vida
entrou como um tiro de azagaia no recesso das minas
e no minuto suspenso no relógio da esquadra
ouvi o eco crescido e refundido da minha voz máscula
responder: – Sekeleka¹¹ Irmão!*

*E para lá da minha própria mudez
a grande voz cobriu a nossa vergonha de homens
movendo-se à superfície do mundo
mas chamando:
– Sekeleka Irmão!*

[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 58)

Vale ressaltar que o chamamento é realizado em língua ronga, “– Sekeleka Irmão!”, para que apenas os homens de Moçambique possam compreender o chamado.

Portanto, nos vinte e um poemas que compõem **Xigubo**, predomina a voz de um enunciador que denuncia o opressivo sistema colonial, mas também faz uma exaltação telúrica, racial, cultural e linguística das identidades moçambicanas e africanas, em geral. Para tanto, o poeta lança mão de variados artifícios sonoros que tornam seu

11 **Sekeleka** é um vocábulo da língua ronga e significa “erguer-se, levantar”.

discurso ora exaltado e sublime, ora agressivo e impetuoso, ora sensual e virulento. Tais características foram comprovadas nos poemas supracitados.

Consideramos interessantes e pertinentes as conclusões às quais chegou Ana Mafalda Leite a respeito do livro:

O carácter fortemente rebelde e impositivo da poesia de Xigubo concretiza-se na linguagem poética usada, na qual se detecta a apreensão dos legados modernistas pela metáfora inesperada, muitas vezes com efeitos pictóricos e oníricos, pela liberdade versificatória, pela introdução do nível coloquial no verso, pelo tom eufórico, exaltante e agressivo, e ainda pela intensidade emocional marcada pela interjeição repetida e pela redundância adjetival. (LEITE, 1991, p. 127)

KARINGANA UA KARINGANA: NA CADÊNCIA DA POESIA NARRATIVA

O segundo livro de José Craveirinha, primeiro a ser editado em Moçambique, **Karingana ua karingana**, foi publicado em 1974 e reúne uma grande quantidade de poemas. Entretanto, apenas a edição de 1982 é considerada definitiva e revista pelo autor. O próprio poeta faz essa ressalva no prefácio do livro: “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” (CRAVEIRINHA. In: LEITE, 1991, p. 20).

A obra em questão caracteriza-se pela forte presença de uma narratividade oral, “recriada numa linguagem que teatraliza formas de contar com *jeito de profecia*, recuperando ritmos e ritos bastante característicos da cultura moçambicana” (SECCO, 2008, p. 13). No livro, há a presença de um “poeta-narrador”, que passeia por Moçambique, principalmente pela “cidade de caniço”, contando e descrevendo os lugares, as pessoas, as culturas locais, entre outros aspetos.

No poema que abre a obra, também intitulado “Karingana ua karingana”, o poeta já anuncia o carácter narrativo envolvente que percorrerá por todo o livro. Tal expressão da língua ronga equivale à “Era uma vez”. Convocando o leitor a participar das estórias que serão contadas, aliciando-o para a roda. Os primeiros versos, embora aparentemente simples, produzem uma espécie de efeito de eco que se deseja prolongar no ouvinte/leitor:

*Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias*

– *Karingana ua karingana!* –
é que faz o poeta sentir-se
gente
 (...)
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 13).

No poema “Fábula” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18), por exemplo, o tom da contação de estórias é bem evidente. Como o título insinua, dá-se uma breve narração; contudo, sua contundência é absoluta:

Menino gordo comprou um balão
e assoprou
assoprou com força o balão amarelo.
Menino gordo assoprou
assoprou
assoprou
o balão inchou
inchou
e rebentou!

Meninos magros apanharam os restos
e fizeram balõezinhos.
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 18)

Craveirinha lança mão, na segunda estrofe, da gradação. Porém, diferentemente do que ocorre na maioria dos textos narrativos, a gradação, aqui, é decrescente e, assim, caminha em direção ao anticlímax. Nesse sentido, o poeta, conscientemente, rompe com certas convenções. É válido lembrar, ainda, que as rimas e as repetições intensificam o clima de suspense construído a partir do emprego da figura de estilo.

O poema “Aforismo” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 20) faz referência a uma forma popular muito característica das tradições orais, tanto africanas como da cultura ocidental. De forma exemplar, o poeta, mais uma vez, resgata e afirma elementos que identificam a sua cultura, sem deixar, contudo, de apontar os laços que a une a todas as culturas humanas:

O preconceito da ave
não é o tamanho das suas asas

*nem o ramo em que poisou
 Mas a beleza do seu canto
 a largueza do seu voo
 e o tiro que a matou.
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 20)*

Vale destacar aqui o comentário de Rita Chaves acerca dos aforismos:

Da tradição oral, a poesia igualmente herda o apreço pelo aforismo. Essa forma condensada de sabedoria popular é trazida para o interior do poema que incorpora os ditados, muitas vezes para questionar as verdades que eles nem sempre podem expressar. Tratadas dessa maneira, essas formas cristalizadas de discurso são revitalizadas e espelham a inquietação de quem não quer perder as várias dimensões de cada verdade. (CHAVES, 1999, p. 160)

Outra característica que aproxima os poemas de **Karingana ua karingana** aos textos narrativos é a presença de personagens-tipo, um recurso muito utilizado no Neorrealismo. Muitas vezes, inclusive, elas são identificadas. É o caso do poema “Felismina” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 33), em que há o retrato de uma prostituta. Ao trazer, para o seu texto, uma figura marginalizada na sociedade, o poeta tem o objetivo de denunciar a condição sub-humana dessa mulher e, concomitantemente, ratificar a sua existência sofrida, pois a construção rítmica e imagética da personagem evidencia a sua coisificação e exploração e, ao mesmo tempo, a sua visibilidade como ser humano único. Por isso, o foco que incide sobre a personagem a alveja, em vez, simplesmente, mostrá-la convidando-nos a olhá-la em seu sofrimento e a partir do cenário no qual está inserida – as regras do cabaré:

*Com música
 e jogos de luzes como nos circos
 desabotoa-te lentamente, Felismina
 desabotoa-te ao cúmulo das regras do cabaré
 desabotoa-te Felismina.*

*Aqui na cidade
 a cada milímetro do teu descaramento
 vais evoluindo alvejada a focos na barriga
 vais evoluindo cada vez mais nua
 vais evoluindo com música e tudo*

*vais evoluindo de mamana mal vestida
em bem despida artista de “strip-tease”.
Com música da Europa
e jogo de luzes na tua nudez
vais evoluindo sem um único livro
vais evoluindo dentro deste circo
vais evoluindo Felismina!
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 33)*

A intensa musicalidade do poema é apreendida no ritmo que sugere o movimento e a “evolução” de Felismina ao longo de cada verso. As repetições e os paralelismos corroboram a construção dessa cadência melódica de construção e desconstrução de uma personagem tipo. Assim nosso olhar vai gradualmente acompanhando o processo rítmico de iluminação da personagem, para além da sua tipificação. A ironia, característica da linguagem poética do autor, incide sobre os sentidos do verbo evoluir, que atravessa o poema de ponta a ponta, apontando antes para a degradação de Felismina.

Ana Mafalda Leite ressalta que alguns poemas do segundo livro de José Craveirinha lembram a estrutura das canções (LEITE, 1991, p. 115). A terceira parte da obra, designada “Odes ao inverno”, por exemplo, faz alusão a um tipo de composição poética de caráter lírico. A propósito, a ode surgiu na Grécia e, em grego, significava “canto”. A título de ilustração, vejamos a “1.ª Ode ao inverno” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 65):

*Ainda é manhã cedo
e nas ruas ninguém.
Só o homem do lixo embrulhado
em mortalha de ganga e cacimba
despejando latas ao ladrar dos cães.*

*Nas casas
ainda
todas as portas cerradas.*

*Mas na manhã cedo
ao raivoso rosnar dos cães
só o homem do lixo...*

o homem do lixo...
... do lixo
e mais ninguém.
 (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 65)

A última estrofe, em especial, devido às repetições, sugere um ritmo que parece dar movimento ao texto.

Há outros poemas, em **Karingana ua karingana**, que exploram a musicalidade. É o caso das elegias, que são compostas de um lirismo melancólico. “Ao meu belo pai ex-emigrante” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 107 a 110) é uma linda elegia dedicada ao pai de Craveirinha. Em quase todas as estrofes, o vocativo “pai” é empregado, criando, assim, um ritmo e um clima de conversa. Além disso, ao interpelar o pai, repetidas vezes, o poeta vai costurando uma estrofe à outra através do “acentuado uso de conjunções coordenativas, que marcam um ritmo aliterativo cantante na continuidade da narração lírica” (LEITE, 1991, p. 117):

Pai:
as maternas palavras de signos
vivem e revivem no meu sangue
e pacientes esperam ainda a época da colheita
enquanto soltas já são as tuas sentimentais
sementes de emigrante português
espezinhadas no passo de marcha
das patrulhas de sovacos suando
as coronhas de pesadelo.

E na minha rude e grata
sinceridade filial não esqueço
meu antigo português puro
que me geraste no ventre de uma tombasana¹²
eu mais um novo moçambicano
semiclaro para não ser igual a um branco qualquer
e seminegro para jamais renegar
um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue.

(...)

12 Tombasana é uma mulher solteira.

Oh, Pai:
 juro que em mim ficaram laivos
 do luso-arábico Aljezur¹³ da tua infância
 mas amar por amor só amo
 e somente posso e devo amar
 esta minha bela e única nação do Mundo
 onde minha Mãe nasceu e me gerou
 e contigo comungou, meu Pai.
 E onde ibéricas heranças de fados e broas
 se africanizaram para a eternidade nas minhas veias
 e teu sangue se moçambicanizou nos torrões
 da sepultura de velho emigrante numa cama de hospital
 colono tão pobre como desembarcaste em África
 meu belo Pai ex-português.

(...)

E nestes versos te escrevo, meu Pai
 por enquanto escondidos teus póstumos projetos
 mais belos no silêncio e mais fortes na espera
 porque nascem e renascem no meu não cicatrizado
 rongá-ibérico mas afro-puro coração.
 E fica a tua prematura beleza afro-algarvia
 quase revelada nesta carta elegia para ti
 meu resgatado primeiro ex-português
 número UM Craveirinha moçambicano!
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 107-108, 110)

Nesse poema autobiográfico, Craveirinha assume a sua identidade mestiça – “semiclaro para não ser igual a um branco qualquer/ e seminegro para jamais renegar/ um glóbulo que seja dos Zambezes do meu sangue” – e as heranças portuguesas legadas do pai. No entanto, tem a consciência de que pertence a uma única nação: “e somente posso e devo amar/ esta minha bela e única nação do Mundo/ onde minha Mãe nasceu e me gerou”.

13 Aljezur é uma vila portuguesa pertencente ao Distrito de Faro, região e sub-região do Algarve, com cerca de 3.300 habitantes.

Ao referir o pai como “ex-emigrante” e ao afirmar que o sangue dele se “moçambicanizou”, o poeta pretende isentar o pai do jugo de colonizador. Assim, é como se o sujeito poético afastasse de si qualquer vestígio da ação colonizadora.

Em “Dó sustentido para Daíco” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 111 a 113), o sujeito poético, interpela, em todas as estrofes, a sua interlocutora “Carol”. Aqui, temos, mais uma vez, o estabelecimento de um diálogo. Dessa forma, o poeta revitaliza a oralidade que é tão marcante em diversas culturas africanas:

Carol:

Lembras-te ainda do Daíco?

*Dos seus mil dedos bem magros
excitados nas cordas da sua fêmea-violão
e principalmente os seus olhos xi-ronga
libelos em náuseas de timidez?*

Olha, Carol

*fomos hoje acompanhar o Daíco
no regresso definitivo do exílio
sem sair da sua terra.*

E estava

*como tu o conheceste antes
da renúncia de Noémia de Sousa no estrangeiro
talvez um pouco mais mudado na maneira
esquisita de continuar o monólogo
de dizer tudo sem falar.*

Complexo, quem sabe?

*da viagem de automóvel ao comprido
em tábuas de segunda classe
a caminho da mãe-terra.*

E vê lá tu, Carol

*o Daíco ultimamente na filha-da-mãe
da rua Araújo até às quatro horas da manhã
a tocar viola contra a estúpida opinião de uma
radiografia de frente aos seus pulmões.*

(...)

*Pois é, Carol,
 vou terminar esta carta enviando-a sem via
 sobre a amnistia de quarenta e tal anos de exílio
 do Daíco dentro de Lourenço Marques a tocar bacilos
 mas não estejas pensativa nem triste onde quer que estejas
 que o Daíco executa agora revés no coração da pátria
 de improviso a resistência da última posição
 no corpo inteiro em contracanto.*

*E garanto-te, Carol,
 que neste momento em Moçambique
 jacente a orquestra de humos começou
 de certeza no sigilo unísono de tudo
 o típico movimento arenoso puro
 folclore das boas-vindas
 ao Daíco.
 [grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 111-112, 113)*

Segundo Rita Chaves, o poeta dedica o seu discurso à Noémia de Sousa, Carol, “na saudação aos que perambulavam por outras terras com uma parte do coração em África” (CHAVES, 1999, p. 149).

No poema “Mensagem” (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 95), o sujeito poético deseja se comunicar com o seu povo em busca de um coro unísono. Tenta recuperar esse “grito” coletivo que a escrita, imposta pelo colonizador, desejou abafar. Uma vez mais, temos a fala como força geradora de ação. Os vocábulos “ouvi” e “voz” remetem, diretamente, à oralidade:

*Ouvi tua canção distante
 tua voz rouca de saudade dos caminhos de nascença
 ouvi e guardei no coração.*

*E tua voz minha voz nossa voz
 não quer grades nem fronteiras
 e distância também é grade
 também é fronteira dentro de nós.*

*Ouvi tua voz rouca de saudade
e não encontrei ave solta dos dias
e das noites da Munhuana¹⁴
(...)
(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 95).*

Nesse poema, a musicalidade também se destaca. Através do uso repetido de pronomes possessivos e de vocábulos, como “voz” e “sangue”, que reiteram a identificação e a semelhança do poeta com sua amiga “Carol” e os outros moçambicanos, é construída a cadência melódica. A voz que se pronuncia evoca outras vozes e todas elas se misturam em busca de um canto coletivo e expressivo:

*e venho aqui chamar teu sangue meu sangue nosso sangue
venho aqui chamar Carolina
Carolina...! Carolina...!
com a mesma voz minha voz tua voz nossa voz
mesmo sangue teu sangue meu sangue nosso sangue
que saudade pode enrouquecer no cantar distante
mas desespero tem que fazer flor em toda a parte.
[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 96)*

O poema que fecha o livro, “SIA-VUMA” (CRAVEIRINHA, 1980b, 1980, p. 165 a 169), representa o canto, a voz coletiva. Essa expressão da língua ronga é uma espécie de refrão que corresponde ao “amém”. Portanto, há a participação de um coro que se pronuncia ao final de cada estrofe. Evidencia-se, assim, a força e a importância da voz coletiva, que, vale ressaltar, é muito comum nas performances orais. A intervenção do coro cria, ainda, “um jogo de antifonias no interior do poema” (LEITE, 1991, p. 116). A expressão “SIA-VUMA” é declamada no último verso de cada uma das 19 estrofes que compõem o poema, marcando, dessa forma, uma regularidade rítmica:

*Enquanto
instintivas andorinhas
incansáveis fulgem as asas
contra a taciturna saca azul
engomada a pulso sobre nós
com alcunha portuguesa de céu
suburbaninhas largam-se à mecha dos pneus à mão*

14 Munhuana é um grande bairro suburbano de Moçambique que continha depósitos de água salobra.

*ou pilotos analfabetizados mesmo assim guiam
à pata os “friendship” de caixote*

SIA-VUMA!

*E o nosso amor de homens
descerra os olhos ao nu mais feminino
de um par de pernas nacionais abertas
na insolação viril do xigubo*

SIA-VUMA!

*E noivas
cinjem aos rins
a vertigem púrpura das capulanas
e reprimem nos seus bantos corações
uma a uma as missangas da tristeza
e talham a dente a xicatauana da paciência
que o tempo de amar se não extingue
e na espera o longo sonho excessivo
do mais verdadeiro amor também compensa
a alucinante visão de um novo horizonte*

SIA-VUMA!

(...)

(CRAVEIRINHA, 1980b, p. 165-166)

Craveirinha consegue, pois, nesse último poema, arquitetar o futuro que deseja para Moçambique com o consentimento e a validação do público que ouve e responde aos prenúncios do poeta – “que assim seja!”. Os verbos encontram-se, então, no futuro:

*E seremos viajantes por contra própria
jornalistas, operários com filhas também dançarinas de ballet
arquitetos, poetas com poemas publicados
compositores e campeões olímpicos*

SIA-VUMA!

*E construiremos escolas
hospitais e maternidades ao preço
de serem de graça para todos
e estaleiros, fábricas, universidades
pontes, jardins, teatros e bibliotecas*

SIA-VUMA!

*E guiaremos as nossas charruas
editaremos os nossos livros
semearmos de arroz os nossos campos
sintonizaremos a voz dos nossos emissores
e bateremos também o “crawl” nas piscinas*

SIA-VUMA!

*E ergueremos estátuas aos nossos técnicos
estâncias para os nossos mais velhos
estádios para os nossos jovens
e represas alegóricas ao pai
à mãe e ao filho não evocados nas maldições
infinitas que devastaram África*

SIA-VUMA!

*E distribuiremos amuletos de aritmética
e invocaremos o exorcismo dos altos-fornos
a antropologia cultural de uma changana
a uma virgem maconde moçambicanamente
e a lógica diesel das geradoras na Manhiça*

SIA-VUMA!

*E armados de martelos e chaves-de-boca
montaremos água canalizada no Xipamanine todo
desviaremos o machimbombo 7 para a Polana
e o machimbombo 2 da Polana para o Alto-Maé
e controlaremos a lavra de quilovátios todos os dias
semeando amperes no Chamanculo inteiro*

SIA-VUMA!

*E inocularemos
de nós para o mundo a vacina
contra os vírus suásticos
e pendurada exibiremos ao povo dos belos bairros
a relíquia fóssil da gengiva de nojo
dos que traírem o folclore deste poema*

SIA-VUMA!

(...)

[grifo nosso] (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 167-169)

Tal qual uma prece, que possui uma cadência rítmica peculiar, o poema em questão atinge uma musicalidade bem original, que se dá a partir das repetições, das exclamações e, ainda, dos neologismos, como “moçambicanamente”. Com esse poema belíssimo, podemos dizer que José Craveirinha fecha sua segunda obra com “chave de ouro”. É, realmente, uma ode ao futuro de Moçambique.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, pretendemos demonstrar de que forma os ritmos e sonoridades africanos penetram na poesia do escritor moçambicano José Craveirinha. A poesia de Craveirinha, devido ao seu caráter musical, nos toca, já que a “música é espírito, alma... ela é linguagem da alma que espalha em sons o prazer interior e a dor do coração...” (HEGEL. In: KIEFER, 1985, p. 223).

Vimos que, ao injetar os ritmos e as sonoridades africanos nos poemas, Craveirinha resgata, valoriza e recria tais elementos, afirmando a sua identidade cultural. Podemos analisar algumas estratégias de recriação da língua do colonizador a partir da confrontação de palavras e sonoridades dos idiomas africanos, de neologismos e de expressões características da oralidade. Observamos como o poeta cria uma nova linguagem literária, que subverte as “boas” regras da morfologia, da sintaxe e da semântica do português padrão. Nesse sentido, sua obra poética é capaz de traduzir, de fato, a realidade africana.

Percebemos, inclusive, que, ao marcar o texto com os sotaques da sua terra, Craveirinha marca, simultaneamente, as diversas culturas existentes em Moçambique, estabelecendo um enfrentamento aos modelos culturais impostos pelo colonizador. O poeta forja a sua escrita também em um movimento de conscientização cultural, visando chamar a atenção para a necessidade de transformação da sociedade moçambicana. Assim, profeticamente, vai projetando e musicalizando, em seus versos, o futuro que deseja para o seu país.

Detectamos, ainda, a forma como os variados artifícios sonoros, como as interjeições, exclamações, repetições e aliterações, concorrem para a expressão dos sentimentos do sujeito poético, que se revela, no poema, com euforia e exaltação, revolta e dor.

Além disso, os ritmos e as sonoridades dão movimento ao texto poético; é como se transformassem o poema em um organismo vivo. Como diz o crítico José Miguel Wisnik (2008): “o ritmo dá movimento e faz pulsar a poesia”.

Ao explorar parte da riqueza poética da obra de José Craveirinha, sugerimos mais estudos sobre os caminhos da musicalidade em sua poesia. Esperamos, pois, ter podido contribuir para as pesquisas nessa área, realçando a grandeza da poesia do autor moçambicano.¹⁵

15 O presente trabalho é uma adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado da Michelle Chagas, que pode ser facilmente encontrada em: https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018_19/Michelle%20Chagas%20-%20Letras,%20Sons%20e%20Ecos%20-Musicalidade%20em%20Craveirinha.pdf.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Lisboa: Edições 70, 1980a.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua karingana**. Lisboa: Edições 70, 1980b.

Obras gerais

BALTAZAR, R. Sobre a poesia de José Craveirinha. **Revista Via Atlântica**. USP – DLCV, São Paulo, n. 5, 2002.

CARVALHO, R. D. D. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. In: PADILHA, L. (org.). **Repensando a africanidade**: ANAIS do I encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa. Niterói: Imprensa universitária da UFF, 1995.

CHABAL, P. **Vozes Moçambicanas**. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, R. José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo. **Revista Via Atlântica**. USP-DLCV, São Paulo, n. 3, 1999.

CHAVES, R. Entrevista: José Craveirinha. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 415-425, 1.º sem. 2003.

CHAVES, R. José Craveirinha: A poesia em liberdade. In: **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, R.; SECCO, C.; MACÊDO, T. (org.). **Brasil/África**: como se o mar fosse mentira. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FINNEGAN, R. Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices. In: MATOS, C. N. D.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. D. (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FONSECA, M. N. S. José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 1.º sem. 2003.

JORGE, S. R. José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana. In: SEPÚLVEDA, M. D. C.; SALGADO, M. T. (org.). **África e Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 197-208.

KIEFER, B. O Romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

LABAN, M. **Moçambique**: encontro com escritores, vol. 2. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1998.

LARANJEIRA, P. Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 110/111, jul. 1989.

- LARANJEIRA, P. **A negritude africana de língua portuguesa**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- LEITE, A. M. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.
- LEITE, A. M. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- LISBOA, E. José Craveirinha. **Maderazinco-Revista Literária moçambicana**. Edição 2, Maputo, dez. 2001.
- MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**, 1.^a edição. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATA, I. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. **Revista Gragoatá**, n. 27, p. 11-31, 2º sem. 2009.
- MATOS, C. N. D.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. D. (org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MENDONÇA, F. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. **Revista Via Atlântica**, n. 5, 2002.
- PADILHA, L. C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2.^a ed. Niterói: EdUFF / Pallas, 2007.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RUI, M. Eu e o outro – O invasor. *In: Encontro perfil da literatura negra*. São Paulo, 1985.
- SECCO, C. L. T. R. Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangata Valente. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 8, Ano VII, p. 7-26, 2003.
- SECCO, C. L. T. R. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SILVEIRA, J. F. D. José Craveirinha: Impoética poesia. **Via Atlântica** (USP), São Paulo, v. 5, p. 78-87, 2002.
- WISNIK, J. M. *In: SOLBERG, H. A palavra encantada* (Filme Documentário realizado em 2008).