

## 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.<sup>1</sup> 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 chope<sup>2</sup>  
subnutrido canta na noite de lua cheia  
e na timbila de ânforas de massala  
toca audível msaho da virgem tonga.<sup>3</sup>*

*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 xingombela<sup>4</sup>  
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 mufana<sup>5</sup>  
alagou a cidade com seus soluços de acusação  
pequeno xipocué<sup>6</sup> 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 chicomo<sup>7</sup> 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 Mahazul<sup>8</sup>  
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 cocuana<sup>9</sup> 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 xitimela<sup>10</sup> 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: – Sekeleka<sup>11</sup> 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 tombasana<sup>12</sup>*  
*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 Aljezur<sup>13</sup> 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 Munhuana<sup>14</sup>  
(...)  
(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.<sup>15</sup>

---

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](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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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).