

OS SOTAQUES MUSICAIS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA

“THE MUSICAL ACCENTS IN THE POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA”

Michelle Cardoso Chagas

Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – UFRJ

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo estudar a musicalidade presente na poesia de José Craveirinha, como um dos elementos fundamentais de afirmação identitária moçambicana e da expressão dos sentimentos do sujeito poético. Busca mostrar a exploração, em seus versos, das sonoridades e dos ritmos africanos, como parte do projeto poético de recriação da língua do colonizador. São analisados poemas das duas obras iniciais de Craveirinha – *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* –, consideradas emblemáticas da expressão musical característica das culturas moçambicanas e africanas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, José Craveirinha, musicalidade, identidade, culturas africanas.

ABSTRACT:

*This article aims at studying the musicality of José Craveirinha poetry, as one of the fundamental components for Mozambican identity affirmation and of expression of the poet's feelings. It seeks to explore in his poetry sonorities and African rhythms, that recreate poetically the language of the colonizer. It considers the poems of Craveirinha's first two works – *Xigubo* and *Karingana ua Karingana* –, as representatives of musical expression found in African cultures.*

KEYWORDS: poetry, José Craveirinha, musicality, identity, african cultures.

A poesia e a música, desde as primeiras manifestações artísticas, encontram-se enlaçadas. Tal fato pode ser explicado, na medida em que as duas artes utilizam-se de técnicas semelhantes para se realizarem formalmente. A música toma emprestados elementos da poesia, assim como esta lança mão de propriedades daquela. A poesia adquire características que ultrapassam “o signo gráfico, o significado da linguagem, o espaço no papel, e tende a um tipo de performance que irrompe no domínio do som”. (QUARANTA, 2007, p. 2).

O ritmo, por exemplo, elemento, reconhecidamente, musical, é tomado pela poesia e torna-se “peça-chave” para dar mobilidade ao texto poético. Octavio Paz, a respeito da poesia, nos ensina que:

Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras. (...). A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. (PAZ, 1982, p. 64).

Cláudia Neiva de Matos, no ensaio intitulado *Poesia e música: laços de parentesco e parceira*, apresenta o enlace entre as duas artes, levando em conta o grau de “parentesco”, ou seja, os elementos comuns às duas. Analisando as modalidades de “parceria” entre elas, isto é, a forma como as duas se articulam, a pesquisadora comenta:

Palavra lírica e música aparecem articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência anímica. Ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas. (MATOS, 2008, p. 86).

Autores, tais como Brown (1948), Burrows (1990), Kramer (1984) e Winn (1981), estudaram a relação entre as duas artes sob o prisma do parentesco e observaram que as qualidades temporal e sequencial e o emprego de ritmo e de entonação são características comuns à música e à poesia.

As duas artes estão estruturadas em sons que exigem uma realização acústica e uma performance. Ambas exploram elementos sonoros e, de acordo com Octavio Paz (*idem*, p. 23), tais elementos possuem significado, já que são produzidos pelo homem – “O mundo do homem é o mundo do sentido”. Poesia e música compartilham, ainda, outras características, como altura, timbre e intensidade.

As expressões artísticas em questão podem, inclusive, articular-se sob a forma de parceria. O canto é um exemplo em que se verifica a junção da poesia com a música, já que, segundo Matos, tem-se “melodia e linguagem enlaçadas pelos ritmos da respiração convertida em voz” (*idem*, p. 84). Vale ressaltar que, ao se unirem no universo da canção, a poesia e a música recebem uma nova roupagem.

Os poemas do moçambicano José Craveirinha ilustram bem esse diálogo. A linguagem do poeta é altamente musical, revelando a cadência

melódica convocada em todos os planos para legitimar a “nova língua literária nacional, oposta àquela do colonizador”¹. Atentemos para o poema “Tchiam estes versos tchiam”:

Vamos no prelúdio das aleluias
presentir o mundo no tenso ritual
da falange concetricamente humedecida
nos mornos imos teus Maria docemente.

E violas às dedadas de amor
Tchiam² na insubornável capulana³ da noite
e as polpas dos dedos em puros vice-versa
tchiam as melodias bantos⁴ no centro
dos cajueiros florindo a montanha.

Mas
minhas violas de madeira de caixote
minhas violas que **tchiam** os instintos
perfeitos no grande medo que nos **tchaia** as calças
de aqui no delírio esplendor dos remendos
no ritmo tocado no componde destes versos
atrás da sentinela que produz e reproduz
na guarita própria a lactofome dos filhos.

E na coesa ideologia pornográfica
de um pão despido na luxúria dos dentes
os poetas **tchiam** com gosto os queixos da terra
como quem **tchaia** ferro no ferro.

Mas é tudo ritmo dos dentes, Maria
que **tchiam** nas panelas as insolentes
românticas duas colheradas e meia de farinha.

(*Karingana ua Karingana*, 1974, pp. 49 e 50 - grifos nossos)

O próprio vocábulo “*tchiam*” sugere o som e, assim, já pelo emprego de tal palavra nos versos, o ritmo vai sendo construído e enfatizado no poema. Ainda em relação ao texto poético, Ana Mafalda Leite constatou: “cria-se um movimento quiasmático de interação, que confere ao poema, ao nível do conteúdo, um ritmo semelhante ao da forma, (...) um ritmo tipicamente africano”. (LEITE, 1991, p. 50).

No poema “Sangue da minha mãe”, Craveirinha lança mão de certos recursos que imprimem musicalidade ao texto, solicitando, assim, que o mesmo seja vocalizado, e não somente lido silenciosamente. A utilização de vocábulos da língua ronga⁵ e a injeção de anáforas e rimas (internas e

externas) são exemplos de tais recursos. Vale ressaltar, ainda, o emprego do léxico relacionado à voz: “chamar” e “gritar”:

Xipalapala⁶ está chamar
oh, sangue da minha Mãe
xigubo⁷ vai começar
xigubo vai rebentar
e **xipalapala** está chamar sangue de minha Mãe.

Oh, sangue de minha Mãe
xigubo está chamar
xigubo está chamar
e eu vou entrar no xigubo sangue de minha Mãe!

(...)

Xipalapala está chamar
Culucumba de minha Mãe está rezar
mato vai acordar
xigubo vai começar
oh... sangue de minha Mãe xigubo vai começar
e **xipalapala** vai cruzar os caminhos do rio e do mar
gritar e suar no xigubo
gritar sangue de minha Mãe!

(*Karingana ua Karingana*, pp. 93 e 94 – grifos nossos)

No poema “Grito Negro”, por exemplo, Craveirinha dá voz a um eu lírico que, metafórica e metonimicamente, apresenta-se como “carvão”. Na verdade, o carvão representa todos os colonizados negros, assimilados, que, assim como o “eu-enunciador”, almejam a liberdade – “O corpo que se esfalfa no trabalho confunde-se com o produto que propicia a riqueza do patrão”. (FONSECA, 2003, p. 395). Nesse sentido, o sujeito poético tem a consciência da sua posição de explorado; porém, acredita que, a partir do seu “Grito negro”, pode transcender essa situação e, assim, conquistar a liberdade. A conjunção adversativa “mas” introduz tal desejo de superação:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!
Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
Mas eternamente não

Patrão!

(...)
(*Xigubo*, p. 13 - grifos nossos)

A fala, ou melhor, o grito do sujeito que se anuncia possui um tom bem contundente e funciona como desejo impulsionador da transformação social. Hampâté Bâ (*In*: Ki-Zerbo, 1982, p. 185) discorre acerca de tal fato: “Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”.

O próprio poeta, em entrevista a Omar Thomaz e Rita Chaves, afirma que, para ele, a poesia foi sempre “um instrumento, uma ferramenta de reivindicação”, além de ser um refúgio para as “dores pessoais”. Declara, ainda, que seus poemas “têm sempre uma dimensão social, sociopolítica”, mesmo quando fala de “flores”, por exemplo.⁸

Observamos, portanto, que a língua literária utilizada como “arma” contra a colonização é a portuguesa, isto é, a do próprio dominador. No entanto, os autores africanos, tal qual afirmou Luandino Vieira (*In*: Mata, 2009), consideram o idioma português como um troféu conquistado ao colonizador para escrever a sua história até então silenciada. Como uma presa conquistada, a língua portuguesa é submetida a transformações pelos escritores e subvertida, em muitos aspectos, como nos mostra Craveirinha no poema a seguir:

E grito **Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!**
E torno a gritar **Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!**
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memória filial
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.

Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!
Morrumbala, Namaponda e Namarroi
e o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros
eu grito **Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè**
e apanho as sementes do **cutlho** e a raiz da **txumbula**
e mergulho as mãos na terra fresca de **Zitundo**.
(...)
e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
macua, suaíli, changana,
xítsua e bitonga
dos negros de **Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca**
Zongoene, Ribáuè e Mossuril.
- **Quissimajulo! Quissimajulo!** – Gritamos
nossas bocas autenticadas no hausto da terra
- **Aruângua!** – Responde a voz dos ventos na cúpula das micaias⁹.

(...)
(*Xigubo*, pp. 21, 22, grifos nossos)

No poema acima, intitulado “Hino à minha terra”, podemos perceber o emprego intenso de palavras da língua ronga. Nesse procedimento, o poeta pretende recriar a língua do colonizador e, conseqüentemente, afirmar o seu idioma nativo. Além disso, ao introduzir tais vocábulos, o poeta cria uma musicalidade altamente original; uma melodia que sugere a presentificação dos signos de sua cultura de forma contundente e inalienável:

Alguma coisa de escandalosamente diferente há-de, porém, ir romper na poesia (de Craveirinha). Algo que servirá às mil maravilhas a sua poética na estranha musicalidade que oferece: refiro-me à constante aparição, a meio dos versos, de vocábulos trazidos das línguas africanas. (BALTAZAR, 2002, p. 94).

Recriam-se, em sua poesia, ritmos e sons de África, ressaltando as características da oralidade. A musicalidade torna-se, assim, um traço muito evidente em seus versos, dotados de uma cadência melódica que dá movimento ao texto. De acordo com Ana Mafalda Leite: [Seus] “poemas executam um movimento coreográfico pela escrita, que talvez substitua os ritmos da dança que a oralidade muitas vezes lhe conferia”. (LEITE, *idem*, p. 107).

No livro *Xigubo*, o poema de abertura, homônimo ao título da obra, nos remete, diretamente, à musicalidade africana. Tal vocábulo da língua ronga pode fazer referência ao instrumento de percussão (seria um grande tambor) ou, ainda, à “semionomatopeia” que imita o som produzido pelo mesmo. Além disso, a palavra pode significar uma dança guerreira.

Ao trazer a figura do tambor, o autor recupera um instrumento muito característico das culturas africanas. Dessa forma, a mensagem do poema, tal qual a percussão do tambor, amplia-se em um grande eco, como que destinado a ser ouvido por um número maior de pessoas.

O *Xigubo* relacionado às danças guerreiras aparece, portanto, como um elemento de resistência da tradição cultural moçambicana. O tambor, aqui, ganha vida e representa toda a virilidade da qual o sujeito necessita naquele

momento. Craveirinha, ao reproduzir o ritual de guerra, dá destaque a esse instrumento musical:

E o negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta o fogo da fogueira amarela
e dança as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.
E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas¹⁰

Tantã!
E os negros dançam o ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta na micaia grande.
(...)

(*Xigubo*, p.10)

Ao utilizar onomatopeias que sugerem o som do tambor, o poeta constrói uma cadência altamente musical. Os sons onomatopaicos – “tantã”, “dum-dum” – e o ritmo da “volúpia do *xigubo*” aproximam “voz e letra, gerando a afrodição do poema” (CAPUTO, Simone)¹¹:

Ao **tantã** do tambor
o leopardo traiçoeiro fugiu.
E na noite de assombrações
brilham alucinados de vermelho
os olhos dos homens e brilha ainda
mais o fio azul do aço das catanas

Dum-dum!
Tantã!

(...)

(*ibidem*, p. 9 – grifos nossos)

A repetição de vocábulos, no início e no final dos versos, também é um recurso bastante expressivo para a criação do ritmo no poema, principalmente pelo fato de tais palavras, com exceção de “terra”, serem compostas por fonemas nasais:

E as vozes rasgam o silêncio da **terra**
enquanto os pés **batem**
enquanto os tambores **batem**
e **enquanto** a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta **terra**
dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos juntas na margem do rio.

(*ibidem*, p. 10 – grifos nossos)

A repetição do vocábulo “enquanto”, além de introduzir uma melodia na estrofe, enfatiza a ideia de permanência ou, melhor, de resistência sugerida pela palavra. Ana Lúcia Tettamanzy nos fala do “poder das palavras”:

No sentido do poder mágico da voz, são comuns as cantorias, frases repetidas como uma cantiga ou rítmica, importantes na resolução de conflitos pela sedução que exercem. Constituem sinais desse pensar sensorial, que não é abstrato nem distanciado. (...). Repetições, comentários do narrador, valorização da palavra empenhada tornam evidentes a relação interativa, quer dizer, a força da comunicação dos relatos que nasceram da voz e das comunidades e a elas aludem mesmo na sua forma escrita.

(TETTAMANZY, 2006, pp. 7,8)

No poema “Grito Negro”, já mencionado anteriormente, a musicalidade, também, faz-se muito presente. Todas as estrofes, com exceção da última, iniciam-se com o mesmo verso – “Eu sou carvão!”. As seis estâncias que compõem o poema são marcadas pela mesma rima aguda (-**ão**), o que, além de contribuir para o ritmo, reforça o sentimento de revolta que atravessa o eu lírico:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do **chão**
E fazes-me tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
Mas eternamente **não**
Patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!

Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu serei o teu carvão
Patrão!

(*Xigubo*, pp. 13,14 – grifos nossos)

A utilização reiterada da conjunção aditiva “e”, por sua vez, intensifica as ações descritas pelo eu poético, além de provocar maiores pausas no texto, ditando, assim, um ritmo mais lento ao poema. Podemos observar, ainda, que, na maioria das estrofes, o vocativo “patrão” é colocado. Ao empregá-lo, Craveirinha tenta reproduzir um “diálogo” entre o colonizado e o colonizador, resgatando, uma vez mais, a oralidade que é tão marcante em sua cultura. Cabe atentarmos, também, ao uso abundante da exclamação, o que contribuiu para o ritmo do poema.

O poema “Cantiga do Batelão”, como sugere o próprio título, é carregado de musicalidade. A partir da repetição de vocábulos e do emprego de palavras com sentidos opostos, alcança-se a cadência melódica do poema, que se assemelha a uma oração (BALTAZAR, *idem*, p. 100):

Se me visses **morrer**
os milhões de vezes que **nasci**...

Se me visses **chorar**
os milhões de vezes que te **riste**...

Se me visses **gritar**
os milhões de vezes que me **calei**...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te, irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar

havia de cantar
havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar **vivo**
milhões de **mortes** como Eu!!!

(*Xigubo*, p. 36 – grifos nossos)

Portanto, 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. O poeta cria uma nova linguagem literária, que subverte as “boas” regras da morfologia, da sintaxe e da semântica do português padrão. Nesse sentido, observamos o quanto a obra poética de Craveirinha é capaz de traduzir o universo africano.

Ao marcar o texto com os sotaques da sua terra, Craveirinha marca, simultaneamente, as diversas culturas existentes em África, 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.

Os variados artifícios sonoros utilizados pelo poeta, tais como as interjeições, exclamações, repetições e aliteraões, concorrem para a expressão dos sentimentos do sujeito poético que se revela com euforia e exaltação, revolta e dor.

Tamanho é a força dos ritmos e das sonoridades africanas que se casam ao movimento do texto poético de Craveirinha, que a impressão é a de que seus poemas se transformam em organismos vivos. José Miguel Wisnik, em depoimento, no documentário *Palavra encantada* (2008), nos lembra, bem a propósito, a fala de um trovador: “poesia sem música é como moinho sem água”.

NOTAS:

¹ CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006, p. 77.

² *Tchaia* significa bater, fazer soar.

³ *Capulana* é um pano típico com que as mulheres moçambicanas se vestem e que, como uma saia comprida, desce até os tornozelos.

⁴ Os bantos constituem um grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsariana que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes.

⁵ A língua ronga é uma das línguas originárias da capital de Moçambique – Maputo (antigamente, a capital chamava-se Lourenço Marques). Na atualidade, o ronga, que já foi a língua mais falada na capital de Moçambique, está ameaçada pela preponderância do português.

⁶ *Xipalapala* é uma espécie de trompa ou trombeta de chifre do antílope “*palapa*” com que se convoca o povo.

⁷ *Xigubo* é um grande tambor. Pode, também, referir-se à dança de exaltação guerreira, antes ou depois da batalha.

⁸ A entrevista encontra-se na íntegra na Revista *Scripta*, da PUC – Minas, v. 6, n. 12, pp. 415-425, 1º sem. 2003.

⁹ Micaia é uma árvore de 10 a 12 metros de porte e de madeira forte.

¹⁰ A catana é um facão com cabo de madeira e uma lâmina curvada, muito utilizada para desbastar mato e pequeno arvoredo e, também, usada como arma de guerra.

¹¹ Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/ppt/Tradicao%20oral%20africana.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2012.

REFERÊNCIAS:

Corpus

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Karingana ua Karingana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Obras Gerais

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai*. Belo Horizonte: Contraponto, 2000.

BALTAZAR, Rui. “Sobre a Poesia de José Craveirinha”. In: Revista *Via Atlântica*. USP – DLCV, n. 5, 2002.

BROWN, Calvin S. *Music and literature. A comparison of the arts*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1948.

BURROWS, David. *Sound, speech, and music*. Amhurst: University of Massachusetts Press, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1.

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

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira, poesia menor?*. Revista Travessias, v. 03, pp. 01-33, 2008.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. “José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo”. In: Revista Via Atlântica. USP-DLCV, n. 3, 1999.

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

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

CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de José Laurêncio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*, 1.ed. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

FINNEGAN, Ruth. “Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v. I.

JORGE, Silvio Renato. “José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana”. In: Maria do Carmo Sepúlveda; Maria Teresa Salgado. (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. 1. ed. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, v. 1. pp. 197-208.

KIEFER, Bruno. “O romantismo na música”. In: GUINSBURG. J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KRAMER, Lawrence. *Music and poetry. The nineteenth century and after*. Berkeley: University of California Press, 1984.

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

LARANJEIRA, Pires. “Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 110/111, julho de 1989.

_____. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.

_____. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LISBOA, Eugénio. “José Craveirinha”. In: *Maderazinho*. Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dezembro de 2001.

MATA, Inocência. “No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença”. In: *Revista Gragoatá*, n. 27, p. 11-31, 2. sem. 2009.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS; Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MENDONÇA, Fátima. “O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira”. In: *Revista Via Atlântica*, n. 5, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994.

_____. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*. In: *Revista Letras*, nº 34. Santa Maria: PPGL, UFSM, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Pallas, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUARANTA, Daniel. “Poema sonoro-música poética, Entre a música e a poesia sonora. Artes de fronteira” (palestra). In: ANNPOM 2007. CD ROM ANNPOM 2007. São Paulo: Edusp, 2007.

RUI, Manuel. “Eu e o outro – O invasor”. In: *Encontro perfil da literatura negra*. São Paulo, 1985.

SECCO, Carmen. Lúcia T. R. “Vertigens, Labirintos e Alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 8, n. Ano VII, pp. 7-26, 2003.

_____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. "José Craveirinha: impoética poesia". In: *Via Atlântica*. USP. São Paulo, v. 5, 2002, pp. 78-87.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *Meus pensamentos são todos sensações: corpo e voz nas narrativas orais africanas*. Revista *Boitatá*, n. 2, jul/dez/2006.

WINN, J. A. *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*. New Haven: Yale University Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. In: SOLBERG, Helena. *A palavra encantada* (filme documentário, realizado em 2008).

Webgrafia

CAPUTO, Simone. *Caminhos da Negritude na poesia moçambicana*. Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/textos/negritude.doc>. Acesso em 15 de maio de 2012;

CAPUTO, Simone. Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/ppt/Tradicao%20oral%20africana.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2012.