

A poesia que media e resiste: uma análise de *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa

Carlos Oliveira Kubernat*

Newton de Castro Pontes**

Edson Soares Martins***

Resumo

O presente estudo busca, por meio da análise de três poemas da obra *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, investigar as relações de sentido que se estabelecem na poesia que configuram ao poeta a capacidade de traduzir uma realidade distante da realidade dos leitores. Para isso, recorreremos ao pesquisador Nazir Ahmed Can, que conceitua esse procedimento como “mediação criativa”. Além dele, as teorias de Friedrich Schiller e Theodor Adorno sobre a criação poética são fundamentais para compreendermos como Noémia de Sousa consegue, esteticamente, representar uma voz coletiva; uma individualidade que toca uma percepção universal em Moçambique; e, por fim, uma articulação entre o lírico e a sociedade através da linguagem.

Palavras-chave: Noémia de Sousa; Sangue Negro; poesia; Adorno; Schiller.

* Universidade Regional do Cariri - URCA, Mestrando em Letras, <https://orcid.org/0000-0002-4221-9460>.

** Universidade Regional do Cariri - URCA, Doutor em Teoria da Literatura, Professor Adjunto de Teoria da Literatura da URCA, <https://orcid.org/0000-0002-9960-0019>.

3 Universidade Regional do Cariri - URCA, Doutor em Letras, Professor Associado de Literatura Brasileira da URCA, <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>

The poetry that mediates and resists: an analysis of *Sangue Negro*, by Noémia de Sousa

Abstract

By analyzing three poems from Noémia de Sousa's work *Sangue Negro*, this study aims to investigate the relations of meaning established in poetry that give the poet the ability to translate a reality far removed from that of the readers. To do this, we resorted to the researcher Nazir Ahmed Can, who conceptualizes this procedure as "creative mediation". In addition, the theories of Friedrich Schiller and Theodor Adorno on poetic creation are fundamental to understanding how Noémia de Sousa manages, aesthetically, to represent a collective voice; an individuality that touches a universal perception in Mozambique; and, finally, an articulation between the lyricist and society through language.

Keywords: Noémia de Sousa; *Sangue Negro*; poetry; Adorno; Schiller.

Recebido em 26/07/2024 / Aceito em 2/12/2024

A literatura africana, de maneira geral, sofre com um problema comum: tentar escrever para um Ocidente que tem dificuldades extremas de compreender um conjunto de culturas que a imaginação ocidental historicamente homogeneizou como inferiores, primitivas e bárbaras. O pesquisador Nazir Ahmed Can, inclusive, compara essa dificuldade com o trabalho de um tradutor que tenta encontrar em seu repertório maneiras de explicar elementos vivos do seu cotidiano ou momentos marcantes da sua história e cultura a um leitor distante. A esse processo, o autor denomina “mediação criativa” (Can, 2020, p. 15). Noémia de Sousa, conhecida como “mãe dos poetas moçambicanos”¹, destacou-se por sua produção literária mediadora e emancipatória durante o período de colonização do continente moçambicano, sendo uma escritora relevante para entendermos como se deu a gênese da poesia produzida em Moçambique.

Sangue Negro foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 2001, 50 anos após o período em que Noémia de Sousa reduziu significativamente a sua produção poética. O título nos fornece indícios do eixo que norteia a poesia da autora. Entretanto, engana-se quem pensa que a obra se restringe a um eixo temático comedido. A título de maior detalhamento, a obra divide-se em seis seções poéticas: “Nossa voz”; “Biografia”; “Munhuana 1951”; “Livro de João”; “Sangue Negro”; e “Dispersos”, respectivamente. Tal divisão aponta uma abrangência de temas discutidos pela autora em sua poética, o que nos convida à seguinte reflexão: como uma única obra pode variar entre diversos temas, inclusive sociais, sem perder sua coerência temática? Em que medida essa variedade de temas em um contexto de dominação afeta as percepções da obra e da autora entre seus leitores? Essas indagações surgem ao pensarmos na poesia de Moçambique e, na tentativa de respondê-las, fomos buscar a resposta em uma das principais obras que marcam o esboço de uma formação literária moçambicana.

¹ Essa nomeação foi enunciada pelo escritor Nelson Saúde no prefácio da obra de Noémia de Souza, *Sangue Negro*.

A voz coletiva de Noémia de Souza

Nossa Voz

Ao J. Craveirinha

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...
Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança
nossa voz farol em mar de tempestade
nossa voz limando grades, grades seculares
nossa voz. irmão! nossa voz milhares,
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
nossa voz gorda de miséria,
nossa voz arrastando grillhetas
nossa voz nostálgica de impis
nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra
nossa voz negra gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coaxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:
Nossa voz gritando sem cessar,

nossa voz apontando caminhos
nossa voz shipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!

6/8/1949 (Sousa, 1988, p. 33-34).

O poema *Nossa voz* é o primeiro da obra de Noémia de Souza. É válido destacar, em primeiro plano, que a macroestruturação da obra pode ser utilizada como construtora de sentido. Assim sendo, é interessante pensar como a relação entre o título da primeira seção da obra, que também é o título do seu primeiro poema, aponta para uma posição comunitária. A autora opta por iniciar a sua obra pela seção em que os poemas estão relacionados à voz moçambicana, quase se colocando como uma porta-voz de um país que anseia por mudanças constitucionais em sua organização. Outro aspecto relevante é a quem Noémia dedica o poema a ser analisado aqui: José Craveirinha. Tal dedicatória invade o conteúdo do poema; o eu poético se utiliza do vocativo “irmão” quatro vezes, sempre após o termo “nossa voz”, apontando para um discurso mais direto, como se ele fosse direcionado explicitamente para José Craveirinha. Entretanto, o que nos intriga é justamente essa ambiguidade intencional, na qual o eu poético parece se direcionar estritamente a um único sujeito, mas ao mesmo tempo é um porta-voz de todo um país.

O poema tem 38 versos distribuídos desproporcionalmente entre 6 estrofes. O termo “nossa voz” é recorrente durante todo o poema, iniciando 28 dos versos. Como efeito de sentido, “[...] a repetição em geral é apontada como intensificadora de determinado traço criando expectativa e tensão. Mais que expectativa e tensão, ela gera o próprio significado” (Micheletti,

1997, p. 158). Pensando à luz do contributo da pesquisadora brasileira, a voz aqui não é simplesmente o intermédio de um discurso emancipatório, ela é o próprio significado ativo da resistência; a voz moçambicana é interpelada, confrontada, silenciada, mas resiste e torna-se o próprio significado de superação da opressão, pois agora é uma voz “nossa”, com elemento de pertencimento. Outro elemento que, aliado à repetição, alavanca tal chave interpretativa, é que, em todas as recorrências do termo, “nossa voz” sempre aparece como sujeito da oração; por vezes seguido de adjetivos positivos ou negativos, verbos, outros substantivos, mas é sempre *sujeito*. É possível constatar isso em: “Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara” (p. 33); “nossa voz ardente como o sol das malangas” (p. 33); “nossa voz arrastando grilhetas” (p. 34); “nossa voz que descobriu até ao fundo [...]” (p. 34). Noémia, portanto, não apresenta aqui uma voz estática, inerte; ao contrário: é uma voz dinâmica, representativa, que sempre está associada ao plano da ação, característica do sujeito da frase.

Ainda pensando a análise através da ótica da sintaxe, é interessante destacar uma característica marcante do poema quando se faz o uso recorrente da expressão “nossa voz”. Por mais que seja possível identificar a expressão como sujeito das orações, nem todas essas orações constituem uma organização sintática coerente. Em “nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra” (p. 34) é possível encontrar uma estrutura sintática regular, com sintagma nominal, sintagma verbal e sintagma nominal. Entretanto, em “nossa voz milhões de vozes chamando” (p. 34) encontra-se uma perturbação da forma sintática usual. Não se trata de uma estrutura sintática que segue forma linear, nos parece mais uma justaposição de sintagmas

nominais que culminam em um verbo na forma de gerúndio. A utilização da justaposição aponta, em determinado nível de interpretação, uma contiguidade sem a necessidade de conectivos, o que alavanca o efeito de sentido quando pensamos nessa voz e nessas outras milhões de vozes em conjunto, como se unificadas: são diversos coletivos que juntos formam uma massa unificada que clama. Mas essa união não “clama” em sua forma encerrada e fechada, ela está “clamando”; o verbo está colocado na forma nominal que indica continuidade: a voz ultrapassa as barreiras do individual e atinge o coletivo, que por sua vez ultrapassa as barreiras da inércia e atinge o movimento; é mais um recurso do eu lírico para englobar essa voz representativa.

A metrificação é outro elemento de análise importante para o estudo do poema em questão, principalmente quando pensamos nessa desproporção encontrada, primeiramente, na estruturação dos versos nas estrofes. A quantidade de sílabas poéticas contidas nos versos destaca-se por sua irregularidade durante todo o poema, tendo versos com 5 sílabas: “nossa voz, irmão” (p. 33); versos com 11 sílabas: “nossa voz farol em mar de tempestade” (p. 33); versos com 9 sílabas: “nossa voz apontando caminhos” (p. 34); e até versos com 16 sílabas: “nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando” (p. 34). Em um contexto usual, onde a regularidade impera, os versos irregulares acabam se destacando da métrica; os poetas com capacidade estética mais refinada, utilizam-se dessas irregularidades para destacar partes específicas e alavancar o efeito de sentido da obra. Nesse caso, existe uma subversão a essa técnica: diante de tamanha irregularidade, o regular se destaca. Noémia de Sousa aponta para um contexto tão marcado por ataques, opressões e turbulências que a pacificidade e a “normalidade” são inconsistentes, quase inexistentes.

O pesquisador moçambicano Francisco Noa, em seu artigo “Noémia de Sousa: a metafísica do grito”, pensa a noção de coletividade associada à relação que ela mantém com o passado:

Atentando, entretanto, na forma como o futuro e o presente condicionam a voz poética que se configura como consciência plural, obviamente com um sentido coletivo e partilhado, é, contudo, na sua relação com o passado que tudo se radicaliza em relação à forma como essa mesma voz se apresenta. Trata-se, pois, de uma subjetividade envolta num manto de uma nostalgia envolvente, emergindo ativa no exercício reconstruente conduzido pela memória [...] (Noa, 2016).

Com o verso “nossa voz nostálgica de *ímpis*” (1988, p. 34), Noémia configura a voz como uma memória marcada pela opressão armada colonial. O termo *ímpis*, na língua Zulu, falado principalmente na África do Sul, mas também em Moçambique, significa homem armado, o que dialoga com essa noção de coletividade arraigada ao passado colonial; o sentimento nostálgico deixa de significar necessariamente algo positivo para tecer uma ambiguidade com o período violento e negativo da história. A escolha da autora em manter o termo referente ao branco opressor na língua originária eleva o aspecto de resistência ao colonialismo; a recusa à língua portuguesa acentua o elemento da coletividade que se articula através da língua. A associação do termo com o adjetivo nostálgico corrobora a concepção proposta por Noa: é na relação com o passado que essa voz se torna mais intensa e definida em sua manifestação.

Impis, contudo, não é a única palavra que destoa da escrita em português utilizada pela autora. O sétimo verso do poema se escreve assim: “nossa voz lança de Maguiguana” (p. 33). Maguiguana Kossa foi um dos principais representantes na luta anticolonial em Moçambique; comandou o Reino de Gaza,

localizado ao sul do país, em um dos momentos mais críticos durante a guerra de resistência do país antes da colonização portuguesa. Tal consideração histórica nos ajuda a compreender o poder que o eu lírico atribui a essa voz coletiva. A voz é mais do que um representante de Maguiguana, o que já teria demasiada força simbólica em sua constituição; a voz é a própria lança de Maguiguana, é o instrumento letal, uma arma de defesa utilizada por um dos líderes da resistência do país. A voz que antes estava marcada por um “homem armado”, que se recordava da opressão sofrida, recorda também da resistência oferecida aos portugueses: é um elemento que transita no tempo e no espaço.

Outro termo que nos gera inquietação durante a leitura, está localizado no quinto verso do poema: “nossa voz ardente como o sol das *malangas* (p. 33, grifo nosso). Malanga é um bairro de Maputo, capital de Moçambique, entretanto não nos parece satisfatório compreender o uso da palavra como uma referência direta ao bairro ou uma região, mas a indicação da existência da localidade certamente nos faz refletir sobre a importância do termo para a construção da identidade local. Um jornal de Moçambique intitulado “Jornal domingo”, em uma reportagem do ano de 2014 que compara a feira de Malanga localizada no bairro referido acima à uma vila com o mesmo nome localizada a alguns quilômetros da capital, faz referência ao significado do termo: “Mas, ainda em torno do nome ‘Malanga’, para a população de Maputo e Gaza, este significa ‘Verão’” (Domingo, 2014). A associação do termo com a palavra “sol” e o adjetivo “ardente” torna-se evidente; a voz, interpretada dessa maneira, tem uma intensidade maior, soa até como violenta e potente, tal qual o calor do verão. Entretanto, essa não é a única interpretação possível para compreender a palavra “malanga”. No livro *O*

mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em inhambane do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique, é possível encontrar duas menções do termo analisado em uma canção de trabalho intitulada *Em Vulukwani*, local de recrutamento de trabalhadores para a África do Sul.

No Vulukwani, yoo!
Na Machava
Na *Malanga*
Os homens sofrem (First, 2015, p. 62, grifo nosso).

“Na Malanga” aparece como possibilidade de tradução do termo “N’walanga”, seguido da afirmação “Os homens sofrem”, o que remete a um local de trabalho forçado, um local de martírio dos homens de Moçambique. O termo compreendido dessa maneira reconfigura a interpretação do poema. O sol não é mais um símbolo de força, passa a ser causa de sofrimento a aqueles homens que foram obrigados a trabalhar na Malanga. O efeito de sentido altera-se, a voz ainda tem um poder similar a compreensão anterior, mas ganha contornos de representatividade, ainda mais acompanhada do pronome possessivo que engloba a voz de todos aqueles que sofreram de alguma maneira as sequelas da colonização.

No último momento do poema, em sua última estrofe, dois termos parecem se complementar para potencializar o significado de retorno à ancestralidade proposta pelo eu lírico: xipalapala e atabaque. O primeiro deles, “a “xipalapala” (o berrante), cuja função é convocar todos para a reconquista das próprias raízes” (Secco, 2003, p. 356-7) expande a capacidade potencializadora da voz, pois tem como fundamento elevar o volume natural, fazendo com que ela ecoe ainda mais alto, somando-se ao

convite da reconquista. Atabaque, por sua vez, é um instrumento de percussão muito utilizado em religiões de matriz africana.

“É impossível entender a realidade africana sem entender o atabaque”. A afirmação é de Pe. Antônio Aparecido da Silva, Pe. Toninho, teólogo negro que há vinte e três anos se dedica a causa dos afro-descendentes, inclusive participou dos APNS (Agentes de Pastoral Negros) desde a sua criação. Segundo ele, o atabaque é a grande chave de leitura para entender a racionalidade africana. De outro lado, o atabaque é também um mistério, ou seja, é o som do mistério, que antecipa toda a realidade. Os africanos, tanto os bantos quanto os nagôs, costumam dizer que no princípio era o atabaque; e o atabaque era o som, era a musicalidade de Deus anunciando a sua presença. Na verdade o atabaque constitui o ponto inicial a partir do qual as coisas criadas terão um entendimento e um sentido. (Bina, 2006, p. 72).

A voz “atabaque chamando” então se torna o princípio, é um retorno ao começo, representa a necessidade de retornar ao período onde não havia o contato com as lutas coloniais. A repetição, outra vez, é importante para entendermos o posicionamento como elemento da construção de sentido no poema. A oração “nossa voz atabaque chamando” é um dos poucos termos que se repete três vezes na obra, e em posições estratégicas: na primeira estrofe, na estrofe do meio e na última estrofe. Tal organização parece apontar que esse entendimento primordial da “racionalidade africana”, como denomina Bina, engloba a poesia e nunca se desliga da voz que o eu lírico, pois, em nenhuma das vezes que a expressão aparece é afastada de “nossa voz”.

Assim como nas outras estrofes do poema, na última há a presença do termo “nossa voz” repetidas vezes. O que nos aponta de diferente em relação às outras partes é o fato de todos

os verbos da estrofe estarem na forma de gerúndio. O ganho do uso do gerúndio já foi discutido aqui anteriormente, entretanto o efeito de continuidade presente em toda a parte final do poema, eleva o resultado dessa forma verbal. A voz, sujeito ao qual todos os verbos respondem, está sempre em continuidade, seus efeitos ultrapassam a barreira da forma poética e ecoam até mesmo quando o poema acaba, o que é impulsionado pela repetição do verbo “clamando” que encerra o poema. A capacidade que Noémia tem de unir forma e conteúdo para desenvolver os efeitos de sentido dentro do texto, afirmam a capacidade estética da autora.

A expressão “nossa voz”, portanto, é central para a interpretação do poema. Octávio Paz, em sua obra *Signos em rotação*, define o seguinte: seja épica, dramática ou lírica, “[...] condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (Paz, 2009, p. 38). A voz, durante todo o poema, pode ser entendida como uma imagem. Ela aproxima realidade distantes, transita por diversos tempos e espaços, destacando, justamente como propõe Paz, a pluralidade do real. Essa pluralidade é usada por Noémia para representar uma realidade marcada pela perturbação do repouso: ora sendo utilizada como ferramenta de defesa, ora sendo usada como instrumento de evocação, outra vezes como meio de organizar o sentimento de revolta, a voz está sempre sujeita à multiplicidade de elementos gerados pela própria vida. Não perde, contudo, a sua unidade original. Tendo em vista que “[...] a imagem diz o indizível [...]” (Paz, 2006, p. 44), é bastante produtivo para o eu lírico utilizar-se de tal artifício quando se trata de uma literatura, como discute Nazir

Ahmed Can (2020), que busca mediar criativamente a explicação de elementos característicos da sua realidade, história e cultura a um leitor quase sempre distante. Por isso o entendimento da “nossa voz”, repetidamente referida no texto, como uma imagem é bastante proveitoso.

Outro elemento que merece realce são os contrastes carregados de sentido no mesmo verso encontrados no poema *Nossa voz*. Podemos encontrar no texto: “Nossa voz ergueu-se *consciente e bárbara*” (p. 33, grifos nossos); “Nossa voz *molhada* nas cacimbadas do *sertão*” (p. 33, grifos nossos); “e acendeu *luzes* de esperança em almas *sombrias* de desesperados” (p. 33, grifos nossos); “nossa voz *gorda* de *miséria*” (p. 34, grifos nossos). A ideia de antítese sempre salta aos olhos quando identificamos, em uma mesma frase, dois termos cujos significados são aparentemente opostos. O que se diferencia aqui, entretanto, é que os termos, por mais que semanticamente apontem uma contradição, sintaticamente não são tratados como opostos. “Consciente e bárbara”, no primeiro exemplo, estão ligados por uma conjunção aditiva, o que aponta um acréscimo na camada de interpretação da voz. Não se trata de uma voz dualista, que transita entre ser algo e, em outro momento, deixar de ser o que era e passar a ser outra coisa. Ela é *ao mesmo tempo* “consciente e bárbara”; é ciente da sua capacidade, do seu dever e carrega consigo um elemento incivil, menos consciente e mais instintivo, o que garante, quando somadas as duas características, uma capacidade de resistência maior a essa voz. Nas outras expressões, o eu lírico conecta os elementos semanticamente opostos através de preposições, estabelecendo relações entre as palavras. A segunda oposição remete a uma voz que cresceu em um lugar árido, mas mesmo assim encontrou

onde se banhar, provavelmente devido a luta e a resistência do povo moçambicano, ainda mais quando se pensa na dedicatória a José Craveirinha, poeta importante para fomentar a “nossa voz”. A terceira parece se aproximar mais com a ideia de antítese: a voz surge como geradora de esperança, tem papel ativo, apoiado pelo uso do verbo, nessa capacidade de encontrar caminhos revolucionários em lugares não propícios. Mas não apenas isso, existe também um jogo de luz e sombra associado a esperança e desespero, respectivamente. Tal associação aparece posteriormente em ““Nossa voz lua cheia em noite *escura* de *desesperança*” (p. 33, grifos nossos). E, por fim, o contraste parece sugerir uma passagem do interior, que se refere às luzes dentro das almas, para o exterior, onde temos as vozes unidas, das almas já iluminadas, como círculo de luz na noite. O coletivo de vozes gera uma iluminação nas almas solitárias, que eleva a voz ao patamar da esperança. A última das oposições traz uma ideia paradoxal. A miséria já compõe tão habitualmente o cotidiano moçambicano que preenche o interior da voz; a recorrência entulha, mas não completa: o sentimento de falta, então, só pode ser representado através da voz.

A busca coletiva do “eu lírico”

Poema

A Mana Irene, com admiração

Mãe:

Era noite e havia uma lua enorme,
como um balão enorme assoprado no ar,
quando me passou um grupo à porta,
um estranho grupo de olhos visionários,
sacudindo sacas esfarrapadas,

de pés gretados cobertos de lama dos caminhos
e bocas rasgadas entoando canções...
Um grupo estranho como eu nunca vi,
trazendo homens e mulheres e crianças.
E vinham de longe,
vinham mesmo do fundo da vida
que mo diziam suas bocas brandindo revoltas
que mo diziam suas canções salgadas de esperança
que mo diziam seus olhos onde visões selvagens coalharam.
Passou-me à porta este grupo banhado do luar
da morna noite de África.
E trouxe-me consigo todo um mundo esquecido
e recordações familiares
de palmares dormindo no fundo do pensamento
de visões verdes de bananais e fogueiras semi-extintas...
E um vento de monção as espevitou e sacudiu
e riscou relâmpagos nos céus negros do olvido...
E uma artéria estremeceu em mim
e logo todas as artérias palpitarão dolorosamente
e o sangue me aqueceu e borbulhou e gritou: IRMÃOS!

Mãe:

Por que foi que me encerraste na alvenaria
desse quarto fechado a todo o mundo,
por que me ergueste muros protectores
e me separaste de meus irmãos
e me vestiste de camadas de sedas
e me ataste fitas azuis no cabelo?
Porquê, Mãe?
Por que me defendeste no egoísmo do teu amor
e me afastaste do perigo do lá fora?
Oh, Mãe, por que me arrancaste à Vida?
O teu egoísmo transformou-me em cadáver
de laços no cabelo e vestidos de seda
e paredes de alvenaria servindo de jazigo...
E eu queria, oh queria ir, nua, no grupo estranho
que me passou à porta,
soltando ao luar canções salgadas de esperança
e cabeças se desgrenhando ao vento...
Queria rasgar as sedas nas piteiras dos caminhos,
endurecer os pés na lama “copulada” dos trilhos
despedaçar os laços dos cabelos aos ventos do Índico!

Mãe:

queria erguer minha voz doce e trêmula
junto ao corpo seguro, feito de mil clamores físicos,
do grupo maravilhoso que me passou à porta!
Queria derrubar meu jazigo de alvenaria
queria descer aos trilhos lamacentos,
queria sentir o agulhão da mesma revolta,
queria sentir esse gosto indefinível de luta,
queria sofrer e gemer e lutar
para conquistar a Vida!

Oh Mãe!

Por que me roubaste tudo isto?

10/10/49 (Sousa, 1988, p. 63-65)

O segundo poema a ser analisado aqui, intitulado *Poema*, dialoga com a discussão que Adorno elabora em seu ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”. O pensador alemão discute a relação entre o individualismo, comumente atribuído a postura lírica, e o universalismo na poesia. Para ele:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (Adorno, 2003, p. 70)

No poema, o eu lírico manifesta indignação com a posição social que ocupa. A revolta gradativa se revela através de questionamentos destinados à mãe, que o blindou do “perigo do lá fora”. Não se trata, entretanto, apenas de uma posição pouco participativa e não revolta: o eu lírico se enxerga encarcerado em uma posição social; não se identifica com suas vestes destoantes e dissidentes em relação ao grupo que

passa, com o estado de espírito disfuncional. Dialogando com as noções de Adorno, o eu lírico perdeu, segundo ele mesmo, sua unidade natural que lhe confere a vida, agora expressa um desejo ávido de integrar-se ao corpo do movimento; só assim conseguiria restituir-se à vida. É válido ressaltar a elevação da voz moçambicana como uma característica marcante da obra de Noémia; repetidas vezes a autora menciona “a voz” que, diferentemente da ambiguidade provocada no primeiro poema, agora é definitivamente coletiva. Além disso, é uniforme, por isso a marcação do artigo singularizante, e é assim que o eu lírico atinge a sua universalidade, partindo do desejo individual de integrar o coletivo.

As vestimentas no poema aparecem como um elemento significativo que contribui para o afastamento do eu lírico do universo ao qual ele gostaria de pertencer, como vemos no sexto e sétimo versos da segunda estrofe. Nos primeiros versos desta estrofe, podemos encontrar palavras que remetem semanticamente ao enclausuramento, entre as quais destacamos: “encerraste”, “fechado”, “muros”, “separaste”. É válido destacar que a posição dos termos na poesia exerce um papel importante na construção de sentido do texto. A rima, por exemplo, ao combinar os vocábulos semelhantes no final das orações, consegue trazer uma espécie de foco para o encerramento dos versos, o que marca a importância do posicionamento dos termos na estrutura poética. Nesse caso, existe uma organização dos termos que remetem ao enclausuramento no meio dos versos iniciais, o que gera uma expectativa no leitor de que o mesmo movimento ocorrerá nos versos subsequentes. É assim que o eu lírico consegue trazer a sensação de que existe uma equivalência de sentido

entre “quarto fechado” (p. 63) e “fitas azuis” (p. 63), por exemplo. Essa correspondência é ainda mais acentuada quando observamos as estruturas sintáticas semelhantes entre as frases iniciais e as duas orações finais, teoricamente distintas em relação à semântica. As “camadas de seda” são revestimentos que se posicionam para comprimir e esconder o corpo, gerando a sensação de enclausuramento. O tecido escolhido também representa muito para a separação entre o eu lírico e o grupo que vinha lá fora. A seda é um tecido que remete à uma raridade, a um produto pouco acessível que demarca posições de status social, que é utilizado aqui não apenas para confirmar o corpo, mas para delimitar visualmente a posição do eu lírico em relação aos outros.

O poema é composto por 5 estrofes. É possível perceber, no entanto, a existência de três movimentos diferentes: o primeiro composto pelas estrofes 1 e 2; o segundo por parte da estrofe 3; e o último pela parte final da estrofe 3, e pela estrofe 4. Na última e menor estrofe do poema, temos um retorno ao segundo movimento. O primeiro movimento é marcado pela observação do eu lírico em relação ao grupo que passa. Existe quase uma contextualização que apresenta o problema, é marcante a presença da descrição do ambiente e do grupo como uma unidade. Quando o grupo parece aproximar-se do eu lírico, na segunda estrofe, há a identificação dele com as pessoas que passavam, o que nos leva ao segundo movimento do poema. A revolta com a progenitora vem à tona; o eu lírico começa a refletir sobre as atitudes da mãe e a questioná-las; a proteção da mãe, ao invés de acolher, aflige, pois causou justamente a separação entre o eu lírico, que agora estranha a sua posição social, e o grupo com o qual ele se identifica. No último movimento, temos novamente

a repetição sendo um elemento crucial para a construção de sentido na poesia de Noémia de Sousa. Ela ressurgiu através do verbo “queria”, que marca uma mudança do estado revoltado e questionador para um estado de projeção de desejo. O eu lírico sente vontade de pertencer àquele grupo e elenca desejos e atos que teria se assim fosse. A conjugação verbal é importante nesse processo de entendimento, pois o pretérito imperfeito tem como fundamento se referir a uma atitude que aconteceu no passado, mas que ainda exerce influência no presente; o desejo não se encerrou quando o grupo terminou de passar, ele se mantém com o seu enunciador.

Ainda nesse mesmo movimento, no final da terceira estrofe é possível perceber uma atitude desejada que corrobora a tese da vestimenta como um símbolo de ruptura do enclausuramento. O desgarrar das roupas torna-se um sinônimo de libertação, pois a imagem do vento traz consigo esse ar de desencarceramento. Isso é ainda mais elevado com a ideia da nudez; não se trata de uma substituição de vestimentas, mas sim o abandono completo delas. Esse lugar idealizado pelo eu lírico contrasta completamente com a insatisfação no segundo movimento, principalmente quando observamos os verbos que se articulam com as vestimentas. O rompimento com esse lugar enclausurado vem através do “rasgar” e do “despedaçar” as vestes que eram antes atribuídas a esse lugar de estranhamento por parte da personagem. Não basta apenas retirá-los, é necessário destruí-los, atingindo assim o rompimento completo.

A revolta do eu lírico com sua vivência surge a partir do contato com o grupo que passa a sua porta, esse contato, por conseguinte, gera uma identificação gradativa que culmina na exclamação: “IRMÃOS!” (p. 64). O sentimento de falta

gerado no eu lírico, pode ser entendido articulado à noção psicanalítica de separação:

[...] O que define o sujeito e permite que ele saia da alienação – ou seja, que se separe – é aquilo que lhe falta, que constitui o seu desejo. Para que haja a falta, o sujeito vai ser operado por dois significantes, possibilitando, com a separação, que caia um objeto inexistente e alucinado, a (objeto pequeno a). É, então, pela função do objeto a que o sujeito se separa, deixa de estar ligado à vacilação e à indeterminação do ser ao sentido que constitui o essencial da alienação. A separação é a busca da parte perdida do ser. [...] (Bruder, 2007, p. 519).

Ao ver o grupo passando na rua, há uma alteração do rumo da história do eu lírico. Tal associação torna-se pertinente quando pensamos que o título do capítulo em que o poema analisado se encontra chama-se “Biografia”. O sujeito agora se depara com a falta, pois não consegue pertencer ao que deseja. A noção de desejo fundamenta-se na repetição do verbo “queria”, que denota o rompimento com o sujeito anterior: domesticado, doutrinado, educado por sua mãe. A quebra da alienação acontece quando o sujeito percebe aquilo que lhe falta, quando ele observa o grupo “de olhos visionários” (p. 63) que caminha com propósito, exigindo revolução, ocupando um espaço de inquietação. É então que o eu lírico se vê diante de “todo um mundo esquecido/e recordações familiares” (p. 63); o grupo traz consigo, além da luta e resistência, a história do povo moçambicano. A alteração na história do eu lírico, então, acontece na medida em que o grupo passa e carrega com ele parte de quem o sujeito é, sendo, portanto, a separação o elemento central desse sentimento de falta gerado na poesia. Agora o que lhe resta é, segundo Adorno, restabelecer o contato

com a sua própria natureza e, segundo Bruder, buscar a parte perdida de seu ser.

O insílio em Noémia de Sousa

Sangue Negro

Ó minha África misteriosa e natural,
minha virgem violentada,
minha Mãe!

Como eu andava há tanto desterrada,
de ti alheada
distante e egocêntrica
por estas ruas da cidade!
engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa!

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia fraternamente
morna do teu luar
(meu princípio e meu fim)...
Como se não existisse para além
dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
dos teus horizontes estranhos, por desvendar...
Como se nos teus matos cacimbados
não cantassem em surdina a sua liberdade,
as aves mais belas, cujos nomes são mistérios ainda fechados!

Como se teus filhos — régias estátuas sem par —,
altivos, em bronze talhados,
endurecidos no lume infernal
do teu sol causticante, tropical,
como se teus filhos intemeratos, sobretudo lutando,
a terra amarrados,
como escravos, trabalhando,
amando, cantando —
meus irmãos não fossem!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mística, sortilêga — perdoa!

À tua filha tresvairada,
abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo!
E nada mais foi preciso, que o feitiço ímpar
dos teus tantãs de guerra chamando,
dundundundundun-tâtã — dundundundun — tâã
nada mais que a loucura elementar
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

E vencida, reconhecesse os nossos elos...
e regressasse à minha origem milenar.

Mãe, minha Mãe África
das canções escravas ao luar,
não posso, não posso repudiar
o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...
Porque em mim, em minha alma, em meus nervos,
ele é mais forte que tudo,
eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe!

25/2/49 (Sousa, 1988, p. 140-142).

O último poema a ser analisado aqui intitula-se *Sangue Negro*, que denomina a seção em que ele está inserido e o nome da obra completa de Noémia de Sousa. Esse texto, assim como o anterior, tem a presença do vocativo “Mãe”, repetidas vezes. Entretanto, enquanto no primeiro o termo parece estar mais relacionado à progenitora do eu lírico, aqui aparece se referindo à África. A comparação entre ambos torna-se quase inevitável devido a essa repetição do termo, mas o que destoa

entre os vocativos utilizados em ambos os poemas é a presença dos pronomes possessivos, em *Sangue Negro*. Enquanto em *Poema*, só há a presença de dois pronomes possessivos, e apenas no terceiro movimento, o que reforça a ideia do pertencimento apenas no lugar idealizado, aqui em *Sangue Negro* temos a presença de vinte e quatro pronomes possessivos em todo o poema. Os pronomes possessivos, como já é sabido, indicam a ideia de posse do sujeito em relação ao objeto ou a pessoa. Entretanto, em determinados contextos, eles também podem ser utilizados para estabelecer relações, sejam elas de proximidade ou de distanciamento. Quando o eu lírico enuncia no primeiro verso, por exemplo: “Ó minha África misteriosa e natural” (p. 140), existe a construção de uma relação de proximidade, de pertencimento àquele lugar; desde o primeiro verso da poesia, o vínculo entre ele e o local já é estabelecido.

A irregularidade das estrofes e da métrica permanece nesse último poema, o que parece caracterizar um estilo da autora, utilizado como efeito de sentido em sua obra. No poema em questão, encontram-se onze estrofes com quantidade de versos bastante díspar entre elas. A estrofe que mais se destaca por essa característica da quantidade de versos é a terceira, com apenas um verso: “Minha Mãe, perdoa” (p. 140). Primeiramente, a quantidade diminuta de versos apresenta um elemento de análise importante: na poesia, a estrofe tem um papel importante na estrutura composicional e, conseqüentemente, na construção de sentido do texto. Não se trata de afirmar que cada estrofe compõe uma parte isolada do poema, pois implicaria em atestar um engessamento da forma, onde o autor perderia parte das possibilidades criativas dentro do texto, justamente o oposto que se espera de Noémia, pois já vimos anteriormente esse

recurso na compreensão dos movimentos analisados no poema anterior. A estrofe, ainda assim, organiza o poema à sua maneira específica, o que nos faz entender que a opção por separar versos específicos em estrofes específicas não ocorre de maneira acidental. Então, o pedido de perdão isolado em um verso, nos parece um recurso de destaque, ainda mais quando se observa que ele é o único verso isolado em uma estrofe em todo o poema. Compreendemos, assim, a necessidade que o eu lírico tem de enfatizar o seu pedido de desculpas, como se a dívida que ele tem com a África seja bastante alta. A possível explicação para tal dívida, pode ser entendida na estrofe anterior, em que o eu lírico percebe-se longe da sua natureza, da sua terra. Esse lugar de apreço e pertencimento foi perdido, o que gera o pedido de desculpas. É interessante observar o movimento contrário ao do poema anterior, quando pensamos na figura materna a que o eu lírico se refere. O intuito aqui não é mais de questionar a mãe e o lugar que ela o colocou, mas sim de tentar se aproximar dela novamente. Mas isso ocorre não por uma mudança atitudinal do eu lírico, mas sim da alteração da figura materna. O movimento é oposto, mas o fundamento é o mesmo: se reconectar com suas raízes. Tanto em *Poema* como em *Sangue Negro* percebe-se um eu lírico alheio a sua própria terra, o que nos remete à citação de Adorno e ao desejo de restabelecer a conexão com o seu natural. O pesquisador Nazir Ahmed Can discute esse elemento do distanciamento entre o sujeito e a terra como um elemento central para o entendimento do campo literário moçambicano. É necessário adiantar, entretanto, que o pesquisador pensa essa teoria mais articulada com textos em prosa mais recentes, mas não deixa de ser uma noção fundamental para compreender o campo literário em sua completude e complexidade, que é o

objetivo do trabalho. O autor discute que essa distância se dá a um nível coletivo, do indivíduo para a comunidade, e se dá muitas vezes a partir de um distanciamento temporal. São personagens normalmente desalinhadas no espaço e no tempo e apresentam uma espécie de desconforto inaugural: esse “[...] exílio dentro de casa, ou o *insílio*, termo que designa o estranhamento vivido no próprio país, convida-nos a repensar as relações que se estabelecem entre produtores e representações.” (Can, 2020, p. 31, grifo nosso). Nota-se marcadamente esse estranhamento espacial através da menção às ruas da cidade, onde deveria ser um local de acolhimento, mas essas estão tomadas por *estrangeiros*. Mas existe ainda outra camada de complexidade nessa estrofe: a sensação de separação com seu espaço não tem prazo curto, pois as ruas estão “engravidadas” por estrangeiros; as futuras gerações estão predestinadas à manutenção da segregação, que gradativamente se tornará um espaço de repulsa ao eu lírico.

O poeta e filósofo Friedrich Schiller, em seu *Poesia ingênua e sentimental*, ao falar sobre o estado ingênuo, dialoga com essa perda da harmonia com seu estado natural. O professor Pedro Sússekkind organiza bem a ideia do ingênuo, proposta pelo poeta:

Aquele primeiro modo caracteriza os gregos, esse povo que “podia viver com a natureza livre sob seu céu feliz”, já que seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes ligam-se diretamente à “natureza simples” que é reproduzida em suas obras poéticas (Schiller, 1995, p. 55). [...] Por isso, aos “nossos” olhos, o modo de ser natural dos gregos é *ingênuo*, ou seja, ele representa uma vitória da natureza sobre a cultura, despertando assim um amor carregado de nostalgia. (Sussekkind, 2011, p. 12, grifo do autor).

Ao analisarmos o poema *Sangue Negro* de Noémia, é possível destacar esse caráter ingênuo a que se refere Schiller. O

desejo de retornar ao seu estado natural, ao que se era antes da chegada dos estrangeiros, é marcado por expressões que remetem justamente a esse sentimento nostálgico. Por isso a quantidade de pronomes possessivos que buscam estabelecer uma relação de proximidade com a mãe África, e os diversos pedidos de perdão durante o texto; o eu lírico busca a conexão com seu modo de ser natural, busca reatar a noção de afetividade e familiaridade com o espaço que ocupa, característica marcante, como vimos também nas outras análises, da escrita de Noémia de Sousa.

Considerações finais

A poesia de Noémia de Sousa é fundamental para compreendermos o desenvolvimento da literatura em Moçambique, principalmente por ser uma das autoras das primeiras gerações de escritores locais. Uma geração que não foi importante não apenas para a formação da literatura nacional, mas também da política, da crítica e do sentimento de nacionalidade, até hoje não bem desenvolvido no país. Esses escritores faziam da literatura uma espécie de diário político, de diário estético, que sempre funcionou como resistência à colonização.

É certo que essa é uma característica bastante marcante da literatura produzida não só em Moçambique, mas no continente africano em si. Mas o que diferencia Noémia de Sousa é como ela consegue alavancar o efeito de sua obra através de representações imagéticas, com recursos estruturais, com uma linguagem que oscila entre o português e as línguas origens, como se fosse uma espécie de recusa a rendição completa da dominação cultural. É uma poesia que une forma e conteúdo para nos apresentar uma obra esteticamente merecedora de atenção, não só da crítica literária, mas do público leitor.

O presente estudo buscou, através das suas análises, pensar a experiência literária moçambicana através da perspectiva de uma autora que participou ativamente do processo de formação da literatura. Com isso, tentamos projetar uma espécie de singularidade da produção de Noémia, que busca, boa parte do tempo, um retorno com o estado natural do sujeito, uma reconexão com suas raízes que já sofriam tentativas de apagamento pela colônia portuguesa. A capacidade mediadora, para usar o termo proposto por Can, da escrita de Noémia faz com que sua escrita consiga contribuir para uma perspectiva menos Ocidental do continente africano. Existe, então, um papel social importante atribuído a essa literatura, tendo em vista que, através de imagens degradantes e percepções vazias sobre a África, a tal perspectiva Ocidental contribui para a ideia de que “as características naturais (como a cor da pele) determinam a superioridade ou a inferioridade dos seres humanos” (Can, 2020, p. 20). É a partir dessas concepções que conseguimos entender como uma poeta que praticamente encerrou sua produção há mais de 70 anos, tem tanto apreço por boa parte da crítica moçambicana. A poesia de Noémia de Sousa media, para tentar traduzir à um leitor distante marcas internas deixadas por um período colonial violento, e resiste, para reafirmar a capacidade e força do “sangue negro”, que atravessa tempo e espaço unido ainda da mesma necessidade: lutar.

Referências

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: ADORNO, T. W. Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65-89.

Azares da “Malanga” de Majune. Jornal domingo, Maputo, 1 de Março de 2014. Disponível em: <https://www.jornaldomingo.co.mz/reportagem/azares-da-malanga-de-majune/>.

BINA, Gabriel Gonzaga. *A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Programa de Pós-graduação em Teologia, Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2006.

BRUDER, Maria Cristina Ricotta; BRAUER, Jussara Falek. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, 2007.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CENTRO de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique. *O mineiro moçambicano: um estudo sobre a exportação de mão de obra em Inhambane*. Coord. Ruth First. Recife: Editora UFPE, 2015.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *Filologia e Lingüística Portuguesa*, São Paulo, n.1, p. 151-164, 1997.

NOA, Francisco. Noémia de Sousa: a metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016. Disponível em: <https://www.kapulana.com.br/noemia-de-sousa-a-metafisica-do-grito-por-francisco-noa/>.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2007.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. *Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes*.

SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 350-367, 2003.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos, 1988.

SUSSEKIND, Pedro. Clássico ou romântico: a reflexão de Friedrich Schiller sobre a poesia na modernidade. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 30, p. 5-19, 2011.