

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

JULIANA KOHARI DA SILVA

Subjetividade e combatividade na poética de Noémia de Sousa

São Paulo

2022

JULIANA KOHARI DA SILVA

Subjetividade e combatividade na poética de Noémia de Sousa

Versão original

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Sarteschi

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586s Silva, Juliana Kohari da
Subjetividade e combatividade na poética de Noémia
de Sousa / Juliana Kohari da Silva; orientador
Rosângela Sarteschi - São Paulo, 2022.
159 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Noémia de Sousa. 2. Literatura moçambicana. 3.
Subjetividade. 4. Combatividade. I. Sarteschi,
Rosângela, orient. II. Título.

SILVA, Juliana Kohari da. *Subjetividade e combatividade na poética de Noémia de Sousa*. 2022. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dra Simone Caputo Gomes

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP)

Julgamento: _____

Prof. Dra Érica Antunes Pereira

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra Rosana Baú Rabello

Instituição: _____

Julgamento: _____

Às que caminham comigo partilhando potência e afeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH – USP que me possibilitou o andamento e aprimoramento de meus estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, mais particularmente a de Moçambique. Também agradeço ao Centro de Estudos Africanos (CEA) pela oportunidade em realizar formações relativas aos estudos africanos, que me foram uma importante fonte de aprendizado e interlocução.

Agradeço à professora Rosângela Sarteschi pela orientação, sugestões de leituras, empréstimos de livros e doações de textos, bem como pela leitura crítica atenta do andamento da minha pesquisa, atividades fundamentais para a realização adequada de um trabalho acadêmico. Agradeço à professora Rejane Vecchia da Rocha e Silva por ter me proporcionado o primeiro contato com a literatura produzida em Moçambique, pela interlocução em aulas e em encontros acadêmicos e pela participação na minha banca de qualificação com observações pertinentes à minha pesquisa. Agradeço à professora Simone Caputo Gomes por também ter integrado à minha qualificação e por ter sugerido importantes indicações bibliográficas e orientações quanto à forma do texto. Ressalto meus agradecimentos aos demais professores do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, alguns dos quais fui aluna, pela formação intelectual motivada e pelas instigantes leituras e discussões realizadas nas aulas ou em encontros acadêmicos. Agradeço também à professora Marlise Vaz Bridi pela elucidação na leitura de um poema ao longo da minha pesquisa.

Por fim, pelo apreço, pelo afeto e pelas trocas de conhecimento e de ideias ocorridas, agradeço a todos os integrantes do grupo de estudos “Literatura e vida social nos países de língua oficial portuguesa”, coordenado pela professora Rosângela Sarteschi, sobretudo a Igor Xanthopulo e a Maria Paula de Jesus Correa, pelo incentivo, atenção e gentileza na leitura do meu trabalho de pesquisa. Agradeço também às queridas companheiras das Promotoras Legais Populares, com as quais tenho aprendido e compartilhado tanto. Finalmente, sou grata a minha família e demais amigos e amigas pelo apoio e carinho ao longo da minha trajetória acadêmica. Sem todas as pessoas mencionadas, este trabalho não seria possível. Fica aqui o meu carinho e meu obrigada a todas.

*“Dia a dia,
o pulso à roda de tudo
se aperta mais e mais...”*

*Dia a dia,
grades e grades se forjam
tapando o sol de toda a gente.*

*Dia a dia,
do fundo da noite em que nos estorcemos
mais e mais se sente
a certeza radiosa duma esperança...” (SOUSA,
2016, p. 90)*

RESUMO

SILVA, Juliana Kohari da. *Subjetividade e combatividade na poética de Noémia de Sousa*. 2022. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho busca analisar e interpretar um *corpus* de poemas da escritora moçambicana Noémia de Sousa, integrantes da sessão “Biografia” do livro *Sangue Negro* (2016), sendo eles, “Se me quiseres conhecer”; “Poema da infância distante”; “Shimani”; “Deixa passar o meu povo”; “Poema para um amor futuro”; “Poema”; “Se este poema fosse...” e “Instantâneo”. Essa análise é feita a partir da investigação dos dispositivos estéticos dos poemas e de seu entrelaçamento com o contexto histórico-social moçambicano no período de colonialismo português. Para isso, mobiliza-se a perspectiva comparada, estabelecendo um diálogo entre o campo literário e outras áreas do conhecimento. Aliando a dimensão estética a uma ética, observamos como os textos poéticos de Noémia de Sousa assumem uma função combativa ao tensionar os discursos coloniais ao mesmo em que oferecem ensejo para se pensar uma subjetividade política relacionada aos diferentes sujeitos evocados nos poemas.

Palavras-chave: Noémia de Sousa. Literatura moçambicana. Subjetividade. Combatividade.

ABSTRACT

SILVA, Juliana Kohari da. *Subjectivity and combativeness in the poetry of Noémia de Sousa*. 2022. Dissertation (M.A.) — Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

In this dissertation I analyze and interpret a corpus of poems by the Mozambican writer Noémia de Sousa. The poems, found in the “Biography” section of the book *Sangue Negro* [Black Blood] (2016), are, namely, “Se me quiseres conhecer” [If you want to know me]; “Poema da infância distante” [Poem of distant childhood]; “Shimani” [Shimani]; “Deixa passar o meu povo” [Let my people go]; “Poema para um amor futuro” [Poem for a future love]; “Poema” [Poem]; “Se este poema fosse” [If this poem were...], and “Instantâneo” [Instantaneous]. The analysis is based on the investigation of the aesthetic dispositifs of the poems and their intertwining with the Mozambican social-historical context during Portuguese colonialism. To this end, I mobilize a comparative perspective by establishing a dialogue among the literary field and other fields of knowledge. When combining the aesthetic and the ethical dimensions, one notes how Noémia de Sousa's poetic texts take on a combative function by tensioning colonial discourses at the same time they offer an opportunity to think the political subjectivity related to the different subjects evoked in the poems.

Keywords: Noémia de Sousa. Mozambican literature. Subjectivity. Combativeness.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	11
1. Literatura moçambicana e suas relações com a situação histórico social	15
1.1 Pressupostos críticos	15
1.2 Um percurso em torno da literatura moçambicana	18
1.3 Manifestações literárias desenvolvidas em Moçambique	25
1.4 Constituição da literatura moçambicana	28
2. Situação histórico-social de Moçambique no auge do colonialismo	46
2.1 A economia	46
2.2 A educação	61
2.3 As associações	66
3. Diálogos críticos	74
3.1 O lugar da poesia de Noémia de Sousa na crítica literária	74
3.2 Estética e ética na arte literária	86
4. Subjetividade e combatividade na construção da poética de Noémia de Sousa	101
4.1 O entrelaçamento entre subjetividade e identidade em “Se me quiseres conhecer”	101
4.2 A memória na projeção do futuro em “Poema da infância distante”	109
4.3 Afetividade e diferença em “Shimani”	115
4.4 Diálogos diaspóricos na expressão de uma combatividade em “Deixa passar o meu povo”	119
4.5 Poética e política em “Poema para um amor futuro”	128
4.6 Reconhecimento e indignação em “Poema”	132
4.7 Metalinguagem e ironia como dispositivos estéticos e políticos em “Se este poema fosse...”	136
4.8 Do desejo à consciência em “Instantâneo”	140
5. Considerações finais	144
Referências bibliográficas	150

Considerações iniciais

Este trabalho objetiva investigar a constituição discursiva, por meio dos elementos estilísticos, retóricos, temáticos e imagéticos de poemas presentes no livro *Sangue Negro*, da poeta moçambicana, Noémia de Sousa, e o seu entrelaçamento com a situação histórico-social de Moçambique no período de auge do colonialismo português, de 1926 a 1964. Para essa finalidade, analisaremos um *corpus* de poemas da autora, considerando tanto a forma e conteúdo de seus textos poéticos quanto outras esferas ligadas à sua concretização, que é o meio social no qual a escritora esteve inserida e a repercussão de seus poemas, sobretudo na crítica literária.

A poesia de Noémia de Sousa, escrita entre as décadas de 1940 e 1950, insere-se em um momento em que parte significativa das produções literárias em Moçambique passaram a questionar a literatura colonial – conceito que será discutido no primeiro capítulo deste texto –, de modo a formar discursos literários que rejeitam as imagens estereotipadas e de viés exótico dos diversos povos africanos, muito veiculadas nessas manifestações comprometidas com a agência colonial, ao mesmo tempo que interroga o passado pré-colonial e busca formas de resistir às marcas impostas pela colonização. Além disso, tais produções caminharam de modo a construir um contradiscurso a partir de uma ideia de nação e a pensar o papel da cultura na necessária emancipação política de Moçambique. Essas questões aparecem, assim, imbricadas na estrutura literária, sobretudo aquela que permeou o momento de constituição do sistema literário moçambicano.

Dessa forma, a literatura moçambicana desse período constituiu de diferentes modos, no plano simbólico, um meio de resistência ao colonialismo português, seja pensando a existência de uma nação moçambicana, antes que isso se concretizasse no plano político com a independência em 1975, seja realizando denúncias em relação à violência racista perpetrada pelo domínio colonial, seja simplesmente por resistir à lógica desse sistema e tampouco se alinhar aos discursos que o legitimam, ou mesmo pela própria potencialidade do fazer literário na construção de imaginários. Ou ainda, mesmo quando mergulha numa literatura de caráter mais intimista, que pretende o resgate de uma subjetividade, recusando-se à desumanização que o sistema colonial procurou impor às diferentes populações africanas.

Destaca-se na formação desse sistema literário a poeta Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, mais conhecida como Noémia de Sousa, nascida em 20 de setembro de 1926,

em Catembe, território ao sul de Moçambique. Ela produziu seus textos poéticos entre os anos de 1948 e 1951 e divulgou-os por meio de periódicos, com destaque para o *O Brado Africano* (1918-1974), que teve um papel fundamental na publicação de escritoras e escritores moçambicanos, contribuindo, assim, para a constituição da literatura em Moçambique, junto com outros periódicos de importância, como *Itinerário* (Lourenço Marques, 1941-1955), *Mensagem* (CEI, Lisboa, 1948-1964), *Mensagem* (Luanda, 1951-1952) e *Vértice* (Coimbra, 1942-1986). Também se destacam, na divulgação de sua obra, diversas antologias, entre as quais estão o *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa* (1953), organizado pelo são-tomense e poeta Francisco José Tenreiro e pelo crítico literário angolano Mário Pinto de Andrade, *Antologia de poesia negra de expressão portuguesa* (1958) e *Antologia temática da poesia africana, v. I: Na noite grávida dos punhais* (1975), ambas organizadas pelo crítico Mário Pinto de Andrade, além de figurar também em três antologias publicadas pela Casa dos Estudantes do Império, *Poesia em Moçambique* (1951) e *Poetas de Moçambique* (1960; 1962). Já no pós-independência de Moçambique, *No reino de Caliban*, volume III (1985), organizada pelo crítico português Manuel Ferreira, também incluiu poemas seus. Desde a década de 1950, Noémia de Sousa aparece em quase todas as antologias africanas de língua portuguesa no período anterior à independência, o que demonstra o reconhecimento de sua produção poética no campo das literaturas de língua portuguesa, dentro e fora de Moçambique. Tais antologias serão mais detidamente discutidas no terceiro capítulo desta pesquisa.

Além da publicação de alguns poemas de Noémia em periódicos, o conjunto deles, que são 43, circulou em forma de brochura mimeografada, em geral, em cópias precárias (PADILHA, 2007, p. 485) até serem publicados em livro — acrescido de três poemas anteriormente dispersos —, o que ocorreu pela primeira vez somente em 2001. Nesse contexto do colonialismo português, é preciso frisar que as circunstâncias de circulação e de publicação de uma literatura emergente como a moçambicana, que vem se afirmar enquanto discurso desestabilizador das estruturas que sustentam o sistema colonial, na medida em que problematiza suas políticas opressivas e discriminatórias e procura afirmar as raízes africanas, ainda que dentro de tradições inventadas¹ (HOBBSAWM, 2008), são ainda restritas. Exemplo importante seria a lei de censura que vigorava naquele período. Houve também a criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), fundada em 22 de outubro de 1945

¹ Para Eric Hobsbawm (2008), se toda tradição é construída, é, portanto, inventada. Nesse sentido, a própria ideia de uma nação moçambicana, ou em outro sentido, de uma cultura africana, herdeira de uma tradição que lhe dá sentido simbólico, não existia antes do colonialismo.

durante o período de Estado Novo português. A PIDE foi a polícia política do governo de Salazar que atuou tanto em Portugal quanto em suas colônias de forma a perseguir aqueles que se opunham ao governo colonial, entre eles a própria Noémia², acusada de pertencer ao Movimento dos Jovens Democratas de Moçambique e de ter ligações com o Partido Comunista Português (PCP).

Além do mais, antes da publicação de *Sangue negro*, ocorrida pela primeira vez em 2001, Noémia chegou a receber convites para edição e publicação de seus textos poéticos, entre eles, os dos críticos literários Manuel Ferreira, Michel Laban e Nelson Saúte (SAÚTE, 2016, p. 181), recusados em seguida, pois a poeta parecia não ver sentido, naquele momento, em publicar seus poemas, visto que, para ela, tais textos não chegariam à maioria das pessoas às quais se dirigia, tanto pelas difíceis circunstâncias de publicação e circulação de livros quanto pelo alto índice de analfabetismo em Moçambique que ainda persistia. A autora demonstra não apenas uma forte consciência em relação ao fato de sua produção poética estar diretamente vinculada à situação histórico-social dos territórios moçambicanos no período do colonialismo português como também o desejo de ser lida e estudada pelo povo de seu país, como atesta o professor Nelson Saúte

A poetisa, avessa à publicação, alegou que queria que seus poemas fossem, antes de tudo, primordialmente editados em Moçambique, onde é estudada nas escolas, lida através de textos avulsos que circulam, de mão em mão, fotocopiados, policopiados. (SAÚTE, 2016, p. 180)

Tendo em vista essas reflexões e os objetivos propostos, pretende-se que este trabalho seja estruturado em quatro partes. No primeiro capítulo, enfoca-se a constituição do sistema literário moçambicano, considerando suas imbricações com a situação histórico-social na qual ocorreu essa formação. Trata-se de abordar um período permeado pelo auge do colonialismo português, que levou as escritoras e escritores a produzirem sua literatura, muitas vezes, em resposta a esse momento, mas não se limitando a referências ao contexto histórico imediato, já que a literatura, como um domínio estético, tem também seu próprio grau de autonomia e, por isso, não se pretende, neste trabalho, considerar a produção literária de Noémia de Sousa como um mero documento de um determinado período histórico. Além disso, apresentando algumas produções literárias significativas para a literatura moçambicana, levantam-se também as diferentes tendências literárias que integraram a formação desse sistema, contribuindo para sua riqueza e diversidade, processo no qual

² Segundo Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus (2010) e Nelson Saúte (2016), o processo aberto pela PIDE para investigar a atuação de Noémia de Sousa é o Processo 2756 CI (2), presente nos arquivos da PIDE da IAN/TT.

Noémia de Sousa também esteve inserida, justificando-se, dessa forma, a análise desse percurso formativo.

No segundo capítulo, intenta-se abordar a situação histórico-social de Moçambique no período de intensificação do colonialismo português, tendo como marco o golpe de estado militar ocorrido em Portugal em maio de 1926, até o período que antecedeu as lutas pela independência moçambicana que foram iniciadas mais organizadamente a partir de 1964. Esta escolha justifica-se pelo fato de a produção poética de Noémia de Sousa, apesar de ter sido produzida em um curto período de tempo, entre os anos de 1948 e 1951³, dialogar com esse momento histórico ao responder poeticamente à violência do domínio colonial. Com isso, objetiva-se trazer um repertório que possibilite o estabelecimento de relações entre a poesia de Noémia de Sousa e o contexto em que se deu sua produção literária, contribuindo, desse modo, para uma leitura mais atenta do *corpus* elencado.

No terceiro capítulo, pretende-se dialogar com a fortuna crítica acerca da produção poética de Noémia de Sousa. Ainda nessa parte, alguns conceitos centrais para a reflexão elaborada neste trabalho serão discutidos, a partir do imbricamento das noções de subjetividade e combatividade. Para esse debate, levanta-se a discussão teórico-crítica realizada por Alfredo Bosi (2002; 2008), Terry Eagleton (1993; 1997; 2011), Frantz Fanon (2015), Theodor Adorno (2003), bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2020).

Em seguida, no quarto capítulo, a análise literária do *corpus* de poemas que integram a obra originalmente publicada em 2001, intitulada *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, será realizada. Os poemas elencados são aqueles que compõem a sessão “Biografia”: “Se me quiseres conhecer”; “Poema da infância distante”; “Shimani”; “Deixa passar o meu povo”; “Poema para um amor futuro”; “Poema”; “Se este poema fosse...” e “Instantâneo”. Para essa análise, tem-se como aporte as reflexões críticas a respeito da literatura e sua dimensão ética e estética, discutidas no terceiro capítulo. Pretende-se com isso verificar de que forma a poética de Noémia de Sousa, examinando os aspectos estilístico, temático, retórico e imagético presente no *corpus* escolhido, evoca uma dimensão subjetiva que reforça uma perspectiva ética observável em sua poesia.

³ Noémia de Sousa ainda escreveu e publicou um poema, em 1986, por ocasião da morte de Samora Machel.

1. Literatura moçambicana e suas relações com a situação histórico-social

1.1 Pressupostos críticos

A formação da literatura moçambicana ocorreu no contexto do colonialismo português. Logo, como nos ensina o filósofo ganês Kwame Anthony Appiah (2014, p. 107), identificar “a situação do texto africano moderno como um produto do encontro colonial (e não como simples continuação de uma tradição nativa, nem como mera intromissão da metrópole)” é o primeiro passo a se seguir visando a uma leitura crítica do texto literário produzido nessas condições.

Um segundo passo diz respeito à importância da contraposição das imagens em torno da África que, por um olhar imperial, é frequentemente retratada por meio de estereótipos colonialistas. Como aponta a estudiosa Rejane Vecchia da Rocha e Silva

As reflexões em torno das literaturas africanas de língua oficial portuguesa convocam de início um pressuposto teórico-metodológico básico: a ruptura de paradigmas construídos em relação ao continente africano no que diz respeito à formação e ao desenvolvimento das estruturas sociais locais e no que diz respeito à disseminação de ideias e de conceitos em torno dos quais tais sociedades foram surgindo sistematicamente ligadas às imagens de culturas exóticas, paisagens paradisíacas e animais selvagens. Sem dúvida, a construção de tais paradigmas procurou atender, como se sabe, aos interesses dos então emergentes donos do poder econômico e político que avançavam com o imperialismo europeu. (SILVA, 2011, s/n)

Tendo em vista essas considerações, bem como a preocupação em opor-se às imagens colonialistas em torno da África, optou-se por realizar uma leitura das constantes que moveram a literatura moçambicana desde seus primórdios a partir da intersecção com a situação histórico-social de Moçambique no auge do colonialismo português, sendo a própria constituição dessa literatura mais uma forma de resistência em relação ao domínio colonial. Ora, se se entende o período em questão como um momento em que se intensificaram as formas de repressão em relação às diferentes frentes de contestação da política colonial, é o campo cultural que encontra mais fissuras para se afirmar nesse movimento de resistência a um colonialismo que, projetando sua continuidade em mecanismos pautados na exploração econômica, também se sustentou pela violência simbólica, contra os quais emergiu parte significativa da literatura moçambicana.

Para a leitura desse contexto, a abordagem comparatista é trazida ao centro deste trabalho ao assimilar contribuições de diferentes domínios do conhecimento e das várias correntes críticas que auxiliam na pesquisa da situação histórico-social do colonialismo português e sua atuação em Moçambique, do papel da cultura, da formação da literatura moçambicana e do lugar que Noémia de Sousa nela ocupa e que ajudou a formar, questões que estão no horizonte da reflexão elaborada neste trabalho.

Assim sendo, a compreensão da literatura, entendida como um ato social de cultura, interliga-se à análise do contexto histórico-social no qual ela se desenvolveu. Para isso, mobiliza-se o apoio de ferramentas críticas não só relacionadas ao campo estético-literário, mas também a outras áreas do saber, tal qual a História e a Sociologia. Isso não significa que a literatura seja um reflexo de seu momento histórico e da sociedade que a enforma, pois, como nos lembra o importante crítico literário moçambicano Francisco Noa, “o que determina que uma dada realidade seja considerada arte é a sobreposição da função estética” (NOA, 2015b, p. 41), nem que a sua área de conhecimento não tenha seus próprios contornos, pelo contrário, a perspectiva comparada é mobilizada a partir de um entendimento não fragmentário do conhecimento, construído por meio da materialidade social.

Haja vista essa abordagem, o método materialista histórico também é levantado, na medida em que se considera o modo como as ideias e as representações, como nos ensina Marx e Engels (2010, p. 99), entrelaçam-se “à atividade material e ao intercâmbio material” dos seres humanos e chegam, entre outros muitos elementos, à literatura produzida em determinado tempo e espaço histórico, ao mesmo tempo em que é permeada pelas relações de poder na esfera capitalista, em um contexto mais amplo. Com isso, a leitura de uma obra literária, feita pela análise dos diferentes recursos que moldam sua esteticidade, não pode prescindir daquilo que nos lembra o crítico literário Terry Eagleton (2011, p. 15) ao discutir a crítica marxista, isto é, as formas, estilos e significados de uma obra literária são “produtos de uma História específica”. Logo, toda produção literária, instaurando-se no tempo, e por ser praticada por sujeitos históricos constitui uma historicidade, que trazida à luz auxilia na compreensão de como esses elementos externos tornam-se internos ao texto literário, como pontua Antonio Candido (2006).

Esse fato é premente no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, a exemplo da moçambicana, visto que os escritores que as formaram viam-se dentro de uma complexa realidade colonial; essa, por sua vez, lhes suscitava tensões e orientava suas respostas por meio de uma escrita que, por isso mesmo, representou “não só um ato cultural, mas também

político” (NOA, 2015b, p. 15). Tais questões são expressas em suas obras, conforme aponta as estudiosas dessa produção Maria Nazareth Fonseca e Terezinha Tabora

Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos [...], e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial. (FONSECA; TABORDA, 2007, p. 69-70)

A tensão de que fala as autoras está presente na realidade de uma escritora ou escritor moçambicano que, entre os séculos XIX e XX, era educado em língua portuguesa, já que poucas línguas africanas de seus territórios eram, em geral, gramaticalizadas, logo o parco acesso à educação, quando ocorria, era majoritariamente em língua europeia. No entanto, sobretudo no período anterior à independência política do país, trata-se de autoras e autores que têm em sua trajetória não apenas contatos com línguas africanas, que guardam consigo diferentes referências culturais e visões de mundo, mas também estão inseridos no mundo colonial, portanto sujeitos às suas contradições, elaboradas criativamente no plano estético e linguístico. Assim, ao mesmo tempo que utilizam a língua do colonizador, interpõem-lhe outras referências linguísticas e culturais ao formar seus processos literários, que são, por isso mesmo, frequentemente híbridos.

Esse é o caso de Noémia de Sousa, alfabetizada em língua portuguesa e versada em outros idiomas ocidentais como o inglês e o francês, além do ronga, uma língua da família bantu, do tronco linguístico Nígero-congolês (GREENBERG, 1963). Escreveu seus poemas em língua portuguesa, mas dialogando com esse sistema linguístico, trouxe-lhe palavras de origem ronga. Veja-se a referência dos seguintes poemas

nossa voz *xipalapala*⁴ (SOUSA, 2016, p. 27; grifo nosso)

Esperança de que a *xituculumucumba*⁵ já não virá
em noites infundáveis de pesadelo, (SOUSA, 2016, p. 81; grifo nosso)

⁴ Corneta feita de chifre de impala, usada em celebrações (SOUSA, 2016, p. 143).

⁵ Entidade do mal que assusta as crianças; bicho-papão; o mesmo que “psitukulumukumba”, criatura maléfica (SOUSA, 2016, p.143).

Desse modo, os poemas de Noémia de Sousa são um grande exemplo de como a tensão entre a sociedade colonial e as sociedades africanas eram expressas, mas, sobretudo, resolvidas por sua escrita literária, que será discutida ao longo deste texto.

1.2 Um percurso em torno da literatura moçambicana

A literatura moçambicana nasceu, constituiu-se e afirmou-se em tensão com o momento histórico-social colonialista e os diversos discursos ideológicos que procuravam justificá-lo, como se pretende mostrar a seguir. No entanto, não é desconsiderado, neste trabalho, a disputa que a própria menção a uma literatura moçambicana evoca, como quais são os textos incluídos ou excluídos de seu repertório, critérios que tanto podem recordar a repercussão que tais textos tiveram na formação de escritoras e escritores moçambicanos de relevo quanto a própria divulgação de certos textos literários no período de formação dessa literatura. Ou ainda a canonização de determinadas autoras e autores construída seja pelo governo que ascendeu ao poder após a independência política de Moçambique, o que inevitavelmente implica em exclusão daqueles que não “inscrevem essa diferença cultural imediatamente conectada com a emancipação política” (RIBEIRO, 2008, p. 129), seja pelas tentativas de periodização de uma história da literatura moçambicana, propostas pela crítica literária, como nos explica a pesquisadora Catarina Isabel Martins (2019, p. 3), essas, por sua vez, frequentemente são pautadas

na escrita da nação e da História e na construção anticolonial e nacionalista de uma moçambicanidade normativa, a partir do projeto marxista da Frelimo, na qual a literatura e a respetiva validação canónica, por instituições políticas ou do sistema literário, tiveram papel fundamental.

Desviando-se de uma perspectiva teleológica, optou-se por analisar os caminhos que a literatura moçambicana foi traçando ao longo de seu processo de formação, sem que esse último seja entendido necessariamente como linear e estável. Para essa discussão, primeiro nos debruçaremos sobre alguns parâmetros para se pensar a chamada literatura colonial. Em seguida, de modo a estabelecer um contraste com essa produção estética, uma breve retomada da constituição do sistema literário moçambicano será feita, desde suas manifestações literárias iniciais, sendo ressaltada e comentada a literatura de alguns dos escritores e escritoras que se destacaram nesse processo, seja por seu pioneirismo seja pela importância que tiveram na formação literária de outros autores e autoras, de modo a ter-se uma amostra, mesmo que minimamente representativa, dessa produção. Objetiva-se, com isso, também

identificar e compreender um cenário da literatura moçambicana, dentro de sua riqueza temática e estilística, desde seu processo de formação aos primeiros anos do período pós-independente, nas décadas de 1980 e 1990, atentando-se para o lugar que a poesia de Noémia de Sousa nele ocupa.

Importantes estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa, dentro e fora do Brasil, como Rita Chaves (2003) e Francisco Noa (2015a), trouxeram relevantes reflexões a respeito da literatura colonial. Trata-se de um discurso que, não se limitando a tal alçada, encontrou terreno profícuo no campo literário, junto ao prestígio e à legitimidade dados pelos chamados Concursos Literários da Agência-Geral das Colônias, realizados entre os anos de 1926 e 1974 (MACÊDO, 2015).

Segundo Rita Chaves, no domínio da poesia, a literatura colonial constituía-se a partir de recursos estéticos que eram “selecionados para difusão de ideias e sentidos em vigor na sede colonial” (2003, p. 208). Em relação à prosa, o mesmo discurso de “celebração colonial” (2003, p. 209) era subjacente à constituição dos elementos narrativos; os personagens de origem negroafricana, quando apareciam, eram reificados na “exotização de seu mundo” (2003, p. 208) por meio do olhar de um narrador “assentado numa particular matriz de experiências e tributário de um mesmo projeto histórico” (2003, p. 208), o da colonização.

Acerca dos produtores da literatura colonial, tratava-se de pessoas identificadas com a cultura metropolitana, mesmo que nascidas na África (CHAVES, 2003, p. 208). Assim, não basta que seja uma literatura produzida por colonos, no caso de Moçambique, os portugueses, nem isso quer dizer que essa escrita compreenda toda aquela realizada por esses atores. De outro modo, essa literatura é entendida como aquela que adota um ponto de vista colonial, ou seja, exercendo um discurso enviesado, procura justificar o processo de colonização portuguesa por meio de reiteradas imagens estereotipadas de personagens africanas, com pouca ou nenhuma profundidade, ou protagonismo nas ações narradas. Há também o constante retrato das sociedades africanas apenas como cenário, em outras palavras, ornamento para a narrativa, bem como a presença de um *ethos* nacionalista, de “tonalidade épica” (CHAVES, 2003, p. 209) aos moldes do imperialismo português e, em relação à recepção, a própria tomada de seus integrantes como interlocutores, “a quem o narrador deseja transmitir a sua vivência nessas terras estranhas” (CHAVES, 2003, p. 208).

Por sua vez, ao focar em primeiro plano critérios de natureza literária, sem esquecer-se da dimensão social, política, antropológica, entre outras, Francisco Noa entende a literatura colonial como

toda a produção de ficção processada em ‘situação colonial’ e que traduz, globalmente considerada, a *visão do mundo do colonizador*; e que é, neste caso, a visão do mundo dominante, em confronto com outras visões do mundo latentes ou raramente explícitas, invariavelmente distorcidas ou manipuladas e representando tipos humanos degenerados (NOA, 2015a; grifo nosso).

Para se pensar os paradigmas que orientam a literatura colonial portuguesa, Noa divide-a em três fases: exótica, doutrinária e cosmopolita. A primeira delas, em suas palavras, consiste em “um exotismo estético que se traduz na atitude deslumbrada e contemplativa do narrador que projeta representações paisagísticas ou humanas dominadas pelo culto do desconhecido, do surpreendente” (NOA, 2015a, p. 50). Trata-se de uma expressão do sentimento do narrador em relação aos africanos por enxergá-los enquanto *Outro*, irredutíveis em sua diferença. A fase doutrinária inclui “um tipo de escrita identificado com a ideologia colonialista instituída e propagandeada pelo Estado Novo” (NOA, 2015a, p. 54), sendo, então, a literatura colonial de vertente mais marcadamente eurocêntrica e defensora dos interesses do governo colonial português. Por fim, a fase cosmopolita diversifica as representações e estilos, apresentando “um maior amadurecimento estético e discursivo, em que os cruzamentos culturais e sociais representados são visivelmente mais complexos, e em que a retórica que exprime a sobreposição cultural e civilizacional apresenta contornos mais elaborados” (NOA, 2015a, p. 62).

Apesar da divisão proposta, existe uma unidade na literatura colonial portuguesa, justamente o eurocentrismo, que busca legitimar, dentro de seus variados temas e estilos, uma mesma retórica: a colonial. Assim, os estereótipos criados em torno da África e dos africanos, presentes nessa literatura em seus diferentes momentos, não tomados em sua historicidade e complexidade sociocultural, foram mais um dos mecanismos de justificativa da violência colonial. Ora, sem em nenhum momento deixar de lado a dimensão política e material do colonialismo, o pensador antilhano Frantz Fanon (2008; 2015) já debatia a importância da colonização das subjetividades para a sustentação do próprio domínio colonial.

Finalmente, para a reflexão a respeito do processo de formação da literatura moçambicana, arroga-se o ponto de vista que seu desenvolvimento ocorreu concomitantemente ao processo de construção de uma identidade nacional, aqui não entendida como una e estável, mas como um território em disputa, tendo em vista os diversos processos históricos, línguas e mundividências, que permearam e ainda permeiam a sociedade moçambicana. Porém, foi justamente a literatura um dos principais motores a aglutinar esse processo de construção identitária movido pela necessidade de união em torno

de um objetivo comum, a luta contra o colonialismo. O texto que orientou a nossa discussão sobre esse tema foi o estudo feito pela professora Ana Mafalda Leite (2008) no texto “Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana”. Em seu texto, a crítica sugere a compreensão dessa literatura a partir de dois tópicos principais. O primeiro liga-se às iniciais manifestações literárias, entre os séculos XVIII e XIX, em territórios que, posteriormente, vieram a constituir Moçambique. O segundo vincula-se à formação de uma literatura nacional moçambicana, já no século XX.

Adotando o ponto de vista do crítico literário brasileiro Antonio Candido (2013), também presente no texto da estudiosa em questão, considera-se que uma literatura nacional só se constitui plenamente enquanto sistema quando a tríade autor, obra e público opera conjuntamente levando à formação de uma relativa tradição literária. Contudo, antes de uma literatura tornar-se um sistema, há escritos de caráter estético, mas com uma produção descontínua, chamados por Candido de manifestações literárias. No caso moçambicano, seus primeiros textos do tipo surgiram nos séculos XVIII e XIX, de acordo com Ana Mafalda Leite (2008), embora se tenha conhecimento de um texto do século XVII conhecido como “Socorro que de Moçambique foi a S. Lourenço contra o rei arrenegado de Mombaça fortificado na Ilha Massalagem, sendo capitão-mor Roque Borges e vitória que do rei se alcançou este ano de 1635: poema épico”, do missionário jesuíta João Nogueira, cujo poema já tematizava Moçambique, mas não se trata de um texto moçambicano, de acordo com a concepção mais corrente de uma literatura nacional (LARANJEIRA, 1995).

As manifestações literárias escritas em língua portuguesa, em Moçambique, surgiram durante os séculos XVII e XIX após estreitamento das relações comerciais entre espaços do atual Moçambique e Portugal – lembre-se que em 1755 o país africano livra-se do controle administrativo de Goa. Essas manifestações são produzidas por viajantes e exploradores portugueses que estiveram em territórios hoje moçambicanos e escreveram a seu respeito, frequentemente a partir de uma perspectiva exótica, buscando assegurar os interesses comerciais de sua nação nesse território, à semelhança do que ocorreu com a produção escrita portuguesa sobre o Brasil no século XVI.

Entre os séculos XVII e XVIII não se formaram ainda as condições necessárias à consolidação de um sistema literário moçambicano, já que os naturais de Moçambique tinham pouquíssimo acesso a uma cultura letrada; a tipografia, por exemplo, só veio a ser introduzida em 1854, acontecimento que possibilitou o surgimento dos primeiros periódicos moçambicanos. Foi, então, na segunda metade do século XIX, que a imprensa pôde se

desenvolver em Moçambique, ocorrência primordial para o nascimento de um sistema literário, como lembra Ana Mafalda Leite:

Com efeito, a imprensa é um factor de importância capital para a estabilização de uma cultura escrita. O seu aparecimento, em Moçambique, será um incentivo marcante para as incipientes manifestações literárias, uma vez que vai permitir uma maior divulgação de textos, quer locais quer de outras origens, bem como a sua fixação. (LEITE, 2008, p. 60)

Em relação ao segundo tópico, a formação da literatura moçambicana, um fator importante, presente na iminência de seu desenvolvimento, foi a prática jornalística de africanos assimilados, que formavam uma elite intelectual no começo do século XX. Eles manifestavam uma ambiguidade na defesa de seus posicionamentos, já que, por um lado, mostravam-se insatisfeitos com as políticas coloniais e, no caso de sua prática literária, esse sentimento aparecia na valorização de um repertório cultural africano e no incômodo gerado pelas medidas do sistema colonialista. Por outro lado, por vezes, adotavam uma perspectiva reformista e buscavam inserir-se nos modelos culturais europeus, de cuja tradição eram devedores, vendo-se, de certa forma, como parte dessa cultura. É possível observar que esses intelectuais assimilados ainda estavam muito ligados aos modelos culturais, estéticos e éticos trazidos pela cultura europeia, mas tal postura dificilmente seria diferente, visto que eram educados pelos valores que moldaram o sistema europeu e colonial. Além de tudo, na esfera literária, como a literatura moçambicana ainda estava em processo de formação, a produção literária europeia acabava sendo o principal modelo que os escritores africanos tinham disponível. Neste trabalho, essa tendência será discutida a partir da obra de João Albasini e Rui de Noronha.

Há um outro momento, fundamental para a constituição da literatura moçambicana, representado pela iminência das lutas de independência em Moçambique, na década de 1940 e de 1950. Esse período teve como característica o desenvolvimento de um nacionalismo que se manifestava, no âmbito literário, pela afirmação de uma identidade política africana, ou ainda pela inclusão do debate a respeito do que ficou conhecido enquanto uma moçambicanidade, ao mesmo tempo em que a própria literatura a construía. É, então, nesse momento que uma vertente da literatura, ainda muito ligada à poesia, afasta-se dos modelos europeus, sem necessariamente renegá-los, arquitetando sua tradição literária e forjando uma cultura moçambicana, embora seja fundamental afirmar que os diferentes grupos étnicos e culturais que compõem Moçambique não necessariamente aderem a uma suposta identidade nacional, sobretudo quando pensada de forma homogênea. Assim, essa vertente é composta

por escritores e escritoras que já concebem o sistema colonial como pautado por políticas discriminatórias, sem meio-termo possível, e que visam a legitimar a dominação da metrópole; a literatura apresenta-se como o espaço em que desponta a ideia de nação.

Por outro lado, a crítica literária Fátima Mendonça (REMÉDIOS, 2021) aponta ainda outra faceta da literatura moçambicana do período: a de uma literatura que se constituiria numa síntese decorrente de expressões moçambicanas e portuguesas, exemplificada pelas propostas estéticas de Orlando Mendes, Rui Knopfli e pela revista *Msaho* (1952), dirigida por Virgílio de Lemos.

Desse modo, a existência dessa referência cultural, dada pela partilha de experiências históricas comuns, centradas na colonização, e não em uma ontologia africana, forma-se a partir de diversas identidades e se concretiza por diferentes propostas estéticas que, não se sobrepondo, coexistiram. Essas identidades, por sua vez, são elementos fundamentais para a constituição de uma literatura nacional, ao mesmo tempo múltipla, como a moçambicana, dentro do processo dinâmico de forjamento de uma identidade nacional e de disputa em torno desse conceito.

Dada a própria dinâmica da situação histórico-social de Moçambique nesse período, com o aprofundamento da violência colonial, a circulação de uma literatura colonial e a constituição de uma elite letrada moçambicana, estavam dadas as condições para o surgimento de diferentes vertentes da literatura, entre elas, uma de caráter mais explicitamente social e político, constituindo-se no contraponto àquele contexto, juntamente com produções literárias de traços mais subjetivos, mas nem por isso menos políticas. Contudo, é importante enfatizar que a distinção entre uma literatura de caráter mais social, na medida em que mais colada a uma realidade histórica, e outra mais subjetiva e existencial é relevante na medida em que elas funcionam como categorias operacionais nas discussões críticas a ser empreendidas neste trabalho. Assim, essas categorias são classificadas a partir das tendências entendidas como dominantes em cada produção literária, e que, portanto, não são interpretadas como contrastivas, mas sim relacionais. Ora, na própria literatura de Noémia de Sousa, o viés social é fundamental, mas ele não se sobrepõe ao plano de uma subjetividade pulsante, hipótese desta dissertação, como procuraremos demonstrar no quarto capítulo, o de análise literária.

Ana Mafalda Leite aponta como marco dessa fase a publicação do jornal *O Brado Africano* e da revista *Itinerário*, editada a partir de 1941, responsável por divulgar “as primeiras vozes poéticas de Moçambique” (2008, p. 70). A edição de *Poesia em Moçambique*, em 1951, e da revista *Msaho*, em 1952, foram outros importantes periódicos

para a difusão dos escritores e escritoras moçambicanos do período em questão. Em nosso trabalho, essa será a fase mais detidamente discutida, visto que é nela em que se insere a poeta Noémia de Sousa, além de outros poetas de grande qualidade literária, como José Craveirinha. Em relação à prosa, ainda pouco visibilizada em Moçambique, destacam-se algumas das consideradas primeiras obras do gênero na literatura moçambicana: *Godido e outros contos* (1952), de João Dias, *Nós matamos o cão tinhoso* (1964), de Luís Bernardo Honwana e *Portagem* (1965), de Orlando Mendes. Cabe ainda mencionar também outros escritores e escritoras que se sobressaíram pela qualidade e/ou repercussão de sua prática literária: Armando Artur, Rui Knopfli, Glória de Sant'Anna e Rui Nogar.

Já no contexto do pós-independência (1975), a literatura ganha um papel oficial dado pelo novo governo representado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). É esse partido que cria, em 1982, a AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos), responsável por publicar em livro um grande número de moçambicanos que antes não tiveram essa oportunidade, devido às difíceis condições de desenvolvimento da literatura e a censura imposta pelo governo colonial. Nessa etapa, a imprensa continua tendo um papel central: são destaques o jornal *Notícias*, com o suplemento *Literatura e Artes*, a publicação semanal *Domingo*, com a página *Artes e Letras*, e ainda o *Jornal Diário de Moçambique*, com a seção *Diálogo*.

É também nesse momento que ocorre uma faceta da literatura de viés mais marcadamente nacionalista e agora de caráter oficial, que pretendia ser uma ferramenta de afirmação dos ideais da revolução, representada principalmente pelas antologias *Poesia de Combate*, publicadas pela AEMO nas décadas de 1970 e 1980.

Em contrapartida, por vezes o tom mais militante cede lugar a uma outra produção literária que procura avaliar os impactos tanto das políticas coloniais quanto das pós-independentistas no cotidiano da população comum, sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990, no momento em que ocorre um intenso conflito armado em Moçambique (1976-1992). Aqui se insere a literatura de Lília Momplé, Lina Magaia, Mía Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.

No mesmo período, surge também uma literatura mais experimental e intimista, sobretudo na poesia, a exemplo da produção poética de Luís Carlos Patraquim e daquela geração que surge em torno da revista *Charrua*, de 1984, com Eduardo White e Armando Artur. Nesse momento, é preciso mencionar a renovação da narrativa moçambicana com o advento de outros grandes escritores, como Aldino Muianga, e escritoras, a exemplo de Paulina Chiziane.

Desse modo, essa gama de autores, autoras e obras atesta a diversidade da literatura moçambicana⁶, que teve a possibilidade de expandir-se sob novas e variadas perspectivas a partir da independência. Por fim, em relação à discussão desses períodos de formação da literatura moçambicana, apesar de ser proveitosa no desenvolvimento deste trabalho, é preciso reforçar que essa categorização literária não é compreendida em termos evolutivos, e sim por meio de diferentes propostas literárias. Trata-se antes de uma divisão que toma como base as preocupações, interpretadas como preponderantes, dentre aqueles e aquelas que produziram literatura no período em questão e suas relações com o momento histórico, político e cultural de Moçambique, servindo, assim, como uma ferramenta que auxilia na compreensão da formação do sistema literário desse país pertinente para a elaboração desta pesquisa.

1.3 Manifestações literárias desenvolvidas em Moçambique

Como debatido, a literatura desenvolvida em Moçambique esteve muito ligada à imprensa. Nesse contexto, segundo Manuel Ferreira (1987, p. 36), o primeiro poeta moçambicano de língua portuguesa foi José Pedro da Silva Campos Oliveira (1847-1911), nascido na Ilha de Moçambique, responsável pela fundação, em 1881, da primeira revista literária moçambicana, denominada *Revista Africana* (1881-1887). Campos Oliveira colaborou em periódicos moçambicanos e de acordo com Hélder Garmes (2003, p. 68; 72) também chegou a contribuir com a revista macaense *Ta-ssi-yang-kuo* e com o periódico *Ilustração Goana*, editado em Goa, onde passou parte de sua vida. Apesar de ser mais conhecido como poeta, Campos Oliveira também compôs crônicas e um conto.

A produção poética de Campos Oliveira foi trazida à luz por Manuel Ferreira que, em 1985, organizou o primeiro livro sobre o escritor, intitulado *O mancebo e trovador Campos Oliveira* (1985), reunindo 31 de seus poemas, seguidos de um estudo sobre sua produção literária.

Segundo a pesquisadora brasileira Carmen Lucia Tindó Secco (2016, p. 64-65), os poemas de Campos Oliveira “apresentam uma imagística romântica, que cultua o amor à maneira trovadoresca, deixando evidente, no ritmo, a presença portuguesa dos antigos cancioneiros”. O diálogo com a estética portuguesa a partir de convenções poéticas, como o

⁶ Nazir Ahmed Can (2020), a partir do conceito de *símile-campo*, discute um circuito literário em Moçambique ainda mais contemporâneo, chamando à atenção para o lugar marginal que ocupa parte dos escritores e escritoras na vida literária do país, bem como debate algumas de suas frágeis propostas estéticas. A esse circuito opõem-se a maioria dos escritores e escritoras mencionados nesse primeiro capítulo, aqueles que estariam dentro do *campo*.

sofrimento amoroso, e formas típicas das canções trovadorescas – as redondilhas – são vistas no seguinte poema:

[...]
Olha o tempo benfadado
da infância corre apressado,
e passado,
não há mais de voltar, não!

E findo ele... é triste a vida,
vai-nos sempre submergida
de pesares no agro mar,
[...] (FERREIRA, 1985, p. 98)

Apesar de sua importância histórica, Campos Oliveira, como homem de seu próprio tempo, ainda exercia uma literatura ligada aos moldes europeus e de viés romântico, tendo tido pouca influência sobre escritores e escritoras que podem ser considerados os fundadores da literatura moçambicana, aquela que não se vê como um suporte da literatura portuguesa e inaugura as condições para seu desenvolvimento.

Ainda no que concerne à imprensa do XIX, houve a publicação de textos de natureza variada, junto a calendários, no que ficou conhecido inicialmente como *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, lançado em 1851 pelo português Alexandre Magno de Castilho; esse almanaque, conforme explica a pesquisadora Débora Leite David, era uma “publicação de gênero popular e de lazer” (DAVID, 2013/2014, p. 88), cuja sessão “Variedades” era dedicada também à divulgação de textos literários. Segundo a estudiosa (DAVID, 2013/2014, p. 93), o *Almanach* foi publicado entre os anos de 1851 a 1932, tendo sido impresso em Paris até 1853 e, depois, até sua última edição, em Lisboa. No entanto, sua divulgação não ocorria somente em países europeus, mas também no Brasil e nos países que, à época, eram províncias portuguesas. Trata-se, portanto, de um almanaque de ampla divulgação.

Em relação ao campo da literatura, é preciso ressaltar a importância histórica do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* na medida em que reuniu parte das primeiras publicações literárias em língua portuguesa de naturais não só de Moçambique, mas também de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. Ademais, Débora Leite David argumenta que essa publicação, em seus textos do século XIX, já trazia algumas características que, posteriormente, a partir da primeira metade do século XX, foram desenvolvidas durante o processo de formação das literaturas nacionais dos cinco países africanos de língua portuguesa mencionados:

Ainda que não haja um programa intelectual demonstrado em farta produção literária, trata-se de uma consciência histórica voltada para a ideia de formação de uma literatura, e que pode ser encontrada de modo disperso nos poemas e pequenos textos que são criados em torno de temas e sentimentos de uma realidade individual, mas que demonstram a inquietação pela valorização e divulgação dos bens culturais locais. (DAVID, 2013/2014, p. 87)

Em contrapartida, os textos literários publicados no *Almanach* não parecem ter se constituído como uma produção regular, pautada na tríade autor-obra-público, importante para o estabelecimento de um sistema literário, aos moldes do que é discutido por Antonio Candido (2013).

Depois desse almanaque e de Campos Oliveira, outro nome de destaque é João Albasini, ligado ao importante jornal moçambicano *O Brado Africano*. Embora tenha ficado mais conhecido como jornalista, demonstrando por meio desse veículo sua consciência crítica em relação à política colonial, também contribuiu como literato, tendo disposto de um livro, publicado postumamente, intitulado *O livro da dor* (1925). Essa obra reúne cinco cartas escritas por ele entre 14 de maio de 1917 e 20 de abril de 1918. Segundo Francisco Noa (MUTZENBERG; VERAS, 2014, p. 2), essa produção ainda estava ligada ao imaginário do ultrarromantismo europeu e a própria adoção do gênero epistolar, ao gosto de tal cultura, mostra esse elo.

Por sua vez, o crítico literário Elidio Miguel Nhamona (2016) aponta as diversas referências europeias presentes ao longo da produção de Albasini, em sua prática jornalística, o que demonstra seu vínculo ao imaginário europeu, quiçá resultado de sua formação em missões católicas. Em relação ao campo literário, o jornalista moçambicano cita obras de conhecidos escritores, não somente do período romântico, como Camilo Castelo Branco e Antero de Quental, mas também de outros momentos histórico-literários, a exemplo de Camões, Padre António Vieira e Gil Vicente. Desse modo, o repertório de Albasini denota seu diálogo com o pensamento contemporâneo a ele, ligado ou não à literatura, conformando seu projeto intelectual.

Não se trata, contudo, de uma reprodução acrítica dos padrões estéticos europeus, posto que *O livro da dor*, ao tematizar a realidade de povos que vieram a compor Moçambique, oferece ensejo para a construção de uma ambiência e de uma linguagem literária não de todo consonante com essa estética. Nesse sentido, em relação à linguagem adotada em seus textos literários, nota-se que João Albasini incorpora vocábulos e estruturas gramaticais de línguas africanas à portuguesa, ao mesmo tempo em que se apropria dessa

última, gerando uma variante do português moçambicano; o mesmo ocorria em sua prática jornalística. Segundo Elídio Nhamona (2016, p. 42), ele chega mesmo a escrever um trecho de uma das cartas em landim, termo pelo qual foram conhecidas algumas variantes do ronga, língua presente no sul de Moçambique.

É interessante notar que a própria Noémia de Sousa menciona o landim como forma de demarcar não apenas sua variação linguística da língua portuguesa, mas também o lugar de sua literatura em oposição às ideologias coloniais imbricadas nessa mesma língua, como se nota no poema “Patrão”:

Mas quando eu falo, patrão, tu ris!
 e ri-se também aquele senhor
 patrão Manuel Soares do Rádio Clube...
 Eu não percebo o teu português,
 patrão, mas sei o meu *landim*,
 que é uma língua tão bela
 e tão digna como a tua, patrão... (SOUSA, 2016, p. 70; grifo nosso)

Assim, apesar das contradições mostradas no discurso de João Albasini, vemos como a escolha linguística do landim, em parte de seus textos, foi um recurso mobilizado em prol da valorização de culturas moçambicanas, falantes do ronga, direção posteriormente também seguida por Noémia de Sousa.

1.4 Constituição da literatura moçambicana

Foi no jornal *O Brado Africano* que diversos escritores e escritoras moçambicanos tiveram publicadas suas composições literárias. Entre eles, Rui de Noronha (1909 - 1943), que divulgou seus primeiros poemas nesse periódico a partir de 1932, além de ele próprio ter feito parte de seu corpo redatorial, publicando ali alguns textos jornalísticos. Ademais foi segundo secretário do Grémio Africano de Lourenço Marques, associação que presidia o jornal em questão⁷. Segundo críticos, como Manuel Ferreira e Mário de Andrade, Noronha é considerado o precursor da poesia moçambicana moderna. Não obstante, parte de sua produção poética só tenha sido reunida postumamente, por um ex-professor seu, Domingos Reis Costa, que, é preciso ressaltar, introduziu questionáveis modificações nos escritos de Noronha antes de publicá-los em livro intitulado *Sonetos* (1946).

⁷ Fátima Mendonça (2011) também destaca a participação de Rui de Noronha em organizações associativas e em grupos desportivos, como forma de mostrar não só seu interesse pelo movimento associativo, como também a relação bastante comum desse último com a produção literária moçambicana.

A despeito de sua poesia ainda estar ligada a formas tradicionais europeias, como o soneto, e possuir tom próximo àquele dominante no Romantismo europeu do século XIX, Rui de Noronha transpõe esses moldes, acerca-se da modernidade, inovando ao trazer temáticas ligadas ao seu universo de referências culturais e poemas de denúncia à situação colonial em terras moçambicanas, a exemplo de “*Surge et ambula*”. Nesse poema, vê-se um sujeito poético que se dirige à África, que é personificada, ganhando, assim, importância. O sujeito poético acusa-a de estar em posição passiva, representada pelo sono, distanciando-se da marcha do progresso, direção apontada pelo caminho do mundo:

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.
 Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo...
 O progresso caminha ao alto de um hemisfério
 E tu dormes no outro o sono teu infindo... (FREUDENTHAL;
 MAGALHÃES; PEDRO; PEREIRA (orgs.), 2014, p. 267)

Porém, há a expectativa de que a África desperte, rompendo com as barreiras que a aprisionam, como “A treva e a escravidão” e os “corvos” (FREUDENTHAL; MAGALHÃES; PEDRO; PEREIRA (orgs.), 2014, p. 267), e caminhe em direção ao progresso, ideia que, embora dentro do imaginário positivista ocidental, aponta para um tempo futuro não condizente com o seu atual estado de aprisionamento trazido pelo colonialismo, como se observa em:

Desperta. O teu dormir já foi mais do que terreno...
 Ouve a Voz do Progresso, este outro Nazareno
 Que a mão te estende e diz: – África, *surge et ambula!* (FREUDENTHAL;
 MAGALHÃES; PEDRO; PEREIRA (orgs.), 2014, p. 267)

Pertencendo a um movimento inicial dentro da produção literária moçambicana, em que se começa a estabelecer uma tradição, os textos literários de Rui de Noronha ecoaram em escritores e escritoras moçambicanos dos períodos seguintes, fator importante para o estabelecimento de uma referência cultural literária, que aponta para a configuração de uma literatura enquanto sistema (CANDIDO, 2013). Entre eles está Orlando de Albuquerque que reverbera o chamamento, presente na poesia de Noronha, dirigido à África:

– África!
 Ergue-te e caminha!
 A Luz é bela e espera.
 Corre em teu corpo a seiva bruta
 dá vida ao Homem e alimenta a fera.
 – África!
 Ergue-te e caminha!

para a luta! (FREUDENTHAL; MAGALHÃES; PEDRO; PEREIRA (orgs.), 2014, p. 56)

Esse diálogo com a poesia de Noronha também ocorreu com a própria Noémia de Sousa. Ela dedicou-lhe o “Poema para Rui de Noronha” (SOUSA, 2016, p. 116-118), em que, ao mesmo tempo em que reconhece a sua importância para a literatura produzida em Moçambique, ela aponta os limites de sua melancolia poética, definindo-o como um poeta “torturado e solitário”, “ainda projectado para os fundos abismos do teu eu,” (SOUSA, 2016, p. 116), ou seja, como alguém que não percebe que um novo tempo vem eclodindo “nesta nova África de certezas e forças restauradas, [...]” (SOUSA, 2016, p. 116), pois não é hora de ficar “desarmado e trágico” (SOUSA, 2016, p. 117), mas sim despertar do sono e romper em “[...] revolta nascida nas veias entumecidas” (SOUSA, 2016, p. 118).

Com a afirmação de uma nova atitude estética, Noémia de Sousa está entre os escritores e escritoras que se destacaram na formação da literatura moçambicana. Ela produziu seus textos poéticos entre os anos de 1948 e 1951 e divulgou-os por meio de periódicos estrangeiros e moçambicanos, com destaque para o já referido *O Brado Africano*⁸, e outros também importantes na disseminação da produção literária desse período, entre eles *Itinerário*, *Mensagem*, *Vértice*, além da revista brasileira *Sul*.

Entre as temáticas mais presentes em seus poemas estão a crítica direta ao sistema colonialista e ao racismo entrelaçado às desigualdades socioeconômicas características desse sistema político, bem como a denúncia das injustiças sociais, sobretudo, as que recaíam sobre os trabalhadores moçambicanos, e a afirmação de uma identidade africana. Há também poemas metalinguísticos e outros que dialogam com diferentes movimentos e contextos para além de África, como a *Renaissance*, a *Négritude* e mesmo o Modernismo brasileiro.

No poema “Passe” (SOUSA, 2016, p. 34-35), por exemplo, essa denúncia é explícita e faz referência a uma situação histórica imediata: as violências perpetradas pelo colonialismo português. Segundo a própria autora, em entrevista ao crítico Michel Laban, o passe consistia em:

uma espécie de caderneta, quer dizer identificação da pessoa e depois, por todos os sítios onde ele ia trabalhando, os patrões iam pondo anotações: se o mandavam ao posto para ser castigado, era lá registrado. De maneira que se se desse uma má informação num passe, nunca mais podia arranjar trabalho [...] (LABAN, 1998, p. 315).

⁸ Além de sua contribuição literária ao periódico em questão, a própria Noémia assim refere o seu papel como integrante do jornal: “[...] n’O Brado Africano eu estava encarregue duma página, e punha ali o que eu queria.” (CHABAL, 1994, p. 116).

Ou seja, era mais um mecanismo de repressão contra o qual se volta o sujeito poético que assume, no poema, a voz de um coletivo, daqueles que foram oprimidos pela colonização, representado pelo uso verbal da 1ª pessoa do plural, e que interpela o interlocutor, aquele que exige o passe, portanto o colonizador. Isso é feito num tom incisivo:

A ti, que nos exiges um passe para podermos passear
pelos caminhos hostis da nossa terra, [...] (SOUSA, 2016, p. 34).

Há também uma preocupação do sujeito poético em definir-se perante seu interlocutor, assim “diremos quem somos, diremos quem somos:” (SOUSA, 2016, p. 34) e a própria ênfase na frase “Nós somos” que inicia a segunda, a terceira e a quarta estrofes, numa repetição anafórica, representa a afirmação de uma identidade própria que lhe foi negada pelo colonizador. E é justamente essa procura por uma identidade africana e moçambicana que marca a poesia de aspecto social desenvolvida no período em questão. Ressalta-se que identidade não é entendida aqui no sentido essencialista, daí a importância de se afirmar a sua construção e o processo de disputa envolvida em torno dela.

Além disso, entre as vozes assumidas no poema aparecem a dos trabalhadores, referidos a partir de termos em línguas africanas, e não portuguesa, em que a própria abundância dessas palavras parece remeter à afirmação linguística e cultural de um universo outro que não o do colono. Termos como “mamparras” e “magaíças” fazem menção aos trabalhadores das minas que eram mandados à África do Sul para lá trabalharem em serviços desgastantes e mal-remunerados, já os “muchopes” e os “zampunganas” aludem a trabalhadores da cidade, mas que também exerciam suas atividades em más condições.

Dessa forma, a voz poética demonstra uma consciência aguda das opressões a que estes trabalhadores eram submetidos, contudo o tom de esperança aparece, na confiança de um futuro que trará uma vida digna a esses oprimidos, esperança representada pela metáfora da pétala:

e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados,
somos os que não têm lugar na Vida, ah na Vida que se abre luminosa,
com cada dia de pétala! (SOUSA, 2016, p. 35)

Essa projeção de um tempo futuro, livre do colonialismo, é reafirmada na última estrofe, na qual a abertura do discurso direto representa mais uma vez um modo de dar voz àqueles que tentaram ser calados, mas que agora gritam numa exigência de que não vão aceitar a imposição do passe, instrumento de repressão colonial

crepitando, rubras, sobre os dias e as noites,

com vaga-lumes de protesto, de gritos, de esperança!
 — Agora, que sabe quem somos,
 não nos exijas mais a ignomínia do “passe” das vossas leis! (SOUSA, 2016,
 p. 35)

Portanto, a produção literária de Noémia de Sousa integra o coro presente no momento de afirmação de uma literatura moçambicana escrita em língua portuguesa, que visou à construção de um espaço literário nacional, o que ficou conhecido em torno de um conceito cultural, o de moçambicanidade, de acordo com o entendimento da constituição literária moçambicana por parte de Fátima Mendonça:

interessa-me por enquanto mostrar como no plano das estratégias discursivas, utilizadas diacronicamente por escritores moçambicanos, se foram construindo algumas das particularizações que contribuíram para a configuração sistêmica do *corpus* literário produzido. Essa configuração estruturou-se, em oposição a gestos literários oriundos do sistema/tradição literária que lhe deu origem, contribuindo definitivamente para a criação de um horizonte de expectativa fundado em torno da ‘moçambicanidade’. (MENDONÇA, 2011, p. 134)

Outro nome a ser frisado no campo da poesia é José Craveirinha, que começou a publicar seus poemas no mesmo período que Noémia de Sousa e praticamente nos mesmos periódicos; a partir das colaborações com o *Brado Africano*, por exemplo, foi que Craveirinha e Noémia de Sousa tiveram sua amizade consolidada, segundo depoimento do próprio autor (CHAVES, 2005, p. 237). Ambos tiveram também uma atuação política contra o domínio colonial português, chegando mesmo a escreverem juntos um manifesto (CHAVES, 2005, p. 237).

Em relação à poesia de Craveirinha, em sua produção inicial, sobretudo com *Chigubo* (1964) e *Karingana ua Karingana* (1974), destaca-se pela afirmação de uma africanidade e moçambicanidade, muito movida pelo sentimento nacionalista acentuado nessa fase, que se desenvolvia em diferentes regiões da África negra nas décadas de 1940 e 1950 e que culminou nas lutas pela independência e em sua conquista nas décadas seguintes.

A crítica direta ao domínio colonial e suas políticas racistas, a denúncia das injustiças sociais e a afirmação de referências culturais africanas também são aspectos que se sobressaem na produção poética de Craveirinha, mas que não se limita à sua atuação literária, já que o autor participou também de ações políticas contra o colonialismo, chegando mesmo a ser preso pela PIDE, em 1965.

No poema “Imprecação”, publicado em *Xigubo* (1980)⁹, a oposição entre dois espaços é demarcada, um é representado pela África, o outro pela Europa. Essa oposição traduz-se pela impreciação lançada pelo sujeito poético — identificado à África — à Europa, como uma espécie de preconização de que todo o mal trazido pelo colonialismo europeu voltará de alguma forma à própria Europa, daí o recurso das antíteses para mostrar essa inversão

... 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. (CRAVEIRINHA, 1980, p. 31)

Outro exemplo é o poema “Grito negro”, também presente em *Xigubo*. Aqui, o sujeito poético afirma enfaticamente sua negritude, pela presença das exclamações, “Eu sou carvão!” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 19), a partir disso dois sentidos são trazidos: o social, visto que há a identificação com as pessoas negras, aquelas mesmas que representam a maioria da população moçambicana submetida ao racismo sustentado pelo sistema colonial; e o econômico, já que o carvão pode ser interpretado como uma referência aos trabalhadores nas minas, sob os quais lucra o governo colonial, haja vista as imagens próprias desse campo semântico trazidas pelo poema:

E fazes-me tua mina (CRAVEIRINHA, 1980, p. 19)

E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz, (CRAVEIRINHA, 1980, p. 19)

E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão. (CRAVEIRINHA, 1980, p. 19)

Ambos os sentidos tornam-se um só no grito do sujeito poético que ganha a conotação de revolta, de alguém que denuncia a violência da exploração econômica empreendida pelo colonialismo português sob a população indígena, ao mesmo tempo em que resiste a tal sistema, por isso a reviravolta ao final do poema “Eu sou o teu carvão / Patrão!” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 19), em que o mesmo carvão que antes dava lucro ao patrão, agora irá queimá-lo; é o patrão, representante do colonialismo, quem entrará em combustão. Essa reviravolta é um recurso também muito usado pela Noémia de Sousa, a exemplo do poema “Patrão”, em que após a denúncia da exploração do trabalho e a

⁹ A primeira edição publicada em 1964 ganhou o nome *Chigubo*, variação de *Xigubo*.

reivindicação de seu produto, o sujeito poético prenuncia ao patrão que a violência por ele cometida voltará a ele próprio

E tu bates-me, patrão meu!
 Bates-me...
 E o sangue alastra, e há-de ser mar...
 Patrão, cuidado,
 que um mar de sangue pode afogar
 tudo... até a ti, meu patrão!
 Até a ti... (SOUSA, 2016, p. 72).

Como um grande escritor, com uma produção literária profícua, a poética de Craveirinha é diversa, abarcando diferentes vertentes, como uma mais intimista, uma mais ligada a experiências pessoais, uma mais erótica, tipos que aparecem mais marcadamente em suas obras a partir dos anos 1980, como *Cela 1* (1980), *Maria* (1988), *Babalaze das Hienas* (1992), *Poemas da prisão* (2004), *Poemas eróticos* (2004). Contudo, essas diversas vertentes não representam o abandono do viés social que marcou a poesia de Craveirinha desde o início, conforme vemos em depoimento do próprio autor: “A poesia foi sempre para mim um instrumento, uma ferramenta de reivindicação. Os meus poemas têm sempre uma dimensão social, sociopolítica. Mesmo quando falo de coisas como flores... É também um refúgio para minhas dores pessoais” (CHAVES, 2005, p. 240).

No campo da ficção, cabe ênfase a outros escritores e escritoras em Moçambique, que atuaram na produção literária em prosa narrativa nessa fase em que já se pensa numa ideia de Moçambique como um lugar distinto de Portugal e que deve, portanto, buscar sua autonomia tanto política quanto cultural. Esse é o caso de João Dias, a quem Noémia de Sousa dedicou um poema, escritor ligado ao início da ficção moçambicana. O tipo textual narrativo demorou a se desenvolver em Moçambique, já que “a poesia era dominante, pois era em grande parte o *médium* capaz de iludir a censura” (CHABAL, 1994, p. 65), além de a prosa, por ser em geral mais extensa que a poesia, passar por maiores dificuldades de circulação e publicação.

Sua produção literária foi organizada na obra *Godido e outros contos* (1952), de publicação póstuma por parte da *Casa dos Estudantes do Império*, importante núcleo de escritoras e escritores africanos reunidos em Lisboa. Nessa obra, percebe-se que a crítica feita ao sistema colonialista português — e à sua política de assimilação — é mais direta, quando comparada com outras produções literárias moçambicanas anteriores, como o próprio caso de Rui de Noronha. Isso ocorre porque João Dias, ele próprio tendo se tornado um assimilado, chegando mesmo a ingressar no Liceu e prosseguir seus estudos na cidade de Coimbra, em Portugal, compreendeu as contradições da política de assimilação, depreendendo, por

intermédio de sua experiência pessoal e de sua reflexão, que não existe integração e nem conciliação possível dentro de um sistema de dominação colonial, visto que esse forma-se estruturalmente por meio da desigualdade, do racismo e da violência, que aparecem, por exemplo, na imposição de políticas racistas.

Os contos de João Dias exploram o cotidiano das classes subalternizadas, sejam elas indígenas ou assimiladas, mostrando aos leitores, com a potencialidade proporcionada pela boa literatura, como a opressão colonial inscreve-se na vida da população moçambicana. A leitura do conto de abertura do livro – “Godido” – logo se abre a tal interpretação, já que o nome faz uma alusão histórica significativa, tendo em vista que Godido foi o nome do filho de Ngungunhane, imperador de Gaza no período de 1884 até o momento de sua prisão em 1895, devido às operações militares dirigidas por António Enes e Mousinho de Albuquerque. Ngungunhane foi uma figura histórica bastante retomada na literatura moçambicana moderna como símbolo de resistência ao colonialismo português. Entretanto, nesse conto, Godido, antes de ser vinculado ao nome do imperador, é referido como filho de D. Carlota, integrante da população comum e local. Isso porque essa narrativa não retrata um período de grandeza de povos como os que se alojaram na região de Gaza, mas sim a passagem para um momento de consolidação do domínio colonial, que transparece no cotidiano dessa população, ao mesmo tempo em que não é possível ignorar a referência do seu nome, que evoca a resistência à política colonial; a alusão ao império de Gaza, onde Godido seria o futuro herdeiro do trono se não houvesse a interferência do colonialismo português, e o conseqüente rebaixamento de seu destino ocorre desde o momento de seu nascimento “[...] recém-nascido imaginado rei, apesar de se saber que lavar pratos e coleccionar insultos seria seu destino.” (DIAS, 1952, p. 21).

Nesse novo contexto, Godido torna-se um personagem que vive com afinco as ambigüidades da política de assimilação, como se percebe pela demarcação de signos culturais em “Civilização e selvageria encostam-se na sua cintura; por baixo tanga, por cima camisa” (DIAS, 1952, p. 24). Embora tente aderir aos costumes europeus, representados pela camisa, não deixa de lado a tanga, vestimenta relacionada à população não assimilada. Essa ambigüidade também aparece em tom de ironia, por parte do narrador, que traz a oposição entre civilização e selvageria, a ser questionada ao longo da narrativa, já que é justamente quando Godido vai à cidade, o suposto lugar da civilização, que ele compreende que continua submetido às violências racistas legitimadas pelo sistema colonial.

Na década de 1960, surge outro escritor importante no domínio da narrativa para a formação do sistema literário moçambicano, Luís Bernardo Honwana, cuja obra de destaque

intitula-se *Nós matamos o cão tihoso* (1964)¹⁰. Nela, a imposição das práticas colonialistas e suas conseqüentes discriminações, sobretudo a racial, também são exploradas por meio dos espaços que remetem ao cotidiano da população em terras moçambicanas.

O conto homônimo ao livro, por exemplo, é narrado em primeira pessoa por Ginho, um dos integrantes de um grupo de colegas formado por outros onze personagens. Ginho ocupa um papel ambíguo ao receber o pedido maldoso para matarem o Cão-Tinhoso ao qual adere, pois é ele, além da personagem Isaura, o único que parece importar-se com o destino do animal, já que logo após saber das intenções de matarem o cachorro, vai a sua procura, conforme se percebe em "fui ver o Cão-Tinhoso logo que cheguei à escola" (HONWANA, 2017, p. 9) e reflete sobre seu destino, não demonstrando, portanto, indiferença como os demais do bando: "Lá dentro, enquanto fazia as contas e o desenho, e mesmo durante o ditado, fui pensando no Cão-Tinhoso a ser morto [...]"(HONWANA, 2017, p. 9). Sob outra perspectiva, Ginho continua fazendo parte desse grupo e demonstra tentativas de ser nele aceito, daí o seu papel contraditório, de não-lugar dentro das estruturas dualistas do sistema colonial, contexto que permeia todo o conto, constituindo sua temporalidade.

Essa ambivalência é reforçada pelas sugestões de que Ginho seja um assimilado, uma espécie de cidadão de segunda classe (CABAÇO, 2011, p. 214), categoria social cujos integrantes podiam, a princípio, usufruir de algumas estruturas do poder colonial, como a escola. No entanto, nunca eram plenamente integrados em tais sistemas, pois não são brancos e conservam também hábitos que denunciam sua origem cultural; esse dualismo pode ser visto na referência do personagem Quim à fala de Ginho por meio da qual se vê que esse último traz traços de uma outra língua que não o português imposto pela colonização "[...] não sei em que língua é que hei-de te falar porque não percebes nada de português, chiça?!" (HONWANA, 2017, p. 9). Ao mesmo tempo em que Ginho também se comunica em português, o que mostra a dualidade linguística e cultural que os assimilados expressavam.

Ademais, aparecem outros personagens significativos como a professora, que representa um dos dispositivos coloniais, a escola, um dos espaços centrais da narrativa. É interessante notar, também, que os personagens que ocupam uma posição de poder dentro do arranjo referido são designados não por seus nomes, mas por suas funções, seguido por vezes de um pronome de tratamento respeitoso: Senhora Professora, Senhor Administrador, Doutor da Veterinária, Senhor Chefe dos Correios. Entretanto, não são eles os personagens centrais da narrativa, e sim Ginho, Cão-Tinhoso e Isaura, os excluídos da estrutura do poder colonial,

¹⁰ A edição consultada no comentário dessa obra é a de 2017.

mas que ganham voz e nome na narrativa. Esta é uma característica importante da prosa moçambicana nascente, que demonstra um deslocamento do ponto de vista que aparecia na literatura colonial, ao trazer, agora, a voz daqueles que estavam à parte do sistema.

Nesse sentido, o narrador-personagem, Ginho, oscila o tempo todo entre ser integrado ao grupo, como é possível ver na cena em que ele traz a arma e as balas de revólver de sua casa para que ele e os demais do bando matem o cão, atendendo ao pedido do Senhor Administrador, autoridade dentro do sistema colonial, e seu arrependimento quando chegada à hora de atirarem no Cão-Tinhoso, visto que ele, assim como Isaura já o fazia, passa a se compadecer do cão, animal que parece simbolizar o colonizado devido à sua rejeição pelos detentores do poder colonial, mas que é humanizado a partir de seu olhar como vemos na descrição do narrador: "Quando passou por mim ouvi-o a chiar com a boca fechada e vi-lhe os olhos azuis, cheios de lágrimas e tão grandes a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer" (HONWANA, 2017, p. 2). O conto aponta, portanto, para o necessário reconhecimento da humanização dos colonizados, possibilidade que não ocorre dentro do colonialismo, daí a morte do Cão-Tinhoso ao final da narrativa.

Na década de 1970, aparece um conjunto de antologias produzidas pela FRELIMO, o principal grupo a lutar pela independência de Moçambique e aquele que, tornando-se um partido, assumiu o poder após a sua conquista: *Poesia de combate* (1971), *Poesia de Combate II* (1977) e *Poesia de combate III* (1980). Os textos incluídos nessas compilações também se preocupam com o resgate de valores tidos como africanos; no entanto, enquadram-se agora em um contexto distinto, o do pós-independência, que explica a maior ênfase em uma retórica celebrativa nesses poemas.

Na conjuntura das lutas de libertação, iniciadas em Moçambique em 1964, aliada à conquista da independência moçambicana efetivada em 1975, a produção poética, produzida e divulgada por expoentes da FRELIMO, assume uma linguagem mais direta e incisiva, permeada pelo fervor alimentado pelo contexto de luta armada contra a hegemonia colonial e a consequente derrota do governo colonial. É válido lembrar que a afirmação de sentimentos nacionalistas já aparecia na poesia produzida na década de 1950, vide a discussão da produção literária de Noémia de Sousa e de José Craveirinha, porém trata-se de retóricas distintas. Isso porque essas antologias são programáticas, contendo, em geral, poemas de intervenção, preocupadas principalmente em trazer uma palavra de ordem, aquela em prol dos ideais da revolução defendidos pela FRELIMO. Essas diretivas constam nos textos de abertura das antologias, o que evidencia a sua finalidade pragmática de formar um discurso,

por meio da poesia, que defendesse os ideais da revolução, preconizados pelo movimento de libertação nacional, como se vê no texto de introdução à *Poesia de Combate I*

São poemas de militantes da FRELIMO, todos eles diretamente engajados na luta armada de libertação nacional. Porque é esta a característica essencial da poesia moçambicana de hoje: há identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta. [...] É por isso que a poesia e também uma palavra de ordem. [...] (FRELIMO, 1971, p. 1)

No texto citado, é importante observar como o programa defendido pela FRELIMO identificava “a prática revolucionária” à “sensibilidade do poeta” (FRELIMO, 1971, p. 1), ou seja, a poesia é privilegiada em detrimento de outras possibilidades literárias ligadas à prosa. Tendo em vista o papel central que ocupou a FRELIMO na luta de libertação em Moçambique e, no pós-independência, a sua transformação em um partido único no poder, sua orientação programática voltada à poesia levou a coibição do desenvolvimento e mesmo da divulgação de gêneros literários como o romance na composição da literatura moçambicana do período (SOUZA, 2018).

A adesão a uma lógica discursiva épica, seguidora das diretrizes propagadas pela FRELIMO, pode ser observada de modo evidente no poema “Foi o que disse mamã”

Sê patriota e une-te na FRELIMO
Guiado serás por bons caminhos
Não vaciles porque a acção é gloriosa
Até que expulses os estranhos. (FRELIMO, 1971, p. 6)

Já poetas como Noémia de Sousa e Craveirinha não aderiram a tais normativas, limitadoras na medida em que privilegiam o conteúdo, restrito à temática revolucionária e ao tom épico, minimizando o papel da forma e a importância do trabalho estético com a palavra — como assinala a crítica Maria-Benedita Basto (2008, p. 90) —, elementos sem os quais não se engendra a literatura.

A respeito dessa literatura de caráter pragmático e oficializante, até mesmo limitador da diversidade que constitui a literatura enquanto trabalho estético com palavras, Francisco Noa é elucidativo

E o que se vai aí assistir é que fatores extraliterários vão determinando a validade ou não da produção artística, ou o sentido de pertencimento a uma nação cultural que é forçosamente obrigada a identificar-se com a nação política, e onde o direito a ser diferente estava profundamente condicionado, quando não proibido. (NOA, 2017, p. 51)

Já nas décadas de 1980 e de 1990, as tendências da literatura moçambicana parecem se ampliar na medida em que começam a distanciar-se das preocupações mais nacionalistas, típicas do momento de euforia pela independência, e a caminhar em torno de reflexões como qual o lugar da literatura em um país recém-independente e os rumos por ela a serem tomados, ao mesmo tempo em que se questiona com mais afinco tanto a literatura programática defendida pelo governo oficial quanto as contradições surgidas no novo contexto político do país. No caso da poesia, entre os procedimentos literários adotados, de acordo com a pesquisadora Carmen Lucia Tindó Secco (2002, p. 103), estão

Ironia, paródia, desencanto são procedimentos de denúncia à corrupção e às contradições do poder. Dialogando com poetas das gerações anteriores, essa lírica aponta para a crise das utopias e funda um novo lirismo que procura cantar os sentimentos existenciais, desvinculados do canto coletivo social. Há uma intensificação poética, através da depuração da linguagem literária que, em alguns poetas, se manifesta por experimentalismos, por corporizações plásticas de palavras, por metáforas surrealistas, por jogos verbais que acentuam a relação entre a perda da ética e a busca de uma nova estética.

Assim, uma dessas tendências principais é o desenvolvimento de uma poesia intimista, interessada em investigar a subjetividade, a partir de uma linguagem mais intrincada e de imagens dissonantes, que não aludem diretamente a uma realidade histórico-social imediata. O desenrolamento dessa poesia não visa simplesmente ao hermetismo por si só, mas sim se trata de “uma reivindicação de uma liberdade de expressão, o pleno usufruto de um desejo de escrita” (BASTO, 2008, p. 89).

Eduardo White é um bom exemplo de reivindicação de uma poética própria. Seu primeiro livro foi *Amar sobre o Índico* (1984), com o qual o poeta já demonstra um interesse que permeou grande parte de sua obra: a busca pelas origens, pelo Cosmos, que ora aparece na imagem representada pelo próprio oceano Índico, ora por associações ao corpo, o que evoca também a dimensão erótica de sua poesia, como aponta Fátima Mendonça no texto “Eduardo White – corpo do Índico” (2011, p. 185-188)

E hei-de ser o veneno
o infame selvagem
o duro seio das rochas
e moldar no barro a pele que me acolhe (WHITE, 1984, p. 48)

Nesse poema, o encontro com o espaço físico indicado pelas rochas parece representar o encontro do poeta consigo mesmo, com o barro que o enforma.

É também na década de 1980, com a ampliação de revistas literárias e a continuidade de uma elite letrada, que debates acerca da literatura produzida em Moçambique ganham maior relevo. Esse movimento amplia sua importância ao produzir uma reflexão crítica sobre o fazer literário e suas relações mais ou menos evidenciadas com a situação histórico-social de Moçambique, ao mesmo tempo que interroga o cânone literário dessa nação (Basto, 2008, p. 114).

Por outro ângulo, na mesma época, ocorre uma renovação da ficção, sobretudo com o surgimento de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto, e escritoras, a exemplo de Lília Momplé e Paulina Chiziane. Evidenciam-se agora autores e autoras que reivindicam espaço no contexto do pós-independência, e que não estão ligados à literatura de caráter oficializante preconizada pela FRELIMO, sendo inclusive frequentemente críticos às suas diretrizes, diferenças apontadas em artigo de Rejane Vecchia Silva e Ubiratã Roberto Souza

Com poucas exceções, tratamos agora de uma geração de escritores iminentemente urbana, escolarizada, e com a língua portuguesa como língua materna. Será notável justamente como o apelo às culturas endógenas acústicas seja recorrente nas obras desses escritores, sobretudo como forma de protesto, agora não contra um colonialismo etnocêntrico, mas sim contra um Estado centralista e autoritário demais para reconhecer as diversas pertencas que compõem o espaço sob sua gestão. (SILVA; SOUZA, 2018, p. 114)

Insera-se nesse contexto a produção literária de Lília Momplé. Ela estreou na literatura com o livro de contos *Ninguém matou Suhura* (1988), ao qual se seguiu o romance *Neighbours* (1995) e o outro livro de contos *Os olhos da cobra verde* (1997). Sua literatura oferece ensejo para reflexão a respeito da realidade de Moçambique no período posterior à conquista da independência, atentando-se para os sentidos e as implicações que esse novo momento político-social trouxe para o cotidiano da população — muito afetada pelo conflito armado (1976-1992) que assolou Moçambique — sem desconsiderar as relações desse cenário com o passado colonial ainda recente.

O romance *Neighbours* traz em seu enredo três histórias paralelas: a da família de Narguiss, a do casal Leia e Januário e a de um outro casal. Narguiss é uma mulher que está em sua casa, com suas três filhas, à espera de seu marido por ocasião da véspera do Ide, uma festa religiosa dos maometanos, comemorativa do fim do Ramadã (MOMPLÉ, 2012, p. 158); seu marido está com sua amante, mas isso não é tanto o fator responsável pela angústia de Narguiss, e sim o fato dele parecer não vir passar o Ide com ela (SOUZA, 2017, p. 132). Leia e Januário são um casal em situação precária e que tem uma filha pequena, Íris. Já Dupont

passa a maior parte da narrativa reunido em sua casa com Romualdo e Zaliua, enquanto sua esposa, Mena, estando sujeita ao autoritarismo de seu marido, é encarregada de preparar o jantar para eles, sendo, portanto, afastada das discussões e da trama planejada por esses personagens masculinos.

As histórias desses personagens progridem de modo independente até se cruzarem na última parte do livro “Os mortos e os vivos”: a personagem Narguiss, mesmo dentro de sua casa, local onde se pressupõe segurança, é atingida pelas balas disparadas por Romualdo, Zaliua e Dupont que haviam tramado assassinar o casal do apartamento em frente, justamente Leia e Januário. Esses últimos, por sua vez, também não escapam com vida do atentado, que desde o início foi urdido com o objetivo de assassiná-los devido ao fato deles serem vizinhos de alguns membros da ANC – sigla em inglês para Congresso Nacional Africano – organização contrária à segregação racial que ocorria na África do Sul e que recebeu apoio e alojamento por parte do governo moçambicano. Segundo o pesquisador Ubiratã Souza (2017, p. 148), esperava-se, com isso, que fosse gerado um estado de alarme e de medo na população, de modo a fazer com que as pessoas se voltassem contra o apoio de Moçambique ao Congresso Nacional Africano. Dupont também morre depois de um confronto com a polícia após a denúncia de Mena que, por seu turno, também é atingida pela violência, mesmo que de modo indireto, já que perde seu marido. E é nesse emaranhado que se evidencia a violência do contexto que permeia toda a narrativa, e que se refere também ao período vigente em Moçambique nas décadas de 1980 e de 1990.

Esse cenário permeado pela violência apareceu de modo recorrente nas narrativas moçambicanas do período, como aponta Ana Mafalda Leite

Observa-se o retrato de uma sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Mal saída de uma guerra colonial, entrando numa outra, civil, muitas vezes desconhecendo as causas e o inimigo. No campo fuge-se, sem saber de quem exatamente, dos bandidos armados, dos ladrões que assaltam os últimos víveres dos camponeses e muitas vezes os chacinam. As crianças crescem com armas nas mãos, e este estado de sítio, mais ou menos generalizado, por todo o país até meados da década de noventa, transparece, com intensidade, na temática narrativa dos escritores moçambicanos. (LEITE, 2003, p. 89)

Assim, a literatura, mais uma vez, encontra a história, já que se trata de um período na história de Moçambique em que a violência permeia o cotidiano da população comum. A obra *Neighbours* ilustra bem essa questão e oferece ensejo, sem esquecer-se de sua mediação discursiva, para a discussão desse contexto. É um momento marcado por constantes conflitos

entre a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana)¹¹. Enquanto a FRELIMO foi um grupo que pautou sua legitimidade na condução dos novos rumos políticos que tomava Moçambique usando como ferramenta o papel central que assumiu na luta anticolonial que levou à conquista da independência desse país, a RENAMO, por sua vez, foi uma organização paramilitar que surgiu em 1975 com o apoio de agentes rodesianos e sul-africanos, bem como agentes secretos da PIDE ex-membros do exército colonial e guerrilheiros dissidentes da FRELIMO (ISAACMAN, ISAACMAN, 1983), em oposição ao primeiro grupo que, no pós-independência, tornou-se o único partido no poder. Com inúmeras divergências, não demoraria para que ambos entrassem em um conflito armado que durou cerca de dezesseis anos e deixou aproximadamente um milhão de mortos.

Além disso, não podemos esquecer que esse período remonta a um efervescente político que também ocorre fora de Moçambique. Há grandes hostilidades entre as frentes capitalistas e comunistas, tendo em vista o momento de Guerra Fria, forças que, inclusive, alimentaram de diferentes formas o conflito vivido pela FRELIMO e pela RENAMO. O próprio papel de forças políticas racistas provenientes da África do Sul e da Rodésia do Sul (atual Zimbábue) foi fundamental na continuidade do conflito armado em Moçambique, contexto que é aludido em *Neighbours* a partir dos personagens Romualdo e Zalúia e da trama pela qual eles representam seus agentes.

Dessa forma, *Neighbours* forma uma crítica fundamental à situação sociopolítica de Moçambique, exibindo as terríveis consequências para a população comum, apartada do sistema burocrático e das decisões políticas. É Narguiss, “uma pessoa que nunca quis saber de políticas” (MOMPLÉ, 2012, p. 150) que morre; são Leia e Januário, apenas vizinhos da ANC, mas não a ela ligados, que são mortos; Dupont é o único diretamente envolvido, na medida em que movido pela ganância por dinheiro se associa aos sul-africanos, que também morre. Apesar disso, o término do romance centrado em Mena, que sobrevive, é uma forma de vislumbrar um recomeço e, portanto, uma esperança: “Ao fechar a porta da casa, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprevisível destino” (MOMPLÉ, 2012, p. 155).

Outra escritora que surgiu no mesmo período é Paulina Chiziane, originária de Manjacaze, ao sul de Moçambique. Seu primeiro livro foi publicado em 1990, *Balada de*

¹¹ Esse conflito é aprofundado na obra *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique* (1991), de Christian Geffray.

amor ao vento (1990), considerado o primeiro romance moçambicano escrito por uma mulher, ao qual se seguiu outras importantes obras, com destaque para seus romances *Ventos do apocalipse* (1999), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: Uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008). Em seus livros, ou em suas “contações” de histórias — como prefere a autora — a enunciação demonstra “uma visão intimista do mundo e da condição feminina em Moçambique, ou, sem correr grandes riscos de generalização, em África. Porque o seu objecto passa a ser o próprio ‘eu’ — e não o ‘nós’, a entidade coletiva construtora da *nação*” (MATA, 2007, p. 431; grifo da autora). Dessa forma, emerge um lugar de enunciação constituído por um sujeito feminino que não se esconde no sujeito coletivo, presente em parte importante da produção literária moçambicana entre as décadas de 1950 e 1970.

Em *Ventos do apocalipse* (1999), publicado pela primeira vez em Moçambique em 1993, segundo Carmen Lucia Tindó Secco (2021, p. 126), a autora focaliza temas como “a seca, a fome, os horrores da guerra pós-independência que dilacerou Moçambique, trazendo também lembranças de lutas travadas em outros tempos”. Desde o título, a evocação do apocalipse guia o olhar do leitor para o cenário de destruição causado pelas guerras e suas terríveis consequências; nesse ponto, é preciso ressaltar a referencialidade histórica desse livro ao aludir ao contexto de guerras que povos moçambicanos tiveram que enfrentar, mas também a própria guerra contra o colonialismo. É nessa conjuntura que é construído o enredo do romance, que nos apresenta diferentes histórias dos habitantes de Mananga, com destaque para as personagens femininas, como Minosse. Ela é esposa de Sianga, antigo régulo que perdeu a autoridade que tinha em meio ao seu povo por ocasião dos novos tempos da independência, mas que planeja retomar seus privilégios, conforme explica Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007, p. 77). Ele é apresentado como “um preguiçoso crônico, um inútil” (CHIZIANE, 1999, p. 27), que nem mesmo conhece bem as tradições de seu povo, contrariando a posição que mantinha enquanto régulo. Opondo-se à decadência de Sianga e à subjugação patriarcal a que as mulheres estão sujeitas em sociedades estruturadas pela hegemonia masculina, Minosse assume sua voz para contar-nos sua própria história e também a de outras mulheres de seu povo, resguardando, dessa forma, uma memória histórica.

Há também outras personagens femininas, como Emelina, aquela que trai seu povo para fugir da seca. Essas mulheres, segundo a pesquisadora Deolinda Adão (2007, p. 206), “contestam as restrições que lhes são impostas pelo sistema patriarcal e que se inserem na ordem natural da sociedade, apoderando-se de voz própria, através da qual recuperam o seu

passado”. Trata-se, portanto, de personagens que, no contexto do romance, representam a luta das mulheres para a construção política de sua identidade em meio a uma guerra devastadora.

Por sua vez, Mia Couto, nascido na Beira, na província de Sofala, é outro escritor que se destacou e ainda se destaca na ficção moçambicana, embora tenha estreado na literatura com um livro de poemas, *Raiz de orvalho*, de 1983. Foi, sobretudo, com o livro de contos *Vozes anoitecidas*, de 1986, e com o romance *Terra sonâmbula*, de 1992, que o autor ganhou o gosto da crítica literária sobre a literatura moçambicana, sendo hoje considerado um dos mais importantes e premiados escritores de Moçambique, com mais de trinta livros publicados. Entre suas obras, incluem-se outros livros de contos, tais quais *Estórias abensonhadas* (1994) e *O fio das missangas* (2004), bem como alguns livros de crônicas, a exemplo de *Cronicando* (1988), e diversos romances, como *O último voo do flamingo*, publicado inicialmente em 2000 e, no ano seguinte, vencedor do Prêmio Mário António de Ficção, além de *O outro pé da sereia*, de 2006 e, mais recentemente, a trilogia *As areias do imperador*, composta por *Mulheres de cinzas*, *A espada e a azagaia* e *O bebedor de horizontes*, publicadas em 2015, 2016 e 2017, respectivamente.

Os procedimentos linguísticos, como a organização sintática, os neologismos, o diálogo com a oralidade, permeiam sua obra literária que, mesmo na ficção, apresenta um discurso lírico; esse trabalho com a linguagem aliado a constante reflexão sobre a memória histórica de Moçambique integram o projeto literário de Mia Couto, conforme atestam Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007, p. 51) ao apontar que “a memória continua a pontuar como um elemento fundamental da literatura de Mia Couto, a necessária interrogação do presente sobre o passado e sobre o futuro”.

A memória histórica faz-se presente em *Terra Sonâmbula*, romance publicado no mesmo ano em que ocorreu o término do conflito armado moçambicano. O próprio cenário de guerra, junto à morte e à destruição dela decorrentes, é evocado desde a primeira página do romance:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (COUTO, 2007, p. 9)

Terra Sonâmbula narra a trajetória de dois personagens, “um velho e um miúdo” (COUTO, 2007, p. 9), que se chamam Tuahir e Muidinga, respectivamente. Eles caminham

por uma estrada morta até encontrarem um veículo queimado com corpos dentro, a partir de então, decidem habitá-lo na quase paradoxal tentativa de se protegerem dos horrores e dos perigos trazidos pela guerra. É nesse carro, ou machimbombo, que Muidinga encontra os cadernos de Kindzu; interessando-se logo por eles, começa a lê-los, ação que marca uma outra parte do romance que passa a narrar as histórias desses cadernos. Assim, a narrativa prossegue intercalando os capítulos ora em torno de Tuahir e Muidinga, narrando em tempo presente e na terceira pessoa, ora em torno de Kindzu e suas histórias passadas contadas por ele próprio, na primeira pessoa. No entanto, essa dualidade é apenas aparente, pois as trajetórias dos principais personagens e suas diferentes temporalidades cruzam-se, conforme apontam Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007, p. 62):

As personagens saltam de uma história para outra, de modo que os cadernos de Kindzu pulam para a vida de Muidinga assim como o menino se duplica nos problemas de Kindzu. Passado e presente se misturam e um universo novo, em que muitas temporalidades negociam angústias, medos e esperanças, nasce para provocar as mentes quanto ao futuro dessa terra.

Assim sendo, a análise da formação do sistema literário moçambicano, seguida de comentário a respeito de algumas de suas produções de relevo, auxilia na compreensão do campo de estudo no qual se insere a literatura moçambicana, importante também na medida em que revela alguns paradigmas que orientaram essa produção literária e que, por isso, manifestam-se também, em diferentes graus, na poética de Noémia de Sousa.

2. Situação histórico-social de Moçambique no auge do colonialismo

2.1 A economia

Por meio de um diálogo entre a Literatura e outros campos do saber, sobretudo, a História, o contexto histórico-social de Moçambique, no período de colonialismo, será discutido com o objetivo de aprofundar a compreensão dos poemas integrantes do *corpus* que considere as intersecções com tal contexto. Nesse período, Moçambique estava sob a égide do colonialismo português, que se havia intensificado após o golpe de estado militar ocorrido em Portugal em 28 de maio de 1926, momento a partir do qual o novo governo, na tentativa de estreitar as relações econômicas com suas colônias, promoveu medidas cada vez mais repressivas em relação à população moçambicana, tanto no âmbito econômico, por meio de ações como a indução do cultivo forçado de produtos, tal qual o algodão, pelos camponeses das províncias do país, quanto na esfera cultural com a promoção de uma educação em prol dos interesses europeus colonialistas além da intensificação da repressão e censura em relação às associações moçambicanas e a qualquer outra forma de organização política e expressão cultural, como a própria literatura.

Nessa perspectiva, será abordada primeiramente a infraestrutura econômica proposta pelos governos coloniais portugueses no período de implementação do colonialismo em Moçambique, de modo a se pensar a relação entre a economia, os modos de trabalho apropriados pelo capitalismo e a exploração necessários à continuidade do domínio colonial.

A princípio, é preciso considerar que mesmo antes da colonização europeia, diferentes sociedades africanas tinham contato com diversos povos, entre eles comerciantes, missionários e aventureiros. Essa convivência ocorria, sobretudo, por meio do comércio e, inevitavelmente, podia estender-se a outras esferas da vida social. É possível apontar que foram também a partir desses contatos e do estabelecimento de complexas redes comerciais entre diferentes povos que ocorreu a escravização de milhões de negros africanos e sua consequente desumanização.

No caso dos europeus, como dificilmente atingiam o interior do continente, as populações africanas que estabeleciam relações com esses estrangeiros ocupavam principalmente a costa a partir de onde se estabeleciam as rotas do comércio interafricano, seguidos pelos comerciantes provenientes da Europa (M'BOKOLO, 2011, p. 314). Tais dados levam-nos à conclusão de que grande parte dessas relações comerciais estabelecidas por africanos e europeus foi construída por povos com formas de organização político-social

autônomas, isto é, não se conformava ainda nesse momento uma “situação colonial” (BALANDIER, 2014); o que não quer dizer que não houvesse desigualdade e assimetrias nessas relações, mas sim que outras dinâmicas participavam dessas relações de poder, inclusive pela existência de disputas endógenas. Essa situação predominou até o advento mais sistematizado do colonialismo na África no período pós-Conferência de Berlim (1884-1885).

Como nos explica o historiador ganês Albert Adu Boahen, esse período que antecede a conquista efetiva do continente africano “mostra que as potências europeias originalmente aceitavam a contraparte africana como igual e reconheciam a soberania e independência das sociedades e dos Estados africanos” (BOAHEN, 2010, p. 10). Essas leituras são importantes em dois sentidos complementares: para compreender que a África nem sempre esteve subordinada ao poder colonial europeu¹² e para não reduzir as complexas histórias de seus povos à colonização e seus expoentes, pois como nos lembra o historiador congolês Elikia M'Bokolo, “as explorações, que, durante muito tempo foram consideradas marcos importantes da África no século XIX, pertencem na realidade à história intelectual, política, social e diplomática da Europa, mais do que à da África” (2011, p. 314). Em contrapartida, pode parecer contraditório o espaço dado à discussão da colonização ao longo deste trabalho; no entanto, tendo em vista o recorte espaço-temporal e os objetivos desta pesquisa relacionados à análise literária de um *corpus* de poemas de Noémia de Sousa e que, na perspectiva crítica e metodológica aqui adotada, dialogam com as condições históricas e materiais da sociedade moçambicana no período de sua produção e circulação, deixar de olhar para a colonização portuguesa em Moçambique significa ignorar essas mesmas condições, mas também o modo como a literatura pode lançar luz à construção de um imaginário descolonizado, um dos pilares da poética da autora enfocada neste texto.

No que concerne à história econômica de Moçambique e suas relações comerciais com diferentes povos, por volta do século X, as etnias fixadas na costa oriental africana comercializavam com povos do Oriente trocando, por exemplo, o marfim por tecidos, miçangas e porcelanas. Já em relação ao comércio estabelecido com portugueses, esses chegaram a seu território no final do século XV, em geral, tratava-se de comerciantes que estabeleciam relações comerciais com diferentes etnias que circulavam ao longo dos territórios costeiros que constituem a atual nação moçambicana. Esses povos tinham suas

¹² Albert Adu Boahen, historiador ganês e editor responsável pelo volume VII da História Geral da África da UNESCO, aponta que “até 1880 apenas algumas áreas bastante restritas da África estavam sob a dominação direta de europeus” (2010, p. 1).

próprias dinâmicas sociais, políticas e econômicas, portanto não estabeleciam contato apenas com portugueses, nem eram a eles subordinados, e sim integravam redes maiores de comércio no decurso do Índico, com diferentes povos africanos, mas também de outras origens, como os árabes e os indianos, esse últimos, inclusive, chegaram a constituir-se na segunda maior comunidade em Moçambique, incluindo-se em seu processo de disputa identitária. Aliás, é preciso indicar a importância de olhar para a dinâmica histórica da África como um modo de se opor ao mito da “passividade histórica dos povos africanos, e dos povos negros em particular” (KI-ZERBO, 1999, p. 12), mas não como forma de reduzi-la a um passado, e sim para resgatar sua historicidade e agenciamento.

Foi apenas em meados do século XIX, com a expansão do capitalismo industrial e financeiro, do avanço tecnológico proporcionado pelas Revoluções Industriais e da disputa por um imperialismo para a internacionalização do capital, que o comércio levou povos europeus a conseguirem sujeitar seu controle político a sociedades africanas, dominação antes restrita a poucos territórios africanos, sobretudo ao longo da costa.

Efetiva-se, então, o colonialismo em grande parte do continente africano, consolidando-se progressivamente em diferentes territórios e sendo imposto por agentes europeus que interiorizaram a ocupação do espaço. Como recursos utilizados nessa exploração, valeram-se da vantagem das modernas armas de fogo e suas tecnologias, da exploração de contradições internas em relação aos diferentes povos africanos, incluindo a contribuição para a conformação de contradições aproveitadas pelo capitalismo, relacionadas com raça, classe e gênero, bem como da procura por aliados. No entanto, não deixaram de enfrentar duras batalhas e diferentes formas de resistência, pois, embora tivessem vantagens materiais, a própria dinâmica do poder enquanto relacional fazia com que essa esfera estivesse em constante disputa. Por conseguinte, a resistência ao colonialismo ocorreu durante todo seu processo de desenvolvimento. Ressalte-se também que as guerras de conquista e de resistência ao domínio colonial não aconteceram da mesma forma em toda a África em virtude das diferentes complexidades de cada território, a constituição humana, a organização econômica e a estruturação político-social.

Alimentado pelo capitalismo que se constituía, o colonialismo, como um sistema de exploração e dominação político-econômica, não se limita a esses domínios, na medida em que reverbera para as diferentes esferas superestruturais da vida humana, entre elas a cultura, a religião, bem como a própria subjetividade. Por isso que, para ser efetivo, valeu-se do respaldo de outras áreas, mesmo que o fator econômico tenha ocupado um papel fundamental.

Tendo tal cenário em perspectiva, outro aspecto importante para a conquista dessa hegemonia foi a legitimação dada por um racismo pseudocientífico crescente ao longo do século XIX, que produzia discursos que buscavam naturalizar a suposta inferioridade das populações negras e as violências a elas impostas. Além disso, conforme já discutido, a própria literatura colonial, entendida num sentido amplo, enquanto discurso, valendo-se da relação entre conhecimento e poder, foi parte importante da formação do imaginário colonial (SAID, 2017).

No mesmo período, apesar das controvérsias em torno do tema, um dos marcos mais lembrados ao se estudar a implementação de políticas colonialistas em terras africanas é a Conferência de Berlim (1884-1885), que levou a um acordo para a chamada partilha da África e sua ocupação gradual por países europeus. Essas nações disputavam a exportação de capitais para territórios desse continente e procuravam novos mercados, visando ao aumento de seu próprio lucro. Sabe-se hoje que a Conferência de Berlim não foi nem o início nem o fim da partilha do continente, que já estava em disputa e assim continuou após a sua realização (M'BOKOLO, 2011; UZOIGWE, 2010). Não obstante, foi um parâmetro importante para as potências europeias como o avanço em sua busca pela acumulação de capital, com a discussão de acordos em torno da livre navegação no Níger, no Congo e seus afluentes, com a negociação em torno das fronteiras da África, com as formas de apropriação de seus territórios e a respectiva zona de influência de cada país participante da Conferência, consolidação efetivada progressivamente pela violência das armas e da ocupação que chegou, nas duas primeiras décadas do século XX, à grande parte do continente, com exceção da Libéria e da Etiópia (BOAHEN, 2010, p. 19). Além disso, esse evento também foi uma referência importante para a atual delimitação das fronteiras de Moçambique (MAGALHÃES, 2016), que, antes desse período, não tinham propriamente uma continuidade territorial. Cabe-nos pensar qual é o lugar de Portugal nesse contexto.

Antes da Conferência, em meados do século XIX, a nação portuguesa já havia perdido poder econômico e prestígio político após a derrocada do governo colonial instaurado no Brasil, antes uma de suas colônias mais rentáveis e que conquistou sua independência em 1822, ainda que, após esse período, mantivesse formas de subordinação econômica à sua antiga metrópole. Havia também um certo saudosismo de um passado glorioso que remontava ao pioneirismo português no período das Grandes Navegações, no século XV, e o início da colonização na América do Sul junto com Espanha. Esse acontecimento é motivo de orgulho para os portugueses, que constroem a imagem de si mesmos ancoradas na grandeza e no poderio colonial, faceta exaltada, por exemplo, na épica camoniana. Porém, com o

advento das Revoluções Industriais, o crescimento do capitalismo e o consequente acirramento da competição econômica entre os países da Europa, Portugal foi ficando para trás ao não conseguir fazer com que suas indústrias crescessem tanto quanto as de outras nações e, por isso, não implementou uma economia capitalista mais consistente, situação acentuada pelo período de crise econômica da segunda metade do século XIX e pela sua dependência econômica da Inglaterra.

Assim, esses fatores de ordem econômica, cultural e ideológica motivaram o país a querer concentrar seus esforços em ocupar espaços no continente africano e estender sua esfera de influência, adentrando à chamada “corrida imperialista” europeia, conforme explica o historiador M’Bokolo:

Estas preocupações econômicas e imperiais traduziram-se na criação de ativas sociedades de geografia (1875 em Lisboa e 1880 no Porto) e na ideologia da *regeneração*, em que se misturavam a nostalgia do passado, a vontade de desenvolver o poderio de Portugal e de modernizar o país e a proclamação de um imperialismo moderno. (M’BOKOLO, 2011, p. 369)

Apesar dos empecilhos e por causa do desejo de consolidar-se como uma potência imperialista, Portugal ainda ambicionava o domínio e a exploração dos territórios africanos com os quais já tivera contato desde os séculos passados, porém mantinha uma presença muito limitada às zonas costeiras, com exceção de alguns territórios ao longo do rio Zambeze e da Ilha de Moçambique, pensando no caso moçambicano.

Uma prova dessa ambição foi o mapa intitulado “África meridional portuguesa”, apresentado em 1885 na Câmara dos Deputados em Lisboa. Nesse documento, aparecia o contorno do território de Moçambique até Angola, incluindo os atuais territórios do Zimbábue e da Zâmbia, pois havia uma pretensão, por parte de Portugal, que tais extensões viessem a ser suas possessões. Esse mapa teve as áreas reivindicadas como sendo de Portugal pintadas de rosa, por isso ficou conhecido como “mapa cor-de-rosa”. No entanto, os interesses portugueses esbarraram nos dos ingleses, mas, como a Inglaterra tinha maior poder econômico e político, conseguiu impor ao governo português, por meio de um *ultimatum*, em 1890, o abandono de suas pretensões desenhadas nesse “mapa cor-de-rosa”.

A despeito da concorrência internacional, Portugal realizou ações em prol da implementação do colonialismo em terras moçambicanas, orientado por interesses capitalistas. Nesse processo, os agentes portugueses visavam aos benefícios da exploração e controle dos territórios moçambicanos de modo a garantir seu lucro, um dos pilares desse sistema político-econômico. Para a análise dessas ações, tomaremos como base a divisão em

três períodos proposta por Marc Wuyts (1980) sobre a organização da política econômica portuguesa em relação a Moçambique. O primeiro deles abarca os anos 1885 e 1926, tendo como marco a Conferência de Berlim até a ascensão do governo militar português, período marcado pela entrada de capital estrangeiro em Moçambique. O segundo configurou-se entre 1926 e 1960, com a entrada desse mesmo governo até a iminência das lutas anticoloniais; foi também um momento caracterizado por uma política de nacionalismo econômico pautada no trabalho forçado. Já o terceiro, entre os anos de 1960 e 1973, diz respeito às medidas tomadas por Portugal a favor da reestruturação de seu capital, dada à nova conjuntura que o obrigou a ceder às pressões internacionais e ao avanço dos movimentos nacionalistas em prol das independências dos povos africanos, para a abolição do trabalho forçado, pelo menos, em uma perspectiva legalista.

Em relação ao primeiro período, é preciso considerar alguns antecedentes para entendermos o papel de Portugal. Em primeiro lugar, diferentemente de grandes potências colonialistas e capitalistas como Inglaterra, França e Alemanha, Portugal, no fim do século XIX, não tinha recursos financeiros e militares suficientes para consolidar suas pretensões coloniais, de modo a não desistir delas. Logo, a alternativa viável que se apresentava era manter acordos com outros países com uma economia capitalista mais sólida, além de demonstrar um processo de industrialização crescente, abrindo, nesse movimento, enorme espaço para companhias privadas investirem seus respectivos capitais na exploração e administração das colônias portuguesas: em Moçambique, por exemplo, a maioria das presentes no país foi fundada nas décadas de 1880 e 1890. Como aponta o historiador Valdemir Zamparoni, tratava-se de companhias

constituídas principalmente por capitais estrangeiros — ingleses e franceses — tornaram-se verdadeiros Estados, acumulando direitos político-administrativos, poderes policiais, emitindo selos e moeda próprios. As datas de fundação e os capitais nelas envolvidos mostram que a criação das Companhias foi uma tentativa da metrópole para enfrentar a concorrência aberta pelo imperialismo britânico, adequando-se às exigências da Conferência de Berlim ao abrir a colônia às novas exigências do mundo capitalista, bem como um indicativo da sua internacionalização. Destas a Cia. de Moçambique, fundada em 1888, foi a mais importante e duradoura. (ZAMPARONI, 2012, p. 41)

Dessa forma, esta dependência da iniciativa privada fez com que tais colônias, por vezes, estivessem mais subordinadas economicamente e administrativamente a outros países europeus, com maior capital, e suas respectivas burguesias, do que à sua metrópole.

Por outro lado, Portugal não saiu da disputa por uma posição no imperialismo moderno, não se esquecendo de seu lugar no domínio e na exploração de colônias africanas, por isso procurou assegurar seus próprios interesses. Assim, cobrava sua parte, garantindo para si um percentual dos impostos e/ou dos lucros na concessão dos territórios de exploração que havia conseguido ratificar após a Conferência, benefício que lhe permitiu manter parte de sua soberania. Essa vantagem fez com que o governo português tivesse recursos para investir no domínio de suas colônias, entre elas Moçambique, ou para ficar com parte dos benefícios econômicos dessa exploração, o que lhe permitiu estender sua alçada para as regiões moçambicanas mais ao interior.

Em segundo lugar, é importante mencionar o papel de duas figuras bastante atuantes nesse momento da política colonial portuguesa, o Comissário Régio António José Enes e o chefe de cavalaria e seu posterior sucessor Mousinho de Albuquerque, componentes da chamada “Geração de 95”, que concentraram seus esforços na consolidação do domínio português em Moçambique (MACAGNO, 2001; NEWITT, 1995; PÉLISSIER, 2000), ainda nesse primeiro momento muito marcado pela conquista militar, pela ocupação e pela implementação e fortalecimento da máquina administrativa colonial (NEWITT, 1995; WUYTS, 1980).

Nessa perspectiva, entre as principais propostas de Enes estão a descentralização administrativa e a imposição da obrigatoriedade do trabalho, ou seja, o trabalho forçado. Em relação à primeira, Enes, junto com Mousinho de Albuquerque, estiveram entre os principais responsáveis pelas propostas de divisão do território moçambicano que, como aponta o historiador Malyn Newitt, passou a ter a seguinte segmentação

Mozambique was divided into two provinces separated by the Zambesi and named Mozambique and Lourenço Marques after the two principal Portuguese towns. Each province was divided into districts. In Mozambique province the districts were Cabo Delgado (coinciding with the Nyassa Company's concession), Mozambique (absorbing the district of Angoche in 1893) and Zambesia (including the former districts of Tete and Zumbo); in Lourenço Marques province there were the districts of Lourenço Marques, Inhambane, Gaza (made a military district in December 1895) and Manica and Sofala, which coincided with the territory of the Moçambique Company. In 1902, following the reconquest of Barue and its transfer from the control of the Moçambique Company to that of the state, Zambesia was divided and a new Tete district created. [...] Each district had its own governor and administrative council (*concelho administrativo*). (NEWITT, 1995, p. 381)

Essa nova configuração do território moçambicano tinha por finalidade facilitar a entrada do capital internacional em Moçambique, minimizando a burocratização da exploração daqueles territórios, e conceder à administração de territórios coloniais às companhias concessionárias, que receberam o direito de exploração de cada zona por um período pré-definido, além de também ficarem encarregadas de pacificá-las, por meio da coerção, e construir infraestruturas visando ao desenvolvimento econômico, já que, como vimos, Portugal não tinha recursos para sustentar sozinho seus interesses imperialistas (CABAÇO, 2009; NEWITT, 1995). Por conseguinte, Portugal reduziu bastante sua responsabilidade administrativa e política em relação às colônias em questão, o que lhe permitia vantagens como a economia de recursos e até mesmo a desobrigação de ter que conter as diversas revoltas das populações locais em relação às violentas imposições colonialistas. Malyn Newitt aponta também outros benefícios dessa política colonial ao explicar que “the real profit of this colonial policy, however, was not found in hut tax collections but in the mobilisation of a vast army of labour for internal use and to serve the South African gold mines” (NEWITT, 1995, p. 382), o que explicita o interesse econômico da metrópole portuguesa.

Em relação à segunda proposta e na esteira do que propõe Marc Wuyts, a imposição do trabalho forçado teve objetivos bastante definidos, “o de transformar a colônia num fornecedor de mão de obra contratada para as ‘colônias modernas’ vizinhas” (WUYTS, 1980, p. 12) e de fazer com que Portugal conseguisse lucrar com esse processo. Nesse sentido, um marco da imposição do trabalho foi a instituição de um decreto em 1890 que dizia “Os africanos têm o dever moral de trabalhar”. Os interesses econômicos do governo colonial em prol da expansão capitalista passaram cada vez mais a se sustentar por meio da imposição do trabalho forçado das populações locais, interesses mascarados de uma suposta moralidade em relação ao trabalho. Como complemento a esse decreto, Enes propôs o *Código de Trabalho Indígena*, publicado em 1899, o qual

estabelecia, já em seu artigo 1º, que todos os indígenas das províncias ultramarinas portuguesas estariam sujeitos à obrigação moral e legal de adquirir pelo trabalho os meios que lhes faltassem para substituir e melhorar a própria condição social, tendo plena liberdade de escolherem o modo de cumprir essa obrigação, o que, se não fosse feito, poderia ser-lhes imposto pelas autoridades. (ZAMPARONI, 2012, p. 63)

Com isso, reforça-se que a exploração de uma mão de obra abundante e barata foi necessária à expansão econômica capitalista, daí o fato de terem se seguido outros códigos a

esse de 1899, entre os anos 1906 e 1928, muito semelhantes em seu conteúdo, mas que propunham ainda mais critérios para o cumprimento da obrigatoriedade do trabalho (ZAMPARONI, 2012, p. 63-64), o que, na prática, significaram o acirramento da exploração e a decorrente violência imposta aos povos colonizados.

Ao suceder António Enes, Mousinho de Albuquerque dá continuidade à política de implementação capitalista e fortalecimento do poder colonial. Entre as principais medidas propostas por ele estão o serviço militar obrigatório, permitindo que Portugal ganhe soldados originários de suas colônias, muitos deles foram os mesmos que compuseram o exército português combatente na Primeira Grande Guerra (ZAMPARONI, 2012, p. 169-173).

No segundo período, a partir de 1926, com o início do governo militar fascista em Portugal, predomina uma política de nacionalismo econômico, como afirmam os historiadores David Hedges e Aurélio Rocha (1999, p. 35). Adotando uma política centralizadora, o novo governo reforçou a dominação, anteriormente frouxa, que exercia sobre o território moçambicano. Essa política consistiu em uma forma de administração e exploração que foi impulsionada pela crise econômica iniciada em 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, e prolongada nos anos seguintes, visto que esse fato motivou um incremento de medidas protecionistas, com as quais se buscou defender as exportações nacionais, fazendo com que as colônias adquirissem produtos de sua própria metrópole, em detrimento das estrangeiras, e ainda produzissem matéria-prima que a beneficiasse. A partir de então, a entrada de capital português na exploração de suas colônias aumentou e, conseqüentemente, o domínio estrangeiro sobre as mesmas diminuiu, bem como o controle das companhias concessionárias não portuguesas, embora o Sul de Moçambique ainda tivesse uma importante entrada de capital sul-africano sob influência britânica, por meio do fornecimento de mão de obra à África do Sul, e o Centro e o Norte estivesse mais ligado à economia de plantação, ainda com presença de capital estrangeiro (WUYTS, 1980, p. 15-17).

Por consequência, a situação colonial em Moçambique foi ganhando outra configuração, sendo complementada por uma série de disposições político-econômicas que visavam a resguardar o fortalecimento e o lucro do Estado português em detrimento do controle estrangeiro e da pequena burguesia colonial que se formava, além de promover a expansão capitalista. Uma delas ocorreu com a publicação de um decreto em 1926 que instituiu o cultivo obrigatório de algodão. A implementação dessa medida foi motivada pelo fato desse produto, mesmo após a crise, ter mantido sua cotação alta, além de seu cultivo ser importante para a exportação para as indústrias têxteis portuguesas, que passaram a crescer.

Essa foi uma das primeiras ações executadas pela metrópole portuguesa em prol de uma centralização das relações econômicas entre ela e suas colônias.

Com esse decreto, houve um grande incentivo para as companhias portuguesas criarem fábricas de descaroçamento do algodão, além de induzir o seu cultivo na medida em que, apoiadas pelo governo português, tais empresas costumavam fornecer aos camponeses sementes para a produção, que ocorreu, sobretudo, na região Norte de Moçambique, Cabo Delgado, Zambézia e Nampula. Além disso, um outro estímulo verificou-se a partir de 1932, quando a administração colonial portuguesa prometeu uma garantia mais atraente de pagamento do algodão, mesmo quando sua cotação baixasse no mercado mundial (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 42-46).

Quanto ao funcionamento da política de incentivo à cultura do algodão, todo o trabalho de plantação e cultivo era dos camponeses, ficando a burguesia portuguesa desencarregada de tais ações trabalhosas, limitando-se à fiscalização, além de se desobrigar de arcar com futuros prejuízos decorrentes das cíclicas crises ecológicas (ZAMPARONI, 2012, p. 105).

Soma-se a essa questão a circunstância de os trabalhadores só poderem vendê-lo para as companhias permitidas por Portugal, já que era quem controlava a comercialização, e que, portanto, praticamente não tinham possibilidade de negociar o preço cobrado por ele, estando, além do mais, em desvantagem em relação aos agricultores brancos, que possuíam o privilégio étnico-racial. Essa situação levava ao grande lucro tanto dos colonos quanto da burguesia industrial, apoiado na exploração do trabalho. A própria Noémia de Sousa tem um belo poema a esse respeito, no qual a brancura do algodão, que sugere o lugar do patrão branco, é manchada pelo sangue do trabalhador das terras de algodão

Na terra do algodão
a vida foi-se no sangue jorrado
da boca em rictos de amargura
e desilusão
a vida foi-se no sangue jorrado...

Mas o algodão continuou
a florir todos os anos em beleza e brancura...
suas leves nuvens sedosas
ainda mais brancas se tornaram,
mais brancas que a lua
brancas, cruelmente brancas, de brancura luminosa e pura.
sem mistura... (SOUSA, 2016, p. 88)

O sistema de produção e comercialização do algodão foi impulsionado nos anos seguintes por meio da criação da Junta de Exportação de Algodão Colonial (JEAC) no ano de

1938, que visava a um maior controle da comercialização do produto e a regulação de sua produção em relação ao papel das companhias concessionárias que atuavam em Moçambique.

Assim, a política de obrigação do cultivo de algodão, somada a uma conjuntura de outros fatores, como a relativa estabilidade de seu preço comparado a outros produtos no mercado mundial e o incentivo do governo português ao seu cultivo, fez com que a sua exportação aumentasse. Porém, é importante ressaltar que essa expansão foi amparada pela crescente política de exploração da mão de obra camponesa, ao mesmo tempo em que a promoveu.

De outra parte, desde meados do século XIX, na região Sul de Moçambique, a exploração do trabalho ligou-se mais fortemente à população que se deslocava para a África do Sul e para a Rodésia do Sul para lá vender sua força de trabalho, sobretudo, nas minas e nas ferrovias, valendo-se da demanda por uma mão de obra mais barata nessas regiões, acentuada primeiro com a crise econômica de 1929-1934 e depois continuada no pós-Guerra (1945-1991), e do aval de suas respectivas administrações coloniais. Essa migração foi motivada pelas “más condições de vida, causadas, particularmente, pelas culturas forçadas e pela elevada taxa de exploração absoluta” (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 110-111), que se tornaram mais duras durante esse período de intensificação do colonialismo português. Assim, a população sul-moçambicana¹³ foi atraída pelas promessas de melhores salários e menores cobranças de impostos ou, ao menos, pela tentativa de alcançar uma exploração menos massacrante.

O poema “Magaíça”, de Noémia de Sousa, trata justamente do trabalhador moçambicano que era atraído para as áreas de exploração mineira na África do Sul, conhecidas como *compounds*, descobrindo a ilusão das promessas de uma vida digna por meio desse trabalho

A manhã azul e ouro dos folhetos de propaganda
engoliu o mamparra,
entontecido todo pela algazarra
incompreensível dos brancos da estação
e pelo resfolegar trepidante dos comboios,
tragou seus olhos redondos de pasmo,
seu coração apertado na angústia do desconhecido
sua trouxa de farrapos
carregando a ânsia enorme, tecida
dos sonhos insatisfeitos do mamparra.

¹³ Outras regiões de Moçambique também contaram com grandes fluxos migratórios.

E um dia,
o comboio voltou arfando, arfando...
oh Nhanisse, voltou!
E com ele, magaiça,
de sobretudo, cachecol e meia listrada
é um ser deslocado,
embrulhado em ridículo.

Às costas — ah, onde te ficou a trouxa de sonhos, magaiça? —
trazes as malas cheias do falso brilho
dos restos da falsa civilização do compound do Rand.
E na mão,
Magaiça atordoado acendeu o candeeiro,
à cata das ilusões perdidas,
da mocidade e da saúde que ficaram soterradas,
lá nas minas do Jone...

A mocidade e saúde,
as ilusões perdidas
que brilharão como astros no decote de qualquer lady
nas noites deslumbrantes de qualquer City. (SOUSA, 2016, p. 73-74)

Os trabalhadores migrantes das minas ainda sofriam com as duras condições de trabalho e seu próprio aprisionamento nos *compounds*, já que poderiam ter seus passes confiscados caso fizessem menção de retornar às suas terras, além de que, sem esse documento, poderiam ser presos como desertores (ZAMPARONI, 2012).

Na senda do trabalho desenvolvido pelo antropólogo Eduardo Medeiros, em sua primeira fase, o movimento migratório era controlado por chefes de etnias africanas que cobravam “tributos extorquidos aos seus próprios súditos e àqueles trabalhadores que transitavam pelo seu território” (MEDEIROS, 2000, p. 460), buscando evitar que “uma excessiva saída de mão de obra pusesse em causa as estruturas sociais” (MEDEIROS, 2000, p. 460). Por sua vez, o governo colonial também não estava alheio a essa corrente migratória. Então, com o crescimento do domínio português sob diversos territórios moçambicanos, o poder colonial procurou garantir suas vantagens econômicas na exploração do trabalho da população local, instituindo formas de regulamentar o fluxo migratório por meio da cobrança de impostos aos que iam trabalhar nos territórios vizinhos, o mesmo ocorria para os que eram repatriados.

Para a compreensão do funcionamento das políticas de exploração de mão de obra e sua relação com o domínio colonial, serão destacados alguns marcos de espoliação do trabalho camponês. Uma das primeiras medidas, que promoveram a exploração da mão de obra local e a institucionalização do trabalho forçado, foi a promulgação do novo *Código de Trabalho dos Indígenas das Colônias Portuguesas de África*, ocorrido em 1928, e depois, em

1930, complementado pelo *Ato Colonial*. São dispositivos que foram uma importante abertura no caminho que levou à consolidação da exploração colonial portuguesa, conforme atesta o historiador Valdemir Zamparoni, ao afirmar que o Ato Colonial

fora o coroamento jurídico das práticas sociais da dominação, mas foi ao longo dos anos seguintes que se concretizaram, de maneira superlativa, os seus princípios: foram os anos da concretização da política administrativa restritiva, da implantação da censura, do controle direto, ideológico e policial sobre a ação política dos colonos e, principalmente, dos colonizados. (ZAMPARONI, 2012, p. 20)

Essas medidas proibiam o trabalho compulsório, conhecido como *chibalo*, mas só se fosse destinado ao serviço privado, não ao público. Contudo, na prática, essa legislação, conforme aponta estudo coordenado pelo historiador David Hedges, por ser “baseada nos princípios da discriminação racial entre ‘indígena’ e ‘não-indígena’, justificou o trabalho forçado para o primeiro, pelo menos para serviços públicos e de interesse nacional e, no caso de fuga ao imposto, para as plantações e machambas privadas” (HEDGES; LIESEGANG; MEDEIROS; ROCHA, 1999, p. 31). Tal justificativa se fez em dois sentidos, ambos complementares. O primeiro era a tentativa de garantir o pagamento dos impostos, como o do *mussoco* e o da palhota, e o segundo era a própria exploração de uma mão de obra autóctone, mediante o trabalho forçado, frequentemente acompanhado de ainda mais mecanismos que acentuavam a violência dessa medida, entre eles, prisões arbitrárias, agressões físicas, multas e privação de alimentos.

Para entendermos o que foram esses impostos, é preciso considerar suas origens. No caso do *mussoco*, antes da colonização portuguesa de Moçambique, tal imposto era um tributo tradicional que a população camponesa residente nas atuais regiões moçambicanas pagava aos chefes das linhagens e que tinha sua legitimidade dentro das respectivas organizações sociais, mas durante a ocupação portuguesa foi apropriado pelos prazeiros¹⁴ e depois pelo governo colonial, conforme explica José Luís Cabaço (2009, p. 91). Logo, o governo colonial valeu-se de medidas já conhecidas pelas populações locais, disputando e subvertendo seu sentido, para tentar explorar suas próprias configurações sociais na sustentação da política econômica colonial.

Inicialmente, esse encargo podia ser pago em gêneros alimentícios, cera, marfim ou em trabalho; contudo, em 1890, após a regulamentação feita pela Lei de Prazo – na qual António Enes teve mais uma vez um importante papel – tornou-se obrigatório que parte dele

¹⁴ Responsáveis pelo sistema de prazos, período no qual os prazeiros, em geral aventureiros portugueses ou seus descendentes, podiam usufruir de terras conquistadas aos chefes africanos locais (M'BOKOLO, 2011, p. 313).

fosse pago em trabalho. Isso significa que, desde o fim do século XIX, já havia um interesse crescente por parte do governo colonial português na utilização e exploração da mão de obra da população autóctone, daí a promoção da obrigatoriedade do trabalho, conforme discutido acima.

Por sua parte, o imposto da palhota tem sua origem ligada à cobrança do mussoco na região da Zambézia, de acordo com o que explica Zamparoni (2012, p. 66). Esse imposto foi introduzido em 1892, conforme nos aponta o estudioso Miguel da Cruz (2000, p. 318), e era um encargo a ser pago em dinheiro ou em gêneros alimentícios, mas logo depois, em 1894, passou a ser cobrado somente em dinheiro, e quem não cumprisse com essa obrigação seria condenado ao trabalho forçado, sem remuneração e com acréscimo de 50% de multa (ZAMPARONI, 2012, p. 68). Ou seja, na prática, esse imposto, junto com o *mussoco*, por serem de pagamento obrigatório e, tendo em vista os salários irrisórios pagos aos camponeses nesse período, acarretavam o trabalho forçado, já que muitos não conseguiam arcar com tais tributos e eram punidos dessa forma. Essa situação levava à promoção de uma mão de obra numerosa e barata, além de necessária à implementação do modo de produção capitalista em terras moçambicanas

Tal como o *mussoco*, o imposto de palhota não era um simples mecanismo tributário com caráter mais ou menos simbólico. Pelo contrário, um e outro eram a objetivação duma relação social fundamental, concreta e historicamente determinada entre o camponês e o capital – um mecanismo de dominação do capital sobre o trabalho. (CRUZ, 2000, p. 318)

Além disso, esse tributo, sobretudo o que foi proveniente do sul de Moçambique, constituía uma importante fonte de renda para o estado colonial português, contribuindo, então, para o seu fortalecimento, na senda do que é apontado pelo historiador Malyn Newitt

Hut tax from the southern districts formed a major part of the income of Mozambique in the years before the 1920s. In 1904-5 it accounted for 28 per cent of state revenue and in 1907-8 for 46.5 per cent. As late as 1917, out of revenue amounting to 7,507,979 escudos, 1,170,000 (15.6 per cent) came from this source. (NEWITT, 1995, p. 409)

Para fortalecer a política colonial portuguesa de exploração econômica, a partir de 1924, ao sul do Save, o imposto que antes era cobrado por palhota, espécie de habitação rural geralmente feita à base de palha e chão de terra batida ou argila, passou a ser cobrado por pessoa, fator oficializado em 1938 (ZAMPARONI, 2012, p. 77-78), o que, na prática, foi mais um mecanismo da violência colonial.

Portanto, a partir disso, percebe-se como a cobrança de impostos associa-se à política de exploração capitalista da mão de obra camponesa, compelida ao trabalho nas culturas obrigatórias, ou ainda em direção às minas do Transvaal na África do Sul, outro importante setor de recrutamento das populações moçambicanas provindas do Sul. Imposições como as mencionadas foram fatores fundamentais para a efetivação de relações de trabalho de tipo capitalista, necessária ao acúmulo de capital por parte da metrópole portuguesa.

O terceiro período, entre 1960 e 1973, foi marcado por crise na administração colonial portuguesa, decorrente de uma série de fatores ligados ao fortalecimento dos movimentos nacionalistas na África, à conquista de independências políticas neste continente, ao início da luta armada anticolonial em territórios coloniais portugueses, entre eles Angola, em 1961 e Moçambique, em 1964, além da continuidade da pressão internacional sobre Portugal contra o trabalho forçado, ainda muito presente em suas colônias.

Esses fatores levaram ao abalo das bases da economia colonial portuguesa no continente africano em conjunto com outras motivações como a baixa produtividade do trabalho, a abolição legal do trabalho forçado em 1961 e a baixa da produção das principais culturas de exportação, conforme assinalado por Wuyts (1980, p. 21). Isto posto, o capital precisou ser reestruturado para garantir a exploração econômica portuguesa em suas colônias. Esse processo de reestruturação do capital passou pela implementação de tecnologias em prol do aumento da produção de produtos importantes para a economia portuguesa, como o algodão, e de indústrias de substituição de importações em territórios africanos (WUYTS, 1980, p. 22). Para a efetiva realização de tais medidas, Portugal teve que novamente recorrer ao capital estrangeiro. Porém, essa política econômica não duraria muito, já que os esforços da resistência anticolonial levariam à conquista da independência dos cinco países africanos, Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau e Cabo Verde.

Por outro lado, contra a exploração econômica de Portugal, junto a suas terríveis consequências, é necessário destacar que os diferentes povos de origem africana sob sua administração sempre apresentaram diversas formas de resistência, como a recusa das culturas forçadas, a realização de greves, a criação de movimentos associativos, a expressão de descontentamento por meio do jornalismo político, entre outros exemplos. Comentaremos a seguir uma delas, mais diretamente ligada ao aspecto econômico, tendo em vista a natureza da discussão realizada nesta parte do texto.

Tais modos de oposição, no que concerne à política de obrigação do cultivo do algodão, ocorreram por meio de diferentes ações, como a emigração de famílias camponesas para regiões vizinhas, na tentativa de escapar a esse encargo. Outra forma de resistência

ocorreu desde o momento do recebimento das sementes algodoeiras que, por vezes, eram recusadas; outras, mesmo quando recebidas, eram cozidas, para que assim, quando semeadas, perdessem sua produtividade, ou ainda com o uso de uma quantidade insuficiente de sementes, gerando então baixa produtividade, ou com seu cultivo fora do prazo apropriado (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 111-112).

A resistência também aconteceu após a produção do algodão, que era, por vezes, queimado, já que o preço pago por ele era, em geral, muito baixo e o seu cultivo nem sempre apropriado ao solo das regiões às quais a imposição desta cultura estava colocada. Em relação a esse descontentamento com os baixos ganhos pelo cultivo do algodão, Valdemir Zamparoni traz uma discussão importante

A resistência ao cultivo obrigatório do algodão foi particularmente acentuada ao Sul do Save, onde a migração para as minas do Transvaal possibilitava aos homens rendimentos mais elevados e tornava clara a insignificância dos obtidos com tal cultivo. Outro aspecto que deve ser lembrado é que, como esta migração era exclusivamente masculina, as tarefas do cultivo do algodão acabaram por significar mais uma sobrecarga que pesava sobre os ombros das mulheres, já encarregadas das lides agrícolas alimentares, do transporte de água e lenha, da cozinha, dos cuidados com a alimentação, educação e higiene dos filhos. (ZAMPARONI, 2012, p. 108)

A partir disso, é possível perceber a particularidade da opressão, promovida pela política apontada, que recaía sobre as mulheres moçambicanas, sem que isso apagasse suas histórias de resistência. A esse respeito, Alpheus Manghezi (1981), em texto intitulado “A mulher e o trabalho”, traz interessantes entrevistas com mulheres sul-moçambicanas, que relatam suas trajetórias de opressão, mas também de reação, no contexto da política de obrigatoriedade de cultivo do algodão.

Dessa forma, percebe-se que mesmo com a prescrição de políticas econômicas que trazem consigo aspectos extremamente violentos e opressivos, como a exploração contínua de uma mão de obra local, a população camponesa moçambicana encontrou meios de ludibriar tais ordens e construir formas de enfrentamento e de resistência.

2.2 A educação

Além do âmbito econômico, o colonialismo também incide no domínio cultural, a exemplo da educação, para impor-se e tentar legitimar-se, aspecto referido por M’Bokolo (2011, p. 511): “Frequentemente cheia de considerações humanitárias, a política educacional colonial tinha por objetivo principal, ou mesmo único, a manutenção e o desenvolvimento do

sistema colonial”. Nessa perspectiva, será ressaltada a educação em Moçambique, destinada à população local, nos anos 1930, período de recrudescimento do colonialismo português, sobretudo, devido à publicação no mesmo ano do *Ato Colonial*. É justamente devido ao aumento da exploração econômica que o governo colonial viu a necessidade de impor-se também por meio da educação, âmbito que antes desse período era relegado às missões religiosas.

No início da colonização portuguesa em territórios moçambicanos, em finais do século XIX até às primeiras décadas do século XX, não havia propriamente uma política educacional em Moçambique proposta pelo Estado português, existiam apenas ações pontuais propostas por missões religiosas. Entre elas, estão as missões protestantes, que foram fundadas entre as décadas de 1870 e 1880, tendo sido levadas a Moçambique após 1880, implantando-se, sobretudo, no sul; no entanto, a partir da década de 1930, no período salazarista, sua atuação foi bastante reduzida devido ao incentivo do governo português para o crescimento das missões católicas (MACAGNO, 2019). Essas últimas, mesmo existindo antes dessa época, não propunham uma educação destinada ao povo local, só o fazendo a partir de 1882 com a fundação de missões destinadas à população africana, mas ainda de modo muito restrito, pelo menos até os anos 1930 (HEDGES; LIESEGANG; MEDEIROS; ROCHA, 1999, p. 16). Contudo, como aponta o filósofo ganense Kwame Anthony Appiah (2014, p. 242), antes do século XX, a influência cultural europeia na África foi muito limitada. Ora, o próprio papel das missões religiosas no continente não atingia a massa da população.

Em contrapartida, a partir da década de 1920 até 1961, no período de nacionalismo econômico, as missões católicas expandiram-se, com incentivo do governo português, passando a incluir maior número a população local, contribuindo, em relação a essa população, para uma educação que fosse favorável aos interesses coloniais por duas razões principais que serão desenvolvidas mais adiante: a promoção de um ensino precário restrito a conteúdos muito básicos e relativos ao contexto português, bem como a parca formação com o propósito de manter uma mão de obra barata em prol da economia colonial. Paralelamente, foi-se formando uma educação pública, diretamente controlada pela administração colonial, mas que era, em geral, destinada aos colonos brancos.

Quanto à organização do ensino colonial, a partir da década de 1930, além da separação já existente da educação entre colonos brancos e a população negro-africana e entre homens e mulheres, configurou-se a distinção de uma educação destinada aos indígenas e aos não-indígenas, apoiada tanto na legislação colonial vigente quanto na noção racista de

que a “posição do indivíduo na hierarquia racial da Colônia determinava quem estaria apto a qual nível escolar, e o conteúdo ensinado a cada um deles deveria estar adequado ao que se julgava serem as aptidões mentais inatas dos alunos, consoantes suas raças” (ZAMPARONI, 2002, p. 478). Assim, escolas rudimentares foram destinadas aos que eram considerados indígenas, escolas um pouco mais avançadas aos não-indígenas e indianos, já os liceus eram quase exclusivamente reservados aos brancos (ZAMPARONI, 2002, p. 478).

Pensando na configuração da política educacional, as missões religiosas católicas atuavam, sobretudo, no ensino rudimentar, espécie de instrução pré-primária com três anos de duração. Esse ensino ignorava “os sistemas educativos africanos baseados na oralidade” (M'BOKOLO, 2011, p. 510) e era, em geral, ministrado em língua portuguesa, e não em línguas maternas, com a ressalva do ensino da religião. Isso mostrava um grande desprestígio das línguas maternas de origem africana e uma decorrente valorização das línguas europeias, resultando em um dos mecanismos de alienação das populações locais, visto que possuir a linguagem é possuir o mundo que essa linguagem expressa, como nos lembra o intelectual martinicano Frantz Fanon (2008, p. 34). E, nesse caso, o que é expresso é uma visão de mundo que entende as culturas europeias como superiores às africanas, justificando, assim, no campo ideológico, sua imposição e toda a enorme violência decorrente deste processo.

Ademais, os conteúdos ensinados eram muito restritos às habilidades aritméticas e linguísticas básicas, já que o objetivo desse ensino não era promover a cultura, menos ainda o pensamento crítico, visto que esse é fundamental no processo de possibilidade da mudança, e sim apenas habilitar o povo em sua função de mão de obra barata e explorada. Dentre esses conteúdos, também estava o ensino de História e Geografia, porém sempre em relação a Portugal, já que se buscava impor, por meio da educação, a suposta grandeza e consequente superioridade da nação portuguesa, fazendo-o a partir de visões de mundo vendidas como universais, de modo a formar uma base ideológica na qual o colonialismo podia se justificar.

Como após os três anos de educação rudimentar, havia um exame para dar prosseguimento aos estudos, a consequência desse tipo de ensino, ministrado em língua estrangeira e com conteúdos muito básicos, era a habilitação de um número muito baixo de alunos aptos a darem continuidade aos estudos, em níveis mais avançados, como o ensino primário e secundário, impossibilitando também o acesso ao ensino superior, como informa os estudiosos David Hedges e Aurélio Rocha (1999, p. 180), “[...] durante todo o período, entre 1945 e 1960, em média, apenas um em cada 40 alunos (1 em 30, em 1960) matriculados no ensino rudimentar passava no último ano.” De fato, conforme se observa, esse não era o objetivo da educação promovida pelo sistema colonial.

Outras implicações do sistema educacional desse período, devido à sua baixa qualidade e escassas possibilidades de avanço nos níveis de ensino, consistia em produzir mão de obra pouco especializada e, conseqüentemente, barata, além de destinada a manter-se em cargos baixos de trabalho. Já a população colona, com maiores possibilidades de acesso a níveis mais avançados de ensino, mas sobretudo por carregar o privilégio étnico-racial, tinha praticamente garantido a admissão em postos de trabalho mais altos e salários mais elevados, o que acentuava a extrema desigualdade socioeconômica entre essa população e a negra-africana. Soma-se a esse cenário uma política deliberada, por parte das missões católicas, de fornecimento de mão de obra, recrutada em meio à população moçambicana, ao trabalho nas plantações que vinham sendo impostas pelo governo colonial, conforme apontado por David Hedges e Aurélio Rocha

A expansão da Igreja caracterizou-se por uma ligação estreita com os elementos mais repressivos do sistema colonial, como o trabalho forçado e as culturas obrigatórias. A isto não faltaram a expropriação de terras aos camponeses e a utilização de mão de obra, sujeita a salários miseráveis, ou mesmo forçada, dos próprios alunos das missões. Os alunos eram normalmente usados como força de trabalho na produção agrícola, especialmente de arroz e algodão. Estes produtos eram depois vendidos, revertendo a receita a favor da missão. Era o chamado *xipadre* (*chibalo* na machamba das missões), trabalho forçado extraído pelas missões aos alunos como forma de pagamento da educação recebida. (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 119)

Vê-se, portanto, como a educação do período colonial também estava comprometida com a manutenção do colonialismo português, tanto pela via ideológica, ao proporcionar uma educação de baixa qualidade, com conteúdos não especializados e que não dizem respeito à cultura e realidade da população local, buscando aliená-la ao mantê-la afastada do conhecimento emancipador e do pensamento crítico, elemento fundamental como possibilidade da mudança (hooks, 2013, p. 266) de uma sociedade marcada pela violência colonial, quanto pela prática, ao colaborar para a manutenção dessa população em postos de trabalho baixos e muitíssimo mal remunerados, além de obrigar muitos estudantes matriculados nas escolas das missões católicas a trabalharem no cultivo de produtos agrícolas. Em entrevista a Michel Laban (1998), Noémia de Sousa faz um breve relato sobre sua relação com Eduardo Mondlane. A partir disso, ela comenta a experiência de Mondlane que era obrigado a fazer diversos trabalhos quando estava em uma missão católica: “Acontecia isso muito, principalmente no que chamávamos *mato*, que era no interior, aproveitavam-se dos alunos para cultivar as terras e pouco ensinavam” (LABAN, 1998, p.

264; grifo do autor). Trata-se de um testemunho que mostra a regularidade desse tipo de exploração.

Paralelamente a essa precária política educacional, houve o surgimento de periódicos dirigidos por uma elite local, que se tornaram, entre outros aspectos, porta-vozes de reivindicação por direitos, um dos principais era o acesso à educação. Nesse sentido, os integrantes dessas organizações ainda nutriam a expectativa, o que se revelou como uma ilusão, de serem incluídos no ideal de igualdade propagada pelas ideias iluministas europeias que se efetivaria, principalmente, por meio do acesso à educação, conforme explica Zamparoni ao apontar que “a pequena burguesia filha da terra partilhava da crença iluminista de que a felicidade do povo decorria da difusão da educação” (ZAMPARONI, 2002, p. 464).

Na impossibilidade de se obter uma educação fornecida pelo Estado, o *Grémio Africano*, importante organização da intelectualidade assimilada negra moçambicana no período colonial, propôs a construção de suas próprias escolas, destinadas à população local negra e mestiça, na medida em que, mesmo sendo favoráveis a não segregação racial, ou seja, a escolas para brancos e negros, a população colona branca, com o aval da Metrópole e seus ideólogos, não aceitava a convivência entre esses grupos. Dentre essas escolas, há conhecimento de uma destinada à educação feminina, mantendo a separação do ensino por sexo tal qual já ocorria nas missões (ZAMPARONI, 2002, p. 459-482). Contudo, devido a seu alcance limitado, com poucos recursos humanos e financeiros, essas instituições escolares não conformaram uma política educacional efetiva, tendo, então, curta duração.

Por outro lado, M'Bokolo (2011, p. 518) lembra-nos que a educação no período colonial também exerceu um papel ambíguo, já que abriu brechas para o nascimento de uma elite letrada que teve mais possibilidades para exercitar uma consciência crítica em relação às políticas de colonização, tornando-se inclusive uma das principais promotoras da ideia de independência. Alguns integrantes dessa elite chegaram mesmo a dar andamento em seus estudos na metrópole, ocasião que lhes possibilitou integrar associações, tais quais a Casa dos Estudantes do Império, sediada em Lisboa, o que, somada à “emergência de uma perspectiva pan-africana em cujos numerosos dirigentes africanos reconheciam-se” (HABTE; WAGAW, 2010, p. 820), contribuiu para, a partir daí, pensarem em ações políticas em prol da independência das colônias africanas.

Os integrantes dessa elite letrada organizavam-se, sobretudo, por meio de associações, organizações que serão discutidas no próximo tópico.

2.3 As associações

Outro modo de resistência das populações locais em relação à violência imposta pelo processo de colonização português ocorreu por meio das associações. Contudo, antes de discuti-las, é preciso mencionar o papel da ideologia da assimilação, propagada pelo poder colonial, pois, em geral, as associações foram formadas por assimilados.

Para entender o que foi a política da assimilação, é necessário primeiro considerar a existência de uma diferenciação jurídica entre um cidadão português e um indígena, ou seja, um não assimilado, de origem africana. Tal distinção foi sistematizada por uma série de medidas promulgadas ao longo do período do colonialismo português na África e que perduraram, pelo menos formalmente, até 1961, com as reformas introduzidas por Adriano Moreira, ministro do Ultramar. Um de seus marcos jurídicos ocorreu com a *Portaria n° 317*, que ficou conhecida como “Portaria do Assimilado”, aprovada em 9 de janeiro de 1917; essa medida, no entanto, teve um caráter provincial, conforme aponta o antropólogo Lorenzo Macagno (2019, p. 24), que realizou um denso estudo sobre a política de assimilação portuguesa. Já em 23 de outubro de 1926 houve a promulgação do Decreto n° 12.533, que instituiu o *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique* que sistematizou e ampliou o alcance dessa distinção jurídica; medida que, em 1929, foi substituída pelo *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas*, com o Decreto n° 16.473. Essa diferença foi ainda reafirmada por ocasião da publicação em 20 de maio de 1954 do Decreto-Lei n° 39.666, que instituiu o *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, que define, no art. 2º, como indígenas

os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses. (PORTUGAL, 1954, p. 201)

Nesse artigo, percebe-se o caráter cultural envolvido na definição de um indígena e, em contrapartida, de um não indígena. É essa mesma política de assimilação que difundia a ideia de que os indígenas tinham a possibilidade de desvincular-se de sua condição jurídica e ser integrados à cidadania portuguesa, ganhando o estatuto de assimilados, desde que abandonassem os hábitos culturais de seu grupo social, como as vestimentas, alimentação, formas de governo e mesmo sua(s) língua(s), renunciando, assim, à sua própria cultura e, conseqüentemente, à sua identidade. Promovia-se, então, um processo de aculturação por meio de mecanismos como a educação patrocinada pelo governo colonial, que apregoava a

ideia de que a cultura portuguesa era superior às africanas, mas também pela igreja e pela própria literatura colonial.

Entre os privilégios supostamente disponíveis a todos os que conquistassem a categoria jurídica de assimilados estava o acesso a níveis mais elevados de educação, comparativamente à rudimentar oferecida, e a admissão em postos de trabalho mais bem remunerados, como no ramo do comércio e da administração pública.

Entretanto, a ideologia da assimilação mascarada de uma suposta boa vontade por parte da metrópole portuguesa em estabelecer relações culturais com suas colônias africanas, na realidade, como certamente aponta Mário Pinto de Andrade

traduz-se sempre na prática por uma deestruturação social dos quadros negro-africanos e pela criação em número reduzido da elite assimilada. No caso português, a assimilação apresenta-se como uma receita mágica (a única) que permite fazer sair o indígena, o negro-africano, ‘das trevas da sua ignorância’ para entrar no ‘santuário do saber’. (ANDRADE, 1958, p. XII)

Assim, a assimilação consistiu numa estratégia do sistema colonial em impor modelos culturais europeus, permeados da perspectiva racista, em detrimento das diferentes culturas de origem africana, visando a desestabilizar as identidades culturais desses povos, e, ao mesmo tempo, criar uma elite assimilada que, como assinala Fátima Mendonça, “servisse os seus interesses e ajudasse a manutenção do seu aparelho” (MENDONÇA, 1986, p. 70), isto é, contribuisse para a continuidade do colonialismo. Para isso, constantes ataques ao passado dos diversos povos africanos eram propagados pela ideologia colonial, promovendo a alienação cultural nos colonizados, marcando-os como “selvagens”, logo, inferiores e “não civilizados”

[...] o resultado global procurado pela dominação colonial era realmente convencer os indígenas de que o colonialismo devia arrancá-los à noite em que viviam. O resultado, conscientemente perseguido pelo colonialismo, era pôr na cabeça dos indígenas que a partida do colono significaria para eles a volta à barbárie, a degradação, a animalização. (FANON, 2015, p. 244)

É também por meio da assimilação que se justifica a aliança entre o Estado português e a Igreja Católica, já que essa ideologia defendia que se deveria impor a religião católica, tida como a verdadeira, aos povos colonizados, servindo, assim, de justificativa moral para o empreendimento colonial. Como mencionado, essa aliança tornou-se mais visível no domínio da educação, o fator econômico, no entanto, ainda é a infraestrutura na qual se pauta o processo de colonização, sendo que a política de assimilação é uma das formas de sustentar esse interesse.

Outro motivo para a disseminação dessa ideologia ocorria por meio mesmo da criação da categoria de assimilados quando se incentivava a sua separação em relação à população local, os indígenas, como se os dois grupos não partilhassem experiências históricas comuns, tal qual a exploração advinda do processo colonial capitalista e que se valia, sobretudo, do racismo para se justificar. A própria exploração de mão de obra, fundamental para a efetivação de uma economia capitalista, consolidou-se, no caso do colonialismo praticado em Moçambique, por meio do trabalho forçado de suas populações indígenas, em geral negras. Exploração defendida desde o início da ocupação colonial, no século XIX, através de legislações como o *Código de Trabalho Rural*, desde sua primeira versão em 1899. Por outro lado, ressalta-se que a vivência da opressão não apagava a complexidade das relações, por vezes conflituosas, entre os diferentes povos étnicos que compunham o atual Estado moçambicano, elos que foram bem explorados pelo sistema colonial português.

Por conseguinte, era conveniente à metrópole portuguesa que indivíduos de origem africana, provenientes de suas colônias, acatassem a ideologia da assimilação, não porque necessariamente consideravam que a efetivação dos direitos de um assimilado estava garantida na aquisição dessa condição jurídica, pelo contrário, é preciso considerar como fator a própria “fragilidade da (sua) situação” e sua decorrente “busca de um fragmento de dignidade mínima condicionado por um contexto de crescente controlo e tutela”, conforme aponta Lorenzo Macagno (2019, p. 112). Além disso, a diferenciação jurídica entre assimilados e indígenas tornou-se um fator que contribuiu para atravancar a criação de uma consciência comum de opressão, elemento que mais tarde, não podendo mais ser evitado, foi fundamental para as lutas em prol da independência de Moçambique.

Apesar de sua divulgação, na prática, as prerrogativas àqueles que acessem ao estatuto de assimilado, fossem eles negros ou mestiços, eram uma grande falácia, visto que o assimilado continuava estigmatizado só que com uma nova denominação, além de não chegar a acessar os mesmos direitos de um cidadão português, embora, em relação às populações indígenas, alguns desses já poucos assimilados obtivessem algumas vantagens, como o ingresso nos Liceus, fugindo, assim, à educação mais precária reservada aos indígenas. Ademais, no período em análise, em que ocorreu o recrudescimento do colonialismo português, o Estado colonial, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, incentivou de modo crescente a ida de portugueses da metrópole em direção às cidades moçambicanas. Essa medida fez com que o número de colonos crescesse e eram esses que, segundo a política colonial racista empreendida por Portugal, teriam direito à educação mais qualificada e a postos de trabalho mais bem remunerados e de maior prestígio social.

Um outro fator relativo à dissimulação da política de assimilação é o fato de o estatuto de assimilado só poder ser atribuído pelos próprios administradores coloniais, que, evidentemente, pouco interesse podiam ter, devido à ideologia colonial que os permeava, em aprovar que um indígena tornasse um assimilado. Ademais, podiam até mesmo revogar a condição adquirida de assimilado, alegando que o interessado “regredira” aos usos e costumes de seu grupo social (MACAGNO, 2019, p. 120).

A farsa da política de assimilação também é vista, por exemplo, nos dados apresentados pelo sociólogo André Mindoso (2017, p. 77), retirados da Província de Moçambique, apontando que, em 1945, nos territórios moçambicanos, havia um total de 17.629 assimilados, entre negros e mestiços, sendo o número de assimilados negros significativamente menor que o de mestiços, já que os primeiros foram estimados em 1.845 e os últimos em 15.784. Essa situação é explicada pela barreira racial da qual se valia o colonialismo português, ou seja, os negros encontravam maiores dificuldades em se tornarem assimilados. De qualquer forma, em relação à população moçambicana total, o número de assimilados era irrisório, além de que, como pontua Hilary Owen (2007, p. 21), os poucos assimilados eram homens, estando as mulheres ainda mais alijadas desta política.

Por sua vez, David Hedges e Aurélio Rocha também trazem dados, que nos ajudam a compreender o engodo da ideologia da assimilação, no subcapítulo em que abordam as formas de enquadramento colonial. Segundo os autores “Em 1955, numa população total estimada em 5.650.000 habitantes, havia 4.555 assimilados, uma minoria irrisória de cerca de 0,08 por cento da população” (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 182-183).

Apesar do baixo número de pessoas que conquistavam o estatuto de assimilado, havia uma ambiguidade em torno desse grupo, pois o próprio fato de reivindicarem o reconhecimento em torno dessa categoria mostra que pareciam nutrir a expectativa de serem integrados ao ideal de modernidade europeia para que, desse modo, acessassem os mesmos direitos do colono português. A respeito desse grupo, os historiadores David Hedges e Aurélio Rocha são esclarecedores “Por um lado critica-se e recusa-se a cultura do colonizador e, por outro, reivindica-se a igualdade dentro do próprio sistema do colonizador” (HEDGES; ROCHA, 1999, p. 66). Essa expectativa, apesar de problemática, liga-se a seu próprio tempo histórico, já que ser considerado indígena era estar ainda mais sujeito à discriminação e continuar alijado mesmo de direitos mais básicos, como a educação.

De outra parte, é importante destacar que houve assimilados que perceberam que os privilégios destinados a quem conseguisse integrar-se à cultura portuguesa não eram efetivos. Foram eles, então, que começaram a se organizar coletivamente, criando associações, grupos

que se formaram particularmente no meio urbano. Ademais, havia também outras formas de organização possível, como por meio da imprensa, de grêmios literários, de sindicatos e ainda de partidos políticos. Entretanto, tendo em vista a política de coibição e de repressão por parte da administração colonial em relação a formas mais abertamente políticas de organização, foram, sobretudo, por meio das associações culturais que a população moçambicana organizou-se. E foi por intermédio delas que, ao mesmo tempo em que a população assimilada conscientizava-se de estar apartada de direitos — os mesmos que lhe eram prometidos pela ideologia da assimilação —, passou a reivindicá-los, mormente, no domínio da educação e do trabalho, como pela demanda de poder ser nomeada a qualquer cargo. Além disso, os assimilados frequentemente questionavam a discriminação que continuavam sofrendo e o tratamento dado à população indígena muitas vezes submetida ao *chibalo*. Mais tarde, na década de 1940 e na de 1950, parte expressiva da literatura moçambicana também denuncia o *chibalo* como uma forma de violência em relação às populações indígenas. A própria Noémia de Sousa tem poemas em que trata com afincos da questão.

Quanto aos movimentos associativos presentes em Moçambique durante o período colonial, comentaremos suas principais configurações, com foco naqueles que se desenvolveram junto à imprensa moçambicana no início do século XX até a iminência das lutas de libertação nas colônias portuguesas a partir da década de 1960, tendo em vista que foi esse meio que mais dialogou com a Literatura.

As associações presentes em Moçambique atuavam, sobretudo, no meio urbano e incluíam um grupo populacional escolarizado e, em geral, assimilado. Olga Iglésias Neves (2008), que estudou o movimento associativo em Moçambique durante o período de 1926 a 1962, propõe algumas classificações para a análise da natureza dessas organizações que, sendo diversas, incluíam associações de classes, de assistência, de beneficência, de previdência, de defesa, de instrução e de recreio. Quanto à trajetória, houve movimentos que partiram de protestos contra a discriminação racial, o trabalho forçado e o apartamento de direitos em sentido mais amplo, até aqueles que, reconhecendo a farsa de uma justiça possível no seio da modernidade capitalista e colonial, constituíram-se em focos em direção às lutas anticoloniais.

Dentre essas organizações e considerando o foco deste trabalho, uma das primeiras e mais importantes associações criadas no século XX foi o Grémio Africano¹⁵, fundado em

¹⁵ A partir de 1938, o Grémio Africano passa a se chamar Associação Africana.

1908 em Lourenço Marques, mas só reconhecido formalmente com a aprovação de seus estatutos em 1920. Teve como uma de suas principais expressões o jornal *O Africano* (1908-1920), importante periódico na medida em que foi o primeiro jornal de Lourenço Marques dirigido e escrito por locais, no caso os africanos assimilados, que nessa associação compunham uma elite intelectual, a mesma a que se referia Mário de Andrade (1958, p. XII). É interessante notar que a própria denominação desse jornal já mostra que seus expoentes se reconheciam enquanto africanos, mesmo que, nesse ponto, o sentimento de nacionalidade ainda não havia sido desenvolvido por eles, pois em sua posição ambígua que o estatuto de assimilado lhes conferia, ainda demonstravam querer-se incluídos no Estado português, chegando mesmo a se intitularem como “africano português”.

Tendo em vista essa ambivalência de posicionamento, alguns críticos, como Mário Pinto de Andrade (1998), interpretam esse grupo de assimilados, entre eles os que fizeram parte do início da imprensa moçambicana, como protonacionalistas, uma vez que demonstravam uma postura crítica em relação às medidas coloniais e defendiam a valorização de uma cultura africana, mas desejavam ser integrados ao que se entendia por modernidade europeia e suas promessas liberais de igualdade e progresso, além de almejar ser reconhecidos como cidadãos portugueses, não vendo, portanto, a existência de uma nação moçambicana apartada de Portugal, conforme defende também o antropólogo José Luís Cabaço: “O objetivo dominante dessa elite era o de reivindicar um lugar de liberdade política, de igualdade e de plenos direitos no seio da modernidade trazida pela colonização” (CABAÇO, 2009, p. 389-390).

No entanto, há um risco em se nomear essa elite ligada à imprensa de “protonacionalistas”, na medida em que esse termo constitui uma relação de oposição à outra nomeação, designada a um outro grupo de atores em Moçambique, que é “nacionalistas”. Trata-se de uma armadilha, pois esses termos podem ser lidos à luz de uma perspectiva evolucionista e dualista, reforçada pela euforia da independência política de Moçambique que coibiu outras expressões de reflexão sobre as diferentes possibilidades de construção da sociedade moçambicana, ou mesmo de nacionalismos. Para refletir sobre o papel dessa elite, comentaremos algumas associações por meio de uma de suas principais formas de expressão: a imprensa.

Uma associação importante durante o período colonial ocorreu em torno do jornal *O Africano*, cujo primeiro número é de 1908, dirigido por João Albasini. No ano seguinte, seu irmão, José Albasini, junta-se à direção do jornal. Os irmãos Albasini são nomes importantes a serem destacados, tendo em vista que ambos estiveram entre os pioneiros no

desenvolvimento da imprensa moçambicana. Já a partir de 1918, *O Africano* tornou-se *O Brado Africano*, ganhando também a colaboração de Estácio Dias e Karel Pott. Esse jornal passou a ser dirigido por José Albasini em 1922, após a morte de seu irmão, e em 1931 por Karel Pott até o jornal ser suspenso em 1932, voltando a ser produzido alguns meses depois. Era publicado não só em língua portuguesa, mas também em ronga; o historiador Valdemir Zamparoni (2012, p. 194), inclusive, relata uma seção do jornal *O Africano* que era publicada em zulu — língua em geral falada por parte da população originária do sul de Moçambique — com o objetivo de atingir os leitores que trabalhavam nas minas sul-africanas e sul-ruandesas. Esse dualismo linguístico foi representativo da duplicidade cultural dos produtores desses periódicos, aspecto que, mais tarde, aparecerá na própria literatura moçambicana, caso da produção poética de Noémia de Sousa, que inclui vocábulos da língua ronga em parte de seus textos.

O Brado Africano foi editado até 1974, entretanto desde o momento de sua fundação à sua extinção, teve diferentes características, assumindo por vezes um viés mais crítico ao colonialismo português. Por outro lado, no período de 1958 a 1974, chegou a aproximar-se da defesa de algumas de suas medidas, haja vista a *Lei de Censura* que, desde 1934, restringia o conteúdo mais abertamente político dos periódicos do período.

Nas décadas de 1920-1930, seguindo o mesmo movimento que levou à fundação do Grémio Africano de Lourenço Marques (GALM), houve a instauração de outros Grêmios Africanos, como o de Quelimane, em 1925, e o de Manica e Sofala em 1932. Apesar de sua curta duração quando comparado com o de Lourenço Marques, todos esses grêmios tiveram características similares, sendo integrados por uma elite cultural e propondo importantes contestações a medidas do colonialismo português, conforme já retratado.

Cabe aqui ressaltar de que forma essas associações, por meio de seus periódicos, como *O Africano* e *O Brado Africano* no caso do GALM, e *A Voz Africana*, jornal do Grémio Africano de Manica e Sofala, constituíram uma incipiente, porém importante frente de resistência ao colonialismo português, apostando na força da coletividade no enfrentamento da violência colonial, já que, como nos lembra a importante pensadora argentina María Lugones, “as comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento” (LUGONES, 2019, p, 372).

Além de publicar as notícias semanais, anúncios publicitários, informações culturais, como a maioria dos jornais, os periódicos referidos também divulgavam artigos de seus redatores que expressavam críticas em relação a medidas da política colonial portuguesa. Entre elas, o tratamento discriminatório no que diz respeito à população local, seja ela

assimilada ou indígena, visto que essa população não tinha o mesmo acesso à educação disponibilizada para a população branca e colona, conforme discutido no tópico anterior. Outra medida era o trabalho obrigatório instituído pelo governo colonial, com baixíssimos salários, e que não eram suficientes para os impostos que cresciam de modo abusivo. Mesmo que o número de africanos leitores em potencial desses jornais fosse bastante baixo, haja vista o escasso número de alfabetizados nas colônias portuguesas, a própria demonstração de desagrado por parte desses jornalistas africanos em relação à política colonial de Portugal é importante na medida mesma em que constituiu um movimento, ainda que deveras inicial, em direção à formação de uma consciência nacional que, mais tarde, revelou-se basilar nas lutas anticoloniais.

Portanto, o movimento associativo constituiu um novo foco de resistência em relação ao colonialismo português, mesmo com as ambiguidades já abordadas, posto que no período em que as associações mencionadas foram criadas não predominava o discernimento de Moçambique enquanto Estado dissociado de Portugal, consciência fundamental para a busca de rompimento com a metrópole portuguesa, rumo à independência.

3. Diálogos críticos

“La relación entre la literatura y las prácticas sociales tiene como mediador a las ideologías.”
(ALTAMIRANO; SARLO, 2001, p. 65)

“enquanto filha da linguagem a literatura faz-se, pois, utopia de si própria” (NOA, 2015a, p. 68)

3.1 O lugar da poesia de Noémia de Sousa na crítica literária

Após ter analisado o processo de formação da literatura moçambicana e a situação histórico-social de Moçambique no período colonial, os pressupostos críticos deste trabalho serão discutidos a partir do diálogo dessa pesquisa com a crítica literária sobre a poesia de Noémia de Sousa. Para isso, parte-se da abordagem de leituras presentes nas antologias que compilaram poemas da autora ainda no período colonial até o estabelecimento de diálogo com críticas mais recentes de sua produção literária. Pretende-se, com isso, oferecer recursos para debater também o lugar dessa autora na literatura moçambicana.

Começaremos por uma breve discussão sobre a produção poética moçambicana de autoria feminina desde a década de 1950, com a literatura de Noémia de Sousa, divulgada em algumas das principais antologias do período, até as que foram publicadas na década subsequente à independência política de Moçambique, contexto que interessa para essa análise. A escolha pela análise das antologias justifica-se pelo fato de haver escassez na publicação de livros literários individuais de autores e autoras moçambicanos no período analisado nesta pesquisa, sobretudo, durante o domínio colonial português; além disso, as antologias tiveram a função de divulgar a produção literária moçambicana, com foco na poesia, bem como fomentar estudos que investigassem a história literária em Moçambique e a decorrente formação de seu sistema literário.

A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi criada em 1944 com o apoio de Vieira Machado, o então Ministro das Colônias de Portugal, e de Marcelo Caetano, que era, à época, comissário da Mocidade Portuguesa (LARANJEIRA, 1996, XVII). Sua criação foi orientada para promover o controle dos estudantes e disseminar a ideologia colonial; no entanto, tornou-se “um foco de contestação” (MATA, 2018, p. 16), ao funcionar como um espaço de sociabilidade e de difusão de ideias dessa mesma juventude, sobretudo de estudantes

africanos. Além disso, a CEI foi um órgão importante, pois era responsável pela publicação da revista *Mensagem*, boletim mensal da Casa, onde aparecem vários poetas africanos que escreveram em língua portuguesa. Entre os anos de 1951 e 1963 organizou seis antologias, divididas em dois volumes, reunindo parte da produção poética de três países: Angola, Moçambique¹⁶ e São Tomé e Príncipe. Três dentre essas publicações foram dedicadas a Moçambique, uma organizada em 1951 e as outras duas em 1960 e 1962. No entanto, não foram incluídos poemas de autores de Cabo Verde e Guiné Bissau, outros países africanos de colonização portuguesa, com estudantes que eram atuantes na CEI.

A primeira antologia dedicada à poesia moçambicana e também a primeira publicada pela CEI, em 1951, organizada por Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo, foi intitulada *Poesia em Moçambique*, uma separata da *Mensagem* (1948-1964). Os organizadores apontaram a dificuldade de recolherem os poemas devido à falta de publicações em livros dos autores e autoras moçambicanos e a própria distância de Moçambique, já que a CEI era sediada em Lisboa e muitos poetas estavam em terras moçambicanas. Logo, essa publicação constituiu-se antes em um esforço em divulgar a poesia moçambicana, mas, ao mesmo tempo, abriu a possibilidade para se pensar uma visão de conjunto a respeito dessa literatura, que juntamente com a nação, estava em construção.

Quando pensamos na presença das mulheres moçambicanas nessa publicação, temos somente três, Ana Pereira do Nascimento, Marília Santos e Noémia de Sousa / Vera Micaia, que é o pseudônimo usado por Noémia – a poeta aparece com os poemas “Samba” e “Godido” – em contraposição aos 20 poetas homens. Nessa antologia, há uma sessão intitulada “Poemas nativos”, na qual foram publicados textos poéticos retirados de pesquisas feitas por etnógrafos como Henri Junot, que estudou a cultura ronga. Nesses poemas não ocorre uma autoria demarcada; o mesmo vale para o poema dado como de “autor desconhecido”, cujo trecho foi transcrito na antologia em questão.

Após divulgarem, em 1959, uma antologia dedicada a Angola, a CEI publicou *Poetas de Moçambique*, em 1960, agora organizada por Luis Polanah, antropólogo moçambicano. Entre os 31 poetas antologizados, há quatro mulheres: Glória de Sant’Anna, Noémia de Sousa, Irene Gil e Anunciação Prudente; dentre elas somente Noémia de Sousa é nascida em Moçambique. Nessa antologia estão presentes os poemas: “Moça das docas”, “Poema de João” e “Irmãozinho negro tem um papagaio de papel”. Já a terceira antologia dedicada a Moçambique, publicada pela CEI, agora em 1962, é *Poetas de Moçambique*. Nessa

¹⁶ As antologias consultadas, dedicadas a Moçambique, são as reeditadas pela União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA).

publicação, há o menor número de poetas mulheres, já que, além de Noémia de Sousa, que aparece agora com um maior número de poemas – “Poema da infância distante”, “Carta”, “Se me quiseres conhecer”, “Negra”, “Apelo” e “Deixa passar o meu povo” –, somente consta Glória de Sant’Anna. Noémia é, portanto, a única mulher a figurar nas três antologias moçambicanas da CEI. É importante destacar, ainda, que, entre o total de poetas publicados, há 24 homens.

Estendendo essa mesma discussão, a professora e crítica literária Laura Padilha (2007) pesquisou a presença da produção literária de autoria feminina em sete antologias poéticas africanas que reúnem poemas escritos durante a colonização da África, constatando, assim, a tímida presença feminina em tais publicações. A pesquisadora analisou as mesmas três antologias comentadas acima, que integram o segundo volume publicado pela CEI, além daquelas outras três coletâneas, integrantes do primeiro volume, compostas por duas antologias dedicadas a Angola, organizadas em 1959 e 1962 e uma outra dedicada a São Tomé e Príncipe, datada de 1963. Em sua análise, a crítica incluiu também *50 poetas africanos* (1989), editada por Manuel Ferreira.

No total das seis antologias publicadas pela CEI, a pesquisadora constata a presença de somente 12% de mulheres (PADILHA, 2017, p. 475) e, se formos considerar somente o caso moçambicano, em que aparecem somente 6 mulheres entre 57 poetas nomeados, há cerca de 10,5% de escritoras. Já no caso de *50 poetas africanos* (1989), há somente uma poeta moçambicana selecionada, que é a própria Noémia de Sousa (PADILHA, 2017, p. 476), no total de duas escritoras mulheres publicadas.

Para lançar luz aos fatores que podem explicar essa situação, é preciso primeiro considerar o parco espaço disponível às mulheres nas diferentes esferas da vida social, entre elas, a educação e a literatura, devido à hegemonia masculina estruturante da sociedade moçambicana. Somado a esse fator de ordem mais ampla, está o próprio processo de colonização de África, que, na acepção de Laura Padilha (2007), leva à “fala duplamente colonizada da mulher africana” (2007, p. 475). Essa acepção sugere o entendimento das opressões, como a de gênero e a de raça, como sobrepostas. No entanto, é preciso considerar que a colonização é um processo pautado na opressão que sustenta a exploração econômica e a discriminação racial, ao mesmo tempo em que se cruza com a desigualdade social e de gênero, numa relação, portanto, interseccional. Como aponta Grada Kilomba (2020, p. 98), “formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam”. Dessa forma, as mulheres africanas estiveram sujeitas à interseccionalidade de diferentes opressões, o que poderia explicar as poucas vozes femininas conhecidas nas literaturas africanas de língua

portuguesa e, em particular, considerando o interesse desta pesquisa, na moçambicana desde seu momento de formação. A fim de refletir sobre o escasso espaço disponível à literatura de autoria feminina em Moçambique, a pesquisadora Érica Antunes Pereira elenca os fatores determinantes que dificultaram e ainda dificultam o surgimento e divulgação de uma produção literária como a mencionada:

[...] razões históricas, culturais e políticas explicam a reduzida participação de mulheres na literatura moçambicana em relação aos homens. Em outras palavras, a dificuldade de acesso à instrução, as tradições seculares que atribuem à mulher apenas funções relacionadas com a maternidade e a criação da prole, os critérios de seleção de obras literárias por editoras, o sentimento de incapacidade, a falta de estímulo e a pouca visibilidade das mulheres no espaço público, tudo se reflete no pouco consumo de obras de autoria feminina [...] (PEREIRA, 2013, p. 113)

Apesar do limitado espaço disponível às mulheres na divulgação de sua literatura, Noémia de Sousa foi lembrada em grande parte dessas antologias, além de outras publicadas fora do eixo Portugal-Moçambique. Tendo composto seus poemas entre os anos de 1948 e 1951, foi nesse mesmo período que seus textos poéticos passaram a ser publicados não só em periódicos, mas também em antologias. Alfredo Margarido, ensaísta português e prefaciador de quatro das seis antologias organizadas pela CEI entre os anos de 1951 e 1963, faz uma interessante, mesmo que breve, leitura dos textos compilados da autora, ressaltando sua dimensão telúrica, como forma não de fuga a um espaço e tempo outros, mas de adentramento e pertencimento à nação moçambicana em construção.

Ainda na década de 1950, dois de seus textos, “Magaíça” e “Deixa passar o meu povo”, foram reunidos em outra conhecida antologia já mencionada, publicada inicialmente em Lisboa e ligada ao Centro de Estudos Africanos, *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa* (1953). Entre os critérios elencados para a escolha de poemas que vieram a compor essa coletânea estão a preferência por poetas que representavam a vanguarda literária em seus países, tanto pelo conteúdo dos seus poemas como pelo papel desempenhado nos emergentes movimentos culturais de caráter nacionalista, bem como a preocupação de trazer poemas que estavam para além do “exótico ou do turístico” (TENREIRO; ANDRADE, 1953). Além de Noémia, há somente uma poeta mulher publicada que é Alda Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe; junto a elas há outros cinco poetas homens: o próprio Francisco José Tenreiro, de São Tomé e Príncipe, três poetas angolanos, Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, além de Nicolás Guillén, poeta cubano.

Há também uma forte relação estabelecida pelos organizadores entre os poemas escolhidos e a estética negritudinista, que dialoga com o conhecido movimento da *Négritude*, desenvolvido em Paris a partir da década de 1930 entre estudantes negros da diáspora, sobretudo das Antilhas Francesas e de países africanos colonizados.

Em 1958, com a publicação em Paris da *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa* (1958), organizada também por Mário Pinto de Andrade, os mesmos poemas de Noémia voltam a ser reunidos, mas agora acrescidos de “Apelo”, reforçando o diálogo dos textos poéticos escolhidos com os pressupostos negritudinistas a partir do “orgulho escandaloso da qualidade de ser negro” (ANDRADE, 1958, XIV). Vale lembrar que o próprio Mário Pinto de Andrade, à época, atuava no corpo redatorial da *Présence Africaine*, em Paris, que reunia expoentes do movimento da Negritude. Nessa antologia, todos os poetas publicados anteriormente no *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa* (1953) foram incluídos, acrescidos de um maior número de poetas, alguns deles originários de Cabo Verde, Guiné e Brasil, três países que não haviam sido incluídos anteriormente. No total de 21 autores com poemas compilados na *Antologia* de 1958, Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo são novamente as duas únicas mulheres representadas.

O diálogo com as ideias negritudinistas volta a ser estabelecido em outras obras organizadas pelo mesmo crítico angolano que, na década de 1970, publicou mais duas antologias reunindo poemas de autoras e autores africanos que escreveram em língua portuguesa, agora considerando critérios temáticos, cronológicos e geográficos. Noémia de Sousa foi mais uma vez lembrada, tendo sete de seus poemas incluídos no primeiro volume, publicado em 1975, intitulado *Antologia temática de poesia africana: I – Na noite grávida de punhais*, junto a outros textos poéticos de escritores de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, escritos entre as décadas de 1930 e 1950. Os poemas selecionados foram divididos em quatro grandes temas, que espelham o modo como o crítico compreendia o processo de formação das literaturas de língua portuguesa no que concerne à poesia; são eles: insularidade; evocação; protesto e prelúdio à libertação. Segundo Mário de Andrade (1975), os poemas elencados tanto denunciam o processo de assimilação como uma fonte da ideologia colonial quanto desenvolvem uma consciência nacional, fundamental para a estruturação dos movimentos nacionalistas africanos que combateram o colonialismo e buscaram sua independência política. Entre 31 poetas publicados¹⁷, mais uma vez, Noémia de Sousa e Alda Espírito Santo são as únicas mulheres que figuram na antologia em questão.

¹⁷ Nessa obra, figuram 32 nomes, mas, de fato, trata-se de 31 poetas, pois Marcelino dos Santos, autor moçambicano, também aparece com um poema atribuído ao seu pseudônimo Kalungano.

Já o segundo volume, publicado em Lisboa em 1979, com o subtítulo de “O canto armado”, foi consagrado à poesia produzida ao longo dos anos da luta armada contra o colonialismo português, portanto a partir dos anos 1960, o que explica a não inclusão de poemas de Noémia de Sousa. Pensando na figuração das mulheres nessa antologia, a já consagrada Alda Espírito Santo comparece junto com a poeta angolana Deolinda Rodrigues. Somado aos poemas delas, há 22 autores homens publicados. A organização temática proposta no primeiro volume é também um critério, mas agora os textos poéticos são divididos em cinco grandes partes, que denotam os temas mais abertamente anticoloniais, sendo eles: Salazar espantado; eu, o povo; canto armado; vem independência flor e Kabral ka morrê. Em conformidade com os critérios geográficos, os poemas são de autores originários dos cinco países africanos de língua portuguesa, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique.

Ainda na década de 1970, o crítico literário português, Manuel Ferreira, oferece um panorama sobre as literaturas africanas de língua portuguesa em consonância com o debate a respeito das literaturas de países africanos recém-independentes, entre eles, Moçambique. A sua obra *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa* foi dividida em três volumes. O primeiro dedicado a Cabo Verde e Guiné Bissau, o segundo, a Angola e São Tomé e Príncipe e o terceiro, a Moçambique; todos foram publicados em Lisboa entre os anos 1975 e 1986. O volume dedicado a Moçambique¹⁸ obedece a um critério cronológico ao reunir poemas publicados entre os anos 1940 e 1980 em alguns dos principais periódicos moçambicanos dessa época; com um adendo de seis poemas de José Pedro da Silva Campos Oliveira, poeta que viveu antes desse período. Entre 37 poetas publicados, aparecem somente duas mulheres: Noémia de Sousa, com dez poemas, e Maria Manuela de Sousa Lobo, com seis poemas. Na década de 1970, o mesmo crítico já havia abordado a poesia de Noémia de Sousa no segundo volume de *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, publicado pela primeira vez em 1977. Nessa obra, ao discutir a lírica, a poeta é lembrada como aquela cuja produção “se alimenta de raízes profundamente africanas” (FERREIRA, 1987, p. 72).

Assim, essas antologias permitem algumas das primeiras reflexões críticas sobre poemas de Noémia de Sousa, ao ligá-los a uma estética de viés nacionalista, bem como de valorização do ser negro no mundo, chave de leitura que se tornou dominante para a análise de sua obra poética. Ora, se por um lado, há um importante reconhecimento dado à autora por

¹⁸ Neste trabalho, foi consultada a segunda edição, publicada em 1997.

meio dessas diferentes antologias, colocando-a precisamente dentro do processo de formação da literatura moçambicana, por outro lado, nota-se como critérios políticos¹⁹ foram por vezes sobrelevados na inclusão e conseqüente leitura de seus poemas. Nesse sentido, na medida em que toda escritora não foge à sua época, mas a tensiosa, levanta-se como fundamental a análise e relação entre a obra literária e o contexto histórico-social, porém, não se pode olvidar critérios estéticos para a leitura de um texto literário. É essa relação entre a natureza de um texto poético e os fatores externos, que podem servir para compreendê-lo, que orientou este trabalho.

Por sua vez, Pires Laranjeira e Ana Mafalda Leite foram alguns dos primeiros críticos literários a dedicar uma análise mais detida, ainda que introdutória, à produção poética de Noémia de Sousa. O primeiro discutiu-a em um texto chamado “A voz efêmera que permanece: Noémia de Sousa”, de 1995. O estudioso ainda aponta a relação da poesia de Noémia com o movimento da Negritude, relação indireta, pois no período em que ela escreveu, os anos de 1948 e 1951, mesmo contemporâneo à Negritude que ganhou projeção em países francófonos, os ecos relativos a tais discursos ocorriam por intermédio de outras fontes

A poesia de Noémia de Sousa situa-se na intersecção do Neo-realismo com a Negritude. Embora a poetisa não conhecesse a *Négritude* francófona quando escreveu os poemas (segundo seu testemunho), a específica situação colonial de Moçambique [...] e o seu conhecimento de língua francesa e inglesa, permitiram que as mesmas fontes (*Black Renaissance* norte-americana, Indigenismo haitiano e Negrismo cubano), associadas à divulgação de Neo-realismo e do Modernismo em Moçambique, originassem um discurso de *Negritude intuitiva*. (LARANJEIRA, 1995, p. 269-270; grifo nosso)

A própria Noémia de Sousa, em entrevista a Patrick Chabal (1994, p. 117) relata que só conheceu as ideias do movimento da Negritude quando estava em Portugal, portanto, após a escrita de seus poemas: “Eu nem sabia que existia essa coisa, que se chamava “negritude”! Sabe que as influências dali eram todas de língua inglesa, era raro chegar qualquer coisa francesa. Não sabia nada o que estavam os outros a fazer, os Senghor e companhia só vim a conhecer cá em Lisboa”.

Já Ana Mafalda Leite, no importante texto “Voz, origem, corpo, narração – poesia de Noémia de Sousa”, publicado em 1998, lança luz para o entendimento da poética da autora a partir de quatro eixos, nomeados no título de seu texto. Trata-se de aspectos que permeiam

¹⁹ Aqui a menção a critérios políticos faz referência a um campo de conhecimento que pode ser evocado em uma análise. Não se quer, com isso, perder de vista a dimensão política de um texto literário.

temas recorrentes em seus poemas, a exaltação de valores ligados às culturas africanas, de um espírito de fraternidade e consciência coletiva até a realização da denúncia da violência colonial (LEITE, 1998, p. 102).

Após a reunião dos poemas de Noémia no livro *Sangue Negro*, de 2001, surge uma série de textos que continuam as discussões a respeito de sua obra poética, inclusive três deles integram o próprio livro da autora: “Noémia de Sousa: a metafísica do grito”, de Francisco Noa, “Moçambique, lugar para a poesia”, de Fátima Mendonça e “Noémia de Sousa: A mãe dos poetas africanos”²⁰, de Nelson Saúte. Atendendo a propósitos de textos introdutórios sobre a produção poética da autora em questão, o primeiro deles ressalta aspectos relativos à linguagem poética, recursos que moldam as temáticas dos poemas e caracterizam seu estilo adjetivo, reforçando a “consciência de uma subjetividade dilacerada” (NOA, 2016, p. 169), marca da chamada modernidade literária, ao mesmo tempo sem abandonar uma “voz de aspiração plural e universalista” (NOA, 2016, p. 170). Assim, o pesquisador moçambicano não vê os poemas de Noémia de Sousa como apenas uma ramificação de um *éthos* moderno, mas sim a partir de um tensionamento com a ideia de modernidade, pois, se por um lado, a subjetividade dilacerada conforma a dicção poética da autora em questão, por outro lado, a conjuntura histórico-social na qual se deu sua produção, período em que a literatura produzida em Moçambique pouco tempo antes do início das lutas de libertação expressou um caráter de militância, fez com que os sentidos desse dilaceramento transcendessem o individual, conforme aponta com destreza o crítico:

Tal como a maior parte dos escritores africanos da sua época – como o serão, afinal, os das épocas subsequentes, conhecido e reconhecido que os períodos pós-independentistas, de estabelecimento das democracias e da mundialização do planeta continuam a exigir que cada vez mais as vozes dos escritores em África não emudeçam –, a voz poética de Noémia de Sousa transcende, em largos momentos, os limites egotistas, espaciais e temporais, instituindo-se, de certo modo, como uma voz de aspiração plural e universalista. (NOA, 2016, p. 170)

Já o texto de Fátima Mendonça busca a contextualização não só dos poemas de Noémia, mas também da própria autora dentro do campo literário moçambicano. A crítica reforça a participação ativa da poeta em grupos políticos, como o Movimento da Unidade Democrática (MUD), na ala juvenil, e o seu contato com a intelectualidade moçambicana que enfrentava o regime colonial do Estado Novo português. É nesse contexto que emerge a

²⁰ Na edição brasileira do livro de Noémia de Sousa, publicada pela Kapulana em 2016, Nelson Saúte fez uma revisão de seu texto e intitulou-o com o nome “A mãe dos poetas moçambicanos”. Essa é a versão do texto utilizada neste trabalho.

poesia anticolonial praticada em Moçambique entre finais dos anos 1940 e durante a década de 1950.

Na esteira do que discutia Francisco Noa, Mendonça também enxerga o diálogo da poesia de Noémia com a dita modernidade (MENDONÇA, 2016, p. 187), que fica mais evidente com a intertextualidade evocada por seus poemas em relação a nomes das literaturas tanto de outros campos literários de língua portuguesa, como o Modernismo brasileiro e o Neorrealismo português, como dentro de Moçambique, vide as inúmeras dedicações dos textos de Noémia a escritores como José Craveirinha, Duarte Galvão (heterônimo de Virgílio de Lemos) e João Dias.

De maneira similar ao que fez Mendonça, o texto de Nelson Saúte volta a destacar a participação política de Noémia de Sousa de modo a demarcar notavelmente o contexto no qual ocorreu sua produção poética, que não se fez no vácuo, mas sim orientada pelo crescente coro de contestação à violência colonial e seus reflexos, a exemplo das discussões empreendidas por importantes atores ligados aos movimentos negritudinistas, como o poeta cubano Nicolás Guillén e o também poeta martiniquenho Aimé Césaire, esse último inclusive teve sua obra seminal *Discurso sobre o colonialismo*, traduzido anos depois pela própria Noémia de Sousa. Por seu turno, Simone Caputo Gomes (2009, p. 34) também aponta, de modo perspicaz, os ecos negritudinistas que ressoaram na poesia de Noémia de Sousa, “em sintonia cultural e política com movimentos do seu tempo, que envolvia a causa negra em outras partes do mundo”.

Nelson Saúte também chama a atenção para um significativo acontecimento em torno da poeta em discussão, a saber, o silêncio ao qual a autora foi relegada, apenas “quebrado em 1986 aquando da morte de Samora Machel” (SAÚTE, 2016, p. 176), líder revolucionário moçambicano e primeiro presidente do país, morto em 1986, ano em que Noémia dedicou-lhe um poema, seu último a que se tem testemunho até o momento e que não foi reunido em seu único livro, mas alguns anos depois foi publicado pelo próprio Nelson Saúte junto a Fátima Mendonça na *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* (1993).

Há um paradoxo em torno do silêncio com que Noémia parece ter sido contemplada, já que, no mesmo ano de divulgação de seus últimos poemas, 1951, ela exilou-se após sofrer constantes perseguições pela PIDE, a polícia política salazarista. Nesse exílio, Noémia foi a Lisboa, em Portugal, onde participou de atividades ligadas à Casa dos Estudantes do Império (CEI), permanecendo em contato com importantes nomes da intelectualidade e da militância africana contra o poder colonial, como Alda Espírito Santo, Mário Pinto de Andrade, Lúcio Lara, Francisco José Tenreiro, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto e Amílcar Cabral, a

maioria deles ligados ao Centro de Estudos Africanos (SOUSA, 2016, p. 178). Casou-se em 1962 com Gualter Soares. Depois, em 1964, ainda no período da ditadura salazarista, foi com sua filha morar na França, a fim de encontrar-se com seu esposo Gualter Soares, exilado. Lá, trabalhou no consulado de Marrocos em Paris. Com a iminência do fim do regime do Estado Novo português e a decorrente abertura política, retornou a Portugal em 1973 após ter-se separado. Por ocasião da independência política de Moçambique, declarada em 25 de junho de 1975, conforme afirma Nelson Saúte, Noémia não chegou a ser convidada para participar desse processo, mesmo tendo sido atuante em movimentos importantes de contestação ao domínio colonial, embora essa questão seja ainda controversa. Teria sido somente no pós-independência, no ano de 1984, que ela finalmente voltou a Moçambique pela primeira vez desde sua partida em 1951, agora como visitante. O próprio Nelson Saúte, no texto mencionado, relata que, por ocasião de sua vida escolar, demorou a conhecer a escritora Noémia de Sousa, já que a retórica presente na educação em Moçambique no período imediatamente subsequente à independência fazia com que fossem conhecidos principalmente os poemas das antologias da *Poesia de Combate*. Essa situação, de certa forma, descentralizava a produção literária de escritoras como Noémia de Sousa, que não foi incluída nas coletâneas da FRELIMO, embora, na década de 1980, seus textos tenham sido adotados nas escolas moçambicanas, ganhando, então, uma conotação oficializante.

Outras leitoras da autora trouxeram reflexões para se pensar a relação entre a poética de Noémia de Sousa e o contexto histórico-social no qual ela escreveu, mas com um olhar mais atento às relações de gênero. Esse foi o caso de Laura Padilha (2004), que chamou a atenção para o papel da poeta não somente como uma escritora em contexto de colonização, mas também uma mulher em um universo de escrita e inserida em um cânone predominantemente masculino, o que a tornava, portanto, atravessada por diferentes opressões. Por sua vez, a pesquisadora Noemi Alfieri (2019) apontou a inovação que representou a poesia de Noémia de Sousa, no contexto em que ela esteve inserida, já que é a própria mulher protagonista na maioria dos seus poemas.

Tendo em vista essa discussão, nos poemas de Noémia de Sousa, podemos perceber que é constante a presença de um sujeito poético feminino devido às referências na primeira pessoa. Há também alusão a interlocutoras, como em “A Billie Holiday, cantora”

E então,
tua voz, minha irmã americana,
veio do ar, do nada, nascida da própria escuridão...
Estranha, profunda, quente,
vazada em solidão. (SOUSA, 2016, p. 123)

Billie Holiday foi uma eminente cantora de jazz, nascida na Filadélfia, nos Estados Unidos, que se tornou mais conhecida entre as décadas de 1940 e 1950, portanto no mesmo período de composição dos poemas de Noémia de Sousa. O sujeito poético refere-se à cantora por meio do vocativo “minha irmã americana”, estabelecendo, dessa forma, laços que vão sendo demarcados ao longo do poema em que se destacam a melancolia e solidão, além da condição de mulher negra oprimida, presentes na canção de Holiday. No entanto, o sentimento de solidão, partilhado pelo sujeito poético, contrapõe-se à sensação de comunhão nascida a partir da própria voz que soa por meio da música da artista, tornando-se uma única voz. Como resultado, há a evocação de um coletivo, o “nós”, capaz de romper com a “humanidade egoísta” que não ouve os lamentos “do nosso povo desgraçado”:

Billie Holiday, minha irmã americana,
continua cantando sempre, no teu jeito magoado
os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...
Continua cantando, cantando, sempre cantando,
até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz.

e se volte enfim para nós,
mas com olhos de fraternidade e compreensão! (SOUSA, 2016, p. 124)

A construção de um signo feminino também ocorre pelas constantes menções à terra-mãe, metonímia que se tornou recorrente do continente africano, conforme é apontado pela pesquisadora Jacqueline Britto Sant’Anna (2009, p. 76), leitora dos poemas de Noémia de Sousa:

Como grande corpo feminino e fértil, a representação do continente figura como uma metonímia, que como tal, apaga as diferenças e conclama à identidade pelas semelhanças, portanto quer Noémia fazer de sua voz uma representação coletiva, um chamado à fraternidade como força de luta, de resistência.

Ora, a imagem de África é relembrada como forma de afirmar uma identidade africana na contramão do apagamento histórico e cultural que os agentes do colonialismo, em suas práticas e discursos calcados no patriarcado, no racismo e no capitalismo, tentaram impor a esse continente e seus diversos povos. Por outro ângulo, a evocação desse corpo feminino e fértil, posto que associado à ideia da maternidade, integra-se a uma imagem patriarcal.

A respeito dessa questão, Hilary Owen fez uma instigante leitura com base na produção escrita de Noémia de Sousa, sua poesia e jornalismo, apontando como a construção de um ideal de nacionalidade em Moçambique, englobado pelo termo “moçambicanidade”,

pautou-se em paradigmas patriarcais. Esses paradigmas estiveram também presentes nos textos de Noémia de Sousa, que, como vimos, teve um papel atuante na contestação do regime colonial e na afirmação de uma identidade africana calcada em um tempo e espaço particulares, Moçambique na iminência das lutas de libertação. Nesse sentido, o *tópos* da maternidade está presente na imagem constantemente trazida em seus textos de uma “mãe África”, cujo corpo feminino evocado em poemas de Noémia de Sousa constitui-se uma metonímia desse continente. Entretanto, a pesquisadora mostra como Noémia de Sousa tensionou a voz masculina presente na ideia de um nacionalismo moçambicano: “By refusing to take this maternalist canonicity at face value, my readings of de Sousa’s work, both her poetry and her journalism, disclose a more ambivalent, uneven relationship with the gender stereotyping and fetishism of male-voiced nationalism” (OWEN, 2007, p. 46).

Nesse mesmo caminho, outras pesquisadoras, como Simone Caputo Gomes (2009) e María Carreño López (2013), debateram a presença, nos poemas de Noémia de Sousa, da “autovalorização da cultura africana como contestatória da obliteração violenta imposta pelo sistema colonial” (GOMES, 2009, p. 30). Ambas reconhecem a afirmação de um nacionalismo cultural, em diálogo com movimentos diaspóricos, enquanto parte da poética de Noémia de Sousa. Comentaremos essa interlocução adiante, na análise dos poemas escolhidos como *corpus* desta pesquisa.

No entanto, María Carreño López (2013, p. 6) aponta que o lirismo de Noémia não é intimista devido à sua ligação com a luta emancipatória, por isso mesmo coletiva, ou seja, a pesquisadora não vê o viés subjetivo nos textos poéticos da autora. Assim, a estudiosa parece desconsiderar outras dimensões da literatura de Noémia, que, em nossa perspectiva, apresenta uma subjetividade latente — própria da dimensão simbólica da literatura —, vista, sobretudo, na construção identitária que, por sua vez, é conformada por condições sociohistóricas, e não simplesmente individualistas.

Outras estudiosas que lançaram luz a essa discussão foram Simone Pereira Schmidt (2011) e Gabriele de Novaes Santos (2016) que apontaram o diálogo entre alguns poemas de Noémia de Sousa e os discursos contemporâneos a esses textos poéticos, que buscavam construir uma identidade negra, dentro e fora de África. Nos poemas de Noémia, esse diálogo pode ser percebido por meio da música, como ressalta Simone Schmidt na análise de “Súplica”, e Gabriele Santos ao mencionar também os poemas “Deixa passar o meu povo”, “A Billie Holiday, cantora” e “Samba”. A interlocução entre a literatura moçambicana, expressa na poesia de Noémia de Sousa, e as vozes anticolonialistas também ocorreram a partir da própria ideia de identidade racial; sem esquecer-se, como alerta Schmidt (2011), dos

perigos essencialistas incutidos na noção racial, questão que será debatida no quarto capítulo desta pesquisa, o de análise literária.

A partir dessas discussões que ensejaram nossas reflexões sobre a poética de Noémia de Sousa, entendemos que a motivação nacionalista de sua literatura conforma tanto a construção de uma identidade negro-africana e sua valorização, afirmada poeticamente, quanto a própria luta pela emancipação política, ao mesmo tempo em que, seu próprio lugar como uma escritora mulher em um cânone majoritariamente masculino, junto a seus textos poéticos, tensionam os paradigmas masculinos em torno da ideia de nação.

3.2 Estética e ética na arte literária

Neste subcapítulo, procura-se trazer alguns apontamentos em torno das noções de subjetividade e de combatividade, estabelecendo relações com o campo literário. Assim, pretende-se oferecer subsídios para a análise da poética de Noémia de Sousa no capítulo seguinte. Para isso, os estudos norteadores de Alfredo Bosi (2002; 2008), Terry Eagleton (1993; 1997; 2011), Frantz Fanon (2015), Theodor Adorno (2003), bell hooks (2019) e Grada Kilomba (2020) são mencionados.

Para discutir como a ideia de combatividade é entendida ao longo deste trabalho, são trazidas reflexões a respeito das relações entre literatura e outros conceitos da esfera não estritamente artística, como as ideias de resistência e de ideologia.

Em sua importante obra *Literatura e resistência*, Alfredo Bosi aponta que “resistência é um conceito originariamente ético, não estético” (BOSI, 2002, p. 118). No entanto, face às naturais interações entre as dimensões da vida, junto às tensões que um texto literário estabelece, de diferentes modos, em seus discursos no que concerne às questões humanas, esse conceito pode ser trazido à luz para a leitura de um texto literário, sobretudo aqueles nos quais essas tensões estão constantemente sendo projetadas, como é o caso das literaturas formadas em contextos de colonização.

Foi justamente a partir desses contextos, junto a períodos de totalitarismo, que o conceito de resistência foi mais sistematicamente vinculado à cultura, quando, entre os anos de 1930 e 1950, segundo Bosi, “numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo” (BOSI, 2002, p. 125). Muitos deles estiveram ligados ao marxismo, como Antonio Gramsci, intelectual italiano, que teve seu pensamento reunido em uma obra póstuma, *Cadernos do Cárcere* (1948-1951), escrita por ocasião de sua longa prisão política pelo governo fascista

italiano. Nessa obra, é possível visualizar as contribuições do autor para se pensar a cultura, dentro dela a literatura popular, e sua dimensão histórica e política.

Já em relação ao campo literário, a literatura de testemunho ganha espaço, aparecendo em diferentes localidades. No contexto italiano, Primo Lévi exprime sua prisão, como judeu, no campo de concentração de Auschwitz. Uma de suas obras centrais para tratar dessa experiência é *É isto um homem* (1947).

No Brasil, Alfredo Bosi lembra Graciliano Ramos e sua interessante obra *Memórias do Cárcere* (1953), livro póstumo, ambientado em 1936, por ocasião de sua prisão durante a Era Vargas (1930-1945). Nessa obra, iniciada em 1946, o autor alagoano rememora os momentos que passou preso, ao mesmo tempo em que, ao fazer literatura, recria-os ficcionalmente à luz do momento presente (ALVES, 2013).

Graciliano fez parte de uma geração de escritores conhecidos, sobretudo, por integrar o Modernismo brasileiro da década de 1930 que, junto a outros autores, como Jorge Amado e José Lins do Rego, ressoaram nas literaturas produzidas em países africanos de língua oficial portuguesa, a partir de afinidades estéticas e preocupações sociopolíticas comuns.

No contexto português, com o enorme autoritarismo reforçado pelo salazarismo, há o surgimento e consolidação da estética neorrealista entre os anos de 1930 e 1940, com autores como Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira e Alves Redol, alguns ligados ao Partido Comunista Português. Eles produziram uma literatura de viés social, que se opunha à ideologia do Estado Novo português.

Noémia de Sousa, contemporânea a esses escritores, também produziu uma literatura combativa na medida em que a contrapôs à ideologia colonial, conforme vem sendo ressaltado ao longo desta pesquisa. Seu diálogo com os autores mencionados não se esgota nessa questão, já que Noémia foi uma leitora dos textos literários dessas correntes estéticas, trazendo essa ressonância para a sua própria obra poética, como vemos na epígrafe de seu livro *Sangue Negro* (2016), na qual cita versos de Miguel Torga e Carlos de Oliveira, autores neorrealistas portugueses. Sem deixar de reconhecer outros diálogos estético-políticos, Noémia comenta, em entrevista a Michel Laban, a influência do neorrealismo português em sua forma literária, já que, além de ser uma literatura que circulava em Moçambique, essa vertente literária integra a cultura portuguesa, disseminada no sistema educacional moçambicano nos anos de sua formação:

Carlos de Oliveira, impressionou-me muito. De maneira que acho que isso é que influenciou muito minha maneira de pôr as coisas, a forma. Porque não podia escapar a isso, no fim tive uma cultura portuguesa, instrução e isso. O

que me ajudou mais a abrir os olhos para o mundo que me rodeava e a compreender as coisas, digamos, no campo literário, — não o que lhe fui contando que acontecia dia a dia, mas reunir isso tudo e a fazer a crítica, a minha posição em relação ao mundo —, foram mais os negros americanos. O resto foi a literatura neo-realista portuguesa. Eu acho que tinha de ser assim. Eu era talvez muito nova para fazer de outra maneira. (LABAN, 1998, p. 290)

Além disso, tanto Noémia quanto escritores neorrealistas portugueses, entre eles Alves Redol, Mário Dionísio e Joaquim Namorado, publicaram no importante jornal *Itinerário* (1941-1955), editado em Lourenço Marques. Esse periódico fomentou a produção literária de Moçambique entre as décadas de 1940 e 1950, além de ter resistido, em seus 149 números, à tentativa de apagamento cultural dos povos moçambicanos empreendida pelo domínio colonial, ao mesmo tempo em que abriu um campo para o diálogo estético e político entre autores moçambicanos e neorrealistas portugueses.

Em consonância com esse diálogo, Fátima Mendonça (SOUSA, 2016, p. 183-194) comenta o “Poema para Rui de Noronha”, de Noémia de Sousa, comparando-o com dois poemas de Joaquim Namorado, “Navegação à vela” e “Manifesto”, chegando à conclusão, com a qual concordamos, de que, apesar de terem procedimentos linguísticos comuns, o texto poético de Noémia se distancia do de Joaquim, na medida em que, afastando-se da abstração, constrói seu lugar de enunciação a partir de um tempo histórico e de um espaço determinados: o nacionalismo moçambicano no contexto das lutas anticoloniais.

Além disso, o diálogo com o contexto literário brasileiro também ocorre, vide o belo poema que refere Jorge Amado, escritor baiano

O cais...
 O cais é um cais como muitos cais do mundo...
 As estrelas também são iguais
 às que se acendem nas noites baianas
 de mistério e macumba...
 (Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
 ou brasileiras, brancas ou negras?)
 Jorge Amado, vem!
 Aqui, nesta povoação africana
 o povo é o mesmo também
 é irmão do povo marinho da Baía,
 companheiro Jorge Amado,
 amigo do povo, da justiça e da liberdade! (SOUSA, 2016, p. 125)

Nesse poema, a caracterização espacial de um cais é projetada no cenário brasileiro presente na literatura de Jorge Amado, conformando, então, um mesmo espaço habitado pelas gentes “moçambicanas / ou brasileiras, brancas ou negras” (SOUSA, 2016, p. 125). O uso da

conjunção “ou” denota a ideia de exclusão para significar que, na verdade, trata-se de um mesmo povo que o habita, na medida em que representa sociedades que passaram por experiências históricas similares. Há, dessa forma, a evocação de uma ideia cara à poética de Noémia de Sousa, a união ou a fraternidade, daí a ênfase no vocábulo “mesmo”, conforme depreendemos da leitura da terceira estrofe:

Ah não deixes que pare a tua voz,
irmão Jorge Amado!
Fala, fala, fala, que o cais é o mesmo,
mesmas as estrelas, a lua,
[...]
Nos nossos olhos fundos verás a mesma ansiedade,
a mesma sede de justiça e a mesma dor,
o mesmo profundo amor
pela música, pela poesia, pela dança,
que rege nossos irmãos do morro...
Mesmas são às cadeias que nos prendem os pés e os braços,
mesma a miséria e a ignorância que nos impedem
de viver sem medo, dignamente, livremente... (SOUSA, 2016, p. 126)

Junto a outros escritores modernistas brasileiros, conhecidos por integrarem a geração modernista de 1930, Jorge Amado constituiu-se em uma grande referência literária para autores e autoras africanas que escreviam em língua portuguesa, como os moçambicanos. Eram suas narrativas que traziam protagonismo para personagens marginalizados, além de disseminar aspectos culturais dos povos africanos na diáspora e valorizar a oralidade, questões com as quais se defrontavam os escritores e escritoras moçambicanos (MACÊDO, 2014, p. 468-469).

Como sabemos, os países africanos de língua portuguesa também desenvolveram uma importante literatura de resistência que fazia frente ao poder colonial português. Como ao longo deste trabalho o caso de Moçambique foi mais detidamente discutido, nessa parte, comentaremos o caso de vertentes em outros espaços africanos de língua portuguesa.

Com o desenvolvimento de uma prática jornalística produzida por uma elite cultural angolana nas duas últimas décadas do século XIX, a imprensa, aos poucos, passou a ter um papel conformador de uma “força responsável pelo surgimento de um primeiro reduto capaz de romper o silêncio imposto pela estrutura colonial” (ABDALA JÚNIOR, 2006, p. 211). Há, então, o despontamento de um sentimento de pertença nacional e de valorização de raízes africanas. Contudo, com o golpe militar português, em 1926, que levou ao início do período salazarista, a literatura angolana nascente, assim como a moçambicana, sofreu uma maior censura, com o acirramento de uma nova fase do colonialismo português, o que motivou, de

outro modo, a mudança de caráter da luta anticolonial, conforme assinala Benjamin Abdala (2006).

Dentro do cenário da Guerra Fria, no final dos anos 1940, surgiu em Angola um grupo de escritores, que ficou conhecido a partir do lema “Vamos descobrir Angola”; ideia que representou o desejo pela construção de uma nação angolana, em seu sentido cultural, mas também político. Esses autores, entre eles, Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto, formaram uma literatura que tinha como uma de suas preocupações centrais o resgate do passado e a própria reinvenção de uma cultura angolana, de modo a resistir às tentativas de apagamento cultural propostas pelo governo colonial português (CHAVES, 2004, p. 147-148).

A partir desse momento, em consonância com o que aponta Benjamin Abdala (2006, p. 213), “criam-se as condições para a emergência de uma atividade literária mais enraizada”, na medida em que a literatura angolana vai, aos poucos, estabelecendo uma tradição literária, percorrendo novos caminhos estéticos, além de explicitar um viés mais social. Alguns anos mais tarde, em 1951, essa geração de escritores angolanos reuniram-se em torno da publicação periódica *Mensagem - A voz dos naturais de Angola* (1951-1952), que, apesar de ter somente dois números, ganhou importância por aglutinar escritores angolanos e demarcar uma tradição literária.

Já no final da década de 1950, após a fundação do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA), surgem outros periódicos importantes na divulgação de eminentes autores angolanos, como José Luandino Vieira e Arnaldo Santos. Um exemplo foi o jornal *Cultura* (1957-1961). Nesse momento, com forte atuação da polícia política salazarista que perseguiu e prendeu escritores angolanos que enfrentaram o poder colonial, há a eclosão da luta armada contra o colonialismo português no ano de 1961, que só terminaria com a conquista efetiva da independência política de Angola, proclamada em novembro de 1975. Concomitantemente a essas décadas, a literatura angolana constituiu-se em uma frente de resistência ao domínio colonial, no campo simbólico, mas também político, se considerarmos a importante atuação de escritores angolanos na luta armada.

Em Cabo Verde, pode-se apontar a geração que se formou em torno da revista *Claridade* (1936-1960) e, posteriormente, a *Certeza* (1944). A *Claridade* foi também um movimento cultural e social, surgido na década de 1930, cujos principais expoentes são Baltasar Lopes²¹, Manuel Lopes e Jorge Barbosa.

²¹ Em alguns poemas, o poeta usa o pseudônimo Osvaldo Alcântara.

Anteriormente aos anos 1930 já havia, em Cabo Verde, uma produção literária, na qual era constante um maior preciosismo linguístico, um lirismo sentimentalista e a construção de imagens herdeiras das literaturas europeias. A novidade trazida pelo grupo *Claridade* foi a apresentação de uma proposta estética moderna, baseada em uma maior liberdade formal e em temas ligados a uma consciência regional, cujos ecos advinham do modernismo português e do modernismo brasileiro da década de 1930, sobretudo em sua vertente regionalista. Entre essas temáticas estão a estiagem e a emigração, aliadas à proposição de uma reflexão sobre a identidade cabo-verdiana, que passava tanto pela consideração das particularidades do território insular, do seu povoamento e desenvolvimento socioeconômico (HAMILTON, 1984) quanto por uma tentativa de diferenciação do cânone literário português, com exercícios de hibridismo linguístico entre o português e o crioulo, e afirmação das tradições orais e outras formas culturais locais (GOMES, 2011). Nesse sentido, de acordo com Benjamin Abdala (2003, p. 210) a busca por uma estética própria, “de oposição aos padrões hegemônicos provenientes da metrópole, era correlata à obsessão pela procura de origens – étnicas e culturais – que sensibilizava a intelectualidade africana do continente”. Eis as razões pelas quais o grupo *Claridade* é considerado como um marco da literatura cabo-verdiana.

Por seu turno, a revista *Certeza* surgiu em 1944, tendo nela atuado escritores como Arnaldo França, Nuno Miranda e Guilherme Rocheteau, além da escritora Orlanda Amarílis, única mulher a publicar nesse periódico. Sendo seus participantes mais jovens, a geração em torno da *Certeza* dialogou com o movimento neorrealista português, mas sem abandonar as temáticas ligadas à realidade social cabo-verdiana, vindo, inclusive, alguns deles a colaborar na revista *Claridade*, em sua segunda fase, a partir de 1947.

As duas revistas, *Claridade* e *Certeza*, tiveram uma curta duração, contudo representaram marcos históricos e simbólicos na produção literária cabo-verdiana. A primeira com nove números publicados, quatro entre os anos 1936 e 1937, e os outros cinco entre 1947-1960. Já a segunda teve somente dois números. De modo similar a outros periódicos originários de países africanos de colonização portuguesa surgidos no período colonial, ambas as revistas também encontraram entraves para sua manutenção, ligados à dificuldade de financiamento para uma publicação regular e as tensões advindas do domínio colonial português e sua incisiva política de censura.

Antenado a essas expressões literárias, Amílcar Cabral, militante e teórico nascido na Guiné-Bissau, publicou, em 1952, o texto “Apontamentos sobre a poesia cabo-verdiana”, no qual contrastava as gerações de escritores da *Claridade* e da *Certeza*. Reconhecendo a

importância histórica de ambos os grupos, também apontou seus limites ao afirmar que a poesia cabo-verdiana deveria ultrapassar a resignação, a esperança e o desejo de evasão (CABRAL, 1952, p. 8). Cabral fez parte da juventude africana atuante na Casa dos Estudantes do Império (CEI), durante sua estada em Portugal, tendo sido por essa ocasião sua convivência com Noémia de Sousa. Teve um destaque fundamental com sua militância política na luta anticolonial e em prol das independências dos países africanos de língua portuguesa, apesar de também ter enveredado pelos caminhos da poesia na década de 1940, tendo inclusive poemas publicados na *Mensagem*, da CEI (HAMILTON, 1984).

Vale ainda apontar, mais recentemente, com o pós-independência de Cabo Verde e a maior possibilidade de publicação de livros, a visibilização de uma literatura de autoria feminina produzida no arquipélago, que lança luz à experiência de mulheres cabo-verdianas que “rejeitam as formas de invisibilidade contidas nas imagens herdadas e constroem novas formas de visibilidade, buscando recuperar suas vivências e o corpo feminino como arquivo vivo e memória histórica da cultura crioula” (GOMES, 2011, p. 1905). Dentre essas escritoras, ressaltamos Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Dina Salústio e Fátima Bettencourt, entre outras autoras que têm contribuído para o enriquecimento do patrimônio literário cabo-verdiano.

Deve-se ainda destacar, no âmbito da literatura são-tomense, a publicação da obra *Ilha de nome santo* (1942), por Francisco José Tenreiro, considerado a voz da negritude entres os africanos de língua portuguesa, além de ter tido uma importante atuação na organização de antologias de poesia africana de língua portuguesa, tendo também ele próprio ali publicado alguns de seus textos poéticos. Francisco José Tenreiro também foi um dos fundadores do Centro de Estudos Africanos, em 1951.

Em outro texto fundamental intitulado “Poesia-resistência” (2008), Alfredo Bosi também relaciona o campo estético e o ético. O crítico mobiliza o conceito de resistência para teorizar uma vertente da poesia surgida a partir do embate com a sociedade moderna capitalista. Trata-se, portanto, de uma poesia que floresce entre os séculos XVIII e XIX do mundo ocidental. Se essa sociedade é pautada no individualismo, mas sem espaço para a reflexão subjetiva, na perda do senso de comunidade, na redução do sujeito à mão de obra e da natureza à matéria-prima para a fabricação de mercadorias fetichizadas, é no domínio do simbólico, integrado pela poesia, que se realiza a produção de imaginários necessários para a construção de um outro mundo, com espaço para a equidade e a humanização, dentro de uma “utopia concreta” (BLOCH, 2005). A importância do simbólico, no entanto, não exclui a necessidade da dimensão material na resistência ao mundo moderno capitalista; nas palavras

de Bosi (2008, p. 167): “Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as relações sociais [...] Só a Revolução”. Segundo Alfredo Bosi (2008, p. 167), esse tipo de poesia aparece de diferentes maneiras: buscando a “recuperação do sentido comunitário perdido”, ou propondo “a melodia dos afetos em plena defensiva”, ou ainda realizando “a crítica direta ou velada da desordem estabelecida”.

A concretização desse sentido poético é conformada a partir da análise da relação dialética entre a poesia-resistência e o meio social no qual ela se originou, bem como de seus elementos formais e da relação temporal que o presente do poema estabelece ora com o passado ora com o futuro. Comentemos brevemente essa relação a partir de um texto poético de Noémia de Sousa:

Dia a dia,
o pulso à roda de tudo
se aperta mais e mais...

Dia a dia,
grades e grades se forjam
tapando o sol de toda a gente.

Dia a dia,
do fundo da noite em que nos estorcemos
mais e mais se sente
a certeza radiosa duma esperança... (SOUSA, 2016, p. 90)

A instauração do presente é demarcada no início de cada uma das três estrofes, pela anáfora de “Dia a dia”. Junto a isso, o poema é construído em torno de uma gradação: da imagem do pulso que se aperta às grades que se forjam existe uma relação de intensificação. O sujeito poético, junto com “toda a gente”, parece ser aprisionado na violência do presente, vide a forte conotação do verbo “estorcemos”, seguida pela reiteração do advérbio de intensidade “mais e mais”, que constroem um efeito de sentido hiperbólico com relação ao presente. Há, contudo, uma esperança, o que revela uma projeção para o futuro ou, nas palavras de Bosi, uma expectativa. Logo, esse texto pode ser lido como um poema-resistência na medida em que critica o presente de opressão, sugerido no texto poético e também em seu contexto de enunciação, e idealiza um tempo distinto.

Por sua vez, Terry Eagleton contribui para pensarmos a relação entre a arte e a ideologia. Antes de discutir essa relação, traremos alguns apontamentos em torno da noção de ideologia. Em uma perspectiva marxista clássica, ideologia é entendida como a representação da “maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as

ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36). Nessa acepção, a ideologia é compreendida como uma série de distorções da realidade em prol da manutenção do poder das classes dominantes, logo teria uma implicação epistemológica e outra sociológica, pendendo mais para um lado que outro a depender da teoria adotada. Essa disputa em torno do termo ideologia é discutida mais detidamente por Eagleton em obras seminais como *A ideologia da estética* (1993) e, sobretudo, em *Ideologia. Uma introdução* (1997). Por outro lado, tendo em vista o foco deste trabalho no campo literário, interessa-nos aqui pensar no sentido sociopolítico desse termo a partir de sua relação com a arte e com a literatura, em particular.

Um primeiro ponto está na concepção de Terry Eagleton a respeito do imbricamento inevitável entre as esferas da ideologia e da arte, já que “toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo” (EAGLETON, 2011, p. 37), visto que essa última, como produto humano, está sujeita às ideias, às imagens e aos valores de seus produtores que, por sua vez, formam-se de modo bastante imbricado com as condições de sua vida material. Em consonância com essa ideia, Angela Davis (2017, p. 171) enfatiza que “a estética burguesa sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes”, ou seja, a arte burguesa busca negar o vínculo existente entre esses dois domínios, o artístico e o ideológico. Por outro lado, reconhecendo tal relação, é importante destacar que no processo de formação da sociedade moderna, na qual o capitalismo ocupa um papel primordial, a arte, dentro do campo estético, passou a figurar no centro do debate ao longo do processo de constituição da ideologia das classes dirigentes. Na senda do que explica Eagleton:

A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social. (EAGLETON, 1993, p. 8)

No entanto, estabelecer a relação entre a estética e a ideologia dominante não significa dizer que a arte, enquanto objeto da estética, se resume ao segundo conceito. Essa seria uma explicação determinista e, por isso, redutora ao não se considerar a própria potencialidade do fazer artístico e, sobretudo, as relações dialéticas entre arte e sociedade. Nesse sentido, considerando o vínculo entre arte e ideologia, o crítico nos convida a pensar em como ambas, não sendo as mesmas, interligam-se, mas também se repelem. Dessa forma, concordamos com Eagleton a respeito da relevância de se considerar “por que tantas obras literárias

desafiam os pressupostos ideológicos de sua época” (EAGLETON, 2011, p. 37), que são, em geral, os que se tornaram dominantes. Alfredo Bosi, por seu turno, também apresenta uma discussão nessa esteira ao apontar que “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” (BOSI, 2002, p. 122).

Um outro autor que contribuiu para a reflexão sobre literatura ao pensar as relações entre ideologia e cultura, mas agora nos contextos das lutas anticoloniais, foi Frantz Fanon (2015). Ele aponta o empenho que intelectuais africanos, chamados por ele de *intelligentzia* colonizada, tiveram em alcançar, em um primeiro momento, uma cultura nacional: “[...] essa busca apaixonada de uma cultura nacional aquém da era colonial tira a sua legitimidade da preocupação dos intelectuais colonizados de tomarem distância em relação à cultura ocidental, na qual eles correm o risco de se perder” (FANON, 2015, p. 242-243).

Sob outro enfoque, considerando que a ideologia colonial não enxergava a diversidade entre os povos africanos, vendo-os simplesmente como colonizados, por isso selvagens, a resposta dada por esses povos por meio da cultura construiu uma faceta também continental. Assim, a busca e assunção de uma cultura nacional é vista não somente como uma espécie de necessidade de afirmação com o objetivo de contrapor-se à cultura e à ideologia dos colonizadores, mas também há um outro movimento realizado por essa intelectualidade, o de inventar um “estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas” (GILROY, 2012, p. 130) de modo a buscar em um outro período histórico a construção de uma cultura africana, não apenas nacional, e sua consequente valorização.

Essa busca concretizou-se frequentemente na realização de produtos culturais, como aqueles pertencentes ao domínio da literatura, com inúmeros exemplos, sobretudo, a partir da década de 1930, como o movimento da *Négritude*, permeando todo o contexto das lutas anticoloniais que, no caso das colônias portuguesas, efetivou-se na conquista da independência entre os anos de 1974 e 1975. Nesse sentido, motivações éticas foram de encontro às estéticas, resultando em uma literatura combativa opositora à ideologia colonial. É essa a dimensão da combatividade evocada neste trabalho ao pensar a poética de Noémia de Sousa.

Já para a discussão do conceito de subjetividade em suas relações com o campo literário, tem-se como apoio as reflexões do filósofo alemão Theodor Adorno (2003), da escritora e teórica feminista bell hooks (2019) e da intelectual contemporânea Grada Kilomba (2020). Assim sendo, é preciso antes considerar que o texto literário, sendo uma criação de um sujeito, não nasce de modo autônomo, já que parte de um impulso subjetivo, além de que,

como nos ensina Antonio Candido (2013), os múltiplos sentidos que esse texto pode assumir dependem também dos outros elementos que organizam um sistema literário, isto é, a obra, enquanto um todo indissociável de forma e conteúdo, e público, seu interlocutor e receptor. Tendo essa consideração em vista, trazemos o conceito de subjetividade para se pensar o texto literário. Não se pretende, com isso, recorrer a uma análise psicológica daquele ou daquela que o cria, muito menos desconsiderar a dimensão social da arte literária — discussão que permeou grande parte deste trabalho —, mas sim pensar em como a subjetividade pode ser construída pela linguagem de um texto literário e, nesse sentido, contribuir para sua leitura e interpretação.

Como nosso *corpus* de trabalho está centrado em um conjunto de poemas de Noémia de Sousa, iremos nos estender na discussão da subjetividade na poesia, mais especificamente na poesia lírica. Investigando as relações entre lírica e sociedade, Theodor Adorno aponta a falsa dicotomia entre os dois elementos, que leva a uma leitura de um poema lírico como um fenômeno pouco afetado pelas condições de criação e recepção, ou mesmo, no polo oposto, como uma experiência literária inteiramente subordinada a essas mesmas circunstâncias. Ao contrário, o crítico aponta a potencialidade em fazer convergir a lírica, enquanto um texto literário que evoca a subjetividade, e a sociedade, com o alerta de que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). Assim sendo, por mais que um poema lírico seja frequentemente uma criação individual, ele ganha existência por assumir uma forma literária, essa, por sua vez, é fruto de convenções sociais de um dado tempo histórico, além de que seu próprio sentido é construído à luz dos pressupostos estéticos valorizados em uma sociedade. Dessa forma, a lírica conforma sua dimensão social, marcando “sua participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

Embora as primeiras aparições de poemas considerados líricos datem da Antiguidade Grega, na modernidade pós-Revolução Industrial, com o advento do capitalismo, a lírica ganha novos sentidos. Dentro do sistema capitalista que privilegia o indivíduo, em detrimento do coletivo, e torna-o desconectado das condições materiais de vida, ao aliená-lo por meio do trabalho, as configurações estéticas assumem sentidos que privilegiam o que há de mais individual e subjetivo, daí a força da lírica. Se, por um lado, isso pode parecer que a literatura perde sua conexão com a vida, por outro lado, o resgate da subjetividade é a força colocada contra a própria falta de sentido provocada pela reificação no mundo capitalista. Nas palavras de Adorno (2003, p. 69):

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

Nesse sentido, a lírica pode representar a evocação de uma subjetividade, essa, por sua vez, é social, na medida em que é construída por indivíduos que reagem à sociedade moderna capitalista alienante, buscando algum sentido pelo “mergulho no próprio eu” (ADORNO, 2003, p. 70), mas esse adentramento no eu não impossibilita o diálogo com a experiência política de cada indivíduo, pelo contrário, é esse seu caráter social.

Debatendo a diferença entre sujeito e objeto dentro de uma estrutura social que conforma diferentes tipos de opressão, como a de raça, classe e gênero, bell hooks (2019) também nos auxilia a pensar no conceito de subjetividade. Por subjetividade estamos considerando uma categoria que representa o sujeito, aquele que “têm o direito de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades, nomear sua história” (HOOKS, 2019, p. 45) e, para isso, faz uso da fala; esses aspectos são particularmente importantes quando consideramos o contexto colonial, já que o poder colonial, ao identificar seus subordinados a objetos, negando seu estatuto de sujeito, desumaniza-os. Daí a importância da reivindicação de uma subjetividade que permita ao indivíduo demarcar sua identidade, ou ainda, como nos ensina Grada Kilomba (2020), em diálogo direto com o pensamento de bell hooks, recuperar sua história, nomear a si mesmo, e não ser nomeado por quem detém o poder numa sociedade capitalista e colonial. A partir dessa discussão, Grada Kilomba (2020, p. 28) aborda seu processo de tornar-se sujeito pelo ato da escrita:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou.

Trata-se, portanto, de uma subjetividade histórica e política de um sujeito que reivindica seu direito à fala e, sua contraparte, à escrita. Entretanto, esse ato de subjetivação não significa que a noção de sujeito implica *a priori* a relação de um indivíduo consigo mesmo, e sim com a sociedade (KILOMBA, 2020). Sendo a sociedade dinâmica, está sujeita às relações dialéticas com a história. Portanto, ao enfatizar a dimensão histórica e política da subjetividade nos afastamos do entendimento desse conceito em uma perspectiva substancialista em direção a uma perspectiva dialética e relacional.

Contribuindo para essa discussão, bell hooks (2019, p. 33) também descreveu a relação entre a subjetividade e a escrita, ao apontar o processo de escrita como uma “maneira de capturar, agarrar a fala e mantê-la por perto”, rompendo com o silêncio ao qual as mulheres negras são submetidas. Assim, para os grupos oprimidos, o ato de falar e de escrever é político, é uma forma fundamental de resistência que, como aponta bell hooks (2019, p. 36), “desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos”. De outro modo, essa fala não pode ser vazia de conteúdo se pretender romper com as amarras dessa política, pois recairia numa retórica acrítica (hooks, 2019). É preciso, então, adentrar o caminho da reflexão crítica que leva à politização da fala capaz de enfrentar as estruturas hierárquicas e desiguais da sociedade que tentam silenciar os grupos subordinados, negando-lhes o reconhecimento enquanto sujeitos.

Considerando esse debate, a poesia de Noémia de Sousa é uma forma de resgate da mesma potencialidade da escrita de que falam bell hooks e Grada Kilomba, bem como de restauro de uma subjetividade negada pelas estruturas de poder coloniais. Trata-se de uma subjetividade construída pela linguagem literária, portanto atribuída ao eu poético, mas que guarda relações com o ato de tornar sujeito aquele *eu* histórico — ou *nós* se considerarmos a dimensão coletiva lembrada na poética de Noémia de Sousa — que os agentes do poder colonial descrevem como objeto.

É, então, a partir dessas discussões entre a esfera estética, representada pelo campo literário, dentro dele a poesia lírica, e a esfera ética, por meio das noções de resistência, ideologia e sociedade, que entendemos o entrelaçamento dessas duas dimensões como base de nossa leitura da poética de Noémia de Sousa, sintetizado neste trabalho pelas noções de subjetividade e combatividade. Estendamos, então, esse debate.

Refletindo sobre o contexto histórico-social do colonialismo português em Moçambique, junto à sua relação com a literatura moçambicana nascente, conforme foi discutido ao longo deste trabalho, pudemos perceber como a política violenta do colonialismo incidiu sobre as diferentes esferas de produção, circulação e recepção da literatura moçambicana, bem como levou a realização de uma literatura colonial. Ou seja, a ideologia colonial do poder dominante incorreu na arte literária produzida em ou sobre Moçambique, ao mesmo tempo em que parte relevante de sua produção estética, sobretudo a partir da década de 1940, uniu-se ao coro das lutas anticoloniais, desafiando, a partir de seus próprios limites ideológicos recriados ficcionalmente, a ideologia dominante, sem deixar de lado a função estética própria do texto literário.

Ora, o caráter contestatório da poesia de Noémia de Sousa, parte de seu projeto estético, dificilmente deixa dúvidas a respeito da potencialidade da arte em desafiar a ideologia dominante. Suas denúncias em relação à violência colonial e suas práticas racistas, herdeiras da escravidão, junto à exploração do trabalho promovida pelo capitalismo são postas em poemas contundentes, comentemos alguns exemplos antes da análise do *corpus* elencado.

Em “Nossa voz”, primeiro poema do livro *Sangue negro*, as anáforas que lhe dão título, aparecendo na maioria dos versos, demarcam o ritmo do poema. No plano semântico, essas repetições intensificam a ideia de um sujeito coletivo apresentado inicialmente pelo pronome de primeira pessoa do plural “nossa”, mas não reduzido à marcação léxica. Cada verso pode ser lido como um coro que, ao vocalizar a dor do sujeito poético, vai ganhando intensidade ao longo de sua oralização. O poema, então, apresenta um caráter subjetivo, mas também social, representado pela busca do resgate do direito à voz e à palavra, não apenas de um sujeito individual, mas também coletivo, que teve sua voz negada pela violência da escravidão, termo que aparece enfatizado em letras maiúsculas na penúltima estrofe do poema:

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
 nossa voz gorda de miséria,
 nossa voz arrastando grilhetas
 [...]
 Nossa voz que descobriu até ao fundo,
 lá onde coaxam as rãs,
 a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
 da simples palavra ESCRAVIDÃO: (SOUSA, 2016, p. 27)

Já no poema “Passe”, palavras de um mesmo campo semântico, como “despojados” e “roubado”, reiteram a violência do poder colonial que incidiu sobre os diversos domínios das sociedades africanas, tanto na esfera íntima como na coletiva, como os relacionados à “Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade” (SOUSA, 2016, p. 35), ao mesmo tempo em que o poema denuncia essa mesma violência.

Somos os despojados, somos os despojados!
 Aqueles a quem tudo foi roubado,
 Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade!
 Até a voz da nossa Raça, da revolta dos nossos corpos tatuados,
 nos foi roubada para embriaguez de vossos sentidos anémicos,
 arrastando-se nos bailes frios iluminados a electricidade... (SOUSA, 2016,
 p. 35)

Assim, o campo estético vai se aproximando do ético, explicitando a relação entre subjetividade e combatividade, na medida em que importantes escritores e escritoras fizeram de sua escrita um instrumento de luta, no terreno ideológico, contra o autoritarismo e a violência colonial. Além disso, essa luta não se esgotou nessa já importante contribuição, já que muitos deles, incluindo a própria Noémia de Sousa, tiveram uma atuação política em movimentos revolucionários. Desse modo, a luta contra o colonialismo ocorreu no âmbito subjetivo, mas também objetivo, imbricamento fundamental para o desmantelamento das estruturas coloniais.

4. Subjetividade e combatividade na construção da poética de Noémia de Sousa

“erguer a voz se torna um modo de transitarmos da posição de objetos para sujeitos, de nos libertarmos.” (hooks, 2019, p. 327)

“a resistência da poesia como uma possibilidade histórica” (BOSI, 2008, p. 177)

Neste último capítulo, analisaremos o *corpus* dos oito poemas selecionados, sendo eles: “Se me quiseres conhecer”, “Poema da infância distante”, “Shimani”, “Deixa passar o meu povo”, “Poema para um amor futuro”, “Poema”, “Se este poema fosse...” e “Instantâneo”. Esses oito poemas integram a segunda sessão, chamada “Biografia”, do livro *Sangue Negro*, cuja primeira edição foi publicada em Moçambique em 2001 e, no Brasil, em 2016, ambas aqui consultadas. Todos esses poemas são datados entre 1949 e 1951 e publicados inicialmente ou em antologias ou em periódicos no período anterior à independência de Moçambique.

Para a análise do *corpus* da pesquisa, tomaremos como base as discussões realizadas nos capítulos anteriores, sobretudo o terceiro, no qual procuramos pensar uma poética da autora moçambicana a partir dos conceitos de subjetividade e combatividade. O foco da análise foi observar se as diferentes dimensões de sua poética podem ser unificadas a partir dessas duas noções, tomando sempre em consideração a situação histórico-social de Moçambique durante o período colonial, que orientou o contexto de enunciação dos poemas em questão.

4.1 O entrelaçamento entre subjetividade e identidade em “Se me quiseres conhecer”

O poema de abertura da sessão “Biografia”, intitulado “Se me quiseres conhecer”, publicado em 1949, apresenta, desde o título, alguns elementos que subsidiarão nossa leitura desse texto poético. O primeiro deles é a presença de um interlocutor, anunciada pelo verbo “quiseres” na segunda pessoa. O segundo é o valor semântico da locução verbal “quiseres conhecer”, no qual o primeiro verbo sugere a noção de vontade, potencial desejo atribuído ao interlocutor, enquanto o segundo está ligado ao conhecimento sobre alguém, visto que sua

ação recai sobre o pronome “me”, cujo referente é o sujeito poético. Esses elementos poderiam sugerir o protagonismo do interlocutor que colocaria ou não a sua vontade de conhecer aquele que se dirige a ele. No entanto, como a voz presente no poema é a do sujeito poético, é ele próprio quem fala e, ao fazer isso, coloca-se em evidência. Para isso, traz à tona sua subjetividade na medida em que constrói sua identidade diante de um tu. O terceiro elemento é a oração condicional indicada no título. Essa construção gramatical sugere que existem condições para o interlocutor tomar conhecimento sobre o enunciador, sendo esse último que irá apontá-las.

Se a dialogia é uma propriedade fundamental também dos textos, por serem formados pela linguagem (VOLÓCHINOV, 2018), no poema analisado, cumpre-nos pensar quem ocupa os papéis de participantes desse processo dialógico. Atentando-nos aos elementos do poema, na segunda estrofe, o sujeito poético refere-se a si como “África da cabeça aos pés” (SOUSA, 2016, p. 40), criando uma relação de absoluta identificação. A demarcação de sua identidade, não a compreendendo como uma propriedade ontológica, mas relacional, já que elaborada frente a um outro, no caso, seu interlocutor. Tendo em vista o contexto histórico-social moçambicano, que permeou a escrita desse poema bem como a relação de oposição sugerida no texto poético, consideramos que o tu agenciado pelo enunciador seria o colonizador perante o qual, metonimicamente identificado à África, procura definir-se.

Durante a interlocução que o sujeito poético estabelece com o colonizador, que é desafiado a compreendê-lo efetivamente, daí a ocorrência dos imperativos “estuda com os olhos bem de ver” (SOUSA, 2016, p. 40) e “vem debruçar-te sobre minha alma de África” (SOUSA, 2016, p. 40). Cabe-nos, então, indagar que identidade é essa que é evocada no poema.

A princípio, a própria referência à imagem de uma alma, acudida de um viés subjetivo, seguida da menção à África, conduz-nos à ideia de uma identidade africana, sintagma que, em um primeiro momento, remete à concepção substancialista de uniformidade, como se houvesse uma identidade estável e comum a todas as pessoas africanas. Por um lado, é preciso apontar os limites da evocação de uma identidade africana que remete a uma ontologia (APPIAH, 2014, p. 111-125), por isso mesmo associada ao não reconhecimento da historicidade dos diferentes povos de origem africana, com diversas estruturas sociais, políticas e culturais que moldam e dinamizam suas respectivas cosmovisões, ou seja, ignora-se que “as identidades são complexas e múltiplas, e brotam de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades” (APPIAH, 2014, p. 248). Por outro lado, esse signo

associa-se à reivindicação de uma “cultura africana”. A partir dessa discussão, há dois pontos a serem ressaltados.

O primeiro é relativo às razões que motivaram a afirmação de uma cultura africana. Como declara Frantz Fanon, o próprio fato do colonialismo negar as diferenças entre os povos africanos, condenando seu continente, fez com que a resposta daqueles que lutaram por valorizar sua cultura adquirisse um sentido também continental

O intelectual colonizado, que foi muito longe na cultura ocidental e que decide proclamar a existência de uma cultura, não o faz nunca em nome de Angola ou do Daomé. A cultura que é afirmada é a *cultura africana*. O negro, que nunca foi tão negro como depois que foi dominado pelo branco, quando decide provar a sua cultura, fazer obra de cultura, percebe que a história lhe impõe um terreno preciso, que a história lhe indica uma via precisa e que deve manifestar uma cultura negra. (FANON, 2015, p. 245; grifo nosso)

Assim, o essencialismo presente na ideia de uma “cultura africana”, a partir da qual formou-se também a noção de “identidade africana”, foi proposto por movimentos político-culturais que enfrentaram o racismo inerente a todo o processo de colonização da África. É fundamental considerar que essa noção incorre no risco de limitar o reconhecimento das múltiplas possibilidades de existência dos diferentes povos africanos, podendo levar à exclusão daqueles que não se enquadram ou não se veem dentro desses ideais. Contudo, o próprio surgimento dessa noção teve um sentido político de recusa à desumanização dos povos africanos que passaram por processos de colonização. Por isso, a construção dessa ideia adquire um papel ambíguo, complexo e, por vezes, contraditório.

O segundo ponto da discussão é que a ideia de uma identidade africana não significa necessariamente a homogeneização pela qual o poder colonial enxergou os diversos povos do continente durante o processo de implantação do colonialismo, não reconhecendo sua heterogeneidade e complexidade nos diferentes campos da existência. De outro modo, trata-se de uma construção política e histórica que emerge como uma estratégia de afirmação dos escritores e escritoras africanas que, em meio ao período da colonização e à desestruturação social a ela interligada, buscam definir os sentidos de seu papel social.

Como explica Kwame Anthony Appiah, diferentemente de um escritor europeu cujo interesse costuma voltar-se para “uma viagem interior de descobrimento” (APPIAH, 2014, p. 114), o problema dos escritores africanos

consiste em descobrir um papel público, não um eu particular. Se os intelectuais europeus, apesar de comodamente instalados em sua cultura e

suas tradições, têm uma imagem de si como marginais, os intelectuais africanos são marginais mal acomodados, que buscam desenvolver suas culturas em direções que lhes confirmam um papel. (APPIAH, 2014, p. 115)

É somente a partir desse sentido histórico e político que se pode falar em uma identidade africana, motivada pelo compartilhamento de uma experiência histórica (não de uma ontologia) que suscita enfrentamentos a partir de respostas comuns, sem desconsiderar que

as diferenças na experiência colonial também tiveram seu papel na configuração das diversidades do continente, mas até mesmo políticas coloniais idênticas, identicamente implementadas, influenciando sobre materiais culturais muito diferentes, decerto teriam produzido resultados amplamente variáveis. (APPIAH, 2014, p. 242)

Além disso, essa questão coloca-se enquanto uma identidade coletiva só mais recentemente, a partir do século XX, quando o domínio colonial se estendeu para grande parte do continente e, ao longo desse processo, houve a formação da maior parte das fronteiras territoriais, a exemplo de Moçambique, e o forjamento de identidades que visavam a dar sentido a essas experiências, junto ao processo de luta e conquista da independência política, que fez com que ganhasse projeção o apelo a um senso de coletividade.

Portanto, apesar das críticas em torno da ideia de identidade africana serem coerentes com a necessária defesa da historicidade e diversidade dos povos africanos, é preciso ressaltar, tal qual nos ensina a intelectual estadunidense bell hooks, como a noção identitária pode ser utilizada pelos próprios grupos marginalizados não para defender uma experiência monolítica — essa sim bastante problemática —, mas para valer-se de um signo que mobilize uma estratégia política:

uma crítica totalizadora de “subjetividade, essência, identidade” pode parecer muito ameaçadora para os grupos marginalizados, para quem a nomeação da própria identidade como parte da luta contra a dominação tem sido um gesto ativo de resistência política. (hooks, 2013, p. 106)

No processo de enunciação do poema analisado, a preocupação do sujeito poético em apresentar a si mesmo representa uma recusa à desumanização que o colonizador, identificado como interlocutor, procura impor como definição às populações africanas, por meio de medidas como a escravização, referência histórica que aparece, de modo mais explícito, no verso presente na segunda estrofe “pelos chicotes da escravatura...” (SOUSA,

2016, p. 40) e na terceira com “nos gemidos dos negros no cais” (SOUSA, 2016, p. 40). Nesse movimento, representa aqueles sujeitos que nomeiam suas próprias identidades e histórias (hooks, 2019; Kilomba, 2020).

Vemos, então, que desde o início, o tema da identidade é trazido à tona. O sujeito poético quer falar e, com isso, romper o silêncio ao qual os subalternizados são constantemente submetidos por meio de uma estrutura político-econômica colonial e racista que procura atalhar suas formas de organização coletiva e impedir que falem e sejam ouvidos, conforme já discutia a crítica indiana Gayatri Spivak (2014). No contexto do poema, é a voz do sujeito poético que emerge e, ao falar, reivindica elementos para a compreensão de sua subjetividade, passando, primeiro, pelo campo sociocultural, como vemos na primeira estrofe

Se me quiseres conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um conhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte. (SOUSA, 2016, p. 40)

A referência ao “pedaço de pau preto” (SOUSA, 2016, p. 40) liga-se à arte do povo maconde, grupo étnico bantu, que ocupa, entre outras regiões, o norte de Moçambique. Os maconde são muito conhecidos por suas esculturas, em geral trabalhadas a partir de pau-preto, um tipo de madeira. Ao chamar a atenção do interlocutor para que estude a arte do povo maconde, o sujeito poético contesta o lugar de vazio cultural, perspectiva a partir da qual os agentes do colonialismo enxergavam os povos africanos, sobrevalorizando, em contrapartida, suas próprias expressões culturais mascaradas de universais.

Por outro lado, é a partir do próprio objeto produzido pela arte do povo maconde que o interlocutor é exortado a conhecer o sujeito poético identificado à África. Essa exortação constitui-se em uma aparente adesão ao olhar de exotismo de um leitor que procura uma autenticidade africana. Segundo Hilary Owen, há, na verdade, uma visão irônica por parte desse sujeito:

This ironic ambivalence is exposed when the authentically “African” subject of the carving steps out from behind the mimic mask of exoticism to reveal itself. The poem’s gesture of anti-colonial irony is thus effectively discharged as the exoticizing gaze of the viewer/reader is deflected back in a direct challenge. (OWEN, 2007, p. 56)

Analisemos, agora, mais de perto, a segunda estrofe:

Ah, essa sou eu:

órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
 boca rasgada em feridas de angústia,
 mãos enormes, espalmadas,
 erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
 corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
 pelos chicotes da escravatura...
 Torturada e magnífica,
 altiva e mística,
 África da cabeça aos pés,
 — ah, essa sou eu: (SOUSA, 2016, p. 40)

Enquanto na primeira estrofe, o sujeito poético parece intimar seu interlocutor a estudá-la, já que vemos que se trata de um enunciador feminino, como mostrado pela presença dos adjetivos tais quais “Torturada e magnífica” (SOUSA, 2016, p. 41), na segunda, ocorre um movimento diverso. Há, por sua parte, a preocupação em afirmar sua subjetividade, em definir sua própria identidade (hooks, 2019), daí o enunciado “Ah, essa sou eu” (SOUSA, 2016, p. 41), enfatizado pela repetição no último verso da estrofe, e a sequência de palavras que a caracterizam.

Trata-se de uma subjetividade, que é dilacerada pelas marcas da escravidão, esfacelamento visto por meio da reiteração dos adjetivos e locuções adjetivas presentes nos sintagmas nominais: “órbitas vazias”, “boca rasgada”, “feridas de angústia”, “mãos enormes, espalmadas”, “corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis”, “chicotes da escravatura” (SOUSA, 2016, p. 40). Após esse sintagma, há as reticências que têm o efeito de suspender, por um momento, a sequência discursiva na qual o sujeito poético identificava-se. Em seguida, ocorrem quatro novos adjetivos, “Torturada e magnífica, / altiva e mística,” (SOUSA, 2016, p. 40), os quais concluem a caracterização anteriormente interrompida. No entanto, há um movimento diferente, no qual o termo “Torturada” conecta-se semanticamente à série de identificações já referidas, enquanto o sujeito poético, sem negar essa identidade que descreve seu corpo marcado pela violência dos “chicotes da escravatura” (SOUSA, 2016, p. 40), parece, com os adjetivos “magnífica” e “altiva e mística”, resgatar uma dimensão de humanização de si próprio, a mesma que é negada pela imposição da violência colonial presente naquele momento histórico. E daí novamente a insistência de falar por si, retomando a si próprio

a libertação do colonizado deve ser efetuada por meio da reconquista de si mesmo e de uma dignidade autônoma. O impulso na direção do colonizador exigia, no limite, a auto-recusa: a recusa do colonizador será o prelúdio indispensável a retomada de si mesmo (MEMMI, 2007, p. 170).

Ainda em relação à segunda estrofe, as marcas do sujeito poético transparecem por meio de imagens que evocam o corpo que, numa relação especular, projeta o próprio corpo-África (PADILHA, 2007, p. 483), como se evidencia no verso “África da cabeça aos pés” (SOUSA, 2016, p. 40), depois reforçado no segundo verso da estrofe seguinte “minha alma de África” (SOUSA, 2016, p. 40). A partir daí, a dor desse sujeito poético, que parece individual devido à sua dimensão subjetiva, representa também a própria África, nele personificada. O continente forma, então, um sujeito coletivo, dada a experiência compartilhada dos povos africanos pela opressão colonial, marca de um momento histórico definido, mas também pelas diferentes frentes de resistência e luta em relação a esse mesmo processo.

Assim, a afirmação de uma identidade coletiva, como apontam em artigo os estudiosos da literatura moçambicana Rejane Vecchia e Silva e Ubiratã Roberto Souza (2015, p. 109), forma-se a partir de “uma consciência de uma identidade calcada no espaço geográfico colonial – Moçambique –, mas que transcende o unitarismo de uma só pertença etnocultural em direção a um sujeito enunciador coletivo”.

De outro modo, o poema opera um movimento em que enquanto a historicidade é ressaltada pela referência aos grupos étnicos que vivem em territórios moçambicanos, a identidade é novamente colocada em primeiro plano: o sujeito poético é um maconde, mas também um muchope e um machangana, outras etnias referidas na terceira estrofe

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro... (SOUSA, 2016, p. 40)

Essa fixação com a identificação representa sua recusa em ser visto de modo genérico, simplesmente como colonizado e escravizado, objetificado por um referencial colonial (KILOMBA, 2020), ao mesmo tempo em que é ressaltada a pluralidade daqueles sujeitos, sejam os macondes, em sua arte de esculturas, sejam então os muchopes, com seus “batuques frenéticos” (SOUSA, 2016, p. 40), ou os machanganas com sua rebeldia, povos que, de diferentes maneiras, agenciam formas de resistência em relação ao domínio colonial. É interessante destacarmos também que enquanto os macondes são, sobretudo, do Norte, os muchopes e os machanganas são predominantemente do Sul, assim, o poema conecta esses povos em suas histórias que integram o corpo-África nele evocado.

Após essa série de características e referências que levam ao conhecimento do sujeito poético, na estrofe final, nos versos “E nada mais me perguntes, / se é que me queres conhecer...” (SOUSA, 2016, p. 41), essa afirmação é trazida, numa reformulação do título, para apontar que a identidade desse sujeito já foi demarcada. Por isso, há, agora, uma recusa direta em se definir perante o colonizador, mesmo uma desconfiança, daí a ironia, se de fato aqueles que representam o poder colonial conseguirão compreender a mensagem do texto analisado:

E nada mais me perguntes,
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança. (SOUSA, 2016, p. 41)

O poema significativamente termina com uma recusa à objetificação por meio de uma imagem polissêmica, a de um “búzio de carne” (SOUSA, 2016, p. 41). Essa imagem, por um lado, exprime o olhar colonizador em relação a esse sujeito, que o reduz a um objeto e a um corpo, sugerido pela “carne”, a mesma que era marcada “pelos chicotes da escravatura” (SOUSA, 2016, p. 40). Na verdade, há uma falsa adesão a essa imagem objetificadora por parte do sujeito poético, daí a importância novamente da ironia. Por outro lado, como o búzio é uma concha que representa um instrumento de sopro e é usado para a amplificação da voz, há uma reviravolta, já que a partir das próprias marcas que são impostas ao sujeito enunciativo, ocorre, por meio desse objeto, o alargamento de sua voz, que potencia a revolta por parte dos que vêm da África. Trata-se, dessa forma, de um levante que representa um movimento de luta e de esperança, que ganha maior força expressiva pelo “grito inchado” (SOUSA, 2016, p. 41), em relação a um outro tempo histórico livre do colonialismo.

Nas quatro estrofes que formam o poema, o enunciativo demarca sua identidade, seja a partir de elementos culturais, como a arte de esculturas do povo maconde ou a música presente “nos batuques frenéticos dos muchopes” (SOUSA, 2016, p. 41), seja de referências históricas, como a escravatura que marca seu corpo que se ergue e mostra sua faceta “magnífica” e “altiva”, seja de uma projeção futura dada pela esperança concreta em um tempo outro, diferente do presente, marcado pelas circunstâncias histórico-políticas da colonização. Nesse movimento, ocorre o efeito expressivo de o enunciativo, potenciando a sua voz, enquanto inscreve a subjetividade política do corpo-África, recuperar o seu lugar de sujeito na escrita da história.

4.2 A memória na projeção do futuro em “Poema da infância distante”

“Poema da infância distante” é um poema que apresenta, desde o início, uma circunstância narrativa, organizada em torno de três tempos históricos, divididos ao longo das nove estrofes que o compõem. O primeiro deles é o passado, marcado linguisticamente por meio dos verbos no pretérito, que são usados para descrever a infância do sujeito poético, como vemos pelos primeiros versos do poema:

Quando eu nasci na grande casa à beira-mar,
era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico.
Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.
Os barcos dos pescadores indianos não tinham regressado ainda
arrastando as redes pejadas. (SOUSA, 2016, p. 42)

Essa narração traz uma dimensão memorialista, já que destaca um passado e é dada pela evocação do nascimento do sujeito poético. A infância sugere um tempo idílico e de harmonia, representando, numa primeira leitura, certa romantização desse período. É a partir dela que o enunciador recorda-se de sua antiga habitação enquanto descreve a aparente tranquilidade daqueles dias. Também se lembra dos seres que permeavam esse contexto, como a referência às gaivotas e sua relação tanto com a natureza quanto com a liberdade, ou mesmo de uma certa normalidade com a rotina de trabalho dos pescadores indianos “arrastando as redes pejadas” (SOUSA, 2016, p. 42). Aliás, a atividade da pesca era mesmo um meio laboral fundamental para a economia de uma cidade rural à beira-mar como a de nascimento de Noémia de Sousa, Catembe, onde sua casa era situada, segundo depoimento da autora, “perto da ponte onde se apanhavam os barcos para Lourenço Marques” (LABAN, 1998, p. 253). A respeito da ponte, mencionada no poema, mas também presente ao longo de sua própria infância, a poeta explica em entrevista a Michel Laban:

Esta ponte ao mesmo tempo servia de divisão aqui à beira da Catembe; deste lado, geralmente viviam os senhores, digamos. E daquele lado vivam os pescadores indianos de Goa e eu lembro-me de que nós atravessávamos para o outro lado e víamos as redes estendidas, víamo-los a vir ao fim da tarde, quando acabavam a faina. (LABAN, 1998, p. 254)

A ponte, então, funcionava como um marcador espacial da divisão social daquela cidade, situação potencialmente geradora de um processo de exclusão social, já sugerida, no poema, pela figura do mendigo Mufasini.

Há, ainda, as lembranças de uma série de outros seres que conviviam e permeavam o cotidiano desse sujeito poético. A partir delas, a narração é estendida, sendo marcada pela

presença dos verbos no pretérito imperfeito, como “soavam” e “dormitava” (SOUSA, 2016, p. 42):

Na ponte, os gritos dos negros dos botes
 chamando as mamas amolecidas de calor,
 de trouxas à cabeça e garotos ranhosos às costas
 soavam com um ar longínquo,
 longínquo e suspenso na neblina do silêncio.
 E nos degraus escaldantes,
 mendigo Mufasini dormitava, rodeado de moscas. (SOUSA, 2016, p. 42)

Essas memórias coadunam-se com a ideia de tranquilidade e harmonia, porém essas sensações devem ser entendidas não por si mesmas, o que faz com que o viés romântico não se sustente por muito tempo, e sim por uma perspectiva relacional que considere a oposição com um presente permeado pela violência colonial e, por isso mesmo, insustentável. Trata-se de um poema que conforma sua resistência “aferrando-se à memória viva do passado” (BOSI, 2008, p. 169), sem deixar de colocar em perspectiva o presente e o futuro.

Essa violência seria a mesma que marca o sujeito poético fazendo com que, já a partir da segunda estrofe, sua voz ecoe rompendo com a calma até então sugerida no poema

Quando eu nasci...
 — Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)
 e o sol brilhava sobre o mar.
 No meio desta calma fui lançada ao mundo,
 já com meu estigma.
 E chorei e gritei – nem sei porquê.
 Ah, mas pela vida fora,
 minhas lágrimas secaram ao lume da revolta. (SOUSA, 2016, p. 42)

O sujeito poético apresenta-se no feminino, como vemos pelo uso do termo “lançada” (SOUSA, 2016, p. 42). Nesse momento do poema, a mudança de tom ocorre a partir do verso “já com meu estigma” (SOUSA, 2016, p. 42). Há, então, uma espécie de reconhecimento emocional dessa marca que faz com que o sujeito poético feminino reaja, expressando a dor e a revolta que lhe sobrevém, representadas pelos verbos de ação “chorei e gritei” (SOUSA, 2016, p. 42), embora o entendimento consciente dessa emoção ainda não ocorra, daí a afirmação “nem sei porquê” (SOUSA, 2016, p. 42). A vocalização de sua dor não se encerra em si mesma, já que suas “lágrimas secaram ao lume da revolta” (SOUSA, 2016, p. 42). Nesse ponto, a relação antitética entre as “lágrimas” e o “lume”, acentuada pela aliteração dos fonemas /l/ e /m/, cria um efeito expressivo de realce da revolta, alimentada pelo fogo. É essa reação que marca um corte fundamental entre a vivência harmoniosa da infância do

sujeito poético e a realidade presente da exclusão social percebida em sinal de solidariedade com seus companheiros de seus primeiros anos de vida:

E o Sol nunca mais me brilhou como nos dias primeiros
da minha existência,
embora o cenário brilhante e marítimo da minha infância,
constantemente calmo como um pântano,
tenha sido quem guiou meus passos adolescentes,
— meu estigma também.
Mais, mais ainda: meus heterogêneos companheiros
de infância (SOUSA, 2016, p. 42)

Assim, o próprio lugar da infância e seu campo semântico relativo à subjetividade tem a função de, por um lado, resguardar uma memória afetiva e particular dos dias em que “o sol brilhava sobre o Índico” (SOUSA, 2016, p. 42). De outra maneira, a ênfase nos “companheiros de infância” (SOUSA, 2016, p. 42), reiterados a partir de outros sintagmas nominais nas estrofes seguintes como “meus companheiros de pescarias” (SOUSA, 2016, p. 43), opera um movimento em direção a uma voz coletiva, não calcada na individualidade, visto que a violência sistemática trazida pelo colonialismo, que permeia o presente da enunciação do poema, incidiu, de diferentes formas, sobre o cotidiano de todos esses sujeitos.

Analisemos agora a terceira, quarta e quinta estrofes

Meus companheiros de pescarias
por debaixo da ponte,
com anzol de alfinete e linha de guita,
meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabaças,
companheiros nas brincadeiras e correrias
pelos matos e praia da Catembe
unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de tutas²²,
na construção duma armadilha com nembo,
na caça aos gala-galas²³ e beija-flores,
nas perseguições aos xitambelas²⁴ sob um sol quente de Verão...
— Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,
solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,
do negro do bote, do carpinteiro,
vindos da miséria do Guachene²⁵
ou das casas de madeira dos pescadores,
Meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadriha
— irmanados todos na aventura sempre nova

²² Espécie de pássaro de tamanho mediano (SOUSA, 2016, p. 143).

²³ Espécie de lagarto colorido (SOUSA, 2016, p. 141).

²⁴ Inseto verde escuro brilhante, que ao bater as asas produz um som característico; besouro (SOUSA, 2016, p. 143).

²⁵ Bairro da Catembe (vila na Baía de Maputo em frente à cidade-capital de Moçambique) (SOUSA, 2016, p. 141).

dos assaltos aos cajueiros das machambas,
 no segredo das maçalas²⁶ mais doces,
 companheiros na inquieta sensação do mistério da “Ilha dos navios
 perdidos”
 — onde nenhum brado fica sem eco.

Ah, meus companheiros acorados na roda maravilhada
 e boquiaberta de “Karingana wa karingana”²⁷
 das histórias da cocuana²⁸ do Maputo,
 em crepúsculos negros e terríveis de tempestades
 (o vento uivando no telhado de zinco,
 o mar ameaçando derrubar as escadas de madeira da varanda
 e casuarinas, gemendo, gemendo,
 oh inconsolavelmente gemendo,
 acordando medos estranhos, inexplicáveis
 nas nossas almas cheias de xituculumucumbas²⁹ desdentadas
 e reis Massingas virados jibóias...)
 Ah, meus companheiros me semearam esta insatisfação
 dia a dia mais insatisfeita.

Eles me encheram a infância do sol que brilhou
 no dia em que nasci.
 Com a sua camaradagem luminosa, impensada,
 sua alegria radiante,
 seu entusiasmo explosivo diante
 de qualquer papagaio de papel feito asa
 no céu dum azul tecnicolor,
 sua lealdade sem código, sempre pronta,
 — eles encheram minha infância arrapazada
 de felicidade e aventuras inesquecíveis. (SOUSA, 2016, p. 43-44)

Diferentemente das duas primeiras estrofes cujo início é marcado pela evocação do nascimento do sujeito poético, trazendo, com isso, sua subjetividade em primeiro plano, nas estrofes sequenciais, o foco recai sobre os “companheiros de pescarias”, que partilharam com esse sujeito as experiências de sua infância “pelos matos e praias da Catembe” (SOUSA, 2016, p. 43). Há, portanto, uma aparente mudança de perspectiva, mas que não se sustenta na medida em que é a mesma memória do sujeito poético que elabora os sentidos de suas vivências a partir da lembrança dessas figuras.

Na terceira estrofe, chama-nos a atenção a quase total ausência de verbos, efeito que acentua a estaticidade da cena em contraste com as “brincadeiras e correrias” que exigem constante movimento. Há, nessa parte, uma perspectiva mais descritiva do que narrativa. Esse recurso, na verdade, cria uma cena em suspensão, na qual o sujeito poético contempla

²⁶ Fruto da massaleira (ou maçaleira) (SOUSA, 2016, p. 142).

²⁷ Fórmula para abrir histórias contadas oralmente; equivale, aproximadamente, à expressão “Era uma vez...”, em tsonga (SOUSA, 2016, p. 141).

²⁸ Pessoa mais velha; avô, avó (SOUSA, 2016, p. 141).

²⁹ Ver nota 5.

demoradamente, nessa que é a maior estrofe do poema, as brincadeiras e as figuras que as partilhavam consigo.

Na quarta estrofe, a dimensão afetiva das histórias contadas pela cocuana é resgatada. São histórias ouvidas coletivamente pelos “[...] companheiros acorados na roda maravilhada / e boquiaberta de “Karingana wa karingana” (SOUSA, 2016, p. 43) e que parecem reforçar o vínculo entre aqueles personagens. Aqui a estratégia narrativa volta ao primeiro plano com uma cena que destaca as ações dos elementos naturais, o vento, o mar, as casuarinas. Essas ações têm um duplo efeito, o de permear o ambiente em volta do qual as histórias são contadas aos companheiros e o de integrar a própria ficcionalidade dessas narrativas. Além disso, criam uma atmosfera fantástica, reforçada pela própria natureza das histórias que deixavam seus ouvintes impressionados, daí os adjetivos que caracterizam a metonímia da “[...] roda maravilhada / e boquiaberta [...]” (SOUSA, 2016, p. 43).

Ao final dessa estrofe, a decepção mencionada, sugerida pelo adjetivo “insatisfeita”, liga-se ao sentimento de revolta anteriormente referido, sendo que ambos projetam a emoção presente por parte da voz enunciativa que o tempo todo contrasta sua situação passada com a atual. Já na quinta estrofe, a carga simbólica do sol que brilhava na infância é novamente trazida, formando uma coesão com as duas primeiras estrofes, intercaladas pelas duas cenas, na terceira e quarta estrofes, que descrevem as situações vividas com os companheiros. São justamente essas vivências e os sentimentos nascidos a partir delas que fortalecem a sensação de comunhão evocada no poema e sistematizada nas palavras de mesmo campo semântico “camaradagem” e “lealdade” (SOUSA, 2016, p. 44).

Sendo o olhar para o passado uma forma de dar sentido ao presente, como propõe Emmanuel Levinas, referido por Francisco Noa (2016, p. 174), o sujeito poético volta-se para esse tempo histórico de modo a encontrar nele, contrastivamente, os germens de suas atuais emoções, entre elas a insatisfação. Há, então, novamente, a oposição entre um passado idílico evocado ao longo das primeiras estrofes do poema e o presente permeado pelas mudanças trazidas pelo processo de colonização, esse último representa o segundo tempo histórico evocado no poema, com a sexta estrofe:

Se hoje o sol não brilha como no dia
em que nasci, na grande casa,
à beira do Índico,
não me deixo adormecer na escuridão.
Meus companheiros me são seguros guias
na minha rota através da vida.
Eles me provaram que “fraternidade” não é mera palavra bonita
escrita a negro no dicionário da estante:

ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo, e possível, mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante são tão diferentes. (SOUSA, 2016, p. 44)

A perda inevitável do passado, que o sujeito poético parece tentar recuperar pela rememoração, não recai em comodismo, daí a metáfora “não me deixo adormecer na escuridão” (SOUSA, 2016, p. 44), na qual o adormecimento pode ser lido como uma forma de passividade e, portanto, de aceitação da situação tal qual ela se apresenta. São justamente os companheiros que representam seus “seguros guias”, numa relação antitética com a ideia da “escuridão”, na medida em que é a partir deles e do partilhamento de momentos passados, relembrados em uma atmosfera harmoniosa e idealizada, que é construído o sentimento de união. Essa emoção é enfatizada pela repetição do termo “fraternidade”.

Há ainda uma outra camada de sentido evocada no poema quando considerado o presente histórico da colonização. Trata-se de uma mesma experiência histórica a partir da qual também é suscitado um sentimento de união, como forma de alimentar a veemência pela luta coletiva contra o colonialismo. É interessante notarmos a confiança de que nem mesmo as diferenças podem se sobrepor à fraternidade, como sugerido em “ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo e possível, / mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante / são tão diferentes” (SOUSA, 2016, p. 44), ideia que retoma a diversidade de sujeitos lembrados ao longo do poema, são os “pescadores indianos”, “os negros dos botes”, as “mamanas”, o “mendigo Mufasini”, e os filhos desses sujeitos que são os “meninos negros e mulatos, brancos e indianos”, enfim, todos os “heterogêneos companheiros / de infância”. Ao encontro dessa ideia, é oportuno lembrar que Noémia de Sousa, em entrevista a Patrick Chabal, comenta como sua própria infância foi permeada de pessoas de diferentes origens étnicoraciais, refletidas na ocupação espacial; havia os africanos do Guachene, a aldeia de pescadores indianos e o comércio dos portugueses (CHABAL, 1994, p. 106).

Se a violência colonial permeou o cotidiano dos diferentes companheiros de infância, é somente pela luta coletiva que a crença em um futuro livre do colonialismo pode se sustentar, deixando de ser mero discurso para atingir a descolonização. A partir daí, ocorre a projeção de um momento histórico, sugerido tanto pelos verbos no futuro, terceiro tempo evocado nas três últimas estrofes do poema, quanto pela comparação da vida como uma nova infância, imagem que sugere a carga simbólica utópica de harmonia:

Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,

navegando sobre a tarde ténue.

E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias
em noite de tambor e batuque
deixará para sempre de me inquietar.

Um dia,
o sol iluminará a vida.
E será como uma nova infância raiando para todos... (SOUSA, 2016, p. 44-45)

Assim, o poema analisado parte de uma rememoração da infância do sujeito poético feminino, de modo a contrastar esse passado perpassado por momentos descritos como repletos “de felicidade e aventuras inesquecíveis” (SOUSA, 2016, p. 44) com o presente marcado pela circunstância histórica da colonização que permeia a situação de enunciação do poema, composto em 1950. É esse processo colonial que, para ser sustentado, vale-se das diferenças, como as sociais e étnico-raciais, de forma a mobilizá-las e coibir o senso de coletividade, importante instrumento de luta anticolonial. No poema de Noémia de Sousa, o resgate da dimensão afetiva da infância marca, com os códigos linguísticos da “camaradagem”, da “lealdade” e da “fraternidade” (SOUSA, 2016, p. 44), a crença em um futuro que “será como uma nova infância raiando para todos...” (SOUSA, 2016, p. 45). Logo, a memória da infância, evocada no poema, tem a função de simbolizar e idealizar a convivência de diferentes sujeitos em um outro tempo histórico.

Não se trata de assumir uma postura conservadora na tentativa vã de recuperar um passado pré-colonial, como se o novo momento histórico pudesse ser apagado e não houvesse incidido nas configurações sociais dos diferentes territórios e povos que compõem Moçambique. Afinal, “a saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária”, como já apontava Alfredo Bosi (2008, p. 178). Trata-se, no entanto, de projetar um novo tempo histórico, diferente do presente insustentável da colonização. Portanto, esse poema-resistência, ao terminar “voltado para a dimensão do futuro” (BOSI, 2002, p. 131), abre espaço para “a resistência que se faz projeto ou utopia” (BOSI, 2002, p. 131) na construção de novos imaginários, força estética fundamental do fazer literário.

4.3 Afetividade e diferença em “Shimani”

O caráter dialógico da poética de Noémia de Sousa e a memória de infância também são elementos centrais em “Shimani”. Nesse poema, o sujeito poético feminino, como vemos

pela palavra “dona” referindo-se a si mesma, dirige-se a Shimani convidando-lhe a recordar, juntas, os elementos que permearam sua infância. Nesse movimento, chama-nos à atenção o retrato que é feito dessa interlocutora:

Sempre que eu recordo a casa à beira-mar da infância,
surgem-me teus olhos meigos de xipeia³⁰ ferida,
aguados de humildade,
constantes como um remorso.

Lembras-te, minha amiga, da palhota do Guachene?

Nos meus braços egoístas de dona,
uma boneca sorria sempre, com seus olhos verdes de gato.
E nos teus braços sempre vazios, Shimani,
só ternura imensa e insaciada,
ternura verdadeira de mãe.
Teus olhos meigos de xipeia ferida,
com seu eterno brilho de resignação,
afagavam muito, longamente, quase com desespero,
a minha linda boneca loira.

Lembras-te? (SOUSA, 2016, p. 46)

Shimani é vista pelo sujeito poético de forma passiva como quem se esconde em “seus olhos meigos”, “aguados de humildade” e “com seu eterno brilho de resignação” (SOUSA, 2016, p. 46), olhar direcionado à sua boneca. Em outro sentido, o intenso afago de Shimani com “ternura verdadeira de mãe” (SOUSA, 2016, p. 46) traz um significado diferente para a resignação mencionada, a de reconhecer a ideia de maternidade, construída como uma situação feminina, enquanto o sujeito poético tem uma relação diversa com essa construção, conforme pontua a estudiosa Érica Antunes Pereira: “se o sujeito poético tem a propriedade da boneca, é Shimani quem guarda a ‘ternura imensa e insaciada, / ternura verdadeira de mãe’” (PEREIRA, 2013, p. 166).

Ao lado da dimensão afetiva sugerida pelo vocativo “minha amiga” e evocada pelas lembranças entre o sujeito poético e sua interlocutora, está o estabelecimento de um contraste entre ambas as figuras, que passa pela dimensão material. Essa relação antitética é indicada linguisticamente a partir dos pronomes possessivos e dos adjetivos e locuções adjetivas presentes no paralelismo dos seguintes sintagmas nominais: “meus braços egoístas de dona” e “teus braços sempre vazios” (SOUSA, 2016, p. 46). O sujeito poético feminino é a “dona” da boneca, almejada pelos braços de Shimani, que a anseia numa ternura maternal. Nesse ponto, é interessante notarmos a caracterização dessa boneca; ela “sorria sempre, com seus olhos

³⁰ Cabrita do mato (SOUSA, 2016, p. 143).

verdes de gatos” e era ainda “uma linda boneca loira”. É, portanto, projetado nesse objeto tanto uma emoção, a alegria, quanto um certo ideal de beleza europeu, indicado pela atribuição do termo “linda” à boneca loira com “olhos verdes de gatos” (SOUSA, 2016, p. 46). Trata-se de um estado e de uma propriedade que têm seu sentido ressaltado quando em contraste com as características de Shimani, em situação de precariedade, projetada em seus olhos “de xipeia ferida” e “aguados de humildade”, que a faz ter uma “lágrima permanente” ao invés de um sorriso constante. É esse mesmo olhar que contempla a figura da boneca “com seu eterno brilho de resignação” (SOUSA, 2016, p. 46), que parece estar relacionado à não posse da boneca e dos demais objetos evocados na próxima estrofe:

Depois, era Natal
 e o meu vestido de seda, aos folhos,
 era uma das glórias do dia.
 E o fogãozinho lindo que Papá deu,
 e o anel de ouro que Padrinho trouxe,
 e os lápis de cor trazidos pelo Sr. Romeu,
 e os sapatos brancos que Mamã ofereceu?
 E os bolos, o arroz doce,
 e o leitão assado,
 e as flores na mesa branca da sala de jantar?
 Natal, Shimani, hoje é dia de Natal!
 Tu foste à missa, como eu,
 foste à missa, Shimani? (SOUSA, 2016, p. 46-47)

As referências aos objetos e à alimentação presentes nesses versos constroem as condições materiais a que o sujeito poético tem acesso. Para interpretarmos seu significado simbólico, é preciso antes considerar as frágeis condições materiais impostas a uma sociedade sujeita a um processo de colonização, como ocorreu com os territórios moçambicanos durante o período de composição do poema, em 1950. Entre esses territórios está a cidade de Catembe, evocada na segunda estrofe pela referência a Guachene, um de seus bairros. A partir dessa fragilidade, é necessário perceber também as diferenças que intervieram nos modos como o processo de colonização foi vivenciado. Nesse sentido, em contraste com a situação de Shimani, com seu vestido “roto e velho” (SOUSA, 2016, p. 47), o sujeito poético, portando um “vestido de seda” que “era uma das glórias do dia” (SOUSA, 2016, p. 46), parece ter mais acesso a bens materiais e, por isso, em um contexto colonial que interfere na condição econômica das pessoas a ele subordinado, estar melhor inserido neste sistema — junto a um universo simbólico relacionado a tradições religiosas ocidentais como a cerimônia da missa e do Natal —, quando comparado com Shimani, alheia a essa dimensão

Shimani não foi à missa, não.

Shimani nem deve saber que hoje é dia de Natal,
 porque não vestiu vestido de folhos.
 Vestiu hoje o mesmo vestido de riscado de todos os dias,
 roto e velho, comprado no monhé³¹ do bazar.
 E veio descalça, sem presente nem nada.
 Só com seus grandes olhos meigos de xipeia ferida,
 no rosto luzidio, espetado no pescoço magro e longo. (SOUSA, 2016, p. 47)

É interessante notar como nessa penúltima estrofe, o sujeito poético não se dirige mais a Shimani, como o fez inicialmente, mas agora fala dela na terceira pessoa, ou seja, ela deixa de ser sua interlocutora para ser seu objeto de reflexão. Mais uma vez o retrato físico de Shimani é elaborado, com a ênfase no seu rosto e em “seus grandes olhos meigos de xipeia ferida” (SOUSA, 2016, p. 47). Para além dessa descrição, suas vestimentas indicam a precariedade de sua situação material, com o “mesmo vestido de riscado de todos os dias” (SOUSA, 2016, p. 47), reforçada por sua descrição física, com um “pescoço magro e longo” e também “descalça” (SOUSA, 2016, p. 47), caracterização que destaca ainda mais o contraste com o sujeito poético feminino que passa o Natal com “vestido de seda”, “anel de ouro” e “sapatos brancos” (SOUSA, 2016, p. 47), objetos colocados em primeiro plano pela construção sintática que os antepõem aos verbos.

Leiamos, então, a estrofe final

Ah Shimani, naquele dia,
 tu partilhaste do meu Natal.
 E todos os natais após, tu continuaste a partilhá-los.
 Mas agora? Agora?
 Quem vai apagar essa lágrima permanente
 do teu olhar de xipeia ferida,
 constante como um remorso, teu olhar
 que dói para além de qualquer comparação?

Ah Shimani, minha Shimani! (SOUSA, 2016, p. 47)

Apesar da diferença material apontada entre o sujeito poético e Shimani, o fechamento do poema com a ideia de partilha, reiterada por “todos os natais” (SOUSA, 2016, p. 47) vivenciados por ambas, alude mais uma vez à dimensão afetiva com a qual se lembra de sua interlocutora e, assim, parece vislumbrar a possibilidade de construir um destino comum. É importante demarcar que, nesse momento, o sujeito poético volta a dirigir-se a Shimani, como quem potencializa o carinho que sente por ela. No entanto, a conjunção “Mas” e seu sentido de oposição introduz uma descontinuação em relação a essa comunhão. E é a partir dessa palavra que há a vocalização de sua indignação e sua dúvida “Mas agora? Agora?”

³¹ Comerciante de origem indiana ou paquistanesa (designação depreciativa) (SOUSA, 2016, p. 142).

(SOUSA, 2016, p. 47), já que no presente reforçado tanto pelo advérbio “agora” quanto por meio do último verbo presente no poema, “dói”, o sujeito poético não mais pode, como antes, consolar sua amiga, apagando-lhe sua “lágrima permanente” e “constante como um remorso” (SOUSA, 2016, p. 47), o que indicaria uma difícil conciliação com o sentimento de comunhão expresso por esse sujeito. Portanto, ao reconhecer sua própria impotência em alcançar sua interlocutora transpondo as diferenças sociais e econômicas entre elas, há seu lamento final, acentuado pela interjeição e pela exclamação, que vocalizam essa lamentação que não pode ser contida: “Ah Shimani, minha Shimani!” (SOUSA, 2016, p. 47).

Desse modo, o poema “Shimani” evoca uma dimensão memorialista na lembrança, por parte do sujeito poético feminino, de sua amiga de infância. Junto a essa rememoração, a afetividade dos momentos passados na “casa à beira-mar”, no Guachene, faz-se constante. Contudo, desde os primeiros versos, a diferença entre a voz enunciativa e sua interlocutora vai se construindo, sobretudo em termos materiais, mas também simbólicos, já que quem tem condições de desfrutar da missa e do Natal, com novas roupas e presentes, é o sujeito poético, e não Shimani. A caracterização enfática dos seus “olhos meigos de xipeia ferida”, mencionados quatro vezes ao longo do poema, demonstra a tristeza de Shimani, mas também do próprio sujeito poético feminino que a olha na constatação da diferença entre ambas, aparentemente intransponível, já que a “lágrima permanente” de Shimani indica a impossibilidade de sua consolação.

4.4 Diálogos diaspóricos na expressão de uma combatividade em “Deixa passar o meu povo”

O poema “Deixa passar o meu povo” estabelece desde o título uma forte relação com os *spirituals*, um tipo de música que surgiu dentro da comunidade negra estadunidense, que está também diretamente ligado às lutas pela emancipação dos povos negros no Estados Unidos. Vejamos a primeira estrofe.

Noite morna de Moçambique
 e sons longínquos de marimbas chegam até mim
 — certos e constantes —
 vindos nem eu sei donde.
 Em minha casa de madeira e zinco,
 abro e deixo-me embalar..
 Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
 E Robeson e Maria cantam para mim
 spirituals negros do Harlem.

“Let my people go”
 — oh deixa passar o meu povo,
 deixa passar o meu povo! —
 dizem.
 E eu abro os olhos e já não posso dormir.
 Dentro de mim, soam-me Anderson e Paul
 e não são doces vozes de embalo.
 “Let my people go”! (SOUSA, 2016, 48-49)

Segundo a pesquisadora Mawusi Renee Simmons (2004, p. 438), que colaborou com a *Encyclopedia of Black Studies*, os *spirituals* vinculam-se a um tipo de canção entoada por populações africanas escravizadas nas Américas que começaram a tomar forma no final do século XVIII, tendo atingido seu pleno desenvolvimento no século seguinte. Dentro de um contexto escravocrata, o surgimento dessas canções estiveram relacionadas a cerimônias e rituais religiosos nos quais diferentes pessoas de origem africana participavam, por vezes, de forma clandestina. Além disso, tendo em vista o processo de genocídio cultural, como pontua Angela Davis (2017, p. 167), promovido pelo poder escravocrata, a música foi um dos únicos costumes africanos não proibidos. Davis aponta as razões e consequências desse processo:

Se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu compreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. (DAVIS, 2017, p. 167)

Ainda de acordo com Simmons (2004), os *spirituals* tiveram diversas funções, entre elas, a divulgação de ensinamentos, a contação de histórias, a expressão religiosa e mesmo uma importante função política, na medida em que, por meio dessas canções, passavam-se mensagens codificadas de fuga e resistência ao sistema escravocrata, ou ainda, como pontua Angela Davis (2017, p. 168), “mesmo quando os *spirituals* não estavam relacionados a ações específicas de luta pela liberdade, eles sempre serviam, epistemológica e psicologicamente, para moldar a consciência das massas do povo negro”.

De outro lado, muitos *spirituals* apresentavam referências ao cristianismo, crença religiosa principalmente introduzida a essas populações pelos escravocratas americanos. A partir da codificação e reatualização dessas mensagens tornava a própria relação com o cristianismo em um híbrido de significados; ou seja, há um diálogo dos *spirituals* com uma tradição bíblica e também com outras tradições espirituais africanas — ambas relidas à luz de

um presente de opressão — e, nesse emaranhado, esse tipo de canção conforma uma expressão cultural e, ao mesmo tempo, uma estratégia política.

Feita essa contextualização, voltemos ao poema. Seu título estabelece uma relação de intertextualidade com a canção “Let my people go”, que, estando dentro da tradição dos *spirituals*, tem o duplo significado como um de seus principais recursos. Assim, ao mesmo tempo em que o enunciado “Deixa passar o meu povo” alude ao episódio bíblico, contado no livro de Êxodo, da fuga do povo israelita, adquire um outro sentido na canção mencionada e no poema de Noémia de Sousa, considerando seu contexto dos anos 1950 com a formação de movimentos culturais e políticos em prol da libertação dos países africanos colonizados, junto à luta contra a opressão racial e a defesa da afirmação cultural, da qual Noémia de Sousa cumpriu papel ativo. Além dessas referências, o título do poema também dialoga com a canção “Go down, Moses”, que ecoa o verso “Let my people go”. Dentre seus ilustres intérpretes, está Paul Robeson, cujo nome é mencionado na primeira estrofe.

Junto a Paul Robeson, Marian Anderson também é lembrada a partir da atribuição a ambos da canção dos “spirituals negros do Harlem” (SOUSA, 2016, p. 49). Robeson e Anderson foram músicos afroamericanos de renome, que ficaram conhecidos por sua atuação no blues, mas também por interpretar *spirituals*, como os arranjos por H. T. Burleigh, importante compositor e arranjador desse tipo de canção para voz solo (SIMMONS, 2004, p. 439). É interessante notar que no poema “Deixa passar o meu povo” aparece a data de 25 de janeiro de 1950; nesse período, Noémia de Sousa coordenava a “Página da mulher” de *O Brado Africano*. Nesse mesmo espaço, na mesma época, é veiculada uma pequena biografia sobre Marian Anderson, além de publicações sobre os movimentos culturais negros que ganhavam projeção nos Estados Unidos, demonstrando também ares empolgantes de solidariedade panafricanista entre as comunidades negras, conforme pontua Hilary Owen (2007, p. 25).

Os músicos foram também integrantes do movimento conhecido como *Harlem Renaissance*, ao qual o verso citado faz referência. Harlem é um bairro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque, um dos locais que, nas primeiras décadas do século XX, teve um grande florescimento de expressões culturais vindas da comunidade negra estadunidense, vinculado a uma tradição de resistência negra ao racismo, que movimentos como o *Harlem Renaissance* visaram a enfrentar.

Inúmeros outros artistas e intelectuais também participaram do *Harlem Renaissance*, entre eles o conhecido escritor Langston Hughes e o músico Louis Armstrong, também intérprete da canção “Go down, Moses”. Foi um movimento, nascido na década de 1920,

construído em torno da solidariedade racial e da ideia de que também é possível, por meio da arte, enfrentar os estereótipos racistas em torno das populações negras e construir formas de subjetivação. Além disso, seus expoentes também integraram a luta em prol dos direitos civis da população negra estadunidense (NGANGA, 2021). Desse modo, tais expressões culturais configuravam um profundo significado político: a arte e a política inevitavelmente se entrelaçam. Ora, trata-se do mesmo período histórico em que ocorreu um grande florescimento de artistas e intelectuais que contestavam as diversas formas de opressão sustentadas pelo capitalismo e pelo colonialismo, discutidos no capítulo anterior. Vale lembrar como o próprio desenvolvimento do capitalismo esteve intimamente ligado a políticas coloniais, ao mesmo tempo em que ambos eram sustentados pelo racismo, que significou a inferiorização de grupos negros a partir da ideia de raça e que trouxe a negação de direitos efetivos para os povos negros. Daí a importância da interligação dessas lutas.

Em “Deixa passar o meu povo”, de Noémia de Sousa, “os *spirituals* negros do Harlém” são ouvidos pelo sujeito poético que, num sinal de apreciação estética, deixa-se embalar por essa canção, sem saber de onde vem o som. Contudo, há uma mudança de seu estado de espírito a partir do verso “Mas as vozes da América” (SOUSA, 2016, p. 48), introduzida pela conjunção adversativa. Nesse momento, o sujeito poético reconhece as origens da canção ao compreender a mensagem de “Let my people go” e, nesse reconhecimento, tem sua “alma e os nervos” remexidos, demonstrando, em um duplo movimento, como “a experiência da escrita é sempre filtrada pela emoção sentida corporal e fisicamente”, conforme pontua Ana Mafalda Leite (1998, p. 105-106) ao analisar as dimensões da poética da autora. Ao mesmo tempo, o abalo sentido pelo sujeito poético incorpora a tradição de resistência dos *spirituals* e suas múltiplas formas dentro da música afroamericana contemporânea ao poema, aqui representadas por Paul Robeson e Marian Anderson. A música, então, atua como uma “catalisadora no despertar da consciência social” (DAVIS, 2017, p. 167).

O diálogo que esse poema de Noémia de Sousa estabelece com essas expressões musicais representa um rico espaço de intercâmbio cultural diaspórico que ocorre no âmbito estético e político. Paul Gilroy (2012), cientista social, contribuiu para a reflexão crítica sobre os trânsitos culturais entre as comunidades negras de diferentes espaços, o que ele chamou de *Atlântico negro*.

Gilroy (2012, p. 162) aponta ainda a música como um elo fundamental entre as diferentes comunidades do *Atlântico negro*, chegando mesmo a privilegiar essa forma de expressão cultural em detrimento da literatura, que suscita análises muito presas à

textualidade. No caso das comunidades negras diaspóricas, a experiência da escravização e do terror racial que a acompanhou encontrou na música, e sua dimensão performática e gestual, um elemento fundamental, diferentemente da literatura, tendo em vista as pouquíssimas oportunidades disponíveis, além das parcas condições de acesso, para a alfabetização dessas populações (GILROY, 2012, p. 160). De outro modo, ao reforçar a evocação da música no poema de Noémia de Sousa, insistimos no diálogo entre essas formas artísticas na tentativa de propor uma análise mais coerente com a riqueza dos trânsitos culturais.

Ao ouvir as “vozes da América” (SOUSA, 2016, p. 48), o sujeito poético sente-se convocado a um chamado, já que as canções que escuta “não são doces vozes de embalo” (SOUSA, 2016, p. 49), não lhe permitindo apreciá-las desinteressadamente. A estética conforma uma política que se evidencia no trânsito cultural estabelecido tanto por essas canções quanto pelo poema de Noémia de Sousa. A partir desse momento, há a necessidade de colocar-se em ação e escrever:

Nervosamente,
 eu sento-me à mesa e escrevo...
 Dentro de mim,
 deixa passar o meu povo,
 “oh let my people go...”
 E já não sou mais que instrumento
 do meu sangue em turbilhão
 com Marian me ajudando
 com sua voz profunda — minha irmã! (SOUSA, 2016,

Para entender como, no poema analisado, a necessidade da escrita vem imediatamente após a escuta da canção interpretada por Marian Anderson e Paul Robeson, é preciso reforçar que os diversos artistas que construíram os movimentos negros político-culturais nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, como o *Harlem Renaissance*, reivindicavam sua subjetividade por meio das diferentes expressões culturais. O pesquisador João Gabriel do Nascimento Nganga (2021, p. 119) elucida como esse movimento foi

um momento de ‘auto-escrita’, no qual negros e negras utilizaram da literatura, música, pintura e teatro para falarem de si próprios em primeira pessoa, para relatarem seus medos, vitórias, angústias e anseios a partir da perspectiva e subjetividades de quem vivencia esses sentimentos, e não mais pautado pelo olhar de quem está de fora.

Assim como os artistas do Harlem Renaissance imprimiam sua subjetividade por meio de suas expressões artísticas, o sujeito poético deseja reivindicar a sua por meio da escrita. A percepção e alcance de seu interior (“Dentro de mim”) traz consigo uma ação como

resposta. Logo, a escrita aparece como uma necessidade, surgida a partir de um anseio. O sujeito poético quer falar por meio de sua escrita e, na medida em que o poema se inscreve no próprio ato da escrita, efetivamente fala e, ao fazer isso, coloca em primeiro plano a sua subjetividade, tornando-se sujeito de sua própria história (KILOMBA, 2020).

A escrita é fundamental para a subjetividade, mas não se esgota nela. Entra aqui um outro sentido do diálogo com o *Harlem Renaissance*, a solidariedade racial, pois, embora Noémia de Sousa esteja situada no contexto moçambicano, a diáspora africana reforça o enfrentamento ao racismo como um combate transfronteiriço. O sujeito poético deseja colocá-la a serviço das lutas evocadas pelos *spirituals*, por isso reafirma “deixa passar o meu povo” numa alusão à libertação de seu povo. Nesse momento, cabe-nos pensar quem é esse povo referido. É preciso, então, considerar mais uma vez que a origem dos *spirituals* está intimamente imbricada com a luta e a expressão das populações africanas escravizadas nas Américas, além de afirmar sua ressonância nas manifestações culturais afroamericanas que ecoam no contexto de produção do poema de Noémia e o papel que a literatura moçambicana teve na formação de um contradiscurso em relação ao discurso colonial, racista e capitalista. Logo, percebemos que se trata dos povos africanos ou deles descendentes, cuja defesa o sujeito poético apresenta-se como um instrumento. Coloca-se, dessa forma, em evidência a combatividade evocada no poema, profundamente entrelaçada com a subjetividade.

Já a referência ao “sangue em turbilhão” revela uma compreensão essencialista do que caracterizaria esse povo, no singular, daí a menção ao sangue que evoca um significado biologicista de uma certa “essência racial”. A esse respeito, Simone Schmidt (2011, p. 25) expõe os problemas e o contexto em torno do qual a ideia essencialista de raça foi demarcada:

Ao dizer, em seguida, “ E já não sou mais que instrumento / do meu sangue em turbilhão” (idem), o eu lírico parece confirmar uma espécie de “metafísica da substância” do sujeito negro, cuja existência, essencializada, residiria no sangue, e não na experiência compartilhada da história. Nesses versos se explicitam os paradoxos do momento político em que, aglutinados em torno da ideia da raça, os intelectuais afro-americanos, caribenhos e posteriormente, também os africanos, buscavam construir um discurso de afirmação identitária e uma ideologia de libertação. Pois ao celebrar o “sangue em turbilhão” que transforma o sujeito em mero instrumento, a poetisa está, de certo modo, reafirmando uma essencialidade do sujeito negro, que na visão contemporânea, constitui a mais discutível questão daquele forte momento político.

Como discutimos na análise do poema “Se me quiseres conhecer”, há um perigoso essencialismo em torno das ideias de identidade e de cultura africana que, por vezes, permeou

os discursos daqueles que se rebelaram contra o domínio colonial; e os poemas de Noémia de Sousa nem sempre ficaram isentos desse problema. Para avançar nesse debate, primeiro nos deteremos na construção da ideia de raça.

É preciso considerar que as próprias práticas e discursos que regularam o poder colonial foram pautados na ideia racista de que as pessoas negras eram definidas pela raça, além de que a ideia de raça, sobretudo ao longo do século XIX, ganhou um entendimento biológico na conformação do que ficou conhecido como “racismo científico”. Contudo, ao adentrar do século XX, o racismo foi sendo construído em torno da ideia de diferença, no qual a branquitude é vista como a norma, e os indivíduos que nela não se encaixam são naturalizados como “diferentes”, enquanto Outros (KILOMBA, 2020). Ao signo da diferença são associadas ideias negativas, tal qual a inferioridade. No entanto, se uma característica só existe na relação, a inferioridade atribuída aos “diferentes” tem como contrapartida a superioridade naturalizada como branca. Esse processo ocorre a partir da hierarquização das diferenças que as transformam em desigualdade dentro de um regime de poder (KILOMBA, 2020).

Buscando enfrentar o racismo, houve movimentos, como a *Négritude*, cujos ecos ressoam nos poemas de Noémia de Sousa, que passou a olhar para elementos construídos como negros, mas agora a partir de uma perspectiva valorativa, invertendo a lógica colonial. Dessa forma, seus expoentes procuravam construir uma identidade negra positiva.

O martinicano Frantz Fanon apontou, de modo acurado, a relação entre a visão colonialista das populações negras e o debate em torno da identidade negra ao sustentar que o branco cria o negro enquanto é o negro que cria a ideia de negritude (FANON, 2011). Por conseguinte, o colonialismo, sustentado pelo capitalismo e pelo racismo, inventou uma concepção dos elementos vistos como *essencialmente* negros; em resposta, movimentos como a *Négritude*, viram esses mesmos elementos como positivos, mesmo superiores:

Em conjunto, os cantos da negritude opuseram a velha Europa à jovem África, a razão enfadonha à poesia, a lógica opressiva à natureza impetuosa, de um lado rigidez, cerimônia, protocolo, ceticismo, do outro, ingenuidade, petulância, liberdade e — por que não? — abundância. Mas também irresponsabilidade. (FANON, 2015, p. 76)

O sociólogo Deivison Mendes Faustino (2015), em análise do pensamento fanoniano, explica a posição de Fanon em relação a esses essencialismos relacionais ao apontar que, para o martinicano, há nessa ideia “uma atraente armadilha, porque essa pretensa ‘essência’ que se busca restaurar é, na verdade, uma invenção do racismo colonial, a serviço da desumanização

do africano escravizado nas Américas” (FAUSTINO, 2015, p. 83). Então, considerar que elementos como a natureza e a emoção são particulares dos povos negros é continuar com o pensamento binário que opõe essas noções à cultura e à razão, naturalizados como europeus e brancos. Trata-se de uma armadilha posto que tal pensamento limita o reconhecimento da humanidade dos povos negros, indo, portanto, na contramão da reivindicação dos movimentos políticos negros e anticoloniais que enfrentam a luta fundamental do combate ao racismo desumanizador e ao colonialismo que o alimenta. Há também um risco de aderir a estereótipos limitadores da diversidade dos povos negros.

Assim, a própria afirmação de uma negritude pautada em uma identidade negro-africana e em uma cultura comum é uma construção. A interpretação de seus sentidos é, no entanto, mais complexa. Por um lado, os movimentos políticos-culturais que reivindicavam essa ideia corriam o risco de cair nas armadilhas do essencialismo que leva à homogeneização das identidades e culturas que lhe dão sentido. Por outro lado, nem sempre se tratou de defender uma identidade *a priori*, seja em seu sentido biológico ou metafísico, mas sim sua construção política e histórica a partir da ideia de raça. Ou seja, trata-se de construir uma identidade a partir de uma experiência histórica compartilhada como uma forma de mobilização no combate ao colonialismo e ao racismo, que ainda hoje reverbera nos grupos populacionais racializados, negando-lhes o estatuto de sujeito. Afinal, conforme aponta Grada Kilomba (2020, p. 174), o racismo nega o direito à subjetividade.

Leiamos, agora, as duas estrofes finais do poema.

Escrevo...
 Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
 Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
 e revoltas, dores, humilhações,
 tatuando de negro o virgem papel branco.
 E Paulo, que não conheço,
 mas é do mesmo sangue da mesma seiva amada de Moçambique,
 e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,
 algodoads, o meu inesquecível companheiro branco
 E Zé — meu irmão — e Saúl,
 e tu, Amigo de doce olhar azul,
 pegando na minha mão e me obrigando a escrever
 com o fel que me vem da revolta.
 Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,
 enquanto escrevo, noite adiante,
 com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio
 — “let my people go
 oh let my people go!”

E enquanto me vierem de Harlem
 vozes de lamentação

e os meus vultos familiares me visitarem
 em longas noites de insónia,
 não poderei deixar-me embalar pela música fútil
 das valsas de Strauss.
 Escreverei, escreverei,
 com Robeson e Marian gritando comigo:
 Let my people go
 OH DEIXA PASSAR O MEU POVO! (SOUSA, 2016, p. 50)

Há uma série de elementos nos quais o sujeito poético retira a força para escrever, começando pela própria África, simbolizada por meio do sintagma “Minha Mãe”, no qual o continente africano é antropomorfizado e aproximado à ideia de uma maternidade sofredora, mas também acolhedora. Soma-se a esse elemento, as opressões às quais esse continente e o sujeito colonizado nele inserido são submetidos, além da lembrança de seus amigos, dos *spirituals* de Marian Anderson e Paul Robeson e dos movimentos do *Harlem*. Há, então, uma multiplicidade de vozes evocadas no poema e que parecem formar uma rede de apoio àquele sujeito, mas também um estímulo à não passividade diante da opressão colonial, por isso o sujeito poético afirma em relação a esses companheiros que “pegando na minha mão e me obrigando a escrever / com o fel que me vem da revolta” (SOUSA, 2016, p. 50). As imagens evocadas por “fel” e “revolta” reforçam o sentimento que o impulsiona em direção à luta coletiva contra o sistema colonial por meio de sua escrita. Tal atitude caracteriza o poema-resistência, aquele que se opõe “à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos”, nas palavras de Alfredo Bosi (2008, p. 169).

Diante desse quadro, o sujeito poético não se sente no direito de praticar uma arte que se veja como desinteressada, alheia à situação social dos povos colonizados, então distancia-se da apreciação de uma arte como a “[...] música fútil / das valsas de Strauss” (SOUSA, 2016, p. 50). Ao considerá-la como fútil, revela um desprezo pela música desinteressada e, não por acaso, parte integrante da cultura europeia, que participa do poder colonial. A sua escolha, então, é pela canção de Robeson e Anderson por aquilo que ela evoca em termos de compromisso político: um canto à libertação de seu povo, reforçado pelos dois versos finais. O primeiro em inglês numa evidente referência à canção “Let my people go”, além de ser uma forma de demarcar as lutas de emancipação que ecoam na diáspora africana. O segundo verso, em caixa alta, vocaliza a mensagem final em tom de um grito.

Ainda vale observar que, diferentemente da segunda e da terceira estrofes, nas quais o verbo escrever aparece no presente, agora essa forma verbal é colocada no futuro. Alfredo Bosi (2008, p. 213), teorizando as formas de resistência na poesia, é perspicaz em apontar

que “uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz”. Nesse sentido, essa escolha temporal, ligada sintaticamente ao verso “com Robeson e Marian gritando comigo.” (SOUSA, 2016, p. 50), forma uma espécie de coro, integrado pelos músicos do *Harlem Renaissance* e pela voz enunciativa, que acentua a força do grito pela libertação futura de seu povo.

O poema “Deixa passar o meu povo” ao estabelecer um diálogo com o *Harlem Renaissance* situa a diáspora africana e reafirma a solidariedade racial que orientou esse movimento ao mesmo tempo em que reforça o enfrentamento ao racismo como um combate transfronteiriço. Desse modo, os trânsitos culturais do *Atlântico negro* são mais uma vez traçados, demarcando uma luta coletiva, que a literatura e a música tiveram o compromisso estético e político de integrar.

Portanto, no poema analisado, a escrita aparece como uma forma de inscrição da subjetividade da voz enunciativa, ao tornar-se sujeito de sua própria história. A subjetividade alia-se à combatividade, por isso o sujeito poético coloca sua escrita a serviço das lutas coletivas contra as “dores, humilhações” infligidas ao continente africano, metonímia de seus povos. O subordinado opõe-se às políticas colonialistas que lhe querem mudo (hooks, 2019), ao falar por meio de sua escrita, alimentada pelo fel da revolta e pelas vozes do Harlem que cantam em uníssono “Deixa passar o meu povo”.

4.5 Poética e política em “Poema para um amor futuro”

O olhar para o futuro, uma constante na poética de Noémia de Sousa, é anunciado em “Poema para um amor futuro”, mas agora se volta, a um primeiro momento, para a temática amorosa. Há nele um sujeito poético que imagina o homem que amará:

Um dia
 — não sei quando nem onde —
 das névoas cinzentas do futuro,
 ele surgirá, envolto em mistério e magia
 — o homem que eu amarei.
 Não será herói de livro de fantasia,
 príncipe russo
 ator de cinema
 ou milionário com saldo no Banco.
 Não.
 O homem que eu amarei
 será tal qual eu, no fundo.
 Suas mãos, como as minhas,

estarão calejadas do dia a dia
 e seus olhos terão reflexos de aço
 como os meus.
 Sua alma será irmã minha
 com a mesma angústia e o mesmo amor,
 com o mesmo frio ódio e a mesma esperança.
 E do seu pescoço estará suspenso, como do meu,
 o marfim do mesmo amuleto. (SOUSA, 2016, p. 51)

Há uma aura mística em torno da qual o futuro amado é envolvido pelo sujeito poético, como observada por sua aparição “das névoas cinzentas do futuro”, “[...] envolto em mistério e magia”, a ocorrer “Um dia” (SOUSA, 2016, p. 51), tempo indefinido sugerido desde o primeiro verso. No entanto, isso não significa que esse futuro amor seja tão misterioso a ponto de o sujeito poético não reconhecê-lo em seus ideais, pois, ao longo do poema, seus contornos vão sendo delineados. O futuro ser desejado “Não será herói de livro de fantasia, / príncipe russo / ator de cinema / ou milionário com saldo no Banco” (SOUSA, 2016, p. 51), num sinal de recusa, por parte do sujeito poético, à imagem de um ser amado construída por representações masculinas burguesas (OWEN, 2007, p. 58). Pelo contrário, o desejo é por amar alguém que seja visto como seu igual em sentido amplo: com as mesmas mãos, olhos, emoções e objetos culturais, como o amuleto mencionado no último verso. No plano semântico, o sujeito poético constrói a imagem aparentemente idealizada de um ser amado que, aliada ao plano sonoro, com a aliteração dos fonemas nasais, constantes ao longo dos últimos versos da primeira estrofe, sugere um tom de calma.

Na segunda estrofe, o desejo amoroso construído em torno da ideia de igualdade entre amante e amado, construída pela comparação, continua a ser afirmado:

Ah, ele será humano, como eu,
 e da mesma seiva generosa.
 Completamente humano e verdadeiro
 — que só assim eu o poderei amar.
 E só será perfeito quanto a nossa condição o permitir,
 para que sejamos na vida o que ela nos pedir:
 companheiros,
 juntos na mesma barricada,
 lutando num mesmo ideal. (SOUSA, 2016, p. 51-52)

A projeção de um ser amado ideal concorre com a reiterada afirmação desse ser enquanto humano, distante das figuras aparentemente perfeitas e, por isso, fantasiosas, de um herói, príncipe, ator ou milionário. Há mesmo a dessacralização do sujeito masculino. Nesse ponto do poema, um elemento é acrescentado: a necessidade de ambos, postando-se em uma mesma barricada, lutarem por um mesmo ideal. Essa afirmação faz com que o poema adquira

uma outra camada de sentido: sua ligação com a luta política. Por isso, o próprio termo “companheiros” assume um caráter polissêmico. Se “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece”, como aponta o poeta e teórico Octavio Paz (2012, p. 113), trata-se de companheiros não apenas no sentido amoroso, mas fundamentalmente companheiros de luta.

Ah, sim,
quando a paz descer sobre o campo de luta,
poderei enfim
dar-me completamente.
Minha alma, finalmente,
poderá encher-se como um búzio, da música do luar
e do murmúrio do mar.
E meu corpo adubado de ânsias,
abrir-se-á à charrua do seu desejo,
à semente do seu amor.
Serei então irmã gêmea da Terra,
carregando em mim o mistério da vida,
machamba aberta à chuva benéfica
e ao sol fecundo do seu amor.
E quando em mim se fizer o milagre,
quando do meu grito de morte
surgir a vitória máxima da vida,
ah, então eu estarei completa.

Mas só depois da paz descer sobre o meu campo da luta,
antes disso, não.
Antes, seremos companheiros da mesma obra,
operários construindo o nosso mundo.
Por isso, amor que não conheço,
nada mais me peças enquanto não for terminada a obra.
Enquanto ela durar,
não poderei ser tua completamente,
porque me deí, inteira,
a este sonho que tudo apouca.
Para ti irão apenas os breves momentos de tréguas,
o calor que me sobrar da fogueira de todos. (SOUSA, 2016, p. 52)

Nessas estrofes, o desejo por um amor é colocado em segundo plano quando considerada a necessidade da luta anticolonial. Somente após a conquista da paz, que a completa entrega a esse amor futuro pode ser realizada. Nesse momento, o sujeito poético, apresentado no feminino ao referir-se à si mesma pelos termos “tua” e “inteira”, evoca diversas imagens ligadas à terra, “corpo adubado”, “charrua do seu desejo”, “semente do seu amor”, “machamba aberta”, “chuva benéfica”, “sol fecundo”, para simbolizar seu desejo que adquire uma dupla conotação: o desejo aparente dirigido ao ser amado e o desejo da paz após a concretização da luta. Esse último é também o seu principal objetivo, na medida em que é

condição para o primeiro: “Mas só depois da paz descer sobre o meu campo da luta, / antes disso, não” (SOUSA, 2016, p. 52). Há, então, o estabelecimento de uma relação metafórica entre seu corpo e a terra, como forma de representação do nascimento da luta (OWEN, 2007, p. 59).

A prioridade do sujeito poético é a luta, logo sua afirmação enfática “Por isso, amor que não conheço, / nada mais me peças enquanto não for terminada a obra” (SOUSA, 2016, p. 52). Há algo mais urgente que o desejo individual que move esse sujeito. Porém, sua prioridade em dedicar-se à luta não apaga sua subjetividade que aparece no desejo por um amor futuro.

Mas quando da noite desumana
surgir a manhã que construímos, lado a lado,
quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos
quando a calma descer sobre a casa que edificámos,
então seguiremos, na luz clara desse Sol maravilhoso,
nosso destino natural de Homem e Mulher
e dos seus gritos de morte
nossos filhos poderão nascer então,
num mundo de justiça.

Para meu amor futuro, que me completará,
para esse amor distante
escrevi este poema.
Que tu o leias um dia, amor que não conheço,
quando me surgires, embrulhado em mistério,
e minha alma e meu corpo
palpitarem de reconhecimento — és tu!
Que aquele que amarei o leia
e me leia, neste poema que lhe escrevi. (SOUSA, 2016, p. 53)

A primazia dada à luta política é simbolizada pela libertação da “Mãe África” que, ao “estender seus pulsos libertos” (SOUSA, 2016, p. 53), acolhe os povos que nela habitam. Nesse ponto do poema, a ideia de maternidade também é sugerida pelos filhos que nascerão com a concretização do “destino natural de Homem e Mulher” (SOUSA, 2016, p. 53), numa evidente naturalização das relações de gênero. Contudo, essa ideia tem, no poema, a mesma função da metáfora do nascimento da luta que permitirá que os filhos da “Mãe África” nasçam “num mundo de justiça” (SOUSA, 2016, p. 53). Há, portanto, uma sobreposição das metáforas, na medida em que o corpo é ligado à terra que se estende à “Mãe África”, que representa o nascimento da luta por sua libertação, essa, por sua vez, é projetada no desejo do sujeito poético por um amor futuro, só possível após a concretização da luta.

Em síntese, a temática subjetiva do desejo amoroso é retratada no poema analisado a partir de um ser amado que é imaginado pelo sujeito poético feminino. A imagem do ser

desejado vai sendo construída inicialmente pela negação, para depois ganhar um estatuto mais concreto, de alguém “completamente humano” (SOUSA, 2016, p. 51). Ocorre mesmo um espelhamento entre o sujeito poético e seu “amor futuro”, anunciado desde o título do poema, por isso as constantes comparações entre ambas as figuras. Contudo, esse tema torna-se secundário a partir dos três últimos versos da segunda estrofe, quando o campo semântico da luta é evocado. O sujeito poético volta-se à luta coletiva e coloca esse fator como uma prioridade, por isso seu próprio corpo é associado à fecundação da terra, o que faz “surgir a vitória máxima da vida” (SOUSA, 2016, p. 52): a paz a ser conquistada no “campo da luta” (SOUSA, 2016, p. 52). Não se trata, portanto, de um aparecimento passivo da paz, são “os operários construindo o novo mundo” (SOUSA, 2016, p. 52) que combatem por ela. Mais uma vez a dimensão política da poética de Noémia de Sousa é engendrada: a libertação da “Mãe África” e o sonho por um “mundo de justiça” (SOUSA, 2016, p. 53) constroem a combatividade de sua poética. Mas se a construção de uma poética é indissociável de uma política e de uma subjetividade, a projeção, nesse poema, de um desejo subjetivo direciona-se à própria luta anticolonial na África, no contexto de sua enunciação.

4.6 Reconhecimento e indignação em “Poema”

A dimensão dialógica da poética de Noémia de Sousa também é explícita em “Poema”, texto poético narrativo que, desde seu primeiro verso, convoca uma interlocutora, a “Mãe”:

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. (SOUSA, 2016,
 p. 54)

Uma história é contada a essa mãe pelo sujeito poético feminino, marcada pelos verbos no pretérito imperfeito, o que evoca também a dimensão narrativa na poética da autora (LEITE, 1998). Trata-se da chegada de “um estranho grupo de olhos visionários” (SOUSA, 2016, p. 54), que chama a atenção do sujeito poético que, por sua vez, parece observá-lo com estranhamento. Por meio de sua própria presença, esse grupo comunica-lhe algo, daí as anáforas dos versos “que mo diziam” que organizam o entendimento dessa situação por parte do sujeito poético. Nesse momento, as revoltas, as canções e os olhos de “visões selvagens” desse grupo fazem com que o estranhamento transforme-se em reconhecimento. Essa imediata mudança ocorre como um despertar, daí os verbos sugestivos que remetem a ações em tensão, como “espevitou”, “sacudiu”, “riscou”, “estremeceu”, “palpitaram”, “aqueceu”, “borbulhou” e “gritou”, além da presença do polissíndeto da conjunção “e” que tem o efeito de destacar as ações que a acompanham, como se a voz enunciativa precisasse de um momento para compreendê-las:

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!* (SOUSA, 2016 p. 54; grifos meus)

O sujeito poético feminino passa a se reconhecer nesse grupo, como aqueles que partilham uma memória afetiva das mesmas vivências. A partir desse momento, seu “mundo esquecido / e recordações familiares” (SOUSA, 2016 p. 54) são recuperados; o contraste entre esquecer e recordar é, então, resolvido pela “recuperação do sentido comunitário perdido” (BOSI, 2008, p. 167). Esse entendimento efetiva-se na vocalização da palavra em letra maiúscula seguida do ponto de exclamação “IRMÃOS!”, como se não fosse possível conter o grito, antes adormecido, que o reconhecimento liberta. Por isso, há um questionamento enfático dirigido à figura da mãe, que, com o “egoísmo do teu amor” (SOUSA, 2016, p. 55), teria tentado afastá-la da real convivência com seus iguais, com a finalidade de protegê-la “do perigo do lá fora”, mas que não é a verdadeira vida, como vemos na terceira estrofe:

Mãe:

Por que foi que me encerraste na alvenaria
desse quarto fechado a todo 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?

Porque me defendeste no egoísmo do teu amor
e me afastaste do perigo do lá fora?

Oh, Mãe, porque 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! (SOUSA, 2016, p. 54-55)

A ação da mãe é justificada pela tentativa de proteger sua filha, aqui presente na figura do sujeito poético, enclausurando-a em “laços no cabelo e vestidos de seda” (SOUSA, 2016, p. 55). Há, então, a evocação de papéis sociais de gênero presentes na relação entre maternidade e acolhimento, bem como das vestimentas construídas como adequadas a um corpo lido socialmente como feminino. A partir desse ponto, o sujeito poético feminino rejeita esses mesmos papéis que a separam de seus irmãos, logo a reiteração dos questionamentos presentes ao longo da estrofe, em tom de indignação. Seu desejo é o de despojar-se de suas vestimentas, ao “rasgar as sedas nas piteiras dos caminhos” e “despedaçar os laços dos cabelos aos ventos do Índico!” (SOUSA, 2016, p. 55), em uma interessante desassociação com o corpo, ao qual as mulheres frequentemente são reduzidas em um sistema patriarcal, para, assim, em seu desejo de coesão social, (ALFIERI, 2019), juntar-se ao grupo ao qual se sente irmanada. Nesses versos, a aliteração do fonema /s/ parece ainda mimetizar a ânsia do gesto de destruição das vestimentas.

Além disso, a proteção pretendida pela mãe é vista, pelo sujeito poético feminino, como artificial na medida em que, aprisionando-a em um “quarto fechado”, apartava-a da vida, transformando-a na forte imagem de um “cadáver”. Como no plano semântico, “Vida” estabelece uma relação antitética com “cadáver”, o isolamento do sujeito poético feminino, tal qual pretendido pela mãe, afasta-a da vitalidade. Nesse momento, ocorre uma alegorização da figura da “Vida”; essa parece simbolizar o encontro com o outro, com o grupo com o qual

o sujeito enunciador se identifica. É também por meio do coletivo que o sujeito poético feminino sente-se integrada à sua terra, por isso a expressão do desejo de plena comunhão, sugerido pela imagem sexual “pés na lama ‘copulada’ dos trilhos” (SOUSA, 2016, p. 55), que dialoga diretamente com a imagem do grupo de “pés gretados cobertos de lama” (SOUSA, 2016, p. 54), na primeira estrofe, e do desejo expresso de “descer aos trilhos lamacentos” (SOUSA, 2016, p. 55), na penúltima estrofe.

Vejamos as duas últimas estrofes:

Mãe:
 queria erguer minha voz doce e trémula
 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 aguilhão da mesma revolta,
 queria sentir esse gosto indefinível de luta,
 queria sofrer e gemer e lutar
 para conquistar à Vida!
 Oh Mãe!
 porque me roubaste tudo isto? (SOUSA, 2016, p. 55)

As anáforas do verbo “queria” expõem a subjetividade do desejo do sujeito poético feminino que, em um processo de gradação, é vocalizado. Sua vontade é de somar ao coro do grupo, em suas “canções salgadas de esperança” (SOUSA, 2016, p. 55), as mesmas que lhe causaram o despertar de uma necessidade de integração no coletivo, de modo similar aos “spirituals negros do Harlem” (SOUSA, 2016, p. 49) que convocavam o sujeito poético de “Deixa passar o meu povo”. É esse o verdadeiro laço social, “junto ao corpo seguro” (SOUSA, 2016, p. 55), que lhe traz segurança, não encontrada na falsa proteção oferecida pela mãe, nem nos papéis de gênero que lhe são socialmente atribuídos. Por isso, a expressão da vontade simbolizada no desejo de derrubar o “jazigo de alvenaria”, rompendo com os muros protetores nos quais a mãe tentou-lhe encerrar, para “descer aos trilhos lamacentos” (SOUSA, 2016, p. 55) e seguir os mesmos caminhos traçados pelo grupo “de pés gretados cobertos de lama” (SOUSA, 2016, p. 54). Mais uma vez seu desejo é projetado no encontro com o coletivo e alimentado pelo “aguilhão da mesma revolta” e pelo “gosto indefinível de luta” (SOUSA, 2016, p. 55). É interessante observar que, na última anáfora, com o verso “queria sofrer e gemer e lutar” (SOUSA, 2016, p. 55), a presença do polissíndeto demarca a sequência de ações ligadas ao processo de luta que, sendo doloroso, daí os sentidos de sofrer e gemer, é também o que pode levar a “conquistar a Vida” (SOUSA, 2016, p. 55), ideia demarcada linguisticamente pela última oração dessa estrofe, com o sentido de finalidade.

Portanto, o poema analisado constrói, nas cinco estrofes que o compõem, uma narrativa em que o eu, sujeito enunciador, reconhece-se no coletivo. Um grupo inicialmente estranho aparece-lhe à porta, mas é a partir dele que o sujeito poético vislumbra uma série de elementos que os une, a ponto de reconhecê-los como seus irmãos. Estando a espacialidade do poema localizada na África, referida na segunda estrofe, e o contexto de enunciação do texto poético datado de 1949, ligado à iminência das lutas de libertação em Moçambique, percebemos que se trata de irmãos no sentido daqueles que se irmanam por meio de uma mesma experiência histórica que os leva à luta por um objetivo comum: o fim da opressão colonial. Nesse momento, havia ainda pouco espaço para as mulheres em uma luta necessária, mas construída socialmente como masculina. O próprio papel de Noémia de Sousa na formação de um discurso anticolonial, marcado pela combatividade de sua poesia, foi se demarcando em meio a uma maioria de escritores militantes homens. Nesse sentido, a ênfase dada, no poema analisado, a recusa de signos e papéis sociais tidos como femininos tem um duplo efeito. O primeiro é a tentativa de integrar-se no coletivo masculinizado. O segundo é rejeitar o falso papel atribuído às mulheres em sociedades como a colonial. Por isso, a indignação do sujeito enunciador feminino com a mãe que lhe quer encerrar em um quarto fechado de alvenaria, separando-a de seus irmãos e da “Vida”, que deve ser conquistada pela força da luta coletiva, numa referência prospectiva às lutas contra a colonização e em prol das independências políticas, prestes a ocorrer em vários territórios africanos no contexto de enunciação do poema.

4.7 Metalinguagem e ironia como dispositivos estéticos e políticos em “Se este poema fosse...”

“Se este poema fosse” é composto por três estrofes em versos livres. Na primeira delas, a presença dos pares de rimas e assonâncias “criança” / “esperança”, “realidade” / “verdade”, “vida” / “garrida”, “flores” / “dores” marcam o ritmo do poema construído inicialmente em torno de três orações subordinadas antes da principal “eu nada mais pediria à vida”. Essa sequência de orações subordinadas gera uma expectativa em relação à definição do poema, o que condiz com as assonâncias e reticências que tem o efeito de acentuar seu lento ritmo:

Se este poema fosse mais do que simples
sonho de criança...
Se nada lhe faltasse para ser total realidade

em vez de apenas esperança...
 Se este poema fosse a imagem crua da verdade,
 eu nada mais pediria à vida
 e passaria a cantar a beleza garrida
 das aves e das flores
 e esqueceria os homens e as suas dores...
 – Se este poema fosse mais do que mero
 sonho de criança. (SOUSA, 2016, p. 56)

A princípio, a construção linguística da oração “Se este poema fosse” indica uma hipótese com relação ao passado, que se apresenta nesse texto poético que poderia ser algo que, na verdade, não é. Há uma incompletude no poema enquanto objeto de reflexão metalinguística, posto que não é “mais do que simples / sonho de criança”, “apenas esperança” ou “a imagem crua da verdade”, tal qual gostaria o sujeito poético. Junto às imagens abstratas de sonho, esperança e verdade, sugeridas nesse texto poético, a constância das assonâncias nas vogais dos pares de rimas e a aliteração do fonema /s/ constroem a atmosfera reflexiva do poema. Há algo mais urgente que a voz enunciativa precisa expressar por meio do poema do que o discurso assumidamente descompromissado que celebra poeticamente “a beleza garrida / das aves e das flores”, o que lembra os poemas de viés escapista recorrentes ao longo do século XIX.

Ao mesmo tempo, o título “Se este poema fosse...”, no qual a oração principal está ausente, sugere um desejo do sujeito poético em relação ao poema que se realiza no próprio ato da escrita. Ao contrário dos poemas que podem cantar “a beleza garrida / das aves e das flores”, seu anseio dirige-se à “terra moçambicana erguida”, numa referência à construção da nação moçambicana. Nesse sentido, considerando que o poema é datado de 29 de maio de 1949, precisamos lembrar do contexto histórico-social do país nesse período e do lugar ocupado por escritores e escritoras na construção de uma ideia de nação, pautada também pela afirmação cultural. Trata-se de um momento em que houve a assunção de um compromisso de denunciar a realidade de opressão colonial; o discurso poético foi um dos meios pelos quais essa ação ocorreu. Nesse momento, o viés combativo da poética de Noémia de Sousa cruza-se com a subjetividade que emerge em poemas como o analisado.

Na segunda estrofe, são apresentadas as imagens da “Luz e progresso” por meio das quais o sujeito poético ironiza a adesão aos ideais propagados pela modernidade europeia, pautada na pretensão de racionalidade e progresso, que teria orientado sua civilização:

Ai o meu sonho...
 Ai a minha terra moçambicana erguida
 com uma nova consciência, digna e amadurecida...
 A minha terra cortada em toda a sua extensão

por todas essas realizações que a civilização
 inventa para tornar a vida humana mais feliz...
 Luz e progresso para cada povoação perdida
 no sertão imenso, escolas para as crianças,
 para cada doente, a assistência da ciência consoladora,
 para cada braço de homem, uma lida
 honrada e compensadora,
 para cada dúvida uma explicação,
 e para os Homens, Paz e Fraternidade! (SOUSA, 2016, p. 56)

A civilização é uma palavra que ganhou uma conotação de superioridade, sendo frequentemente oposta à ideia de barbárie, qualificação dada pelos discursos colonialistas aos povos não europeus, à “povoação perdida / no sertão imenso”. É importante nos atentarmos para a comum associação desses povos à ideia de falta, ou seja, aqueles que, de acordo com essas perspectivas, precisariam das realizações desenvolvidas no mundo capitalista industrial europeu com o falso objetivo de “tornar a vida humana mais feliz”, trazendo-lhes “Paz e Fraternidade” (SOUSA, 2016, p. 56). Trata-se de uma ideologia que, em nome de uma suposta benevolência, mascara os interesses econômicos ligados aos empreendimentos capitalistas e coloniais.

Um marco no mundo contemporâneo desses interesses está justamente na partilha da África, que teve como ponto fulcral a Conferência de Berlim (1884-1885). É essa divisão do continente que é sugerida pelo verso “A minha terra cortada em toda a sua extensão” (SOUSA, 2016, p. 56), contrapondo-se ao anseio do sujeito poético pela “terra moçambicana erguida” (SOUSA, 2016, p. 56): dois versos que são colocados numa relação antitética. Ainda na segunda estrofe, é interessante notarmos que há somente um verbo, “inventa”, no sexto verso, o que poderia sugerir uma cena estática, observada pelo sujeito poético a partir de um olhar analítico de quem simula uma adesão às ideologias capitalistas que orientaram a partilha do continente africano de acordo com os interesses dos poderes coloniais de então. Em contraponto, há uma perspectiva irônica que só aparentemente dá continuidade ao desejo sugerido desde o primeiro verso da segunda estrofe: “Ai o meu sonho...” (SOUSA, 2016, p. 56).

A imagem de “Luz e progresso” (SOUSA, 2016, p. 56) é ligada, no poema, a uma série de fatores condizentes com os ideais da assimilação dentro da política colonial portuguesa dirigida aos povos africanos, tal qual discutimos no segundo capítulo deste trabalho. Trata-se das “escolas para as crianças” (SOUSA, 2016, p. 56), ou seja, a educação propagada pelos agentes dessa política como forma de manutenção de seus interesses; a “assistência da ciência consoladora” (SOUSA, 2016, p. 56), que foi frequentemente vista

como objetiva e imparcial e, portanto, dissociada de interesses políticos e econômicos; “uma lida / honrada e compensadora” (SOUSA, 2016, p. 56) numa alusão à ideia do trabalho como forma de dignificação humana, escondendo as violentas políticas que tornaram o trabalho compulsório em Moçambique — espaço que orientou o contexto de produção do poema —, muitas vezes em condições degradantes. Assim, a educação, a ciência e o trabalho são três domínios nos quais o poder colonial pautou muitas de suas práticas em nome da “Luz e progresso” (SOUSA, 2016, p. 56) que seriam trazidos aos povos colonizados de modo a “convencer os indígenas de que o colonialismo devia arrancá-los das trevas”, como já alertava Frantz Fanon (2015, p. 175).

O tom de lamento, de um desejo que não se concretiza, é sugerido ao longo de todo o poema, construído em torno de rimas presentes em cada uma das três estrofes, embora não em todos os versos. Contudo, a predominância desses elementos poéticos não quebra a cadência do poema, que forma um todo coerente. Dessa forma, na última estrofe do poema, o tom lamentoso é reforçado pela repetição da interjeição “Ah”. Tal qual ocorre na primeira estrofe, há algo que precisa ser expresso, mas, na incompletude própria da linguagem, o texto poético não o alcança. Por isso, essa parte do poema constrói-se pela negação, marcada linguisticamente pelos advérbios: “e não apenas esperança!”, “não mais me inquietaria”, “a dor humana não existiria / nem a infelicidade, nem a insatisfação” (SOUSA, 2016, p. 56-57). Ao mesmo tempo, trata-se da negação de tudo aquilo que não pode ser objeto do poema, caracterizado como uma “futilidade”, tendo em vista a imediata necessidade, reforçada pelas exclamações, de vocalizar “a dor humana” na ausência da “nova vida plena de harmonia” (SOUSA, 2016, p. 57), ideia que remete a uma utopia, noção que frequentemente é sugerida na poética de Noémia de Sousa.

Ah, se este poema fosse realidade
e não apenas esperança!
Ah, se fosse o destino da nova humanidade
não mais me inquietaria e eu passaria
a cantar então a beleza das flores,
das aves, do céu, de tudo o que é futilidade
porque então a dor humana não existiria,
nem a infelicidade, nem a insatisfação,
na nova vida plena de harmonia! (SOUSA, 2016, p. 56-57)

Portanto, o texto poético realiza uma reflexão metalinguística sobre as (im)possibilidades do poema. As hipóteses presentes nesse texto poético são marcadas linguisticamente pela constância de orações condicionais construídas com tempos pretéritos. Essa marcação parece significar justamente a impossibilidade do poema alcançar a utopia

projetada. Então, resta-lhe ironizar os ideais de civilização, pautados na ideia de progresso, propagados pela ideologia dominante no contexto de enunciação do poema, isto é, os discursos coloniais, e afastar-se dos poemas que podem cantar “tudo o que é futilidade” ao invés da urgência do momento histórico-social presente no tempo e espaço da enunciação do poema, no qual a luta contra o jugo colonial em prol de uma “terra moçambicana erguida” (SOUSA, 2016, p. 56) era urgente.

4.8 Do desejo à consciência em “Instantâneo”

“Instantâneo” é datado em 19 de maio de 1951, constituindo-se, portanto, em um dos últimos poemas escritos por Noémia de Sousa antes de partir, no mesmo ano, para o exílio em Lisboa. Trata-se de um poema organizado em torno de seis estrofes, por meio das quais o sujeito poético estabelece um diálogo com um interlocutor, o que forma um discurso de proximidade, tal qual postulou Pires Laranjeira (1995, p. 270). Vamos a leitura da primeira estrofe:

Na montra
 a manta desdobrava-se, macia,
 em cada dobra uma promessa terna
 para teu corpo emergindo de farrapos de serapilheira. Chovia.
 Uma chuva fina, constante, fria.
 E vultos rodavam à tua volta, perdidos na névoa,
 tão distantes nas suas gabardinas
 do desejo irresistível que te acorrentou à montra³².
 Teus pés descalços, cortados, calejados,
 mergulhavam calmamente nas poças de água do passeio,
 descansando do inferno causticante do cais,
 e tuas enormes mãos de negro
 encontraram aconchego inconsciente
 no ninho quente dos braços cruzados. (SOUSA, 2016, p. 58)

Nesse diálogo, há a narração de uma cena que envolve o interlocutor, que nos é apresentado olhando diante de uma montra, ou seja, uma espécie de vitrine na qual há uma manta. A sua caracterização como “macia” e que contém “em cada dobra uma promessa terna” (SOUSA, 2016, p. 58) estabelece um contraste com a situação do interlocutor, que tem seu corpo envolvido por “farrapos de serapilheira” (SOUSA, 2016, p. 58). Essa relação antitética vai se desenvolvendo ao longo do poema.

A condição precária do interlocutor é, assim, reforçada pela “chuva fina, constante, fria” (SOUSA, 2016, p. 58) que se opõe, pelo som e pelo sentido, à manta macia, sendo que a

³² Vitrine, mostruário.

sonoridade produzida pelas rimas, na oposição “macia” e “fria”, torna essa relação mais expressiva. Se o desejo é falta, é essa última que o acorrenta diante da montra que expõe a “tentação da lã” (SOUSA, 2016, p. 58), que serviria de conforto para seus “pés descalços, cortados, calejados” (SOUSA, 2016, p. 58), numa adjetivação que reitera sua debilidade.

Logo, o poema apresenta elementos que nos levam a pensar na desigualdade social que faz com que o sujeito retratado não possa ter a manta “só ao alcance verdadeiro dos teus olhos [dele]” (SOUSA, 2016, p. 58), encontrando “ninho quente” somente em seus próprios braços, enquanto “vultos” passavam à sua volta, sem realmente vê-lo. Há novamente a reiteração dada pela presença de antíteses: a dor ligada à sua situação em contraste com o conforto de seu aconchego solitário em meio àqueles que o rodeiam.

O interlocutor é marcado pelo signo da negritude: “e tuas enormes mãos de negro” (SOUSA, 2016, p. 58). Tendo em vista que a falta dada pela desigualdade social intercruza-se com o marcador étnicoracial, saliente em processos de colonização, tal qual o contexto de produção que o poema evoca, a caracterização desse sujeito como negro reforça sua situação apresentada ao longo do texto poético.

É importante destacarmos a ideia de olhar, vocábulo reiterado ao longo do poema, além de estar presente no primeiro verso da segunda, terceira e quarta estrofes, que formam anáforas. Sobre esse recurso poético, Alfredo Bosi (BOSI, 2008, p. 42) explica que a recorrência, em um poema, representa uma operação não somente regressiva, mas também progressiva, ou seja, é um procedimento que não só retoma, mas que avança, intensificando o sentido ou o efeito do elemento poético em destaque. No poema analisado, a repetição do verso “Foi quando teu olhar se ergueu” coloca em perspectiva o olhar desse sujeito que contempla a manta e, nessa observação, ocorre um processo gradual de conscientização que se intensifica da segunda à quarta estrofe. Primeiramente, o olhar a manta caracteriza o desejo dirigido a esse objeto como uma tentação capaz de lhe trazer aconchego e algum conforto, como vemos na segunda estrofe.

Foi quando teu olhar se ergueu,
trazendo ainda gotas de reflexos maravilhosos
da tentação da lã, tão perto,
quase ao alcance fácil das tuas mãos,
(só ao alcance verdadeiro dos teus olhos!) (SOUSA, 2016, p. 58)

Na terceira estrofe, não é mais o desejo pela manta que está em evidência, e sim a mudança que leva o interlocutor, a partir de seu olhar dirigido à montra, tornar-se “terrivelmente consciente” (SOUSA, 2016, p. 58) dos motivos que explicam sua situação,

como alguém que não pode alcançar o conforto da lã. Ocorre, então, uma espécie de *insight*. É a partir dessa consciência que há uma alteração no tom do poema, no qual a voz do sujeito poético parece juntar-se à de seu interlocutor com o objetivo de vocalizar, “com setas de acusação, de desespero de raiva” (SOUSA, 2016, p. 58), a indignação de ambos, daí a ênfase marcada pela repetição dos dois últimos versos, seguida da exclamação:

Foi quanto teu olhar se ergueu,
terrivelmente consciente,
com setas de acusação, de desespero, de raiva
(havia punhos cerrados, ranger de dentes, pragas mudas)
mas principalmente de raiva,
principalmente de raiva! (SOUSA, 2016, p. 58)

Foi também por meio do olhar que o interlocutor vê o sujeito poético e parece se reconhecer nele, daí a relação sugerida pelos pronomes possessivos “teu” e “meu”:

Foi quando teu olhar se ergueu,
terrível, de que fundos, de que universos perdidos?
e prendeu o meu.
Que morse estranho, novo, me transmitiu nesse breve segundo
toda a biografia da nossa raça?
No momento de Verdade,
perante a mensagem desesperada,
todo o meu sangue, desde a sua raiz mais antiga, estremeceu. (SOUSA,
2016, p. 59)

Nessa quarta estrofe, a conscientização atribuída ao interlocutor leva ao entendimento de que a precariedade de sua situação esteja relacionada à sua condição étnico-racial. Além disso, o próprio reconhecimento é associado à raça, como se essa se constituísse em um elemento de solidariedade entre ambos, permitindo ao sujeito poético ter empatia com seu interlocutor. Esse sentimento dado pelo reconhecimento do “olhar imenso como um universo de dor” do interlocutor faz com que o sujeito poético sinta uma “ânsia sem medida” de transformar esse olhar em “uma realidade brilhante de alegria, / e principalmente sem raiva, sem raiva!” (SOUSA, 2016, p. 59). Assim, há novamente um contraste entre as duas emoções transmitidas pelo olhar, como observado pela leitura das duas últimas estrofes.

E desde essa tarde,
nunca mais dormi serenamente nas noites frias.
Teu olhar imenso como um universo de dor
persegue-me a toda hora, povoa-me todos os minutos.
Nunca mais descansei sobre os meus dias.
Dias que tornei cheios de poemas vividos,
nesta ânsia sem medida que nunca mais me abandonou
de transformar o teu olhar, irmão,

torná-lo uma realidade brilhante de alegria,
e principalmente sem raiva, sem raiva!
Dias que tornei cheios
levando o teu olhar a corações fechados de egoísmo
multiplicando sua mensagem pela cidade inteira,
levando insónias e remorsos a noites serenas,
levando tempestades de gritos e panfletos de miséria
a toda parte!

Dias que transformei em dádiva,
para te criar um olhar novo, irmão –
um olhar sem raiva, principalmente sem raiva! (SOUSA, 2016, p. 59)

Diante da situação apresentada, as relações de reconhecimento e empatia não se encerram nos participantes do processo de enunciação do poema, pois a voz enunciativa vocaliza o compromisso de levar o olhar de seu interlocutor “a corações fechados de egoísmo” (SOUSA, 2016, p. 59). Seu engajamento toma como necessidade de a “cidade inteira” enxergar, mas também reconhecer o olhar “de acusação, de desespero, de raiva” do sujeito que contempla a manta a fim de obter o conforto que tanto necessita. Não é possível dormir “serenamente nas noites frias” (SOUSA, 2016, p. 59) enquanto houver alguém nessa situação desumanizadora. Por outro lado, o desejo de criar “um olhar sem raiva, principalmente sem raiva!” expressa uma confiança, mesmo uma esperança, constante na poética de Noémia de Sousa, de superação da situação histórico-social que permite que os sujeitos negros sejam inseridos em extremas vulnerabilidades.

Considerações finais

Nesta pesquisa, desenvolvemos uma análise de um *corpus* de poemas, integrante do livro *Sangue Negro*, da escritora moçambicana Noémia de Sousa. Nosso objetivo foi investigar os poemas elencados a partir do imbricamento das noções de subjetividade e combatividade como pilares da poética da autora. A partir dessa hipótese, tivemos como orientação o diálogo dos discursos literários com um aporte teórico-metodológico de diferentes campos do saber, tendo em vista a natureza multifacetada do conhecimento e o interesse deste trabalho em particular.

Para nos localizarmos no sistema literário moçambicano, desenvolvemos uma investigação que se deteve na formação dessa literatura, entendida como emergente no período de composição dos poemas de Noémia de Sousa (1948 - 1951), analisando alguns dos paradigmas centrais que a orientaram em constante consonância com o contexto histórico-social de Moçambique no período do colonialismo português. Vimos como parte dessa literatura, incluindo a da autora estudada, posicionou-se contra o discurso colonial que embasou diferentes opressões, formando, dessa forma, uma literatura de resistência, expressão devedora dos estudos de Alfredo Bosi (2002; 2008). Todavia, não se pretendeu invisibilizar as diferentes orientações estéticas que se fizeram presentes na diversidade de projetos literários dos escritores e escritoras moçambicanos. Ora, os estudos de Bosi convidaram-nos a pensar em como a resistência na arte literária assume diferentes facetas para além do discurso épico, por vezes enviesado.

No diálogo entre literatura e sociedade, procuramos também investigar como se configurava a situação histórico-social dos territórios moçambicanos no período de colonialismo português, com enfoque no golpe militar ocorrido em Portugal em 1926 até os princípios da independência de Moçambique, na década de 1970. Para isso, discutimos como o poder colonial, para ser implementado, valeu-se de diferentes domínios da vida social, materiais e simbólicos. Para cada campo da vida social, existiram, no entanto, diversas formas de resistência e enfrentamento a essa violência.

Após esses percursos, estabelecemos um diálogo com a fortuna crítica sobre a obra de Noémia de Sousa. Para isso, partimos da análise de algumas das principais antologias de poesia africana escrita em língua portuguesa, com foco em Moçambique, publicadas entre as décadas de 1950 e 1980, tendo em vista seu marco histórico e simbólico no momento de

constituição do campo literário moçambicano, ainda em um período que havia pouco espaço para a publicação de livros literários individuais de escritoras e escritores dessa nação.

Nessas antologias, constatamos o baixo número de mulheres publicadas. Essa situação pode ser explicada devido às ínfimas oportunidades disponíveis às mulheres para se projetarem no campo literário, o que é um reflexo da hegemonia masculina na configuração da sociedade moçambicana, conjuntura agravada ainda mais pela lógica colonial, sustentada pelo entrecruzamento de diferentes opressões, como a de gênero, raça e classe. Por outro lado, é complexo pensarmos o lugar de Noémia de Sousa nessa configuração, já que em todas as antologias analisadas, dedicadas a Moçambique, a autora moçambicana teve poemas compilados.

No período de pós-independência dos países africanos de colonização portuguesa, encontrou-se um maior espaço para a crítica literária a respeito da produção literária moçambicana. Surgem, então, um maior número de textos que se detém mais particularmente sobre a poesia de Noémia de Sousa, distanciando-se da retórica circunstancialista, ligada à euforia política das lutas anticoloniais, que caracterizou grande parte dos prefácios das antologias analisadas. A partir de nosso próprio contexto de enunciação, situamos esta pesquisa, estabelecendo diálogos críticos com as diferentes análises sobre a obra poética de Noémia de Sousa.

Aliado a essas discussões, examinamos a dimensão estética e ética que conforma um texto literário. Para isso, debatemos a relação entre a literatura e as ideias em torno das noções de resistência e de ideologia e comentamos algumas produções literárias emergentes em contextos de autoritarismo e totalitarismo. Desse modo, percebemos como a literatura, em seu âmbito material e simbólico, pode tensionar a ideologia dos discursos dominantes em um ato de resistência. É nesse encontro entre uma política e uma poética que propomos a noção de combatividade para se pensar em textos literários que projetam um contradiscurso em relação ao dominante — a exemplo do empreendido pelo poder colonial — pilar constitutivo da poesia de Noémia de Sousa.

Junto a esse debate, trouxemos o conceito de subjetividade, investigando suas relações com o campo literário, sobretudo aquele que emergiu a partir do sistema capitalista moderno. Nesse período, o grande enfoque dado à noção de indivíduo fez com que a subjetividade parecesse desconectada da sociedade e de suas condições de vida material. Contrariamente a essa ideia, empreendemos a tentativa de resgatar a dimensão política da subjetividade. Ora, de diferentes formas, os trabalhos de Grada Kilomba e de bell hooks, bem como os discursos literários, a exemplo do *Harlem Renaissance* e da própria produção

poética de Noémia de Sousa, demonstram o profundo sentido político da subjetividade ainda mais quando considerado o contexto colonial e neocolonial que produz a negação do estatuto de sujeito às populações oprimidas. Logo, falar por meio da escrita é uma forma de inscrição da subjetividade, ao reivindicar seu lugar de sujeito no estabelecimento de sua identidade e de sua história (HOOKS, 2019; KILOMBA, 2020). Ao fazer isso, é conformada uma oposição às estruturas hegemônicas que tomam os sujeitos oprimidos por objetos. Há, portanto, um embate que denota a dimensão da subjetividade aliada à combatividade.

A partir dos dois conceitos focalizados e das relações imbricadas entre literatura e contexto histórico-social, analisamos os oito poemas que compõem o *corpus* elencado. Nessa análise, consideramos que, em “Se me quiseses conhecer”, há a reivindicação de uma identidade política na contramão do apagamento da história dos diferentes povos, integrantes dos territórios moçambicanos, que passaram por um processo de colonização.

Já no segundo poema analisado, “Poema da infância distante”, há a nostalgia do passado que permeou a infância de um sujeito poético como uma forma de construção de um tempo idealizado em que “os heterogêneos companheiros de infância” conviviam harmonicamente, em contraposição ao presente marcado pela violência colonial e de configuração de uma resistência, em um tempo futuro, “de uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2008, p. 169). Evocando também a dimensão da memória, mas a partir de outra perspectiva, o poema “Shimani” reconstrói a lembrança de um passado que direciona uma afetividade dirigida a uma amiga de infância, que intitula o poema, sem que as desigualdades entre ela e o sujeito poético feminino deixem de ser evidenciadas.

Em “Deixa passar o meu povo”, ocorre também o estabelecimento de diálogos com outras vertentes estéticas desde os *spirituals* ao movimento político-cultural do *Harlem Renaissance*, numa espécie de instauração de uma tradição de resistência e de solidariedade étnicoracial que coloca em perspectiva a subjetividade de seus participantes inscrita em suas expressões culturais; no caso do poema analisado, por meio da escrita literária.

Em outra linha, com “Poema para um amor futuro”, a linguagem literária constrói a projeção de um desejo amoroso de um sujeito poético que busca um amor. Inicialmente, esse texto poético traz um tema mais subjetivo, no entanto, sua dimensão política é ressaltada quando a busca por esse ser amado afasta-se de representações imagéticas idealizadas para se aproximar de uma imagem mais concreta que, na verdade, funciona como uma incorporação de um desejo pela luta coletiva.

Em “Poema”, o encontro com um grupo leva ao despertar do sujeito poético feminino que se recusa a permanecer separada do coletivo, trancada seja em um ambiente seja em

papéis de gênero, já que essa medida afasta-a da verdadeira vida, alimentada pelo “agulhão da mesma revolta” e pelo “gosto indefinível de luta” (SOUSA, 2016, p. 55).

Em seguida, “Se este poema fosse...” apresenta uma reflexão de ordem metalinguística sobre as impossibilidades do poema cantar algo diferente dos “homens e as suas dores” (SOUSA, 2016, p. 56). Por isso, o desejo expresso em “Ai o meu sonho... / Ai a minha terra moçambicana erguida” (SOUSA, 2016, p. 56), numa projeção das lutas de libertação em Moçambique, demarca a urgência do momento histórico à qual o poema não pode estar alheio.

Assim como em “Shimani”, o poema “Instantâneo” também apresenta uma imagem de desigualdade social, que leva à precarização da vida do interlocutor que não pode alcançar a manta macia que vê em uma vitrine e proteger-se de “Uma chuva fina, constante, fria” (SOUSA, 2016, p. 58). Contudo, a constatação dessa situação não se encerra em si mesma, pois o poema constrói a consciência do interlocutor, que se amalgama à da voz enunciativa, que expressa um compromisso de conscientizar a cidade a respeito da injustiça que envolve aquele sujeito.

A partir da análise dos oito poemas, notamos, assim, como o sujeito poético, de cada um deles, constrói diferentes estratégias discursivas, mas a partir de alguns procedimentos estéticos comuns, como a instauração de um diálogo com um interlocutor, ou mais frequentemente uma interlocutora, projetado no texto (“Se me quiseres conhecer”; “Shimani”; “Poema para um amor futuro”; “Poema” e “Instantâneo”); com a construção de uma atmosfera narrativa (“Poema da infância distante”; “Shimani”; “Deixa passar o meu povo”; “Poema” e “Instantâneo”); com a evocação de diferentes temporalidades (“Poema da infância distante”; “Shimani”; “Deixa passar o meu povo”; “Poema para um amor futuro”; “Instantâneo”); ou mesmo com a marcação de um sujeito poético feminino, instaurado todas as vezes em que os poemas analisados referem-se diretamente à voz enunciativa, com adjetivos ou pronomes na primeira pessoa (“Se me quiseres conhecer”; “Poema da infância distante”; “Shimani”; “Poema para um amor futuro”; “Poema”).

Ocorrem ainda recorrentes imagens que constroem o espaço do poema em torno de África, ou mais particularmente Moçambique, algumas delas inclusive integram o *tópos* da Mãe África. Em “Se me quiseres conhecer”: “África da cabeça aos pés” e “vem debruçar-te sobre minha alma de África” (SOUSA, 2016, p. 40). Já em “Poema da infância distante”, a referência é apenas ao Índico, oceano que banha Moçambique: “era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico” e “à beira do Índico” (SOUSA, 2016, p. 42; 44). Em “Shimani”: “Lembras-te, minha amiga, da palhota do Guachene” (SOUSA, 2016, p. 46), sendo Guachene um bairro de

Moçambique. Em “Deixa passar o meu povo”: “Noite morna de Moçambique”, “Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado”, “mas é do mesmo sangue e da mesma seiva de Moçambique” (SOUSA, 2016, p. 48; 50). Em “Poema para um amor futuro”: “quando nossa Mãe África nos estender os pulsos libertos” (SOUSA, 2016, p. 53). Em “Poema”: “da morna noite de África” (SOUSA, 2016, p. 54). Em “Se este poema fosse...”: “Ai a minha terra moçambicana erguida” (SOUSA, 2016, p. 56). Somente em “Instantâneo”, não ocorre diretamente nenhuma dessas referências.

Logo, a poética de Noémia de Sousa, quando vista por meio da leitura dos poemas do *corpus*, constrói-se à volta das dimensões dialógica, narrativa e temporal, demonstrando uma voz enunciativa que recorrentemente chama a atenção de seu interlocutor ou interlocutora enquanto demarca sua subjetividade ora em torno da identidade, ora da rememoração, ora da projeção futura, ora da indignação. Ademais, sua poesia mostra-se profundamente interligada a um espaço e a um tempo histórico precisos relacionados às emergências dos nacionalismos em Moçambique, ainda no contexto colonial, e às lutas anticoloniais e antirracistas na África e na diáspora africana.

Além disso, os poemas analisados oferecem ensejo para pensarmos em como a arte, e a literatura em particular, pode tensionar os pressupostos ideológicos de seu tempo (EAGLETON, 2011) alimentados pelas diferentes formas de hegemonias, como as relacionadas à homogeneidade de um projeto de nação único e masculino, ou ainda a uma identidade monolítica e ao discurso colonial. Assim sendo, sem desconsiderar a mediação discursiva de um texto literário, esses textos poéticos frequentemente dão abertura para se pensar a experiência histórica de sujeitos femininos, numa relação ambígua com o tropos masculinista de nação (OWEN, 2007), mesmo que não problematizem diretamente a questão de gênero, com exceção de “Poema”, sexto texto do *corpus*. Em outro sentido, a reivindicação de uma identidade política e plural, como forma de contraposição ao apagamento das histórias dos povos africanos que compõem os territórios moçambicanos, também é um aspecto que nos parece relevante em nossa leitura dos poemas. Há ainda a formação de um contradiscurso em relação às ideologias coloniais que, para sustentar o poder político e econômico das elites dominantes, levam à inferiorização dos povos colonizados. Nesse ponto, os poemas trazem imagens que representam as marcas da violência colonial e da escravidão que a antecedeu, ou ainda empreendem a tentativa de humanizar sujeitos que sofrem com as estruturas desiguais da sociedade.

Portanto, as estratégias discursivas que constroem a poética de Noémia de Sousa são alicerçadas no encontro entre a subjetividade e a combatividade, na medida em que seus

poemas afirmam uma subjetividade política que conforma um discurso combativo, o qual denuncia o presente marcado pelas circunstâncias da colonização e, nesse movimento, volta-se para a projeção de um outro tempo histórico, com a força proporcionada pela construção poética de um imaginário descolonizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antologias:

ANDRADE, Mário de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana: I - Na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana: II - O canto armado*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

ANDRADE, Mário Pinto de; TENREIRO, Francisco (Org.). *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*. Lisboa: Gráfica portuguesa, 1953.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. III - Moçambique*. Lisboa: Plátano Editora, 2ª ed., 1997.

FRELIMO. *Poesia de combate I*. Maputo: Departamento de Trabalho Idealmanachológico da Frelimo, 1971.

FREUDENTHAL, Aida; MAGALHÃES, B.; PEDRO, H.; PEREIRA, C. (orgs.). *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*, v. II: Moçambique. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2ª ed., 2014.

MOSER, Gerald M. *Almanach de lembranças (1854–1932)*. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.

SAÚTE, Nelson; MENDONÇA, Fátima. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.

Textos literários:

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: INLD, 2 ed., 1980.

DIAS, João. *Godido e outros contos*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1952.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão Tinhoso*. São Paulo: Kapulana, 2017.

MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Porto: Porto Editora, 2012.

NORONHA, Rui de. *Sonetos*. Lourenço Marques: Minerva central, 1946.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2001.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: AEMO, 1984.

Textos teóricos:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 211-216.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 209-236.

ADÃO, Deolinda M. Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do apocalipse* de Paulina Chiziane. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 199-207.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.

ALFIERI, Noemi. Noémia de Sousa, ou ser “África da cabeça aos pés” em tempos de colonização. *Special Dossier on Clarice Lispector's Journalism*, Lisboa, v. 4, n. 2, 2019, p. 205-219. Disponível em: <https://doi.org/10.21471/jls.v4i2.344>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Libronauta, 2001.

ALVES, Fábio César. Vivência, reflexão e combate: sobre *Memórias do Cárcere*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911 - 1961*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BALANDIER, Georges. *A situação colonial: abordagem teórica*. Cadernos CERU, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 33-58, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/89147>. Acesso em: 20 out. 2020.

BASTO, Maria-Benedita. Relendo a Literatura Moçambicana dos Anos 80. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2008, p. 77-110.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005.

BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África* v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília, UNESCO, 2010.

BOAHEN, Albert Adu. A África diante do desafio colonial. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África* v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília, UNESCO, 2010, p. 1-20.

- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CABAÇO, José Luís. Violência atmosférica e violências subjetivas. Uma experiência pessoal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011, p. 213-218. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092011000200013>. Acesso em: 3 fev. 2019.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CABRAL, Amílcar. Apontamentos sobre poesia caboverdiana. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, Praia, ano III, n. 28, jan. 1952, p. 5-8. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/cabral/1952/01/01.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: Tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 12-25.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- CHABAL, Patrick. *Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, Rita. Angola e Moçambique nos anos 60: a periferia no centro do território poético. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Literaturas em movimento: Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003, p. 205-221.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, RITA. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 1, n. 7, 2004, p. 147-161. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49794>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- CRUZ, Miguel da. O sistema tributário. In: SERRA, Carlos (dir.). *História de Moçambique*, v. I e II: primeiras sociedades sedentárias e impacto dos mercadores 200/300-1985; agressão imperialista, 1986-1930. Maputo: Livraria Universitária, 2000.
- DAVID, Débora Leite. Perspectivas nativistas e manifestações literárias africanas no *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro (1851-1900)*. *África*, São Paulo, v. 33-34, 2013/2014, p. 85-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/115364/113017>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- DAVIS, Angela. “A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo”. In: *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 165-180.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993
- EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FANON, Frantz. *Oeuvres*. Paris: La Découverte, 2011.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: UFBA, 2008.
- FAUSTINO, Deivison Mendes. “*Por que Fanon, por que agora*”? : *Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Sociologia. São Carlos: UFSCar, 2015.
- FERREIRA, Manuel. *O mancebo e trovador Campos Oliveira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*. Belo Horizonte, n. 16, p. 13-72, set. 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>. Acesso em: 11 mai. 2018.
- FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- GARMES, Hélder. A cultura sino-portuguesa no século XIX e o *Ta-ssi-yang-kuo*. *Via Atlântica*, n. 6, out. 2003, p. 65-82. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49743>. Acesso em: 2 dez. 2021.
- GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012.
- GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e as pérolas do Atlântico: literatura como meio de resgate e preservação do patrimônio cultural. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, [S. l.], v. 40, n. 3, 2016, p. 1900–1912. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1307>. Acesso em: 2 mai. 2022.
- GOMES, Simone Caputo. Poesia Moçambicana e Negritude: Caminhos para uma discussão. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, 2009, p. 29-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50460/54572>. Acesso em: 1 out. 2018.
- GREENBERG, J. H. *Languages of Africa*. Bloomington: Indiana University Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1963.
- HABTE, Aklilu; WAGAW, Teshome. Educação e mudança social. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (ed.). *História Geral da África* v. VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 817-847.

HAMILTON, Russel. *Literatura africana, literatura necessária*, v. II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. Novas relações de dominação econômica. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 42-46.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. Ensino primário rudimentar e ‘comum’. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 179-181.

HEDGES, David; LIESEGANG, Gerhard; MEDEIROS, Eduardo; ROCHA, Aurélio. O golpe militar de 1926 em Portugal e a sua repercussão em Moçambique. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 28-31.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. O movimento associativo e político. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 61-66.

HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. A estrutura de produção e as suas consequências. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 101-110.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. A resistência ao colonialismo. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 111-116.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. As formas de enquadramento colonial. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 182-183.

HEDGES, David; LIESEGANG, Gerhard; MEDEIROS, Eduardo; ROCHA, Aurélio. A pequena burguesia moçambicana, assimilação e educação. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 13-17.

HEDGES, David; ROCHA, Aurélio. O Estado colonial, a Igreja Católica e o ensino rudimentar. In: HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique*, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1999, p. 117-124.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 9-23.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

ISAACMAN, Allen F.; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique: From Colonialism to Revolution, 1900-1982*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1983.

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*, v. I. Lisboa: Europa-América, 1999.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LABAN, Michel. Encontro com Noémia de Sousa. In: *Moçambique: Encontro com escritores*, v. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 243-346.

LARANJEIRA, Pires. Introdução: Uma casa de mensagens anti-imperiais. In: *Mensagem - Boletim da Casa dos Estudantes do Império* - v. 1. ALAC, 1996, p. XI-XXXI.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Voz, origem, corpo, narração – poesia de Noémia de Sousa. In: *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p. 101-110.

LEITE, Ana Mafalda. Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 47-75.

LÓPEZ, María Carreño. Noémia de Sousa: la voz histórica de Mozambique. *Álabe* 7, junio, 2013, p. 1- 10. Disponível em: revistaalabe.com/index/alabe/article/view/165. Acesso em: 15 jun. 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 357-377.

MACAGNO, Lorenzo. O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: In: FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 61-90.

MACAGNO, Lorenzo. *A invenção do assimilado: Paradoxos do colonialismo em Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

MACÊDO, Tania. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Estudos comparados - Teoria, crítica e metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014, p. 443-478.

MACÊDO, Tania. O império colonial português e sua retórica. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e (orgs.). *Literatura e memória política: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 73-86.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. A narrativa contemporânea moçambicana. In: SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando; FLORY, Suely Fadul Villibor. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas - Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007, p. 39-104.

MAGALHÃES, Juliana Paiva de. *Trajetórias e resistências de mulheres sob o colonialismo português (Sul de Moçambique, XX)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

MANGHEZI, Alpheus. A mulher e o trabalho. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, n. 3, 1981, p. 45-56. Disponível em: https://www.mozambiquehistory.net/periodicals/estud_moc/03/alpheus_em_03.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

MARTINS, Catarina Isabel Caldeira. Corpos nus de mulheres negras: eixos poéticos e políticos da escrita de mulheres africanas lusófonas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019, p. 1-12. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n1158880>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: A inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 421-440.

MATA, Inocência. O singular enfrentamento à ideologia colonial da coleção “Autores Ultramarinos” da Casa dos Estudantes do Império. In: *Revista Abril: Niterói*, v. 10, n. 20, jan. - jun., 2018, p. 15-23. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29946>. Acesso em: 27 mai. 2022.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. *Nacionalistas de Moçambique: da luta armada à independência*. Alfragide: Texto, 2010.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador, EDUFBA, 2011.

MEDEIROS, Eduardo. Análise do impacto do capitalismo colonial. In: SERRA, Carlos (dir.). *História de Moçambique*, v. I e II: primeiras sociedades sedentárias e impacto dos mercadores 200/300-1985; agressão imperialista, 1986-1930. Maputo: Livraria Universitária, 2000, p. 457-474.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MENDONÇA, Fátima. Literatura moçambicana: um percurso – Da assimilação à libertação. *Agália, Revista da Associação Galega da Língua*, n. 5, 1986, p. 69-74. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5482911>. Acesso em: 6 jan. 2019.

MENDONÇA, Fátima. Moçambique, lugar para a poesia. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 183-194.

MINDOSO, André Victorino. *Os assimilados de Moçambique: Da situação colonial à experiência socialista*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Sociologia. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017.

MUTZENBERG, Remo; VERAS, Eliane. SURGET ET AMBULA: Literatura e (des)construção da nação - Entrevista com Francisco Noa. *Estudos de Sociologia*, v. 2, n. 20, jan. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/rt/printerFriendly/235547/28514>. Acesso em: 15 jun. 2019.

NEVES, Olga Maria Lopes Serrão Iglésias. *O Movimento Associativo Africano em Moçambique: Tradição e Luta (1926-1962)*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em História do século XX. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

NEWITT, Malyn. *A history of Mozambique*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. *Harlem Renaissance: “Morrer para nascer e escrever a partir de si”*. *Revista História: Debates e tendências*, Passo Fundo, v. 21, n. 2, 2021, p. 117-129. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/hdtv.21n.2.11096>. Acesso em 20 fev. 2022.

NHAMONA, Elídio Miguel Fernando. *Dialética das formas literárias: uma interpretação de O livro da Dor, Godido e outros contos e Chitlango, filho de chefe*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

NOA, Francisco. A metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 169-174.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2015a.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: Olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015b.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

OWEN, Hilary. *Mother Africa, father Marx: woman's writing of Mozambique, 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem: Escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 469-487.

PADILHA, Laura Cavalcante. Dois olhares e uma guerra. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 68, abril 2004, p. 117-128. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/68/RCCS68-117-128-Laura%20Padilha.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique*, v. I: formação e oposição 1854-1918. Lisboa: Estampa, 2000.

PEREIRA, Érica Antunes. *De missangas e catanas: A construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses*. São Paulo: Annablume, 2013.

PORTUGAL. Decreto-Lei n. 39.666 sobre a Lei Orgânica do Ultramar, do Ministério do Ultramar. *Diário do Governo*: 1ª Série, n. 110, 20 maio 1954. Disponível em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Um desafio a partir do Sul - reescrever as histórias da literatura? *Revista Veredas: Associação Internacional de Lusitanitas*, Santiago de Compostela, n. 10, dez. 2008, p. 117-133. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/133>. Acesso em: 20 abr. 2019.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de bolso, 2017.

SANT'ANNA, Jacqueline Britto. O discurso poético de Noémia de Sousa: Resistência, poder e subalternidade. *Revista Kaliópe*, São Paulo, ano 5, n. 10, 2009, p. 70-79. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliópe/article/viewFile/7472/5456>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SANTOS, Gabriele de Novaes. A poesia contestatária de Noémia de Sousa e a situação colonial em Moçambique (1948-1951). In: MATTOS, Regiane Augusto de; MORAIS, Carolina Maíra Gomes; PEREIRA, Matheus Serva (orgs.). *Encontros com Moçambique*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 145-173.

SAÚTE, Nelson. A mãe dos poetas moçambicanos. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016, p. 175-182.

SCHMIDT, Simone Pereira. Rotas (trans)atlânticas na poesia africana do tempo colonial: o caso Noémia de Sousa. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, nov. 2011, p. 23-30. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29737>. Acesso em 20 nov. 2019.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As índicas águas da (na) poesia moçambicana. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 18, n. especial, 2016, p. 61-82. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/4047/15475>. Acesso em: 14 dez. 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Paulina Chiziane e o tear crítico de sua ficção. In: *A magia das letras africanas*. São Paulo: Kapulana, 2021, p. 123-130.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana: UEFS, n. 1, 2002, p. 91-113. Disponível em: http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_091_travessia.pdf. Acesso em: 23 nov. 2021.

SERRA, Carlos (dir.). *História de Moçambique*, v. I e II: primeiras sociedades sedentárias e impacto dos mercadores 200/300-1985; agressão imperialista, 1986-1930. Maputo: Livraria Universitária, 2000.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. Apontamentos do materialismo para uma abordagem crítica das relações entre literatura e história nos países africanos de língua portuguesa. *Revista Crioula*, São Paulo, [S. l.], n. 9, mai. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55361>. Acesso em: 1 out. 2021.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e; SOUZA, Ubiratã Roberto Bueno de. Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica. *Scripta* [S.l.], Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 97-120, ago. 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p97>. Acesso em: 1 jul. 2018.

SIMMONS, Mawusi Renee. *Spirituals*. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (Ed.). *Encyclopedia of Black Studies*. Sage publications, 2004, p. 438-440.

SOUZA, Ubiratã. *A gravitação das formas: gêneros literários e vida social em Moçambique (1977-1987)*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

SOUZA, Ubiratã. *Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique*. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África* v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília, UNESCO, 2010, p. 21-50.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2018.

WUYTS, Marc. Economia política do colonialismo português em Moçambique. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, n. 1, 1980, p. 9-22. Disponível em: https://www.mozambiquehistory.net/periodicals/estud_moc/01/wuyts_em_01.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

ZAMPARONI, Valdemir. As “escravas perpétuas” & o “ensino prático”: raça, gênero e educação no Moçambique colonial, 1910-1930. *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 3, 2002, p. 459-482. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2002000300002>. Acesso em: 10 jan. 2020.

ZAMPARONI, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique*. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2012.

Webgrafia:

REMÉDIOS, José dos. 20 anos de Sangue negro: As memórias de Fátima Mendonça sobre Noémia de Sousa. In: *OPAIS*. Maputo: OPAIS, 2021. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/20-anos-de-sangue-negro-as-memorias-de-fatima-mendonca-sobre-noemia-de-sousa/>. Acesso em: 15 set. 2021.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Juliana Kohari da Silva

Data da defesa: 23 / 09 / 22

Nome do Prof. (a) orientador (a): Rosangela Sarteschi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16 / 12 / 22



(Assinatura do (a) orientador (a))