

Uma voz canonizada a contrapelo: a poética de Noémia De Sousa

Anselmo Peres Alós¹

A poética de Noémia de Sousa insere-se no conjunto da produção literária moçambicana da década de 50, a qual foi marcada pelo amadurecimento de uma nova consciência dos problemas africanos. Carolina Noémia Abranches de Sousa nasceu em uma casa à beira do Oceano Índico, em 20 de setembro de 1926, na praia da Catembe, e faleceu no ano de 2002. Noémia aprendeu a ler aos quatro anos de idade, ensinada pelo seu pai, funcionário público de ascendência lusitana, afro-moçambicana e goesa, nascido na mítica Ilha de Moçambique, atualmente sob a jurisdição da Província de Nampula, ao norte do país. A mãe, por sua vez, era filha de um caçador e negociante alemão, e da filha de um chefe tribal *rhonga* (a etnia autóctone mais numerosa na província de Maputo). Com a morte do pai, a família de Noémia de Sousa viu-se em dificuldades financeiras, de maneira que a jovem, então com 16 anos, teve de começar a trabalhar para ajudar no sustento da família. Simultaneamente ao seu ingresso no mundo do trabalho, Noémia seguia a seus estudos na Escola Técnica, frequentando o curso noturno de Comércio.

Seu primeiro poema publicado foi escrito precocemente, quando Noémia tinha apenas 22 anos: trata-se do antológico "Canção Fraternal", publicado no dia primeiro de dezembro de 1948, no jornal *O Brado Africano*, o qual foi assinando apenas com as iniciais *N. S.* À época, *O*

¹ Professor-Leitor de Língua Portuguesa do Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM).

Brado Africano era dirigido pelo poeta Virgílio de Lemos, que solicitou, através de Nuno de Sousa (irmão da poeta), uma contribuição de Noémia de Sousa, para ser publicada no jornal. Os versos de Noémia, hoje, talvez pareçam um tanto inocentes. Não se pode esquecer que em 1948, entretanto, Moçambique estava ainda sob o jugo colonial lusitano, e que os aparentemente “inocentes” versos da jovem Noémia haveriam de ser lidos como exageradamente subversivos pelas milícias ideológicas do colonialismo:

Canção Fraterna

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:

Que séculos de escravidão
geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor
em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?

Foi ávida? o desespero? o medo?
Diz-Me aqui, em segredo,
irmão negro.

Porque a tua canção é sofrimento
e a tua voz sentimento
e magia.

Há nela a nostalgia
da liberdade perdida,
a morte das emoções proibidas,
e a saudade de tudo que foi teu
e já não é.

Diz-me, irmão negro,
Quem fez a vida assim...
Foi a vida? o desespero? o medo?

Mas mesmo encadeado, irmão,
que estranho feitiço o teu!

A tua voz dolente chorou
de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha em alma ferida
que a tua triste canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo
e olhos de luar.
Veio, de manso murmurar
que a tua canção é minha (Souza, 2001, p. 74-75).

A preocupação de Noémia em colocar o discurso poético a serviço das lutas pela liberdade em uma terra colonizada aproxima seu discurso poético das obras de L. S. Senghor (Senegal) e de Aimé Césaire (Martinica), dois dos mais proeminentes intelectuais vinculados ao movimento da *négritude*. A partir da publicação de seu primeiro poema, Noémia de Sousa passou a colaborar com o jornal *O Brado Africano*, escrevendo notas e poemas para a “Página para a Mulher” do referido jornal. Graças a João Mendes, irmão do poeta moçambicano Orlando Mendes, Noémia passou a conviver com outros escritores de sua geração, tais como Ruy Guerra e Ricardo Rangel. João Mendes não escrevia, mas, em contrapartida, não poupava esforços no sentido de congregar a *intelligentzia* moçambicana que, àquela altura, começava a construir a resistência ao colonialismo lusitano: em função de seus esforços, João Mendes conseguiu por em diálogo os poetas da Polana “aristocrática” e da empobrecida Mafalala, atividade que terminou por lhe render a deportação (Saúte, 2001, p. 14).

Foi ainda em *O Brado Africano* que a poeta publicou “Poesia não venhas!”, poema no qual faz referências às agruras da condição colonial imposta a Moçambique, ao mesmo tempo em que reivindica o discurso poético como campo de possibilidade para a manifestação das dores e perdas resultantes dessa condição político-cultural: “Oh Poesia, não, não venhas hoje! / Hoje, eu só saberia cantar a minha própria dor...” (Souza, 2001: pp. 123-124). A atuação da poeta junto aos nacionalistas e à resistência anticolonial lhe rendeu o exílio. Em Portugal, passa a colaborar com o Centro de Estudos Africanos, estabelecendo contato com Amílcar Cabral (Guiné-Bissau), Mário Pinto de Andrade (Angola), Marcelino dos Santos (Moçambique), Lúcio Lara (Angola), Agostinho Neto (Angola) e Francisco José Tenreiro (São Tomé). Noémia acompanhou de um lugar privilegiando as reflexões sobre a libertação das nações africanas que estiveram sob a égide do imperialismo português (Saúte, 2001, p. 17-18). Essa convivência com nomes que hoje são considerados próceres de suas

respectivas nações assegurou a Noémia, que a essas alturas ainda não tinha reunido em livro os seus poemas (publicados de maneira dispersa em diferentes jornais), um lugar de destaque não apenas em Moçambique, onde seus poemas haviam sido adotados pelos compêndios de estudo da FRELIMO, mas também nas outras nações africanas de língua portuguesa.

Mesmo sem ter os seus escritos reunidos em livro até 2001, os poemas de Noémia circularam no continente africano e em Portugal graças às inúmeras antologias de poesia que circularam na época, cujos autores jamais esqueceram de valorizar o lugar ocupado pela poeta no cenário das letras africanas. Cabe destacar o *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, organizado por Francisco José Terneiro e Mário Pinto de Andrade. Seus poemas também foram incluídos em *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1958), organizada por Mário Pinto de Andrade. A Casa dos Estudantes do Império (CEI) de Portugal, por sua vez, publicaria diferentes antologias poéticas (Freudenthal, 1994), em especial nos anos de 1960 e 1962, prefaciadas por Alfredo Margarido, as quais também não olvidaram o nome da poeta nascida na Praia da Catembe. Seus versos figuram ainda na *Antologia Temática da Poesia Africana: na Noite Grávida de Punhais* (1975), também organizada por Mário Pinto de Andrade, e na alentada antologia *No Reino de Caliban* (1975, 1976, 1985), composta por três volumes cuidadosamente organizados por Manuel Ferreira, um dos primeiros a insistir na publicação, em forma de livro, da obra de Noémia de Sousa. Seu nome figura também na *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* (1993), organizada por Nelson Saúte e Fátima Mendonça. Apenas em 2001 Nelson Saúte publica, sob a chancela da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), o livro *Sangue Negro*, que reunirá toda a poesia dispersa de Noémia.

Manuel Ferreira, já em 1977, reconhece o valor dos escritos da poeta, colocando-a ao lado de José Craveirinha como fundadora da literatura moçambicana: “o caso de Noémia de Sousa merece uma nota especial, ainda que também sem livro publicado. Mestiça, marcada por uma profunda experiência em grande parte por via dessa mesma circunstância, o que faltou de uma maneira geral à maioria dos poetas [moçambicanos de sua época]” (Ferreira, 1977, p. 72). Ferreira chega inclusive a apontar uma homologia entre a poética autoral de Noémia e a de Aimé Césaire: “poesia de forte impacto social, acusatória, a sua linguagem, em muitos aspectos, faz lembrar a do antilhano Aimé Césaire, não só do ponto de vista temático, como pelo recurso estilístico à ressonância verbal” (Ferreira, 1977, p. 73). Essa homologia será confirmada por outros críticos, como Nelson Saúte:

Longe [de Moçambique] consagrava-se a *negritude*, mas Noémia não a conhecia. Foi através da afirmação dos valores dos oprimidos que a poeta se sentiu perto das idéias defendidas, na época, por pessoas como Léopold Sengar Senghor ou Aimé Césaire (de quem veio a traduzir mais tarde o famoso ‘Discurso sobre o Colonialismo’ (Saúte, 2001, p. 13).

Um dos principais traços da poesia de Noémia de Sousa está em seus esforços de articular, através de estratégias intertextuais, um diálogo entre as vozes africanas e textos culturais advindos de outras searas, com a distante América do Norte. Em sua busca pela própria expressão poética, Noémia de Sousa estabelece um profícuo diálogo com as vozes negras dos Estados Unidos, marcando assim a gênese de uma escritura poética paradoxalmente marcada pela *moçambicanidade* e pelos conflitos históricos de seu tempo. Simultaneamente, Noémia não deixa de tocar em temas de apelo transcendental, tais como a luta pela liberdade e a busca pela própria identidade cultural:

[...] gostaria de chamar a atenção para um elemento que, sendo comum a outros poetas moçambicanos, produz na poesia de Noémia de Sousa um efeito que me parece ter sido decisivo para o papel de modelo que veio a assumir nos diferentes níveis de recepção que obteve. Trata-se da forma como, através de várias estratégias intertextuais, historiciza os textos encaminhando-os para a expectativa que rodeia um certo espaço (África) e um certo tempo (a emergência dos nacionalismos africanos) (Mendonça, 2001, p. 167).

A metáfora é, desde os primeiros estudos de retórica, associada ao apelo poético da linguagem. Para Aristóteles, a metáfora seria uma figura de linguagem intervalar, cujo estudo estaria situado a meio campo, entre os domínios da retórica e os da poética. Desde os estudos clássicos de retórica, a metáfora costuma ser associada aos *tropos* literários, cujo objetivo seria, antes de qualquer coisa, o de ornar a linguagem. Com o advento da linguística cognitiva, autores como Lakoff e Johnson (1980) passam a dividir a metáfora em duas categorias: as metáforas linguísticas, que seriam aquelas materializadas pelo uso da linguagem, e as metáforas conceituais, isto é, aquelas que subjazem na linguagem como uma estrutura de organização do pensamento. Dessa maneira, a metáfora deixa de ser um *reles tropo* linguístico e literário, passando a ser entendida

como uma das manobras mentais fundamentais na constituição de sistemas cognitivos e matrizes de interpretação.

Essas considerações são importantes para a avaliação das metáforas que envolvem os domínios semânticos do *sangue* e da *pele* na poética de Noémia de Sousa. Mesmo que seus poemas evidenciem rasgos essencialistas na concepção da negritude, a leitura da *pele negra* e do *sangue negro* na proposta poética da poeta moçambicana permite uma interpretação mais profunda, a evidenciar o comprometimento político dos escritos de Noémia. Reiteradas vezes, os poemas de *Sangue Negro* fazem referência a arquétipos de viés universalista, tais como a Mãe-África. Isso pode ser vislumbrado nos versos do poema que empresta seu título ao livro:

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mítica, sortílega – perdoa!
(Sousa, 2001, p. 141).

Ainda assim, ao contrário dos rasgos essencialistas da *nègritude* dos escritos de Léopold Sédar Senghor, a poética de Noémia de Sousa insiste, tal como assinala Mendonça, na representação dos tipos humanos que habitam os subúrbios, tais como os estivadores, as prostitutas, os carregadores de baldes de latrina, e os *magaíças*², como é possível de se verificar no poema “Zampungana”:

Zampungana me chamam meus irmãos
com seus rostos negros amarrados de enjôo,
E até as mais baixas mulheres me recusam,
e até os cães me ladram,
até as crianças me têm medo
e até a vida me repudia!

Eu, só excremento,
Minhas mãos, meu corpo, meus olhos, meu dinheiro,
minha vida,
ai excremento, excremento, excremento! (Sousa, 2001, p. 87).

² Os *magaíças* eram os trabalhadores moçambicanos que emigravam para as minas do Rand ou *compounds* (áreas de exploração) da África do Sul.

O *zampungana* é uma das mais vivas imagens mitificadas da opressão colonialista sobre o povo moçambicano. Assim eram chamados os limpadores de latrinas, os quais eram responsáveis pela limpeza das latas e dos depósitos de excrementos dos sanitários. Uma vez que tal trabalho era realizado no meio da madrugada e no princípio das manhãs, o imaginário popular facilmente associou a figura do *zampungana*, o homem negro e maltrapilho a carregar baldes e latas repletas de excrementos humanos, com algum tipo de ser mágico a viver na sombria zona que separa a humanidade da condição animal.

Nos escritos da “mãe dos poetas moçambicanos”, a voz enunciadora que se dá a conhecer é a de um sujeito feminino comprometido com a luta contra o colonialismo lusitano no continente africano. Tal como outros intelectuais que contribuíram ativamente com *O Brado Africano* e as revistas *Vértice* e *Mensagem*, Noémia de Sousa acreditava que o discurso literário, em especial em sua modalidade lírica, era uma importante e privilegiada maneira de se construir um novo imaginário descolonizado na luta pela independência. Isso pode ser subscrito pelo uso que Noémia faz de referenciais étnicos, os quais circunscrevem um espaço físico e cultural ligado à savana, à ruralidade, à África não-urbana: o atabaque, a lança, os batuques de guerra, a estatuária *maconde* e a *xipalapala* (instrumento musical feito com o chifre do *palapala*, ou *impala*, um dos maiores antílopes subsaarianos).

Muitos de seus poemas funcionaram, no contexto moçambicano, como um apelo aos seus compatriotas para unirem esforços na luta anticolonialista, como se pode ler nos versos do poema “Abri a Porta, Companheiros”, escrito em 1949:

Ai abri-nos a porta,
abri-a depressa, companheiros,
que cá fora andam o medo, o frio, a fome,
e há cacimba, há escuridão e nevoeiro...
Somos um exército inteiro,
todo um exército numeroso,
a pedir-vos vossa compreensão, companheiros! (Sousa, 2001, p. 39).

A concepção do fazer poético, para Noémia de Sousa, está intrinsecamente ligada com o comprometimento com a luta pela liberdade, pela independência e pela autonomia das nações africanas. Esse compromisso do poeta com as lutas de seu tempo estão projetadas

em muitos de seus poemas. Não se trata apenas de uma projeção da função que a autora atribui a si mesma, mas sim de uma concepção que diz respeito ao papel dos escritores, intelectuais e artistas. A ideia de que é possível mobilizar as coletividades através da palavra poética não era cara apenas a Noémia, mas à maior parte dos poetas de sua geração, entre os quais cabe destacar os nomes de Fonseca Amaral (1928-1992), Rui Knopfli (1932-1997) e José Craveirinha (1922-2003).

Em um poema como “Deixa passar o meu povo”, o eu-lírico delinea um poeta comprometido com as causas que o mobilizam em seu fazer poético. É marcante a presença, na enunciação poética, da necessidade de se resgatar as lutas de liberação e emancipação dos negros nas mais diferentes partes do globo. Tal imperativo político é perceptível nos momentos em que a poeta refere-se aos lamentos de *spirituals*, *gospels* e *blues* dos irmãos estadunidenses. Transportando essas referências ao Harlem para o espaço moçambicano, o rompimento das fronteiras nacionais em seu apelo aos irmãos negros deixa de ter caráter meramente moçambicano, passando a ecoar metonimicamente como a voz de todos os escritores do continente africano, submetida a diferentes regimes de opressão colonialista. A escritura assume o papel de emissária do processo político, colocando-se como escriba da transformação histórica:

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 Marian³ me ajudando
com sua profunda voz - minha irmã! (Sousa, 2001, p. 57-58).

Noémia de Sousa – que travou contato com muitas biografias de expoentes negros da cultura estadunidense, as quais eram lidas em tradução brasileira (Saúte, 2001, p. 11) – incorpora em seu discurso poético, em vários momentos, elementos que evidenciam um diálogo intertextual com a cultura afro-americana. A seu modo, Noémia criou um

³ Mariand Anderson, Paul Robeson e Roland Hayes foram importantes intérpretes dos *spirituals*, tendo gravado muitos *spirituals* tradicionais e tornando-se figuras importantes na cena da música popular estadunidense.

black vernacular moçambicano, na medida em que incorpora em sua escrita elementos típicos da literatura oral, tais como a incorporação de um léxico *rhonga* em seus poemas, a referência ao atabaque como imagem da rítmica distintiva da lírica moçambicana frente à portuguesa, e a defesa do *status* de dignidade do *landim*:

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 quanto a tua, patrão... (Sousa, 2001, p. 81).

Cifrados em seus poemas, encontra-se um grito transfigurado em lirismo, que chama os seus irmãos a unirem forças nas lutas anticolonialistas. Isso lhe rendeu a perseguição política pela PIDE, a polícia portuguesa dos tempos coloniais. Alguns pesquisadores de cultura popular estadunidense afirmam que os *spirituals* carregavam não apenas as marcas do *black vernacular* (hooks, 1994), mas códigos cifrados que davam instruções das melhores rotas de fugas. Cabe ressaltar que, antes da Guerra Civil estadunidense, o auxílio à fuga de um escravo era crime punido com a morte. Dessa maneira, a própria comunidade negra passou a utilizar, como estratégia de resistência, a inclusão de instruções cifradas nos *spirituals*, no sentido de auxiliar na fuga dos escravos (Kelley, 2006, p. 262-80).

Entre os traços que mais se destacaram na poesia de Noémia de Sousa estão a valorização da herança negra e a revolta contra a dominação colonial. Os escritos poéticos da “mãe dos escritores moçambicanos” refratam as influências estéticas de sua época, entre as quais cabe citar o neo-realismo, os ecos do modernismo brasileiro e as propostas estéticas da *négritude*, as quais florescem simultaneamente na África e no Caribe francófonos. Em consonância com os ideais desses movimentos literários, Noémia busca, em seus escritos, desvincular-se do ideário colonial português e ultramarino, até então dominante, opondo-se à literatura de veio colonialista, que sempre esteve profundamente empenhada em apresentar as populações negras como destituídas de cultura, civilização e história:

Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor de rosa

E gritei: "Basta!"
Condenas-me à escuridão eterna
Agora que minha alma de África se iluminou
E descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei, "Basta!" (SOUSA, 2001, p. 37-38).

Não se pode esquecer que, ademais de seu empenho em denunciar, através de sua poesia, os abusos do regime colonialista português na África, Noémia concede voz a um sujeito lírico declinado no feminino, de maneira a desvelar a desumanidade do sistema econômico e político então vigente. Em inúmeros de seus poemas, a mulher moçambicana é convocada a tomar seu espaço na mobilização coletiva, com vistas a conquistar não apenas a sua liberdade pessoal, mas também para conquistar a liberdade coletiva, traduzida no repúdio ao colonialismo e na busca pela soberania nacional.

É mister salientar, de igual maneira, que a enunciação poética de Noémia de Sousa está pautada na articulação de um discurso marcado indelevelmente pela oralidade, exaltado e pleno de expressividade. Tal enunciação caracteriza-se por uma relação de permanente diálogo e interpelação entre o eu-poético e o leitor-virtual idealizado pela autora. As interjeições, as exclamações, as reticências e os vocativos, tal como outros marcadores discursivos de proximidade entre o sujeito da escrita e o sujeito da leitura poética pontuam uma busca pela identidade africana, que se caracteriza não por um olhar distanciado do objeto poético, mas por uma mirada que busca com ele fundir-se. O sujeito-lírico reconhece a si próprio como mergulhado nessa identidade africana. Identidade que, todavia, ainda está por ser inventada pela poesia, trabalho que este mesmo sujeito-poético reivindica para si próprio, como o índice sintomático do compromisso social que atribui ao escritor em um contexto de luta anticolonialista.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário Pinto de; TENREIRO, Francisco José (organização). *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Lisboa: CEI, 1953.

_____. *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958.

ANDRADE, Mário Pinto de (organização). *Antologia Temática de Poesia Africana. Vol. I: Na Noite Grávida dos Punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

FERREIRA, Manuel (organização). *No Reino de Caliban I: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

_____. *No Reino de Caliban II: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Biblioteca Breve, Vol. 6).

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – II*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Biblioteca Breve, Vol. 7).

_____. *No Reino de Caliban III: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Plátano, 1985.

FREUDENTHAL, A. *et al.* (organização). *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império: 1951-1963*. Lisboa: CEI, 1994. Dois volumes.

hooks, bell (pseud. Gloria Watkins). Language: Teaching New Worlds/ New Words. In: _____. *Teaching to Transgress: Education as The Practice of Freedom*. New York: Routledge, 1994. p. 167-175.

HAMILTON, Russel. *Literatura Africana, Literatura Necessária*. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1983.

KELLEY, James. Song, Story, or History: Resisting Claims of a Coded Message in the African American Spiritual "Follow the Drinking Gourd". *The Journal of Popular American Culture*. 41.2 (April 2008): 262-280.

LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, [s.d.].

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson (organização). *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993.

_____. Moçambique, lugar para poesia. In: SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. Maputo: AEMO, 2001. p. 161-174.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001. (Organização e fixação dos textos realizada por Nelson Saúte, Francisco Noa e Fátima Mendonça).

Resumo

Este artigo analisa o papel de Noémia de Sousa como uma das vozes fundadoras da literatura moçambicana. Ao mesmo tempo, ele explora o processo de canonização da poesia de Sousa, dando especial atenção aos temas poéticos e aos influxos históricos que foram articulados pela autora em sua escrita.

Palavras-chave: poesia moçambicana – Noémia de Sousa – imaginário pós-colonial – poética.

Abstract:

This article aims at analysing the role of Noémia de Sousa as one of the foundational voices of Mozambican literature. At the same time, it explores the process of canonization of Sousa's poetry, giving an special attention to the poetic subjects and the historical background that were articulated by the author in her writing.

Keywords: Mozambican poetry – Noémia de Sousa – post-colonialist imaginary – poetics.