



DAS VOZES QUE VÊM: CORALIDADE, TEMPO E RESISTÊNCIA EM “DEIXA PASSAR O MEU POVO!”, DE NOÉMIA DE SOUSA

*ON THE COMING VOICES: CHORALITY, TIME AND
RESISTANCE IN “DEIXA PASSAR O MEU POVO!, BY
NOÉMIA DE SOUSA*

Dr. Júlio César Machado de Paula¹

RESUMO: Analisa-se nesse artigo, a partir da leitura de “Deixa passar o meu povo!”, de Noémia de Sousa, a configuração de uma resistência poética a partir da recolha de referências culturais da diáspora africana, especialmente da música coral norte-americana. Busca-se apontar, ao final, a possibilidade de se pensar a diáspora como um espaço de trânsito cultural, e não de separação espacial estrita.

PALAVRAS-CHAVE: poesia moçambicana; Noémia de Sousa; diáspora africana; coralidade; resistência.

ABSTRACT: *This paper intends, from reading the poem “Deixa passar o meu povo!”, by Noémia de Sousa, to analyzed the configuration of a poetical resistance developed by collecting some cultural references from the African Diaspora, especially from the North-American black choral music. It is pointed out the possibility of thinking the Diaspora as a space of cultural circulation instead of a strictly divided place.*

KEYWORD: *Mozambican poetry; Noémia de Sousa; African Diaspora; chorality; resistance.*

Poucas imagens tornaram-se tão paradigmáticas dos processos históricos traumáticos experimentados ao longo do século XX quanto à do *Angelus Novus*, de Paul Klee, segundo a leitura que dele faz Walter Benjamin na nona de suas teses sobre a história. Para o pensador alemão, Klee reproduziria em linguagem visual a marcha avassaladora que, sob a máscara do que o discurso oficial chama de progresso, deixa para trás um acúmulo trágico de ruínas e fragmentos (2012, pp. 245-246).

A imagem de uma formação histórica que se processa sob o signo da desagregação e da dispersão nos remete prontamente às experiências de diáspora que, a despeito de não serem fenômenos que se originam na modernidade, nela se intensificam de forma bastante relevante.

¹ Professor Adjunto A de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFF. iuliusmachado@gmail.com

Falar em diáspora africana implica pensar no processo brutal que a desencadeou: o escravismo moderno, racializado, inserido no processo inicial de expansão mercantil do século XVI e no longo período colonial que o sucede. Se, como nos lembra Uchitel (2001, p. 54), o modelo primacial do traumatismo para Freud está intimamente ligado à ruptura com o objeto primordial materno, impossível de ser reencontrado, pode-se vislumbrar tanto no deslocamento forçado que repousa na origem da diáspora como na sensação de viver em terra própria, mas ocupada, uma espécie de ruptura original.

No que diz respeito aos sujeitos históricos subalternos implicados, a diáspora assinala dois espaços: o do exílio, para os que foram expulsos, e o da casa tomada, para os que permanecem sob o jugo colonial. Ainda que nosso intuito, ao final deste artigo, seja acompanhar Hall em sua proposta de afastamento de uma concepção binária da diáspora, é inegável que os deslocamentos forçados, no plano factual, fendem a experiência dos grupos a eles sujeitos em dois espaços distintos: o exterior, em que é forçado a viver quem é expulso de sua terra; e o interior, o dos que permanecem quase como estrangeiros em sua própria terra e a veem ser ocupada por grupos externos de poder.

Em qualquer das duas situações, seja no exílio, seja na terra tomada, estamos diante de situações que se configuram como traumáticas, pautadas por processos recorrentes de recalque histórico responsáveis pelo silenciamento acerca dos eventos desencadeadores desses mesmos traumas. Como o recalque não elimina o fato em si, mas apenas o encoberta em uma zona de silêncio, estaríamos diante de uma condição paradoxal que mesclaria, de formas várias, eventos fundadores extremamente violentos e o silêncio deliberadamente construído a respeito deles. No caso da diáspora africana e dos eventos traumáticos que repousam em sua origem, nota-se o caráter indissociável entre escravidão, por um lado, ao se pensar nos africanos deslocados à força para as Américas, e, por outro, entre a continuidade da ocupação dos territórios africanos ao longo do século XX.

Nada disso passou despercebido por artistas em geral e por homens de letras, em particular. Em precioso ensaio sobre o tema, Edward Said (2003) destaca o esforço, por parte de autores deslocados, de tomar o exílio e as experiências dele decorrentes como argumento poético capaz de dar um corpo simbólico ao que foi silenciado. Embora seja compreensível que se pense mais costumeiramente na diáspora a partir do sujeito fisicamente deslocado, isto é, do sujeito que por razões diversas, não raro sob o signo da violência, foi expulso de sua casa e de seu país, deve-se ter em mente a condição não menos vexatória do sujeito que, a despeito de permanecer em sua terra, já não dispõe dela para trabalhar ou para morar dignamente. Por vezes, sequer para enterrar os seus mortos. E nossa intenção, aqui, ao tomarmos como objeto uma autora como Noémia de Sousa, é destacar um pouco de seu esforço de produção poética realizada em um período em que ela se encontrava justamente nessa condição de estar em sua própria terra, mas sob ocupação de agentes externos.

Na abertura do quarto capítulo de seu imprescindível *Os condenados da terra*, Frantz Fanon, ao tratar da importância da dimensão cultural para a consolidação dos processos de luta nacional, assim se refere ao trato nem sempre justo que uma geração dispensa à que a antecedeu:

Precisamos perder o hábito, agora que estamos em pleno combate, de minimizar a ação de nossos pais ou de fingir incompreensão diante de seu silêncio ou de sua passividade. Eles se bateram como puderam, com as armas que então possuíam, e se os ecos de sua luta não repercutiram na arena internacional, cumpre ver a razão disso menos na ausência de heroísmo que numa situação internacional fundamentalmente diferente. (1968, p. 172).

No estilo incisivo e preciso que caracteriza sua escrita, o martinicano nos sugere duas questões que aqui evocaremos como pontos de partida para a análise do poema “Deixa passar o meu povo”¹, da moçam-



bicana Noémia de Sousa, transcrito integralmente ao final do artigo. São elas: como fazer repercutir os ecos da luta, isto é, como romper o isolamento de fato e de discurso imposto pelo colonialismo; e de que armas dispunha a poeta para tanto diante da condição duplamente opressiva a que, na concepção de Du Plessis (1985, p. 46), estavam sujeitas as mulheres sob o jugo colonial?

Deixar passar o meu canto: a vez da voz

À margem dos processos de descolonização que se intensificam ao final da Segunda Guerra Mundial, os territórios ocupados por Portugal no continente africano experimentaram nas décadas de 1950 e 1960 uma intensificação das relações de exploração econômica e de suas nefastas consequências sociais, chegando ao que Perry Anderson chamaria de “ultracolonialismo” (1966). É nesse contexto de paroxismo colonial que Noémia de Sousa trará à luz os primeiros poemas que comporão, anos depois, o livro *Sangue Negro*. É interessante notar que tais poemas, escritos entre 1948 e 1951, seriam reunidos em livro somente em 2001. Sua divulgação, antes disso, foi assegurada por cópias mimeografadas que circularam não somente em Moçambique, mas nos outros espaços ocupados por Portugal no continente africano. Posteriormente, ganhariam corpo impresso ao figurar em diversas antologias poéticas.

Em linhas gerais, a temática do sujeito deslocado em sua própria terra e lançado no espaço subalterno da exclusão será uma das tópicos recorrentes nos poemas, como bem se vê na abertura de “Moças das docas”:

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos e escancarados. (2001, p. 92)

Com relação a ‘Deixa passar o meu povo!’, tem-se um argumento aparentemente simples: o eu-lírico que, na solidão de sua casa humilde em Moçambique, sente-se despertado para a ação de resistência por meio da escrita ao ouvir os lamentos que lhe chegam pela música negra norte-americana veiculada pelo rádio. Contudo, tal simplicidade aparente se desfaz ante a complexidade de relações que se estabelecem pelas referências musicais evocadas pela autora e ante o dispositivo de resistência que o texto poético, a partir delas, vai construindo.

Em sua extraordinária autobiografia, Frederick Douglass (1988) descreve a um só tempo a importância da alfabetização em seu processo de emancipação e o temor senhorial de que isso de fato ocorresse. A sorte com que contou Douglass, contudo, restringiu-se a um número ínfimo de pessoas sujeitas à escravidão nas Américas. Para a imensa maioria, o letramento sequer era posto como possibilidade real de saber e a tarefa de resistir ao jugo senhorial buscou o apoio de outras formas de linguagem, especialmente da música e da dança, que se apresentam como instrumentos de resistência em meio às agruras da *plantation* nas Américas, como destaca Paul Gilroy:

Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em ‘resgatar críticas’ do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (2012, p. 129-130).

E, para além do inegável potencial da música como elemento de coesão interna de cada comunidade negra da diáspora, pode-se vislumbrar no intercuro musical, como acrescenta Gilroy (2012, p. 208), um canal de contato também intercomunitário, ou seja, como um instrumento de ligação entre os diversos grupos e de ampliação do sentimento e da história comum que os aproxima.

O primeiro nome mencionado por Noémia de Sousa, Paul Robeson, é bastante representativo no que diz respeito à resistência à opressão por meio do fazer artístico. Ator, dançarino, militante, tornou-se conhecido especialmente por suas interpretações de *spirituals*, peças corais de fundo religioso que, não raro, valem-se do texto bíblico, relido à luz da dura realidade do negro norte-americano, como instrumento de superação dessa mesma realidade. São frequentes, nesse domínio, temas tomados à diáspora judaica e à fuga do cativo egípcio, como se vê justamente na canção ‘Let my people go!’, que desperta o eu-lírico do poema.

Quanto a Marian Anderson, a outra cantora evocada por Noémia de Sousa, é interessante notar que um de seus maiores sucessos é justamente um *spiritual* cujo tema central é a profundidade do rio a ser transposto para se passar do cativo à liberdade, com o rio Jordão da letra bíblica podendo ser facilmente identificado como o Mississipi da realidade social norte-americana. E, como Robeson, também Anderson se fez notar pela gravidade de seu timbre de contralto, reforçando a analogia entre a profundidade vocal e a imagem poética do rio a ser transposto e que encerra em si as faculdades ambíguas de ser obstáculo e caminho para a liberdade.

Mas, para além da temática libertária, cifrada nas imagens da fuga da escravidão e da busca da terra prometida, outras razões podem ser buscadas para a escolha dos *spirituals* como gênero musical evocado. De origem litúrgica, trata-se de um gênero eminentemente coral, cuja performance, portanto, não se realiza sem o concurso coletivo das vozes. Além disso, o repertório dos *spirituals* compõe-se fundamentalmente de peças anônimas de domínio público, ou seja, de canções veiculadas coletivamente ao longo do tempo e cuja ideia de autoria, em termos de individualidade, dissolveu-se no saber e no fazer coletivo do grupo. Cabe observar, contudo, que não se trata de um discurso passadista, cuja dimensão política possível se esgotaria com o canto lamentoso sobre o passado. Ao contrário, a evocação de tal repertório, ao possibilitar a expressão coletiva de um sem-número de vozes social e historicamente silenciadas, acaba por mobilizá-las como instrumento mesmo da construção de um novo e diferente futuro. A esse respeito, vejamos as palavras esclarecedoras de Alfredo Bosi:

Uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a *coralidade*. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. (...) O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no tu, no vós, no nós de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum. (1977, p. 180-181; grifo do autor)

Ambos os elementos destacados por Bosi, ou seja, a projeção para o futuro e o caráter de coralidade da voz poética se fazem presentes no texto de Noémia de Sousa. Se direcionarmos nossa atenção para o uso dos verbos no poema, veremos que há uma progressão temporal que nos projeta do presente estático e algo vazio do presente (o sujeito em sua casa, sem que nenhum evento particular interrompa a modorra em que está) para a certeza da ação futura da escrita. Nesse sentido, temos uma primeira estrofe que se abre com um sintagma nominal (“Noite morna de Moçambique”) e prossegue com uma sequência de verbos no presente (“chegam”, “sei”, “deixo”, “remexem”), alguns deles em construções que põem o eu-lírico



em uma relação de passividade ante aquilo que se expressa (“deixo-me embalar”, “remexem-me a alma”). Já na segunda e na terceira estrofes, embora ainda se tenha verbos no presente, vê-se já uma quebra da passividade inicial, pois, agora, reagindo aos sentimentos que as vozes do rádio lhe despertam, é o eu-lírico que conduz as ações expressas (“Sento-me à mesa e escrevo”). Por fim, chega-se à última estrofe, na qual, à exceção dos infinitivos, todos os verbos se conjugam no futuro, seja futuro do pretérito, na expressão da condição que induz à luta (“vierem”, “visitarem”), seja no futuro do presente, na afirmação indubitável de que aquela ação se realizará (“Não poderei”, “Escreverei, escreverei...”).

Essa mesma progressão se faz acompanhar, também, por um acréscimo de vozes que, junto ao eu-lírico, acabam por compor a coralidade a que nos referimos. Assim, à voz isolada do presente, no início do poema, somam-se progressivamente as vozes que chegam pelo rádio (Robeson, Anderson) e as vozes da memória (familiares, amigos), num *crescendo* vigoroso que quebra o silêncio e a inatividade iniciais e prepara o sujeito para a escrita futura.

É interessante notar que essa imagem do *crescendo* que conduz do solo vocal à coralidade aparece também no cinema e, não por acaso, em um dos maiores sucessos do mesmo Paul Robeson. Pensamos aqui no musical *Showboat*, de 1936, dirigido por James Whale, baseado em livro homônimo de Edna Ferber, que escrevera também o roteiro do musical da Broadway, de 1932. Não nos cabe aqui fazer a análise do filme em si, mas de nos valermos de uma de suas cenas como exemplo da mobilização do coro como instrumento de conscientização histórica e de coesão do grupo que a ele empresta as suas vozes. Trata-se justamente do momento em que a personagem Joe, vivida por Robeson, interpreta a canção “Ol’ man river”, composta por Oscar Hammerstein II e Jerome Kern em 1927. A cena inicia-se com Joe apresentando o rio Mississippi, o “old man river” do título da canção, como testemunho onipresente das agruras vividas pelos negros que nele trabalham, especialmente os carregadores de fardos de algodão nos portos do rio. E, à medida que a interpretação se desenvolve, as vozes dos trabalhadores vão se somando à de Robeson e a canção, que se iniciara como um solo vocal, termina em um grande e apoteótico coro. (A cena está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yyJtGNk9iEU>).

Fugindo ao binarismo colonial

Para compor o poema de que nos ocupamos, Noémia de Sousa, como se viu, valeu-se da tradição coral negro-norte-americana que, por sua vez, já se apropriara da simbologia judaica acerca da fuga do cativo como forma de expressar sua própria condição de subalternidade. Há, pois, uma flutuação semântica que permite, por meio da escrita poética, que se dê voz ao que fora silenciado.

Essa passagem de uma experiência do silenciamento para uma experiência do exercício da palavra simbólica por meio do trânsito dos sentidos poéticos acaba por figurar também como uma estratégia possível de resistência ao que Hall chamou de “conceito fechado de diáspora”, fundado “sobre a construção de uma fronteira de exclusão”. (HALL, 2003, p. 33).

O que se vê no poema de Noémia de Sousa é uma espécie de inversão do fluxo poético. Comumente, os que estão no exílio buscam (re)construir simbólica e poeticamente o espaço da própria origem ou da origem de seus antepassados como um horizonte de expectativas que confere ao grupo a sustentação necessária para a resistência. Já no poema da moçambicana, é o eu-lírico excluído em seu próprio país que se vale do exercício poético-musical de resistência dos que estão na diáspora. Essa ideia de fluxos poéticos

multidirecionais nos permite pensar em uma outra lógica espacial que emerge da diáspora, distante do binarismo colonial ou segregacionista, como formula Paul Gilroy:

O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. Esta versão da diáspora é distinta, porque ela enxerga a relação como algo mais do que uma via de mão única. (2012, p. 20-21)

Trata-se, pois, de se esquivar do risco de reprodução nos espaços de destino ou nos territórios de independência recente a lógica binária separatista advinda da compartimentação colonial. Frantz Fanon já nos advertira que “O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos” (1968, p. 27) e, por isso mesmo, a luta anticolonial deve se voltar contra isso.

Com relação a esse ponto, cabe observar que o aproveitamento da simbologia judaica associada à diáspora e à fuga do cativo deve ser vista com certa cautela. Pensamos aqui, por exemplo, no uso que o Sionismo fez dessas mesmas passagens, especialmente da fuga do Egito, como instigação para a deflagração de um processo de retorno à terra prometida. E pensamos igualmente nos projetos de caráter regressista ou mesmo segregacionista como os defendidos pelo controverso Marcus Garvey. Ora, tanto o Sionismo de fins do século XIX quanto o nacionalismo africano racializado do garveysmo se pautam por concepções fundamentalmente essencialistas que, no limite, poderiam reforçar a divisão comumente binária do universo colonial, como apregou Fanon, ou o segregacionismo em países independentes, como os Estados Unidos.

Ainda que concordemos com Francisco Noa quando o pesquisador moçambicano inclui Noémia de Sousa numa linhagem em que se verifica, segundo ele, um “vitalismo criador que fez da poesia moderna o espaço do incessante e implacável estilhaçamento e de negação da subjetividade” (2001, p. 153), defendemos que não se trata, no caso da poeta moçambicana, de abraçar uma perspectiva negativista ou mesmo niilista do ser fragmentado que se dissolve no vazio, mas de se reconhecer como parte de algo maior, que ora se nega, mas que se reunirá pela solidariedade coletiva. Estaríamos, assim, mais próximos da visão de Pires Laranjeira, que vislumbra na poética em questão uma “ânsia de absoluto, a mística fusão com o povo e o Continente” (1995, p. 499).

Cabe acrescentar que também o movimento da *Négritude* em língua francesa, com o qual Noémia de Sousa guarda inegáveis afinidades (ainda que declare não os ter lido à altura da composição dos poemas de *Sangue Negro*), buscava uma perspectiva ampla e plural das experiências do negro no continente africano e na diáspora, independentemente de circunscrições de ordem nacional ou grupal. Ao se voltarem para as comunidades negras das Américas, por exemplo, não foi nos movimentos de inspiração negro-nacionalista que se buscaram as principais referências, mas no pan-africanismo precursor de Blyden e no que se produz em meio à *Harlem Renaissance*, seja nos ensaios de W. E. B. Du Bois, seja na poesia de Langston Hughes, como o próprio Senghor o declara (apud GILROY, 2012, p. 393). Gilroy destaca, nesse sentido, a importância do surgimento em 1947 da revista *Présence Africaine*, espécie de porta-voz do movimento, cuja publicação seria fundamental para o “desenvolvimento da consciência da diáspora africana como multiplicidade transnacional e intercultural” (2012, p. 365)

Por ter iniciado esse texto com uma imagem da fragmentação, tomada a Walter Benjamin, gostaria de encerrá-lo com uma imagem contrária. Embora a escravidão e o colonialismo tenham promovido uma dispersão dos grupos e o esfacelamento de suas experiências, vimos, em sentido inverso, como o fazer



poético de Noémia de Sousa em “Deixa passar o meu povo!” materializou-se justamente por recolher numa teia poética referências culturais dos grupos dispersos. Se nos lembrarmos que o termo ‘diáspora’ traz em si não apenas a ideia de uma dispersão diabólica (pensando aqui no termo latino *diabolo*, o que separa, o que desagrega), mas também a ideia de semente, de esporo, podemos vislumbrar no trabalho da moçambicana uma ação de colheita coletiva das experiências diaspóricas de resistência. Em suma, Noémia de Sousa, ao recolher no seu texto as vozes fragmentadas da diáspora, acaba por responder ao diabólico da dispersão com o simbólico da palavra poética.

NOTA:

¹Transcrevemos a seguir o poema de Noémia:

DEIXA PASSAR O MEU POVO
 Noite morna de Moçambique
 e sons longínquos de marimbas chegam até mim
 _ certos e constantes _
 vindos não sei eu donde.
 Em minha casa de madeira e zinco,
 abro o rádio¹ e deixo-me embalar...
 Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
 E Robeson e Marian cantam para mim
 spirituals negros de Harlém.
 “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”!

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!

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 e da mesma seiva amada de Moçambique,
 e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,
 algodoais, 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 do Harlém
 vozes de lamentação
 e meus vultos familiares me visitarem
 em longas noites de insônia,
 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!
 25/1/50

(SOUSA, 2001, pp. 57-58)

[*Na edição da UEM, falta a expressão “o rádio”, possivelmente por erro editorial.]

REFERÊNCIAS:

- ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave, written by himself*. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- DU PLESSIS, R. B. *Writing beyond the ending: narrative strategies of the 20th century women writers*. Bloomington: Indiana, 1985.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. 2^a. reimp. revista. Belo Horizonte: UFMG / Brasília: Unesco, 2008.
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.
- NOA, Francisco. “Noémia de Sousa: a metafísica do grito”. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: União dos Escritores de Moçambique, 2001. pp. 153-160.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Maputo: União dos Escritores de Moçambique, 2001.
- UCHITEL, Myriam. *Neurose traumática. Uma revisão crítica do conceito de trauma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

Texto recebido em 17 de maio de 2016 e aprovado em 31 de maio de 2016.

