



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA**

NAZARÉ DO CARMO BRAGA

***SANGUE NEGRO:*
VOZES COLETIVAS E O ESTUDO DA MEMÓRIA**

LAVRAS - MG

2021

NAZARÉ DO CARMO BRAGA

SANGUE NEGRO:
VOZES COLETIVAS E O ESTUDO DA MEMÓRIA

Trabalho apresentado à Universidade Federal de Lavras como parte das exigências do Curso de Letras de Língua Portuguesa, para obtenção de título de Licenciatura.

Prof.(a). Dra. Mariana Aparecida de Carvalho
(Orientadora)

LAVRAS - MG
2021

Ao meu marido, Arlindo Rosa, parceiro em tudo, que continuamente me incentiva e me acompanha, e a minha filha Gabriela Braga, pela sensatez de sempre e por estarmos de mãos dadas.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Lavras, MG, pelo grandioso projeto e aos professores, tutores e funcionários do curso de Licenciatura em Letras de Língua Portuguesa.

Deixo os meus sinceros agradecimentos para às pessoas queridas: à Professora Dra. Mariana Aparecida de Carvalho, por tudo que representou durante a Graduação e, posteriormente pela orientação atenciosa e paciente. Ao Professor Dr. Rodrigo Garcia Barbosa que me inspirou desde a primeira disciplina e pela dedicação durante esse percurso e em outros cursos. À Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, por ter aceitado o convite para compor a banca de defesa.

Deixo um forte abraço à tutora presencial, Ivone Chagas, do Pólo de Cambuí, MG e à secretária da UFLA, Fernanda Ortiz pela presteza no atendimento e seu profissionalismo. Aos meus amigos do Pólo Cambuí, MG – firmes, fortes e corajosos, meu muito obrigada!

Pela memória dos meus pais e memória dos meus irmãos, José e Cida, que me deixaram precocemente. Agradeço as minhas irmãs, cunhados, cunhadas, sobrinhos e sobrinhas.

Agradeço a Deus por me guiar!

Epígrafe

Quero ser tambor

Tambor está velho de gritar
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

Nem flor nascida no mato do desespero
Nem rio correndo para o mar do desespero
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!

De José Craveirinha, amigo de Noémia de Sousa.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar os poemas da escritora Noémia de Sousa (2018), reunidos no livro *Sangue Negro*. A obra foi publicada, inicialmente, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, em 2001. Cabe ressaltar que a autora lutou pela independência de Moçambique, fato que também pode ser vislumbrado em sua obra. A base teórica do presente trabalho estará centrada em: Halbwachs (1990) *A Memória Coletiva*; Leite (2012) *Oralidade & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*; Noa (2009) *África – Brasil: caminhos da Língua Portuguesa – “As Falas das vozes desocultas: Literatura como Restituição”*; Noa (2015) *Império, mito e poesia: Moçambique como invenção literária*; e Sousa (2018) *Sangue Negro*. Desse modo, a pesquisa objetiva demonstrar a representatividade de Noémia de Sousa para a Literatura de Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: *Sangue Negro*; Vozes Coletivas; Estudo da Memória.

ABSTRACT

This work aims to analyze Noémia de Sousa's (2018) poems, that has been assembled in the book *Sangue Negro*. The book was first published by the Association of Mozambican Writers, in 2001. In addition, it is important to mention that the author has fought for Mozambique's independence, and that can also be seen in her work. The theoretical basis of this work will focus in Halbwachs (1990) *On Collective Memory*; Leite (2012) *Oralidade & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*; Noa (2009) *África – Brasil: caminhos da Língua Portuguesa – “As Falas das vozes desocultas: Literatura como Restituição”*; Noa (2015) *Império, mito e poesia: Moçambique como invenção literária*; and Sousa (2018) *Sangue Negro*. Thus, this research aims to demonstrate the representativeness of Noémia de Souza for the Literature of Mozambique.

Keywords: *Sangue Negro*; Collective Voices; Memory study.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. A POÉTICA DE NOÉMIA DE SOUSA	10
2. MEMÓRIAS	23
2.1. Memória Coletiva e Individual	23
2.2. Memórias: “Coletiva e Histórica”	28
3. POLIFONIA E CONSTELAÇÃO DE VOZES: Diálogos com <i>Sangue Negro</i>	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO

Vemos, atualmente, o crescimento do estudo das literaturas africanas de língua portuguesa e esse dado é relevante, sobretudo se pensarmos na importância que essas literaturas possuem. Apesar desse crescimento, muitos autores e muitas obras não são tomados como *corpus* para estudos, o que pode ser justificado pelo fato de não serem de conhecimento geral. Deve-se a esse desejo de iluminar, ainda mais, a obra *Sangue Negro* que tomamos como corpus para a presente pesquisa, pretendendo evidenciar o quão Noémia de Sousa, através de sua vida e obra, contribuiu para a Literatura Moçambicana de modo geral, bem como para a própria história de Moçambique.

Dessa maneira, o objetivo é fazer uma leitura atenta dos poemas, de modo a retomarmos aos elementos que se relacionem à temática das vozes coletivas e memórias – situações que estão ligadas, intimamente, à história de um povo. A pesquisa se divide em três partes: primeiramente, discorreremos sobre a poética de Noémia de Sousa. Posteriormente, teremos como foco o tema Memórias: Coletiva, Individual e Histórica, através da leitura de Maurice Halbwachs (1990) e a terceira parte discorrerá sobre as vozes, quanto a sua polifonia.

Nesse sentido, a fim de analisarmos os poemas selecionados, pensando na questão das vozes e da manifestação de memórias - seja a individual ou a coletiva - é preciso refletir acerca das marcas paratextuais que se manifestam na obra. Também não é sem sentido que percebemos, na poética de Noémia de Sousa, a presença dos verbos como: gritar, cantar e murmurar, como manifestações através das quais a sua voz ou a voz do coletivo são apresentadas e ouvidas, pois, para além de se ter voz, é preciso que haja o auditório pronto e disposto a ouvir.

Tal busca por esta voz cresceu, ainda mais, com a grande produção literária no período pré-independência dos países africanos colonizados por Portugal. Viu-se nessa poesia, uma forma de expressão significativa, isso acarretou o surgimento da valorização da literatura e da cultura negra.

Russell Hamilton (1999, p. 13) afirma que houve “um crescente interesse na pós-colonialidade e na teoria pós-colonial”. Assegura o autor que existe um certo descompasso nessas literatura, nas chamadas guerras culturais, marcada pelo “pós-modernismo, feminismo, multiculturalismo e pelos estudos homoeróticos” (ibid, p. 13). No retrato desses movimentos, notam-se que tais guerras provocam um desafio das narrativas que eram consideradas legítimas, ou seja, apresentam uma mudança de perspectiva que marca o início de uma valorização da

cultura negra, invertendo a lógica presenciada no período colonial. Hamilton (1999) diz que o período pós-independência vai cunhar a importância de um caráter singular da expressão literária. No que tange à Literatura dos PALOP, o autor observa:

As peculiaridades da história das cinco colônias também têm contribuído para a singularidade da expressão literária dos PALOP. Se bem que seja, de certo modo, uma simplificação, consta que, mais ou menos durante as três derradeiras décadas da época colonial era a expressão literária de reivindicação cultural, protesto social e combatividade que vinha preparando a cena nos cinco PALOP [...]. (HAMILTON, 1999, p. 16).

Estes movimentos contribuíram para uma fase combativa atribuída a protestos sociais, sob a marca de um pré período de conquistas e de construção nacional. Assim se evidencia uma ruptura que opunha-se ao regime colonial, surgindo a construção nacional.

Desse modo, Noémia de Sousa é representante desse movimento combativo, a partir e através de sua literatura, cujos poemas foram reunidos e publicados no título *Sangue Negro*. Fato que essa temática fala da dominação pelos colonizadores, também de lutas e resistências que permeiam a obra. Percebe-se, também, que sua voz ecoou e ainda ecoa, e que essa poetisa que nos legou uma obra representativa permanece.

Assim sendo, é importante observar os detalhes presentes na capa do livro *Sangue Negro*, publicado no Brasil a partir de 2016, cujo fundo é branco e, em alto relevo, temos a marca de uma mão, como se ela estivesse sendo limpa nesse branco, como de um papel, e o desenho que fica é o de uma mão – essa mão sangrando, a mão do negro cujo sangue foi derramado, ou a outra mão responsável por derramar esse sangue?

1. A Poética de Noémia de Sousa

A estudiosa Ana Mafalda Leite (2012, p. 91) nos apresenta Noémia de Sousa da seguinte maneira:

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares (a nossa ‘Carol’), conhecida literariamente por Noémia de Sousa, nasceu em Catembe, Moçambique em 20 de dezembro de 1926, onde viveu até 1951, data que veio para Lisboa. Parte para Paris em 1964 e regressa a Lisboa em 1975, onde residiu até falecer.

Noémia de Sousa escreveu 46 poemas que foram reunidos no livro *Sangue Negro*. Sua poética está situada em uma fase intensiva para a formação da literatura de Moçambique. Afirma-se, desse modo, que essa poesia teve influência do período após a Segunda Guerra Mundial (1945), em que trabalhou uma poesia de vozes e memórias. Cabe salientar que a poética de Sousa está centrada a uma África que foi tomada pelos colonizadores.

Com efeito, a estudante Carla Sousa ilustra ao falar do espaço em que essa poesia foi inserida, tratando-se de um conjunto de poemas de Moçambique entre os anos de 1940 e 1950, aproximadamente:

A poesia de Noémia de Sousa se insere no conjunto literário de Moçambique dos anos 1940-50 marcada pelo amadurecimento de uma nova consciência dos problemas africanos. Assim, a pensar na poesia produzida de acordo com os parâmetros estabelecidos dentro dessa dada conjuntura, em que os problemas atingem variada ordem e assumem sistematicamente o eixo central dos debates, não poderia deixar de levar em consideração, naquele momento, o lugar ocupado pelo poeta negro e os elos estabelecidos por ele entre a literatura e as mudanças políticas e sociológicas que se processaram em torno dessas questões não só em solos africanos (SOUSA, 2008, p. 01).

Noémia de Sousa foi considerada “a grande dama da poesia moçambicana” (SECCO, 2018, p. 11). Como poetiza e jornalista, contou com uma produção literária cujos conteúdos poéticos circulavam em jornais, como o “Jornal da Mocidade Portuguesa” de Moçambique” (ibid, p. 13). Diante desse e de outros fatos, Noémia aproximou-se dos escritores e intelectuais, a exemplo de: “João e Orlando Morais, Ruy Guerra, Ricardo Rangel, Cassiano Caldas e José Craveirinha” (ibid, p. 13).

Noémia trabalhou em movimentos intelectuais e apresentou uma escrita firme, criou um ambiente poético, que recontou a história do seu país. Em seus poemas são percebidos temas que acarretaram explorações dos povos de Moçambique, causados pelo domínio dos portugueses e, nesse sentido, *Sangue Negro* representa, até os dias atuais, uma voz negra, feminina e combativa.

Ponto a observar, muitos dos poemas presentes na obra têm dedicatórias dirigidas aos amigos que dialogavam com os ideais de Noémia. Além dessa dedicação, existem poemas cujos títulos são atribuídos a países, a nomes de pessoas, ou a algo que traz uma lembrança do lugar. Um exemplo de uma dessas dedicações está presente no poema “Samba” (2018, p. 85), cuja dedicatória foi para o fotógrafo Ricardo Rangel que a acompanhou no trabalho com a Revista *Sul* de Florianópolis-SC, Brasil.

Ritmos fraternos do samba,
herança de África que os negros levaram
no ventre sem sol dos navios negreiros
e soltaram, carregados de algemas e saudade,
nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!
Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses do quinino europeu...
Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
– Que é que a baiana tem, que é –
violões tecendo sortilégios de xicumbos
e atabaques soando, secos, soando...

Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos imbondeiros,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
que as correntes dos navios negreiros não morreram não,
só mudaram de nome,

mas ainda continuam,
continuam,
os ritmos fraternais do samba!
(SOUSA, 2018, p. 85-87)

Sobre o trabalho de Noémia e Rangel na Revista *Sul* de Florianópolis-SC, efetuou-se um traçado entre o Brasil, Angola e Moçambique. Segundo Ana Sofia Souto, isso se procedeu da seguinte forma:

Noémia de Sousa, poeta moçambicana [...] foi publicando poesia em diversas revistas, como “O Brado Africano”, “Itinerário”, “Notícias do Bloqueio” e “Mensagem” (seria ainda de destacar a Revista “Sul”, de Florianópolis, a qual contribuiu para desenvolver um importante diálogo sul-sul, nomeadamente entre o Brasil e Angola, e o Brasil e Moçambique, e na qual vários autores publicaram pela primeira vez, dando voz, com maior ou menor discrição, às suas ideias políticas e sociais), tendo esta ficado dispersa até 2001, altura em que foi reunida e publicada sob o título *Sangue Negro*, editado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (2021, online).

O intelectual brasileiro lembrado por Noémia de Sousa é o escritor Jorge Amado, em alguns de seus poemas e versos, há uma demonstração de respeito dirigido ao autor. Jorge Amado provocou um diálogo entre a sua literatura e os escritores dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). Mia Couto (2012), ilustra no ensaio “Jorge Amado 2012” à importância desse traçado:

O que vou tentar trazer aqui é somente a ideia da importância que Jorge Amado teve para os escritores africanos de língua portuguesa, o que quer dizer os escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. [...] Jorge Amado não foi apenas o mais lido dos escritores estrangeiros nos territórios africanos de língua portuguesa. Ele foi o escritor de maior influência na gênese da nossa literatura. A pergunta poderia ser: por que essa enorme e declarada influência? Este é o meu assunto, ciente de que não falarei apenas de um escritor, mas das viagens que a escrita nos autoriza. (COUTO, 2012, p. 186)

No poema “Poema de João” (SOUSA, 2018, p. 105) cuja dedicação é para o amigo e jornalista João Mendes, Noémia traz nos versos o nome de Jorge Amado: “João amava a arte, a leitura / amava a Poesia de Jorge Amado” (ibid, p. 105). Contudo, no poema exclusivo escrito para o autor: “Poema a Jorge Amado” (ibid, p. 125), são percebidos lastros afetivos dirigidos para o autor brasileiro:

O cais...
O cais é um cais como muitos cais do mundo...
As estrelas também são iguais
às que 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, 2018, p. 125-127)

Nesse sentido, segue o comentário do escritor Mia Couto, a enfatizar o trabalho produzido por Jorge Amado, aproximando o Brasil e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP):

Eu não poderei deixar de fazer referência a um triângulo que é composto por três vértices: Jorge Amado, o Brasil e a África. Cada um destes três pontos não podem ser visto senão no contexto de um triângulo em construção. Tratar de

um deles como se fosse uma realidade essencial é fruto de inúmeros equívocos. Primeiro Jorge, o próprio Jorge Amado. Ele o autor de várias vozes e produziu uma obra de percursos e momentos profundamente, variadas. O segundo vértice é a África e aqui é preciso instituir no seguinte: África é o mais plural dos continentes. Nenhum outro possui tanta diversidade cultural, étnica e linguística. Esta afirmação de diversidade é algo muito comum na nossa fala, mas ainda entrou pouco no nosso pensamento. (COUTO, 2021, p. 186).

A seguir, será apresentado um novo trecho do poema “Poema a Jorge Amado” (2018, p. 125-127), dialogando com as contribuições de Mia Couto, presente na poética de Sousa:

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,
e igual à gente da cidade de Jubiabá,
[...]
Nos nossos olhos fundos verás as mesmas 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 moro...
Mesmas são as cadeias que nos prendem os pés e os braços,
mesma a miséria e a ignorância que nos impedem
[...]
Portanto, nada receies, irmão Jorge Amado,
da terra longínqua do Brasil! Vê:
Nós te rodearemos
e te compreenderemos e amaremos
teus heróis brasileiros e odiaremos
os tiranos do povo mártir, os tiranos sem coração...
[...]
Jorge Amado, nosso amigo, nosso irmão
da terra distante do Brasil!
Depois deste grito, não esperes mais, não!
Vem acender de novo no nosso coração
a luz já apagada da esperança!
(SOUSA, 2018, p. 125-127)

No que se refere à poética de Noémia de Sousa, a primeira edição de *Sangue Negro* no Brasil, ocorreu em 2016. Suas estruturas internas foram parcialmente mantidas, acrescentou-se, apenas ao lançamento, depoimentos de autores próximos à autora. Contou-se, também, com desenhos da artista plástica Mariana Fujisawa. No entanto, por ser um livro póstumo, a filha de Noémia de Sousa, “Virgínia Soares” (SAÚTE, 2018, p.198), autorizou a publicação em terras brasileiras. Na apresentação do livro temos os seguintes dizeres: “Assim, chegou às mãos da

Kapulana um precioso livro de capa vermelha: a 1ª edição de *Sangue Negro*, realizada pela AEMO - Associação dos Escritores Moçambicanos, em 2001” (2018, p. 9).

A poética de *Sangue Negro*, se subdivide em seis seções: “Nossa Voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livro de João”, “Sangue Negro” e “Dispersos”.

Na seção “Nossa Voz”, cujo primeiro poema possui o mesmo nome da seção, há a dedicação ao amigo José Craveirinha, o grande nome da poesia lírica moçambicana. O autor nasceu em Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, (1922/2003), juntos, Sousa e Craveirinha, publicaram em revistas, como a *Msafo*, em 1952. Todavia ambos não concluíram seus trabalhos na revista. A proximidade entre Craveirinha e Sousa é percebida no poema “Dó susinado por Daíco” (1980), quando ele a chama pelo seu primeiro nome: Carol (de Carolina). Segundo Rita Chaves, Daíco foi um exímio músico que trabalhava nas noites de Moçambique:

Ao lado de Eusébio e Hilário, estava Daíco, o músico extraordinário que iluminava as noites da Rua Araújo, a famosa rua dos famosos cabarés que quebravam a sisudez da capital. Companheiro do poeta, Daíco mereceria um dos mais belos poemas. “Dó susinado por Daíco” busca apreender o ser mitológico que era o artista enfrentando a precariedade material da vida com a exuberância de seu brilho. (CHAVES, 1980, p. 148).

Seguem dois trechos do poema – “Dó susinado por Daíco” (1980):

Pois é, Carol,
vou terminar esta carta enviando-a sem via
sobre a amnistia de quarenta e tal anos de exílio
do Daíco dentro de Lourenço Marques a tocar bacilos
mas não estejas pensativa nem triste onde quer que estejas
que o Daíco executa agora revés no coração da pátria
de improviso a resistência da última posição
no corpo inteiro em contracanto.
[...]
E garanto-te, Carol,
que neste momento em Moçambique
jacente a orquestra de humus começou
de certeza no sigilo uníssono de tudo
o típico movimento arenoso puro folclore das boas-vindas
ao Daíco.
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 148, in Rita Chaves)

A seção “Nossa Voz” faz inferência à resistência e múltiplas vozes e memórias. Dessa maneira, Clemente Bata se manifesta sobre a existência de uma relação harmoniosa entre Sousa e Craveirinha:

Ela que chamava a sua nação, que ainda não existia, para citar José Craveirinha, de Mãe, minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado e revoltas, dores, humilhações, tatuando de negro o virgem papel branco. Esta é Noémia de Sousa que aprendi a conhecer. (2018, p. 150)

Nessa seção os poemas possuem vozes que precisam ser ouvidas. Nesse sentido, Marcelino Freire (2018, p. 150) ilustra: “uma voz necessária em tempos controversos”. São vozes femininas que atribuem a fala e restituição da humanidade negadas ao coletivo:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
Arrastou-a como um ciclone de conhecimento.
[...]
Nossa voz gritando sem cessar,
nossa voz apontando caminhos
nossa voz xipalapala ¹
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!
(SOUSA, 2018, p. 26-27)

No poema em questão é possível perceber uma marcação com força de expressão lírica. Seus traços emocionados são pré-requisitos oriundos do lirismo europeu. O escritor Francisco Noa (2018) fala que esse modo de fazer poesia estará imbricado na lírica moderna de Baudelaire. A partir desse poeta, a poesia irá adquirir certo hermetismo e os seus poemas serão dissonantes – isso adere à lírica de *Sangue Negro*.

Ao falar da poética de Noémia de Sousa (2018) é percebido um veio dramático que entrelaça o sujeito lírico que trabalha por figurar linguagens. Francisco Noa (2018) diz que em *Sangue Negro* contém a presença de recursos como as anáforas e gradações, respectivamente: “Nossa voz gritando sem cessar / Nossa voz irmão / a noite mais solitária e mais desoladoramente escura / Nossa voz de África” (SOUSA, 2018, p. 26-27). Uma voz que ultrapassa o espaço da cidade, são homens e, ainda que escravos, são donos de uma voz.

Segundo Leite (2012, p. 94) o autor Craveirinha no poema “Mensagem” dialoga com “Nossa Voz” (SOUSA, 2018, p.26-27) pelo trecho: “Nossa voz gritando sem cessar, /

¹ Xipalapala: (Moçambique) Corneta feita a partir de um chifre de impala (antílope africano).

Nossa voz apontando caminhos / Nossa voz shipalala / nossa voz atabaque clamando / Nossa voz irmão! / Nossa voz milhões de vezes, clamando, clamando, clamando!”

Mia Couto (2018, p. 151) diz que Noémia de Sousa era “o poema e a poesia. A bandeira que se erguia nos seus textos era o que a sustentara. Uma certeza de que o que proclamava não vinha senão do murmúrio, esse o mesmo sussurro que é a voz do vento, do mar e do amor”.

Na seção “Biografia” temos o eu-lírico que se manifesta no poema por meio de um interlocutor que nem sempre será a mesma voz que fala no poema. Moisés (2012, p. 110) consegue brilhantemente abordar tal questão no seguinte trecho: “Decerto que o ficcionista tem consciência de proceder como alguém cuja voz deve calar para fazer-se ouvir, mas o compromisso torna-se tácito desde o instante em que aceita transfundir em palavras a matéria ficcional que elaborou no silêncio da memória e da imaginação.”

No poema “Se me quiseres conhecer” (SOUSA, 2018, p. 40) a dedicatória é dirigida a Antero de Abreu. Cabe destacar que Abreu foi um poeta angolano que dirigiu a Casa dos Estudantes do Império – CEI. Antero é considerado pelo professor Francisco Soares (2001) um escritor influente que corroborou com a Revista *Mensagem*. (Soares 2001, p. 195). A poesia Lírica de Abreu “[...] revela um sentido do ritmo (rima) diferente do seus companheiros, bem como uma intensificação e uma variedade maiores no uso dos recursos retóricos e nas relações intertextuais que constrói. [Seus poemas] eram os únicos a revelar uma amadurecida absorção do verso e da estrofe modernistas.” Ainda sobre esse poema, se enquadra em primeira pessoa e ao mesmo tempo se apresenta para o outro, pedindo uma resposta ao desconhecido de Moçambique. Com efeito, em determinados versos, o eu-poético vai utilizar o verbo no imperativo e se dirigir explicitamente ao seu leitor, conforme podemos observar abaixo:

Se me quiseres me conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto²
que um desconhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,

² Grifos meus.

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 de cabeça aos pés,
- ah essa sou eu:
[...]
(SOUSA, 2018, p. 40-41)

Em “Se me quiseses conhecer” (SOUSA, 2018, p. 40 “a autora dirige os seus poemas para aqueles que desconhecem a Mãe-África. Freitas (2010, p. 10) atribui ao “eu-poético que se vale de uma metáfora, a partir da referência da expressão *pau preto* que pode existir uma inferência ao ébano, madeira africana, que visa subjetivar a ideia da criação de um povo”. E no que se refere ao irmão maconde, isso sugere à “mimetização da perfeição da arte” pois, segundo alguns dicionaristas, a arte destes artesãos é reconhecida internacionalmente. Notar-se-á uma alusão à criação do homem, em que o criador o faz com suas próprias mãos, sendo que aqui, a criatura, portadora da voz, afirma ser torturada, porém magnífica, altiva e mística, se comparando ao próprio continente, como se ele também tivesse sido esculpido por essas mãos talentosas.

Na seção “Munhuana 1951” apresenta pendores para o exotismo. No poema “Moças das Docas (SOUSA, 2018, p.79)”, existem inferências sobre a exploração sexual feminina, mulheres que, devido à diáspora africana, alojavam-se nos bairros periféricos da antiga Lourenço Marques, “...viemos do outro lado da cidade / com nossos olhos espantados, / nossas almas trancadas / nossos corpos submissos e escancarados. / de mãos ávidas e vazias [...] (ibid, p. 79).

O “Zampungana” (2018, p. 75), trazido no poema desta mesma seção, é um serviçal que colhia excrementos daqueles homens que frequentavam o local à noite, enquanto as mulheres eram sexualmente exploradas. Em “Zampungana” (ibid, p. 75) diz: “Eu, só excremento / Minhas mãos, meu corpo, meus olhos, meu dinheiro, / minha vida, / ai excremento, excrementos, excrementos! (ibid, p. 75). Outro poema que dialoga com o exotismo é “Negra” (p. 65). São vozes femininas que se colocam na presença do colonizador.:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos³ mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.
(SOUSA, 2018, p. 65-66).

Negra revela a própria representação da África, no feminino, a Terra-mãe, alusão presente na literatura de Moçambique. Não é sem motivo que o poema é ilustrado por uma figura de uma mulher grávida – a terra fértil. “Negra” (ibid, p. 65) é a terra que, segundo o poema, muitos tentaram cantar, referência à produção literária sobre África, porém, ainda segundo o poema, tentaram em vão, pois partiram da visão do exotismo adotado pelo que vem de fora. Não viram o que de fato era África e, nesse caso, Noémia (2018, 66) agradece, pois caberia aos do “mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma, sofrimento” que a África, cantá-la com toda glória e emoção devida e merecida pelo continente MÃE.

Na seção “O Livro de João”, na dedicatória estão presentes as iniciais J. M., que infere ao escritor João Mendes. Secco (2018, p. 17) diz, “João Mendes partilhou com Noémia os seus ideais revolucionários”, os poemas que compõem essa seção fazem referência à intelectualidade de Mendes, que foi homenageado pelo Instituto Camões (2012, apud A VERDADE, 19-?). João Mendes foi “um dos primeiros presos políticos do sistema português, por envolver com movimentos nacionalistas moçambicanos na luta pela liberdade”. O texto em homenagem ao jornalista fala da sua militância em prol do seu povo:

³ Na apresentação de *Sangue Negro*, (2018, p. 09) a Editora Kapulana optou por manter a grafia original para preservar a sonoridade das palavras/versos.

[...] ao lado de outros seus contemporâneos como Noémia de Sousa, José Craveirinha e Ricardo Rangel; João Mendes semeou a consciência crítica sobre o estado da nação moçambicana que na década de 50 começava o seu difícil caminho para a libertação do colonialismo, diz uma nota de imprensa sobre a sessão, que tem o título *'Para Não Esquecer'*. Pelas suas ideias políticas e pelo seu sentido de justiça social teve que enfrentar a prisão e depois o exílio, que o manteve afastado do seu país durante mais de vinte anos. (MOÇAMBIQUE..., 2012, online).

O trabalho de João Mendes despertou, em Sousa, o interesse em homenageá-lo através no poema: “Poema de João” (2018, p. 105). Ela ilustrou a sabedoria do Jornalista e abordou o seu interesse pela educação e pelos livros, como trunfo à liberdade:

[...] João amava a arte, a leitura
amava a Poesia de Jorge Amado,
amava os livros que tinham alma e carne,
que representavam vida, luta, suor, esperança...
João sonhara com Zambezes de livros derramando cultura
para a humanidade, para os jovens nossos irmãos,
João lutou para todos tivessem livros...
João amava a leitura.
João era jovem como nós. [...]
(SOUSA, 2018, p.105-108)

Na seção extra do livro *Sangue Negro*, “Mensagens para Noémia”, o escritor Calane da Silva (2018, p. 149) reforça a importância do trabalho de João Mendes e parafraseia um poema de Sousa: “da casa de Catembe à beira mar, a minha mãe contava-me. Das gaivotas, estas, recordo-me. Lá continuam doidas de azul. E azuis persistem os olhos de João. O Livro do João, João Livre, João amigo que ninguém pode prender”. (ibid. p. 149).

Na seção “Sangue Negro” (que leva o mesmo nome da obra e de um poema), os poemas possuem determinado esgotamento diante da exploração feminina e por diversas formas de escravidão. Isso, de certa maneira, dialoga com a morte do poeta Rui de Noronha, que faleceu em um hospital. No trecho do “Poema para Rui de Noronha” (SOUSA, 2018, p. 116), Noémia homenageia o poeta e lhe dedica o poema, ilustrando: “no aniversário da sua morte” (ibid, p. 116).

Cabe informar que Noronha (1909/1943) foi um jovem poeta, jornalista e escritor considerado um precursor da poesia moderna moçambicana que, junto à Noémia e José Craveirinha, colaborou com postagens no Jornal *O Brado Africano*. Sobre a importância de Rui de Noronha, prosseguimos no excerto:

A terceira fase inicia-se com o retorno da circulação do jornal. [...] Rui de Noronha, José Craveirinha e Noémia de Sousa. A importância de O Brado Africano é incontestável. Foi em suas páginas que Rui de Noronha publicou seus primeiros poemas. Ele estreou no jornal aos 17 anos, em 1932, com uma série de crônicas”. (HOHLFELDT; GRABAUSKA, 2010, p.13).

Com efeito, essa voz representativa de Noémia honrará o escritor Rui de Noronha homenageando o autor:

Poema para Rui de Noronha (no aniversário da sua morte)

Nas matas selvagens da nossa terra natal,
os trilhos abertos a golpe de catana
tomaram uma direcção emocionantemente nova,
única e imutável.
Caminho com picos, ah sim, com espinhos,
mas caminho para nossos pés lanhados,
levando-nos para lá, Poeta...
Ante os novos horizontes abertos em dádiva,
nossas almas passivas aprendem a querer
com força, com raiva,
e se erguem, guerreiras, para a dura luta
e as bocas são uma linha forte e cerrada
no seu não decisivo como sentinela alerta.
[..]
(SOUSA, 2018, p. 116-118).

Além desse lugar testemunhal, é percebido, no poema, novas possibilidades de lutar. São caminhos, com picos, espinhos demais para os nossos pés lanhados, ou melhor dizer, machucados. Todavia, se antes aceitávamos tudo, agora tem-se o basta. Dessa forma, não poderá mais aceitar a condição precária de antes, as lições foram aprendidas.

Na mesma seção, possui o nome “Poema” (2018, p.122) uma escrita que dialoga com a liberdade de expressão de alguém que precisa gritar a palavra – Basta:

Bates-me e ameaças-me
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta”!

Armas-me grades e queres crucificar-me
agora 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 ludíbrico...
E gritei, mil vezes gritei: “Basta”!
[...]
(SOUSA, 2018, p.122)

Contudo, no poema “Sangue Negro” (ibid, p. 129) - que nomeia o livro e a seção – clama pela África – mãe, como um princípio, meio e fim. Uma filha que recorrerá a sua Mãe:

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

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

Minha Mãe, perdoa!

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia fraternamente
morna do teu luar
(meu princípio e meu fim)...
Como se não existisse para além
dos cinemas e dos cafés, a ansiedade
[...]
não cantassem em surdina a sua liberdade,
as aves mais belas, cujos nomes são mistérios ainda fechados!
[...]
para que eu vibrasse
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

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

Mãe, minha Mãe África
das canções escravas ao luar,
não posso, não posso repudiar
o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...
Porque em mim, em minha alma, em meus nervos,
ele é mais forte que tudo,
eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe!
(SOUSA, 2018, p.129-130).

Existe, no poema, a presença da voz feminina como marca de agradecimento pela África, essa voz é também da própria Noémia de Sousa. A mãe África tem o poder de se relacionar entre mãe e filha: “para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!” (ibid, p. 129). Ao trazer o verso “minha virgem violentada” (ibid, p. 129), percebemos o efeito da colonização, uma voz que se coloca na poética e que reconhece o abandono que à terra dispensou, tendo se deslumbrado com a modernidade e com as novidades do que vinha de fora. Isso se faz alheia à terra, mas a ancestralidade falou mais alto e os elos com o chão foram mais

fortes. Reconheceu-se como ligada à África, ainda que antes tenha chegado até mesmo a renegar os próprios irmãos “como se teus filhos intemeratos, sobretudo lutando / à terra amarrados, / como escravos, trabalhando, / amando, cantando, / meus irmão não fossem!” (ibid, p. 129-130) - filhos estes da mesma terra-mãe.

A voz da mãe, esse som produzido pelas vibrações das pregas vocais, é sentida por quem antes a ignorava e esse som vibra não apenas pela audição, mas no sangue, sobretudo pelas vibrações causadas pelos tantãs de guerra “dundundundun – tãtã” (ibid, p. 130), como se se tratasse realmente de um convite à luta – a guerra contra a dominação.

Já na última seção, temos o título *Dispersos*, que contém apenas três poemas: “Quero conhecer-te África”, (ibid, p. 134), “19 de outubro”, (ibid, p. 136) e “A mulher que ria à vida e à morte” (ibid, p. 138). São poemas que retratam a dispersão dos filhos africanos enviados para fora da África, como escravos, e outras maneiras de tirar esse homem de suas terras.

“A mulher que ria à Vida e à Morte”

Para lá daquela curva
os espíritos ancestrais me esperam.

Breve, muito breve
tomarei o meu lugar entre os antepassados

A terra deixará os despojos do meu corpo inútil
as unhas córneas de todos os labores
este invólucro sulcado pela aranha dos dias

Enquanto não falo com a voz do *nyanga*⁴
cada aurora é uma vitória
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo

Oyo, oyo, vida!
Para lá daquela curva
os espíritos ancestrais me esperam
(SOUSA, 2018, p.138).

Na leitura do poema, percebe-se que o eu-lírico celebra o fato de estar viva “cada aurora é uma vitória” (ibid, p. 138), porém, com a chegada da morte, a passagem será cumprida, também, com alegria, estará com os seus antepassados e os espíritos ancestrais. Assim, passará a um outro status que é o poder de falar com a voz de um médico tradicional/curandeiro – o *nyanga*. Os mitos e as ancestralidades marcam presenças nas comunidades, isso ocorre pela tradição de qualquer povo ou lugar, isso é presente, também, na obra *Sangue Negro*.

⁴ Médico tradicional; curandeiro (SOUSA, 2018, p. 142)

2. Memórias

A partir da leitura da obra *A Memória Coletiva*, cujo autor foi o sociólogo Maurice Halbwachs (1990), percebemos a existência de várias memórias e, conseqüentemente, de várias definições. O intelectual, autor da obra citada, foi um discípulo de Émile Durkheim, nasceu na França, em 1877, e morreu em 1945, em um campo de concentração na segunda Guerra Mundial. Essa obra é póstuma, mas representativa por postular sobre os fenômenos: lembranças, recordações e memórias. Seu estudo corrobora com o campo da Psicologia e auxilia nos processos por reconstrução da memória.

Para o autor, a memória não é isolada, ela está imbricada a contextos sociais que possibilitam a reconstrução de outras memórias. Por isso diz que a memória individual não é inteiramente isolada e fechada, mas uma pessoa pode apelar para memórias de outrem. A memória individual está atrelada a um determinado grupo social, sendo exatamente essa relação entre o individual e o coletivo que apelará para a questão da voz presente nos poemas de *Sangue Negro*.

2.1. Memória Coletiva e Individual

Há de se considerar a questão da evocação e da localização discutida por pontos de aplicação aos “quadros sociais reais” (HALBWACHS, 1990, p. 9). A memória individual existe, mas ela está atrelada nas lembranças dos grupos aos quais os indivíduos pertencem, nesse contexto a memória individual não se opõe à coletiva, ou seja, uma memória individual torna-se um ponto de vista da memória coletiva.

Há um processo de reconstrução dessa memória que se manifesta no coletivo e que poderá ser observado nas composições da seção “Biografia”, de *Sangue Negro*, principalmente no “O Poema da infância distante” (SOUSA, 2018, p.42-45), dedicado ao amigo Rui Guerra.

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 peçadas.
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, rodeados de moscas.

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.

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.

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 praias da Catembe

unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de tutas,

na construção duma armadilha com nembo,

na caça às gala-galas e beija-flores,

nas perseguições aos xitambelas sob um sol quente de Verão...

— Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,

solta e feliz:

[...]

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”

das histórias da cocuana 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,

e reis Massingas virados jibóias ...)

Ah, meus companheiros me semearam esta insatisfação

dia a dia mais insatisfeita.

Eles me encheram a minha infância do sol que brilhou
no dia em que nasci.
Com a sua camaradagem luminosa, impensada,
sua alegria radiante
[...]
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.

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, 2018, p. 42-45).

O poema vai retratar uma infância saudosa a partir de um lugar seu que foi roubado. Segundo Silva, essa lembrança “necessita de uma comunidade afetiva, cuja construção se dá mediante o convívio social que os indivíduos estabelecem com outras pessoas ou grupos, a lembrança individual é então baseada nas lembranças dos grupos nos quais esses indivíduos estiveram inseridos” (2013, p. 248).

Neste sentido, Halbwachs diz que “pode ser que a lembrança não seja arrastada de imediato nessa corrente e que algum tempo se passe antes que compreendamos o sentido do acontecimento. O essencial é que o momento em que compreendemos venha logo, isto é, enquanto a lembrança esteja viva ainda” (1990, p. 63). Logo, as crianças são capazes de revelar coisas do que viveram nos recortes da infância. O poema em questão traz acontecimentos de um passado que fez a autora recordar, daí a recomposição desses convívios.

Observa-se que no primeiro verso do poema, o eu-lírico faz menção ao dia do nascimento, contando como estava o dia, nos mínimos detalhes: “Quando eu nasci na grande casa à beira-mar [...]” (SOUSA, 2018, p. 42). Na estrofe seguinte, ao iniciá-la com o mesmo

verso, ele é interrompido com reticências: “Quando eu nasci...” (2018, p. 42), como se a pausa fosse um momento para pensar sobre a narrativa e então ela afirma: “- Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)” (ibid, p. 42). Ou seja, tem-se o conhecimento de tudo que aconteceu quando do seu nascimento e como estava o clima, por exemplo, devido aos outros que lhe contaram. É exatamente esse ponto que aproxima a memória individual da coletiva pois, muitas vezes, só vamos nos lembrar de acontecimentos individuais a partir de uma rememoração coletiva ou do outro.

Nesse sentido, o poema coletivo se encadeia por uma sucessão de fatos que estão atrelados às lembranças e convívios, apontando para as mudanças nas relações e diversidades de grupos. Dessa maneira, Halbwachs (1990, p. 51) diz sobre a sequência de fatos: “a sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, pelas transformações destes meios, cada um tomado à parte e em seu conjunto”. Para isso, a lembrança necessita de uma comunidade afetiva, cuja construção se dá mediante o convívio social em que os indivíduos estabelecem com outras pessoas ou grupos sociais, “mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante são tão diferentes” (SOUSA, 2018, p. 44).

A lembrança individual parte para os grupos nas quais outros indivíduos estiveram inseridos. Desse modo, a constituição da memória de um indivíduo resulta da combinação de diferentes grupos e conseqüentemente é influenciado por eles, como por exemplo, a família, a escola, igreja, grupos de amigos ou no ambiente de trabalho (convívios). O ser humano se revela na inserção na sociedade com mais de um referente que parte do ponto de vista individual e que avança para o ponto de vista coletivo. Assim, pode-se dizer, que o pensamento coletivo é arrastado por múltiplas direções tendo a lembrança como ponto de referência.

No poema “Passe” (SOUSA, 2018, p. 34-35), temos um eu-lírico que enuncia utilizando o plural “diremos quem somos” (ibid, p. 34-35) inserindo-o no grupo e dirigindo-o ao interlocutor que supostamente é aquele a quem pretende-se dizer quem são. Na obra *Sangue Negro* há um diálogo com o espaço de memória coletiva ao testemunhar parte da história moçambicana, inferindo ao contexto do colonialismo português. Trata-se de marcar o que se conhece nessa literatura.

Segundo Gomes (2020) “é uma escrita que se firmará através da reivindicação da resistência de elementos sociais e de narrativas próprias do país ainda que sob o domínio português”. Assim, menciona a autora:

O “passe” criticado por Noémia de Sousa se referia ao mecanismo de reconhecimento dos indígenas registrados na administração como trabalhadores, uma vez que havia a necessidade de fixar uma mão de obra. Para esse reconhecimento se efetivar, eles eram obrigados a utilizarem uma espécie de chapa no braço, provando assim, que não eram adeptos da “vadiagem”. A partir da chapa poderiam também estar livres das “rusgas”, ou seja, batidas policiais que levavam para o xibalo. A chapa era reconhecidamente uma marca discriminatória dos centros urbanos, sendo substituída pelo “passe”, em 1914, com a publicação do Regulamento do Trabalho Indígena pelo Governo de Lisboa. Com o Estado Novo, é substituída pela “caderneta indígena”, documento que funcionaria até o ano de 1961 (CABAÇO, 2009, apud. Gomes 2020, p. 33).

Esse documento de identificação acarretou numa forma de subjugar os nativos, acordos foram assinados para se obter abundante mão de obra. Tratou-se de restringir tal circulação evitando uma “suposta” vadiagem. A seguir trechos do poema *Passe* (2018):

A ti, que nos exiges um passe para podermos passear
pelos caminhos hostis da nossa terra,
diremos quem somos, diremos quem somos:

- Eternos esquecidos na hora do banquete,
abandonam-nos sempre na rua húmida, reluzente de noite,
e oferecem-nos apenas o espectáculo das janelas iluminadas,
dos risos estrídulos, e a amarga ironia das nossas canções negras
filtradas como aguardente de cana por lábios finos e cruéis...

[...]

Nós somos sombras para os vossos olhos, somos fantasmas.
Mas, como estamos vivos, extraordinariamente vivos e despertos!
Com sonhos de melodia no fundo dos olhos abertos,
somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;
e zampunganas trágicos – xipócués vagos nas noites munhuanenses
e mamparras coroados de esperança, e magaiças,
e macambúzios com seu shipalapala ecoando chamamentos...
no cais da cidade, somos os pachijas
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!

[...]

- Agora, que sabes quem somos,
não nos exijas mais a ignomínia do “passe” das vossas leis!
(SOUSA, 2018, p 34-35)

Assim, ao trazer a última frase presente nesse poema: “*Passe das vossas leis!*” (ibid, p. 35), temos nessa lei um quadro de representação de memória.

2.2 Memórias: “Coletiva e Histórica”

A memória histórica dialoga com lembranças que acarretaram guerras, catástrofes, lutas, manifestações e imposições de um povo. No exemplo da história do Brasil, é fato que houve movimentos escravagistas impostos pelos europeus e aceito pelos brasileiros, ou pelos donos de grandes terras, a partir dessa realidade, temos uma estrutura que evidencia a memória histórica – a escravidão. Trazendo esse breve relato à poética de Sangue Negro, temos o poema: “À Billie Holliday, Cantora” (SOUSA, 2018, p. 123). A cantora negra, órfã, sofreu maus tratos e abusos sexuais ainda menina. Dessa maneira, ela traz o blues como suporte de vida, não esquecendo que o movimento é representativo para os negros americanos. A Revista Crioula, n. 18. 2º semestre de 2016) enfatiza à importância do blues como movimento memorialístico para Billie Holiday- Cantora! e aos negros de maneira em geral:

Em relação aos personagens desse poema lírico-épico, identifica-se Billie Holiday – a cantora americana, cantando seu blues que comove o eu-lírico que está provavelmente num ambiente escuro. Há o povo do eu-lírico escravizado, que constrói impérios e não tem direito a eles. Por fim, temos uma humanidade egoísta que pode escutar as músicas de Holiday, e, talvez por isso, o eu-lírico pede para que ela também cante sobre “nós”, não com pena, “mas com olhos de fraternidade e compreensão”. Seguindo essa lógica, o termo blues aparece duas vezes na poesia: “esses singulares ‘blues’, dum fatalismo rácico que faz doer/tua voz” e “no teu jeito magoado/os ‘blues’ eternos do nosso povo desgraçado...”. A palavra blues, [...] significa, “Música do folclore negro norte-americano, originária do spiritual, em tom menor e geralmente de caráter melancólico e andamento moderado. (DEUS, p. 215 a 228; in Crioula, n. 18. 2º semestre de 2016).

O Blues, por sua vez, tem suas raízes na África e mantém relações com as tradições étnico raciais e religiosas. A partir desse ritmo, o Blues carrega elementos históricos memorialísticos que perdurará como objeto de estudos afrodescendentes. O Portal *Geledés* (2011), traz o assunto do ritmo ressaltando as sucessivas evoluções e transformações, acompanhando a superfície do povo negro americano. O Blues por várias décadas, “foi mais que uma música, seu principal meio de expressão, desempenhando igualmente, desde então, um papel sociológico e psicológico absolutamente não-habitual na música moderna do mundo ocidental” (UMA..., 2011, online). A seguir um trecho do poema “A Billie Holiday, cantora” (SOUSA, 2018, p. 123):

Tua voz irmã, no seu trágico sentimentalismo,
descendo e subindo,

chorando para logo, ainda trémula, começar rindo,
cantando no teu arrastado inglês crioulo
esses singulares “blues”, dum fatalismo
rácico que faz doer
tua voz, não sei por que estranha magia,
arrastou para longe a minha solidão... [...]

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.
(SOUSA, 2018, p. 123)

No poema ilustrado, podemos inferir que na música de Billie Holiday Cantora, temos uma voz representativa para os negros estadunidenses. Através do seu canto e pelo ritmo do blues, torna-se um fator memorialístico.

No poema “19 de outubro” (ibid, p. 136-137) existem relações com a data em questão. É considerada o marco histórico para Moçambique, pois em 19 de outubro de 1986 ocorreu a morte do primeiro presidente moçambicano Samora Machel, militar, líder e revolucionário de inspiração socialista. Ele liderou a Guerra da Independência de Moçambique e foi o primeiro presidente após a independência de 1975, ficando no poder até sua morte, em 1986. A solenidade do poema é descrita em forma de um jogral:

Solista mulher uma granada alada

ribombou no nosso ventre
em mil estilhaços de fogo

Coro feminino Trinta e três estrelas cadentes
na noite austral

Solista mulher e tu
primogênito do nosso povo
orgulho das nossas entranhas
moçambicano inteiro

Coro feminino choremos, irmãs, choremos
a inutilidade dos nossos regaços
velemos o rosto com nossas vembas negras

Solista mulher Este morreu mas está vivo
e nos sorri com os olhos
e com a boca
Este que não cabe na estrela da praça.

dentro de nós, ao nosso lado
em toda parte
do Rovuma ao Maputo
Escutem, irmãs, como ele nos fala
Ele diz unidade
Ele diz
A melhor maneira de chorar
Um companheiro morto é continuar a luta
Ele diz
É ou não é?

Coro (homens e mulheres) É.
(SOUSA, 2018, p.136-137)

Mediante ao poema, essa contextualização se debruça sobre o papel da história, Halbwachs (1990) apontou para uma distinção entre memória coletiva e memória histórica, contribuindo sob diferenças entre elas. Aclara o autor, que elas se fundamentam por distinguir entre o que é aprendido e o outro pela sua vivência por determinada pessoa. A memória coletiva e história encontra-se entrelaçada, mas ambas não se confundem. Os acontecimentos históricos de que temos conhecimentos, se dá através da história escrita ou de narrativas daqueles que deles participaram, podem ser aprendidos por nós, mas não os vivenciamos.

As memórias que se auxiliam da história nacional são aquelas que se encontram mais distantes dos indivíduos, são mais amplas, e suas transformações se refletem de forma menos direta sobre eles. Os indivíduos em sociedade fazem parte de diversos grupos mais restritos, cada grupo possuindo sua respectiva memória coletiva, as quais atuam muito mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros.

Por fim, Halbwachs (1990) diz que esses grupos se encontram em tempos delimitados de espaço e seus membros mantêm-se ligados por lembranças que lhes são particulares. São essas lembranças pensadas em comum, mesmo com a diversidade de perspectivas de seus indivíduos, que preservam a união desse grupo.

3 - Polifonia e Constelação de Vozes: Diálogos com *Sangue Negro*

A partir do texto “Oralidades e escritas pós-coloniais” de Ana Mafalda Leite (2012) haverá certo diálogo com assuntos oriundos da poética de *Sangue Negro*. Essa é uma maneira de observar o quanto a poética *souseana* corroborou para tal formação literária de Moçambique. Leite fala de “raízes profundamente africanas” (LEITE, 2012, p. 94), desenvolvidas através de uma escrita feminina, firme e pioneira composta, aproximadamente, por quatro anos de dedicação. Trata-se de uma escrita de consciência grupal.

Temas recorrentes em *Sangue Negro* são as prostituições [“Moças das Docas” (SOUSA, 2018, p. 79)], o trabalho forçado nas minas [“Magaíça” (ibid, p. 73)] ou no plantio e colheita do algodão [“O homem morreu na terra do algodão” (ibid, p. 88)], que expunha o colono ao escravagismo.

No que se refere à oralidade, ela se faz presente nessa poética e vai atrelar a um jeito emotivo de se fazer poesia. Essa poesia irá marcar os traços físicos-corpóreos através de uma poesia saboreada “sentida, vivida da experiência verbalizada” (LEITE, 2012, p. 95). Para a autora “o poema ‘Sangue Negro’ testemunha esse processo comunicante e interligado entre o corpo-voz-sensação” (ibid, p. 95), exemplificado nos trechos: “para que eu vibrasse / para que eu gritasse / para que eu sentisse / funda no sangue a tua voz, Mãe!” (SOUSA, 2018, p. 130).

É evidente como os verbos de elocução estão presentes nos poemas de Sousa, indicando essa voz individual e/ou coletiva, que é materializada em uma constelação de vozes. Outras vezes, os verbos não apontam para quem fala, mas do modo como são usados indicam essa necessidade de falar e escutar. A música é lamento e expressão de liberdade: poema “Nossa irmã a lua” (ibid, p. 28): “Até podemos cantar o nosso lamento.../ [...] Sim. Nós cantamos amorosamente / a lua amiga que é nossa irmã a lua”. (ibid, p. 28).

Nesse sentido, existe no livro *Sangue Negro* uma relação íntima e emocional entre a voz e a música, segundo Leite (2012, p. 96) “são apelos musicais provocados pelos sons tradicionais que vão sensualizar o corpo, modo a refazer a palavra vocalizada. Suas poesias possuem um espírito coletivo, pois vão ritualizar por meio de ritmos, gestos, movimentos, corpo e voz”.

Um ponto que não pode deixar de ser notado são as vozes obsessivas sublinhadas, através de verbos empregados como força de expressão para a criação do poema: “gemer, embalar, chorar, murmurar, perguntar, chamar, gritar, cantar, clamar”, por exemplo:

Porquê (SOUSA, 2018, p. 62) – Por que é que as acácias de repente floriram flores de sangue? / Por que é que as noites já não são calmas e doces, / por que são agora carregadas de electricidade / e longas, longas? / Ah, por que é que os negros já não gemem, noite fora, / Por que é que os negros gritam, / gritam à luz do dia?

Patrão (ibid, p. 70) – Porque me bates sempre, sem dó, / com teus olhos duros e hostis / com suas palavras que ferem como seta.

Apelo (ibid, p. 83) – “Ah, eu, sei, eu sei: da última vez, havia um brilho / de adeus nos olhos ternos, / e a voz era quase um sussurro rouco, desesperado e trágico ...”

Grito (ibid, p. 101) – “Neste anoitecer tenebroso de Moçambique, / com gemidos de vencidos ameaçando arrasar tudo, / Chega-me a tua voz brilhando no escuro / E é estranho como o teu grito, aumentando [...] como esmaga e afoga”;

Poema (ibid, p. 122) – Bates-me e ameaças-me. / e gritei: “Basta”!

Com efeito, a música se torna um fator identitário presente na poética de Sangue Negro, pois é pela música que os povos moçambicanos clamam pela liberdade e ancestralidade, por exemplo: “Súplica”, (ibid, p. 30), “Deixa passar o meu povo”, (ibid, p. 48) que a música vem pelo rádio e “Billie Holiday, Cantora!” (ibid, p. 123). A autora coloca a música com representatividades dos ancestrais, algo que sempre fará com que eles continuem sendo moçambicanos – mesmo se levarem tudo, a música será o seu esteio. Além da música, tem-se os cantos, que por sua vez, faz com o que os povos africanos resistam aos açoites e aos castigos indesculpáveis:

Súplica

Tirem-nos tudo,
Mas deixe-nos a música!⁵
Tirem a terra em que nascemos,
Onde crescemos
E onde descobrimos pela primeira vez
[...]
Podem desterrar-nos
levar-nos para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
a terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas sempre seremos livres
se nos deixarem a música!
(SOUSA, 2018, p. 30)

Deixa passar o meu povo

Noite morna de Moçambique
e sons longínquos de marimbas chegam até mim

⁵ Os grifos são meus.

_ certos e constantes _
vindos não sei eu donde.
Em minha casa de madeira e zinco, abro o rádio
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”!
(SOUSA, 2018, p. 48-50)

As temáticas: canção (forma musical de diversos tipos de estilo de composições)⁶, música (combinação harmoniosa) e embalar (movimento oscilatório de um corpo) estão presentes também no poema “Canção Fraternal” (SOUSA, 2018, p. 63) em que o eu-lírico revela uma voz quente e forjada anos de escravidão, presente no verso: “porque a tua canção é sofrimento” (ibid, p. 63). Assim, a dor não é somente a causa do canto, mas o que irá justificar no ato de cantar em si. O canto, se torna uma maneira de evidenciar que não se trata de uma canção comum a tantos homens e mulheres – no entanto, a uma canção coletiva: “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” (ibid, p. 64). Com efeito a música e a canção em *Sangue Negro* possuem vozes testemunhais, a autora vai pedir que cada cidadão repense seu compromisso com as literaturas africanas. Noémia nos deixa uma poética engajada, histórica com o toque melodioso que é embalado pela musicalidade e pelo canto.

Noémia, através dos seus poemas, sai em defesa dos seus e demonstra afeto pela mãe-nação. Deixa uma voz poética e plural, uma escrita harmoniosa, corajosa e coletiva ao ponto de “embalar os poetas que a sucederam” (SECCO, 2018, p. 14).

Há, também, em *Sangue Negro*, provocações que a autora celebra quanto ao dinamismo expressivo destinado aos poemas, a exemplo dos refrãos que segundo Leite (2018, p. 97) são recursos que vão favorecer o “jogo rítmico intertextual” se valendo dos verbos no imperativo: “Deixa passar o meu povo” (SOUSA, 2018, p. 48). Além disso, se configuram por figuras onomatopaicas em que vão expressar situações, como os sentimentos e acontecimentos não linguísticos, como a cor, o modo, o sabor, o cheiro: “[...] poderá encher-se como um búzio,

⁶ Caldas Aulete: Dicionário escolar de língua portuguesa. Rio de Janeiro. Lexicon. 2012.
Obs.: As definições: “canção, música e embalar” foram consultadas nesse dicionário físico.

da música do luar e do murmúrio do mar / o calor que sobrar da fogueira de todos / quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos [...]” (ibid, p. 52-53).

Observa-se que os poemas vão dialogar, segundo Leite (2012, p. 98), com acontecimentos como o “renascimento negro e negritude atribuindo a pendores recitativos e orais”. Segundo a autora, esse modo de escrever se dá pelo formato tradicional do conto africano, especificamente, à Moçambique, em que haverá uma “alternação entre o conto e a fala, em que muitas vezes existe uma participação do público ouvinte, intervindo como uma espécie de coro”. (ibid, p. 98).

De certa maneira, a notória poesia *souseana* possui raízes no teatro por trabalhar com interlocutores que vão relacionar com o uso do “travessão, dois pontos, interrogação”. São diálogos, que na maioria das vezes, os interlocutores são abstratos. Exemplo: “mar, noite, vida, lua”. Outras vezes são seres humanos, como: “mãe, Jorge Amado, João ou Rui de Noronha” (ibid, p.98). A poesia de Sousa atribui a um “regresso milenar, que por um lado é oral vai incorporar uma escrita temática atrelada à tradição de Moçambique em diálogos de diferentes origens, como também pela música negra africana, tipos literários moçambicanos” (ibid, p. 99). Sendo assim, Ana Mafalda Leite (2012, p. 99) apresenta-nos que os poemas de *Sangue Negro* irão “vivificar a função didático–emocional da mensagem narrada e sua exemplaridade” através de uma poética vocal, imperiosa, emotiva e fraterna.

Ao abordar tal função didático-emocional, segundo o pesquisador F. NOA (2009, p. 85) chama a atenção para o papel da literatura como modelo de criação de outros mundos, que se dá pelas relações imaginárias estabelecidas em que se apresentam diálogos com a constelação de vozes. Acredita-se, então, que esses processos imaginários dialogam com o mundo real, pois estas vozes, de certa maneira, estão imbricadas ao conceito de verossimilhança, existindo uma harmonia entre os fatos.

Embora exista essa representação imaginária, a literatura é íntima da história, esbarrando em alguns pontos centrais: “Crença na representação do real, indisfarçável predomínio de motivações extraliterárias e as imposições que a literatura impõe a si mesma, enquanto sistema representacional particular” (NOA, 2015, p. 293). Cabe salientar que a literatura é como “fonte de uma realidade possível” (ibid, p. 293) e é por meio dela que existirá um direcionamento das várias possibilidades, como a voz figurada ou subalterna.

No que se refere a questão da subalternidade na poética de *Sangue Negro*, temos em “Súplica” (SOUSA, 2018, p. 30-31), questões verossímeis a partir da realidade de Moçambique, à escravização, vozes caladas e desmerecimentos. Todavia existe, também, um

veio ancestral que irá dialogar com o espaço mítico do poema. O eu-lírico é insistente e conclama os astros e as estrelas – “a luz do nosso sol / a lua dos xingombelas⁷ / o calor do lume” (ibid, p. 30-31), uma espécie de invocação mítica à mãe natureza. A dança é real, a lua é real, mas há uma mistura da realidade com tradições e ancestralidades, daí a questão da representação do real e do mito.

Por meio “dessa realidade possível”, existe a “deificação ou endeusamento” (NOA, 2009, p. 87), que será explorada nas suas múltiplas figurações vocálicas. A partir desse pensamento, a literatura é tida como “apoteose da linguagem” (ibid, p. 87) que irá atrelar aos pensamentos do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1975, p. 156, apud NOA, p. 86), como grande pensador da gênese da linguagem. Denota-se, então, que as reflexões sobre as “especificidades e pluralidades de vozes na ficção narrativa” (NOA, 2009, p. 86) fará do ser humano “não a imagem do homem presente, mas a imagem da sua linguagem”, (ibid, p. 86).

Sendo assim, *Sangue Negro* vai privilegiar o uso da voz que outrora foi silenciada, tomada por um grupo que a representa, atribuindo para as questões de alteridade.

No poema “Magaíça” (SOUSA, 2018, p. 73) que retrata o trabalhador moçambicano que emigra para as minas do *compound do Rand* (áreas de exploração). O poema, além de falar de memória, dialoga com as pessoas que vão em busca de uma vida melhor. Entretanto eles retornam à terra na mesma condição em que partiram, muito pobres, e o assunto se atrela ao homem subalterno. “Magaíça” (ibid, p. 73) possui uma voz testemunhal que retrata a condição humana e que se aplica em denunciar uma vida que os trabalhadores levam. A poesia, nesse caso imbrica no papel da literatura como modelo de criação de outros mundos, ditos de Noa.

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
de sonhos insatisfeitos do mamparra.

E um dia,
o comboio voltou, arfando, arfando...

⁷ Significado de Xingombela: Dança moçambicana tradicional originária da província de Gaza e arrastada até a província de Maputo. Essa dança era praticada de noite, por jovens entre rapazes e meninas da mesma idade ou aproximadas. Entre eles, tocavam batuques, apitos, xipalapala (chifres de gazela) e vestiam-se de peles de animais, saias de palha, pulseiras de linhas de saco, atravessavam entre as costas e a cintura um pedaço de pele. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/xingombela/920/>. Acesso em 20/03/2021.

oh nhanisse, voltou!
E com ele, magaiça,
de sobretudo, cachecol e meia listrada
e 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 a saúde,
as ilusões perdidas
que brilharão como astros no decote de qualquer lady
nas noites deslumbrantes de qualquer City.
(SOUSA, 2018, p. 73-74).

Além do exposto, “Magaiça” (SOUSA, 2018, 73) vai ressaltar a voz que fala nos poemas através do discurso de Bakhtin (1971), quando diz que essa fala se dá a partir de vozes plurais, polifônicas, de estilos que estão presentes interior do texto literário (ou poético):

Refere-se ao romance, por exemplo, como polifônico, plurilinguístico e pluriestilístico e que se caracteriza pela estruturação interna da linguagem, da diversidade das linguagens sociais e da divergência das vozes individuais que aí ressoam. Esta é uma perspectiva que dá particular realce à multistratificação e plurissignificação da obra literária, por um lado, e às correlações que ela mantém da obra literária, por um lado, e as correlações que ela mantém com as esferas contextuais, por outro.
(BAKHTIN, 1971, p. 87-90; Apud NOA, 2009, p.87)

De fato, as vozes que se fazem presentes em *Sangue Negro* se manifestam de forma ordenada “intratextual, intertextual e extratextual” (NOA, 2009, p. 87). Elas são reveladas, por meio de visões de mundo que se manifestam e por “relações poéticas harmoniosas ou conflitantes, ou simplesmente hegemônicas” (ibid, p. 87). Desse modo, o autor vai frisar que a voz do narrador ou do *eu poético*, tem um papel decisivo: “Na voz que se faz ouvir outras vozes”. (ibid, p. 87).

No que se refere a questão da linguagem, existem processos que se fazem presentes na literatura, os “espaços representativos de exclusão, de sonegação e silenciamento de manipulação do sujeito – literatura como metáfora da condição humana” (ibid, p. 88). Nesse ponto em específico, Noa apresenta a obra de Gayatri C. Spivak (1988): *Pode um Subalterno falar?* Os sujeitos subalternos são aqueles que pertencem “às camadas mais baixas da sociedade

constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 1988, p. 12). No caso da referida autora, irá relatar a subalternidade das viúvas que eram impedidas de viverem após a morte dos esposos – elas tinham que morrer também. Através desse acontecimento histórico, as mulheres indianas eram incineradas, sendo, assim, silenciadas. No entanto, o que Spivak (1988) vai frisar é que, mesmo sendo combatidas, tal atitude é escancarada pela literatura, logo é audível. Assim, a exemplo de *Sangue Negro*, também temos nos poemas situações de homens, mulheres e crianças subalternos sob domínio. Temos o exemplo dessa dominação no poema: “O homem morreu na terra do algodão” (SOUSA, 2018, p. 88-89):

Na terra do algodão
A vida foi-se no sangue jorrando
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
Branças, cruelmente brancas, de brancura luminosa e pura,
Sem mistura...

A vida foi-se no sangue jorrado...
E nem o sangue jorrado
Veio tingir num grito de revolta e dor
A brancura tão pura
[...]
E falarão
Da escravidão sem fim dos homens bons
De rosto inocente e cabeças vergadas
Que morreram assassinados na terra do algodão!
(SOUSA, 2018, p. 88/89)

Para além da subalternização pela escravização, temos, também, à violação dos corpos femininos. Com efeito, há uma cumplicidade dessa cultura e a sexualidade presente no verso: “Viemos... Aí mas nossa esperança venda sobre nossos olhos ignorantes” (ibid, p. 79). Refere-se ao tratamento subalterno, como marca identitária da sociedade da época.

A consequência desse processo, o negro agora é tomado como um preguiçoso, atrasado e ignorante. Denota-se, então, certa depreciação do aspecto da pessoa em particular –

“cabelo encarapinhado, nariz achatado, cor da pele escura, traseiro saliente”. Trata-se de um negro “caricaturista” e fala da “Sobreenfatização para a distorção real” (NOA, 2015, p. 301).

Outro exemplo de representação subalterna encontramos em *Pele negra máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008), que discorre sobre as vozes coletivas a partir das violências afetadas pelos processos da colonização portuguesa. Trata-se de uma anulação da identidade provocada pelo outro. Esse subalterno é posto em xeque ante a anulação da cor da pele, como forma de uma rasura para os negros. Trata-se de uma maneira inexpressiva em subestimar o ser humano. Grosso modo, o autor aponta para questões de violências sistemáticas, presente no cotidiano. Desse modo, o poema “Lição” falará da subalternidade.

Ensinaram-lhe na missão,
Quando era pequenino:
“Somos todos filhos de Deus; cada Homem
é irmão doutro Homem!”

Disseram-lhe isto na missão,
quando era pequenino.
Naturalmente,
ele não ficou sempre menino:
cresceu, aprendeu a contar e a ler
e começou a conhecer
melhor essa mulher vendida
—que é a vida
de todos os desgraçados.

E então, uma vez, inocentemente,
olhou para um Homem e disse “Irmão...”
Mas o Homem pálido fulminou-o duramente
com seus olhos cheios de ódio
e respondeu-lhe: “Negro”. (SOUSA, 2018, p. 69)

Diante do poema “Lição” (ibid, p. 69) tem-se uma recorrência das questões atreladas à alteridade, mediante ao preconceito racial.

Desse modo, a partir da análise realizada, podemos ressaltar a força dessa poesia presente na Literatura Moçambicana. Noémia de Sousa escreveu os poemas que, posteriormente, foram publicados sob o título *Sangue Negro* como legado, para enaltecer o seu povo e, por conseguinte, a sua nação. Com isso, ela recontou e cantou também a sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar a obra *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa (2018), a partir do tema: A poética de *Sangue Negro*, Memórias e Vozes Coletivas. De antemão, foi observado que o livro em questão é uma obra singular e com um conteúdo significativo e profícuo, tanto poeticamente, quanto historicamente, propiciando, assim, investigar como a memória é representada nos poemas, bem como é retomada uma constelação de vozes que se fazem ouvir nos poemas, sejam vozes individuais ou como de um grupo.

Isto posto, falamos no início dessa escrita sobre a apresentação da capa de *Sangue Negro*, vermelha e branca, atrelada à figura de uma mão em alto relevo, que suscitam mãos calejadas dos negros, que irá dialogar com a temática que é abordada nos poemas. Ademais, na parte interna do livro, podemos observar que os títulos dos poemas foram escritos com letras cursivas, podendo aludir a uma escrita manual, como se fossem os próprios traços de Noémia de Sousa.

No decorrer da leitura, sua poética foi crescendo, apresentando pendores emotivos, pois os relatos de autores sobre Noémia de Sousa, tanto na edição brasileira como na edição de 2001, lançada pela Associação dos Escritores Moçambicanos – AEMO, eram significativos, o que nos leva a concluir, então, que Noémia foi muito respeitada pelos seus amigos, escritores e descendentes que fizeram parte desse legado.

Ao lermos *Sangue Negro*, nos deparamos com uma fala poética que é atribuída a um ritmo melodioso, cujos eu-líricos possuem traços sentimentais. Na grande maioria as vozes, eles partem de uma voz individual, mas que também falará para um coletivo, isso quando não fala no plural. Os poemas possuem demonstrações poéticas que se dão, brilhantemente, por meio de uma lírica, que dialoga com a história da invasão dos colonizadores portugueses em Moçambique. Seus poemas mostraram a dor, o amor, a saudade, a amizade, marcados por um profundo respeito à mãe África.

Estudar *Sangue Negro* é penetrar em uma luta de afirmação e resistência. É estudar a memória de Moçambique, é enxergar como que essa voz retine e faz soar infinitamente. Essa voz que repetidamente importa com os negros, com a luta pela resistência em prol da independência dessa nação.

A luta de Sousa é o reflexo do outro, das denúncias dos que são considerados subalternos, daqueles que foram silenciados – ela é a representante dessa voz. Além disso, *Sangue Negro* traz um discurso poético feminino, regado de Moçambique, envolto a um tom patriarcal do opressor colonizador.

Com isso, Noémia de Sousa enaltece o corpo negro, através da sua obra, invocando a Mãe-África, distribuindo poeticidade através da mãe, mulher e nação que se instala na sua pessoa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAVES, Rita. **José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2944967/mod_resource/content/1/Jose%CC%81%20Craveirinha%2C%20da%20Mafalala%2C%20de%20Moc%CC%A7ambique%2C%20do%20mundo.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2021.

COUTO, Mia. **Jorge Amado**. Via Atlântica, [S. l.], n. 22, p. 185-194, 2012. DOI: 10.11606/va.v0i22.51694. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51694>>. Acesso em 15 de abril de 2021.

DEUS, Marcio Aparecido da Silva de. **Noémia de Sousa: Um “blues” moçambicano para Billie Holiday**. Revista Crioula, [S. l.], n. 18, p. 215-228, 2016. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2016.118360.

FANON, Franz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira: Prefácio: Lewis R. Gordon. EDUFBA. Salvador. 2008.

FREITAS, Sávio Roberto Fonsêca de. **Noémia de Sousa: poesia combate em Moçambique**. In: III Seminário Nacional de Estudos Afro-Brasileiros, 2010, João Pessoa. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010. v. 1. p. 89-107.

GOMES, Lunara Carolline Nascimento. **O SANGUE NEGRO DA ESCRITA: poética, estética e política em Noémia de Sousa**. 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/37839/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Lunara%20Carolline%20Nascimento%20Gomes.pdf>> Acesso em 22 de abril de 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léo Schaffter. 2ª ed. São Paulo. Ed. Vértice. 1990.

HAMILTON, Russell G. **A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial**. VIA atlântica, n. 3, p. 12-23, 1999.

HOHLFELDT, Antonio; GRABAUSKA, Fernanda. **Pioneiros da imprensa em Moçambique: João Albasini e seu irmão**. Brazilian Journalism Research, v. 6, n. 1, p. 195-214, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012

MOÇAMBIQUE: Homenagem ao poeta João Mendes no Centro Cultural Português de Maputo. **Instituto Camões**, 2012. Disponível em: <<https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/homenagem-a-joao-mendes-no-ccp-maputo>>. Acesso em 11 de Abril de 2021.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. Cultrix, 2012.

NOA, Francisco. **África – Brasil: Caminhos da Língua Portuguesa**. Org. Charlotte Galves, Helder Garmes e Fernando Rosa Ribeiro. Campinas, SP. Ed. Unicamp. 2009.

_____. **Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção Literária.** Coleção: Estudos Africanos. Ed. Correia de Matos. Moçambique, África, 2015.

_____. **Noémia de Sousa: A metafísica do grito** In: SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. 1 ed. 1 reimpressão. São Paulo: Kapulana, 2018.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Noémia de Sousa, a grande dama da poesia moçambicana.** Prefácio. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. 1 ed. 1 reimpressão. São Paulo: Kapulana, 2018.

SILVA, Giuslane Francisca da. **A Memória Coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013. Disponível em: Aedos, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 247-253, Ago. 2016

SOARES, Francisco. **Notícia da Literatura Angolana.** Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, n.º 22, p.195

SOUSA, Carla Maria Ferreira. **Noémia de Sousa: modulação de uma escrita em turbilhão.** Revista África e Africanidades, 2008.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro.** Editora Kapulana - 1ª Impressão. São Paulo. 2018.

SOUTO, Ana Sofia. **Ler Noémia de Sousa hoje.** Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/ler-noemia-de-sousa-hoje>>. Acesso em 18 de março de 2021.

SOUZA, Mônica F. **Noémia de Sousa, Bertina Lopes, Mia Couto e Naguib: Um Diálogo de Sonho, Memória e Erotismo.** União dos Escritores Angolanos. 2015. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/274-no%C3%A9mia-de-sousa-bertina-lopes-mia-couto-e-naguib-um-di%C3%A1logo-de-sonho-mem%C3%B3ria-e-erotismo>. Acesso em 22 de março de 2021.

UMA introdução à história do Blues. **Portal Geledés,** 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/uma-introducao-a-historia-do-blues/>>. Acesso em 22 de março de 2021.