

# “UM GRITO INCHADO DE ESPERANÇA”: REPRESENTAÇÕES SUBALTERNAS NA POÉTICA DE NOÉMIA DE SOUSA

Karla Renata Mendes<sup>1</sup>  
Rafaela Áurea Monteiro<sup>2</sup>

**Resumo:** Uma das vozes mais potentes da literatura moçambicana, Noémia de Sousa marcou as produções do período de pré-independência do país com versos inflamados de denúncia, espaços abertos para o canto suprimido de seus irmãos colonizados. Com o objetivo de perceber como a subalternidade é representada em sua obra poética, produzida entre 1948 e 1951, foram selecionados os poemas “Zampungana” e “Moças das docas”. Ambos estão presentes no segmento “Munhuana 1951”, de *Sangue Negro* (2016), seu único livro publicado. Constata-se que os poemas revelam emocionadas expressões da existência e resistência de sujeitos subalternos. Por meio de suas vozes, também se registra uma capital moçambicana marcada pelo período colonial.

**Palavras-chave:** Noémia de Sousa; *Sangue negro*, literatura moçambicana; subalternidade.

**Abstract:** One of the strongest voices of the Mozambican literature, Noémia de Sousa marked the poetic productions from the country’s pre-independence period with verses inflamed with denunciation, open spaces for the suppressed cry from her colonized brothers. Aiming to perceive how the subalternity is portrayed in her works, produced between 1948 and 1951, the poems “Zampungana” and “Moças das docas” were selected. Both are included in the “Munhuana 1951” segment from *Sangue Negro* (2016), her only published book. It can be seen that the poems reveal moving expressions of the subaltern individuals’ existence and resilience. Through their voices, is also registered a Mozambican capital plagued by the colonial era.

**Keywords:** Noémia de Sousa; *Sangue negro*, mozambican literature; subalternity.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Docente da área de Literatura, no curso de Letras, da Universidade Federal de Alagoas, campus Arapiraca. E-mail: karla.mendes@arapiraca.ufal.br

<sup>2</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, campus Arapiraca. Pós-graduanda do programa Linguagens e Práticas Sociais do IFAL, campus Arapiraca. E-mail: rafaela.auream@gmail.com

## Introdução

Datada de 1948 a 1951, a produção literária da poeta, jornalista e tradutora moçambicana Noémia de Sousa abarca temas concernentes ao período colonial de Moçambique. Em versos inflamados, a poeta tece interessantes retratos do país, por meio de registros biográficos e das vozes de sujeitos marginais daquela sociedade.

O presente artigo propõe-se a perceber, por meio da análise dos poemas “Zampungana” e “Moça das docas”, ambos presentes na seção “Munhuana 1951”, do livro *Sangue Negro*, como são representadas as figuras tidas como subalternas (SPIVAK, 2010) no contexto colonial moçambicano. Ademais, procura-se entender como as ações colonizadoras sobre esses sujeitos e as relações trabalhistas são reveladas nos textos analisados; como a conjuntura histórica moçambicana influencia a obra da poeta; e em que medida sua poesia assume uma função social.

Para tanto, as discussões acerca do colonialismo partem dos estudos de Said (2016) e Césaire (2016). A contextualização do panorama histórico de Moçambique, como colônia portuguesa e a posterior formação literária, fundamenta-se, majoritariamente, em Zamparoni (1998). As discussões voltadas aos anos iniciais da literatura moçambicana estão amparadas em Bonini (2018), Santos (2016) e Mendonça (1986).

O acesso à voz da própria autora não foi fácil, tendo sido localizadas apenas duas entrevistas, concedidas a Michel Laban e a Patrick Chabal, publicadas nas últimas décadas do século XX e, infelizmente, sem edições recentes publicadas no Brasil. Nesse contexto, as discussões acerca das características da obra da poeta estão amparadas em Mendonça (1986) e (2016), Leite (1998), Padilha (2002), Santos (2016) e Bonini (2018). Ademais, o tema da subalternidade analisado nos poemas selecionados fundamenta-se nos estudos de Spivak (2010).

## Uma nação imaginada: a literatura na colônia de Moçambique

O processo de formação da literatura moçambicana, bem como a de outros países africanos de língua portuguesa, confunde-se, inevitavelmente, com os processos históricos da formação do país como nação independente. Dessa forma, tornam-se preciosas as reflexões feitas em torno do processo de colonização portuguesa no território e dos impactos gerados social, econômica, política e culturalmente.

Edward Said, ao discorrer sobre o imperialismo em territórios ocidentais no século XX, apresentou uma interessante perspectiva acerca das relações estabelecidas no colonialismo. Em *Cultura e Imperialismo*, o estudioso reconhece o imperialismo como “a

prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante.” (SAID, 2016, p. 29). O colonialismo, costuma ser consequência deste, é por sua vez considerada como “a implantação de colônias em territórios distantes.” (SAID, 2016, p. 29). Ainda segundo o autor, nenhuma dessas práticas se limita à acumulação e aquisição. Said considera que tanto o imperialismo quanto o colonialismo se amparam em “potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação.” (SAID, 2016, p. 30).

Criador, junto a Leopold Sédar Senghor, do conceito de “negritude”, o também poeta e dramaturgo Aimé Césaire levantou notáveis discussões sobre o lugar social dos sujeitos colonizados. No famoso *Discurso sobre o colonialismo*, o estudioso estabelece uma interessante equação, na qual o processo de *colonização* equivale ao de *coisificação*. Césaire expõe, de forma inflamada, os mecanismos coloniais de opressão, no labor, nas revoluções terminadas em sangue, no saqueamento de sociedades inteiras e do que as caracterizava. O autor fala de “milhões de homens desarraigados de seus deuses, de sua terra, de seus costumes, de sua vida, da vida, da dança, da sabedoria.” (CÉSAIRE, 2010, p. 28). Preciosa, ainda, é a observação feita acerca das relações estabelecidas entre colonizador e colonizado, sobre as quais argumenta que ao sujeito colonizado não é concedido “nenhum contato humano, somente relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em vigilante, em suboficial, em feitor, em anteparo, e ao homem nativo em instrumento de produção.” (CÉSAIRE, 2010, p. 27).

A principal relação observada entre Portugal e os territórios colonizados possui caráter econômico. Conforme Valdemir Zamparoni em *Entre Narros & Mulungos*, tese na qual discorre sobre o processo colonizatório no país, a presença de portugueses na região remonta ao século XVI, coincidindo com a expansão marítima motivada pela busca de especiarias no Oriente.

Os eventos históricos que se mostram centrais para o entendimento da conjuntura histórica na qual se inicia o processo de formação literária de Moçambique ocorreram após a Conferência de Berlim de 1885. Na ocasião, os representantes de 13 países europeus e dos Estados Unidos se encontraram a fim de decidir como ocupariam o continente africano. Na reunião, estabeleceu-se o domínio efetivo dos territórios como garantia para a posse das colônias. Os impactos destes eventos se refletiram durante a Ditadura Nacional, iniciada a partir do golpe de Estado em Portugal, em 1926, e o posterior Estado Novo, de António de Oliveira Salazar, institucionalizado através do *Acto Colonial*, de 18 de julho de 1930, e da Constituição, de 1933. Além das políticas coloniais e dos eventos históricos cujos impactos foram enrijecidos durante este período, a ditadura estado-novista foi marcada por um intenso senso nacionalista. (ZAMPARONI, 1998).

Como oposição a tais políticas, mesmo aquelas que datam de antes do golpe de Estado, foram criados, em Moçambique, órgãos contestatórios como o Grêmio Africano (que mais tarde, em 1938, passou a se chamar Associação Africana de Lourenço Marques) e os jornais *O Africano* (1908-1918) e *O Brado Africano* (1918-1974). Gabriele de Novaes Santos (2016) aponta a imprensa como sendo “o centro ao mesmo tempo aglutinador e difusor” das produções da época, bem como veículo através do qual a maior parte dos textos literários circulava. Dessa forma, para uma discussão voltada aos anos iniciais da literatura moçambicana, “é imprescindível discorrer sobre a relação entre a sua formação e a intensificação das atividades da imprensa, que constituiu seu instrumento catalisador, difusor e consagrante.” (SANTOS, 2016, p. 146).

Ao tratar dos anos iniciais da literatura moçambicana Fátima Mendonça (1986) destaca a forte presença nela da relação colonizado/colonizador, apontando que Moçambique foi, até 1975, um território colonizado, a professora e pesquisadora considera que as relações coloniais não se manifestam apenas no espaço literário, fazendo-se presentes “em todos os níveis da sociedade e de sua organização.” (1986, p. 156). Ainda sobre a influência metropolitana neste processo de formação, Mendonça relaciona as políticas de assimilação ao travamento do “processo natural de desenvolvimento das línguas africanas de Moçambique.” (1986, p. 154). De outra forma, estas “se poderiam ter transformado, num processo de desenvolvimento comparável ao das nações européias, o suporte inevitável de diversas literaturas escritas.” (1986, p. 154). Conseqüentemente, a língua portuguesa se tornou o elemento privilegiado à educação e à cultura europeia, “transformada em cultura de prestígio – de uma camada social produzida pelo Estado Colonial” (1986, p. 154) – e instrumento da opressão e dos interesses metropolitanos.

Santos (2016) aponta outra força de grande influência na literatura produzida na primeira metade do século XX: o regime de censura prévia instituído pelo Estado Novo. As políticas iniciadas com o Decreto nº 22.649, de 22 de abril de 1933, resultaram num controle mais rígido da imprensa e da circulação de periódicos. Estas, somadas ao senso nacionalista emergente desde o golpe de Estado de 1926, refletiram-se na literatura produzida nos anos finais da década de 1930 e no início da década de 1940, resultando em textos rasos de criticidade. A esse respeito, Zamparoni descreve que “de meados dos anos trinta em diante, a mesmice patrioteira se repetiu número após número e [...] pouco ou quase nada de criativo, de crítico ou de inovador foi produzido.” (1998, p. 542).

Nesse sentido, Santos destaca que “a partir dos anos 1940, surge uma situação que conjuga o aprofundamento da repressão com a emergência de cada vez mais vozes orientadas pela tendência de ruptura.” (SANTOS, 2016, p. 151). A autora descreve, ainda,

esse contexto como “um momento de novas estratégias de contestação política” (p. 151), no qual as publicações em periódicos também funcionaram como um instrumento de luta.

Roseleine Vitor Bonini aponta a significância da literatura como uma das várias instâncias acionadas neste processo, sendo ela a “responsável pela criação de um conjunto de mitos, lendas, histórias que farão parte do imaginário coletivo.” (BONINI, 2018, p. 32). Ainda sobre o papel da literatura, no contexto inicial de descolonização, a pesquisadora aponta que

No processo de construção das nações africanas a literatura foi também, como não poderia deixar de ser, uma peça fundamental, sendo utilizada como instrumento conscientizador. Era necessário trazer para as massas a consciência do seu real estado de colonizado. Porém, no caso africano, mais do que os romances, a poesia foi, no primeiro momento, o instrumento literário mais poderoso utilizado nessa tarefa. (BONINI, 2018, p. 32)

Esta é a conjuntura na qual autores como José Craveirinha, Eugênio de Lemos, Fonseca Amaral e Agostinho Neto ganharam força admirável, por meio do próprio círculo de companheiros de luta e da ampla circulação de textos veiculados por jornais como *O Brado Africano* e *Itinerário*. Alinhadas às necessidades da época, as produções dos poetas do período de pré-independência, rejeitando a estética e os ideais da metrópole, tentaram recuperar não só a identidade de seu povo, mas “a memória e a história, apagadas pelas narrativas que tinham como princípio manter os privilégios das elites brancas.” (BONINI, 2018, p. 39).

Nesse sentido, a lírica dos poetas deste período, como José Craveirinha, Kalunga e Noémia de Sousa, ainda que anterior às ações do Movimento de Libertação Nacional, se abre para uma visão futura. Conforme Mendonça, “ela capta-lhe as possibilidades, anuncia-o, profetiza-o, dá-lhe corpo no espaço de um imaginário que condições objetivas viriam a tornar real.” (MENDONÇA, 1986, p. 156). Ademais, Santos destaca a voz de Noémia como “especialmente original e audaciosa” (2016, p. 152), uma vez que se tornam evidentes nos versos da poeta e militante as relações estabelecidas no sistema colonial e as tensões sociais em forma de denúncia. Nesse âmbito, o tópico seguinte abordará, com maior profundidade, os aspectos biográficos e líricos que a situam como uma das vozes mais potentes e importantes da literatura moçambicana.

## Noémia de Sousa: a “mãe dos poetas moçambicanos”

Carolina Noémia Abranches de Sousa, mais comumente conhecida como Noémia de Sousa, nasceu em 20 de setembro de 1926 em Catembe, na região litorânea de Moçambique. Mestiça, sua mãe era filha de um alemão e da neta de um chefe ronga, enquanto seu pai vinha de uma família luso-afro-goesa. O fato do pai de Noémia ter trabalhado como funcionário público influenciou diretamente nas boas condições econômicas em que a família vivia. Através dele, ainda, a futura poeta teve os primeiros contatos com a leitura, tendo aprendido a ler aos quatro anos.

A família se mudou para a capital, Lourenço Marques, atual Maputo, quando Noémia de Sousa tinha seis anos. Aos oito, seu pai faleceu, o que mudou drasticamente sua situação econômica. Com dois de seus irmãos estudando em Portugal, ela se muda com a família para o bairro suburbano de Munhuana, ainda na capital. Noémia passou a trabalhar aos 16 anos, enquanto, à noite, estudava Comércio, na Escola Técnica.

Como relatado por Nelson Saúte, professor, escritor e editor de *Sangue Negro*, o contato da poeta com a escrita também foi precoce, “iniciando-se fazendo jornais de parede com os irmãos” (SAÚTE, 2016, p. 176). Um de seus irmãos, Nuno, teve uma importante participação em sua primeira publicação: por meio dele, Noémia de Sousa soube de um amigo (Antero, a quem ela mais tarde, em 1949, dedica o poema “Se quiseres me conhecer”) um dos administradores do *Jornal da Mocidade Portuguesa*, que ele gostaria de uma colaboração sua. Trata-se de “Canção Fraternal”, poema datado de 01 de dezembro de 1948, e que iniciou sua trajetória de publicações em jornais do país. A publicação teve grande repercussão entre a juventude revolucionária moçambicana. Em grande parte, isto ocorreu pelo fato de tê-la assinado como “N.S.”, não dando indicação de identidade ou de gênero, o que gerou curiosidade entre seus pares.

Fátima Mendonça, no texto de introdução da primeira edição de *Sangue Negro*, “Moçambique, lugar para a poesia”, ratifica os apontamentos de Rui Knopfli acerca da produção literária em Moçambique nos anos finais da década de 40, constituída do “prolongamento, quase sempre anêmico, de estilos e hábitos metropolitanos” (KNOPFLI *apud* MENDONÇA, 2016, p. 184). Para a estudiosa, a lírica de Noémia de Sousa antecipava “uma nova atitude estética que, [...], não pode ser dissociada de razões de ordem histórica” (2016, p. 184). Observa-se, na obra da autora, ainda, “uma poesia de onde emerge uma temática nova, associada a um discurso torrencial e emotivo, [...] orientada para a afirmação negritudinista, o que, em Moçambique, na época, assumia um caráter inovador.” (MENDONÇA, 2016, p. 185). Assim, a publicação de “Canção Fraternal” se distinguiu, ainda, por representar o surgimento de uma voz revolucionária feminina num

contexto de acirrada censura e de baixíssimos níveis de alfabetização, tendo amplificado de forma notável os cantos de sujeitos tidos como *outros* em seus respectivos ambientes sociais.

A lírica noemiana é considerada por Leite como uma “poética da voz” já que “toda a poesia da autora aspira a ser vocal, escapando do domínio da escrita.” (LEITE, 1998, p. 107). Esta percepção é corroborada por elementos formais como a marcação rítmica de certos sons; o recurso da reticência, da exclamação e da interrogação; e a “frase refrão”, que favorece o poema rítmica e intertextualmente. Tais aspectos, conforme a estudiosa, “criam condições necessárias para a criação de uma poética predominantemente vocal e fática.” (LEITE, 1998, p. 108).

Nesse sentido, Laura Cavalcante Padilha, no ensaio *Silêncios Rompidos* (2002), resgata a tradição oral que permeia as literaturas africanas dos períodos de pré e pós-independência e a considera um “instrumento de mobilização colectiva”. Segundo a pesquisadora, o espaço no qual o texto oral se realizava representava uma forma de resgate de conhecimentos necessários para sua transmissão e conservação. Dessa forma, observa-se na obra poética de Noémia “uma extensão e um resgate da tradição já transformada” (2002, p. 169), realizada no encontro com outras vozes. A autora defende, então, que a proposta da poesia noemiana se volta ao desdobramento de uma voz coletiva.

A alcunha que a escritora mais comumente recebe é a de “mãe dos poetas moçambicanos”, epíteto que lhe foi conferido pelo jornalista, escritor e editor Nelson Saúte, organizador, junto de Fátima Mendonça e Francisco Noa, da primeira edição do compilado de sua obra poética, sob o título de *Sangue Negro*. Emocionado, ele dizia que

Noémia faz parte dos meus antepassados literários. Digo-o com inescandível afeto. Não há, não pode haver, um privilégio maior do que amar esta mulher a quem hoje (re)apresento e de quem tenho o privilégio de chamar de “Mãe”. Não só porque ela é, como diz a lenda, a *Mãe dos poetas moçambicanos*, mas porque entre nós há muito que o afeto e a amizade perderam fronteiras e fundaram laços de família” (SAÚTE, 2016, p. 182, *grifo do autor*).

Embora, em vista de seu pioneirismo no contexto de produção literária moçambicana, a alcunha de matriarca lhe seja mais que merecida, uma das marcas mais apreciadas da lírica de Noémia de Sousa é a expressão de uma voz coletiva, através da qual é evocada a figura do “irmão”, que Padilha argumenta ser um grande “nuclearizador” da obra da poeta. A estudiosa afirma, ainda, que este impulso de fraternidade “leva a poetisa a eleger o pronome da primeira pessoa do plural, *nós*, e todos

os demais que lhe são correlatos, como outra constelação nuclear.” (PADILHA, 2002, p. 170, *grifo da autora*).

Este aspecto pode ser amplamente observado nos textos da seção de abertura de *Sangue Negro*, intitulada “Nossa voz”, nos quais o grito enfraquecido de seus irmãos colonizados se expressa, através do eu-lírico, num movimento quase metonímico, o que vai ao encontro do que Alfredo Bosi considera como uma das marcas da chamada “poesia aberta para o futuro”: a *coralidade*. No espaço poético, a voz do eu-lírico se confunde com “o gemido da criatura opressa”, e dela é que surge seu mote, ou, nos termos do autor, “o fôlego para gritar”. O coro, contudo, não se encerra na evocação de um senso coletivo: “ele também pode provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum.” (BOSI, 1977, p. 181). Nesses meios, este não canta apenas um chamado, mas o “modo de existência plural”, na qual o texto se orienta pela “palavra propiciadora, o futuro modalizado de opção.” (p. 182).

A expressão que Noémia de Sousa faz a partir da voz destas figuras oprimidas também é abordada por Santos. Ao transformar tais personagens em matéria poética, a escritora faz de sua obra uma “rica fonte histórica das relações sociais de Moçambique e Lourenço Marques” (SANTOS, 2016, p. 157), aspecto que, pensando na circulação destes textos na imprensa, potencializa seu caráter de denúncia.

Nesse sentido, as reflexões de Gayatri Spivak feitas na obra *Pode o subalterno falar?* sobre a agência de indivíduos tidos socialmente como *outros*, apesar de terem base em conjunturas pós-coloniais, não devem ser desconsideradas ao se tratar de países africanos de língua portuguesa. O termo *subalterno* é atribuído pela estudiosa às camadas mais baixas da sociedade, excluídas da possibilidade de representação política e de participação em estratos sociais dominantes. Dessa forma, falar da literatura produzida por mulheres em contextos (pós-)coloniais necessita do entendimento básico de que “se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p. 67). Contudo, como é apontado por Carmem Tindó Secco, que assina o prefácio da edição mais recente de *Sangue Negro* (2016), “a voz de Noémia não é apenas feminina; é, também, coletiva.” (SECCO, 2016, p. 14).

A atuação de Noémia nas lutas anti-coloniais não foi somente literária. Saúte destaca o episódio no qual a poeta escreve uma nota para *O Brado Africano*, referindo-se a Eduardo Mondlane, “que motivava uma forte solidariedade na África do Sul por não lhe ter sido concedida a prorrogação do visto de residência” (SAÚTE, 2016, p. 178), o que o impedia de continuar a estudar na Universidade de Witwatersrand. Participou, também, do Movimento de União Democrática (MUD-Juvenil); distribuiu panfletos ao lado de João

Mendes (a quem é dedicada a seção “Livro de João”, de *Sangue Negro*); escreveu textos censurados pela ditadura. A atuação política da poeta a colocou na mira da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), conhecida como *polícia política*. Pressionada, ela saiu de Moçambique, em 1951, para Lisboa, retornando ao país apenas trinta e três anos depois.

Suas atividades como militante não se encerraram quando partiu de Moçambique. Noémia participou de organizações como o MAC (Movimento anti-colonialista), o Centro de Estudos Africanos e a Casa dos Estudantes do Império, esta última tendo reunido um importante grupo de poetas atuantes e divulgado “os mais proeminentes poetas de Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé.” (SANTOS, 2016, p. 154). A poeta também trabalhou como jornalista e tradutora, mas não voltou a escrever poemas, exceto em ocasiões isoladas como a da morte de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, em 1986, e o que Nelson Saúte considera ser um dos textos “mais belos e comoventes, que Carlos Pinto Coelho fez publicar no seu álbum de fotografias *A meu ver*” (SAÚTE, 2016, p. 176, *grifo do autor*). Não voltou a morar em Moçambique, tendo falecido em 4 de dezembro de 2002 em Lisboa, aos 76 anos.

O legado de Noémia de Sousa se estende para além de sua influência nas produções de sua época e do pioneirismo na geração literária nas produções dos anos finais da década de 1940 em Moçambique. Como apontado por Ana Mafalda Leite, a diversidade de motes cantados pela escritora reverbera, ainda, no “exercício de temas fundamentais, que viriam a manifestar-se um pouco mais tarde na poesia de outros autores moçambicanos.” (LEITE, 1998, p. 105).

A poeta preencheu os vazios do que não fora cantado – as máculas deixadas pela colonização no povo moçambicano, as vozes esquecidas ao se imaginar a nação, as marcas culturais que se tornaram (quase) estrangeirismos em detrimento da língua-cultura da metrópole. Parece adequado retomar o trajeto que Laura Cavalcante Padilha faz ao caracterizar *Sangue Negro* como um todo: “Sai-se de Portugal, chega-se a África e jogam-se as âncoras em Moçambique.” (PADILHA, 2002, p. 172).

Dessa forma, torna-se emblemático que Noémia tenha deixado de escrever ao sair de Moçambique; ainda que sua obra se oriente naquilo que a poeta (ou)vira em produções anteriores, esta se organiza em torno de uma mesma matéria poética, constante mesmo ao atravessar oceanos em direção às Américas: Moçambique.

## **“Canção sem fim dos desesperados”<sup>3</sup> : uma leitura dos poemas “Zampungana” e “Moças das docas”**

Publicado pela primeira vez em setembro de 2001, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, *Sangue Negro* compila a obra poética de Noémia de Sousa. O livro é constituído por 46 poemas, distribuídos em seis segmentos, intitulados “Nossa voz”, “Biografia”, “Munhuana 1951”, “Livro de João”, “Sangue Negro” e “Dispersos”. À exceção desta última, todas as seções são inteiramente compostas de poemas produzidos ainda em Moçambique, no período entre os anos de 1948 e 1951.

Laura Cavalcante Padilha caracteriza a obra como sendo “um impulso de repovoamento da nação”, manifestado nos poemas através dos valores africanos com os quais a poeta se identifica. A estudiosa aponta, ainda, o projeto poético de Noémia de Sousa como equilibrado entre as instâncias da *espera* e do *canto-libertação*, esta primeira sendo tomada, pela autora, como sinônimo de *esperança*. Em seus poemas, a escritora ergue a voz de um povo “por sobre o vazio da história da opressão colonialista.” (2002, p. 168).

Das seções que compõem o livro, “Munhuana 1951” é a que possui o maior número de poemas, abarcando: “Porquê”, “Canção Fraterna”, “Irmãozinho negro tem um papagaio de papel”, “Lição”, “Patrão”, “Magaíça”, “Zampungana”, “Cais”, “Moças das docas”, “Apelo”, “Samba”, “O homem morreu na terra do algodão” e “Dia a dia”.

Mantendo características observadas na integralidade de sua obra, que a orientam para uma “poética da voz” (LEITE, 1998), é nestes textos mais cáusticos, embora não menos caudalosos e inflamados, que Noémia de Sousa dá voz, mais diretamente, às figuras marginalizadas da região onde morou na juventude. Carmen Tindó Secco destaca os textos desta seção como sendo

uma poesia que chama atenção para os subalternizados pelo regime colonial racista: as mulheres negras e pobres, prostituídas e humilhadas; os habitantes dos bairros de caniço, Munhuana, Mafalala, Xipamanine; os magaiças, serviçais explorados nas minas da África do Sul; os zampunganas, negros que recolham em baldes, à noite, as fezes dos patrões colonizadores; os escravos em diáspora, que, obrigados a condições subumanas de trabalho, morreram em terras distantes. (SECCO, 2016, p.16)

---

<sup>3</sup> Referência ao verso da sétima estrofe do poema “Cais”: “Ah! Só tu, *canção sem fim / dos desesperados, / só tu, voz da nossa alma!*” (SOUSA, 2016, p. 78, *grifos nossos*)

Em entrevista a José dos Remédios, em abril de 2021, Fátima Mendonça, ao falar de seu envolvimento no projeto editorial de *Sangue Negro*, citou o caderno original organizado por Noémia de Sousa. Esta versão fora citada por Nelson Saúte no texto de introdução da primeira edição do livro ao relatar que “Noémia de Sousa não o releu, nem o corrigiu, tendo concordado que os poemas permaneceriam na versão (original) policopiada, que se encontra depositada no Arquivo Histórico de Moçambique.” (SAÚTE, 2016, p. 181). A publicação da Associação dos Escritores Moçambicanos manteve, ainda, as dedicatórias a Cassiano Caldas e João Mendes e as duas epígrafes de um poema de Michel Torga e de Carlos Oliveira, conteúdo do caderno original.

Dessa forma, nota-se distintamente a escolha de Noémia quanto à disposição dos poemas “Patrão”, “Magaíça”, “Zampungana”, “Cais” e “Moças das docas”. Seriados, os textos têm como tema comum as críticas às condições laborais em Moçambique durante o regime colonial. Lidos em sequência, estes parecem oferecer uma continuidade natural de seus motes específicos, embora não sejam datados cronologicamente. Esta continuidade pode ser melhor observada na transição de “Zampungana” para “Moças das docas”, interceptados por “Cais”, poema que, além de representar um chamado (“Canta, canta canção dorida! / Canta!”), também antecipa ao leitor o ambiente portuário e sua hostilidade (“O cais negro e chispante / é a nossa vida e o nosso inferno”) a serem cantados pelo eu-lírico no texto seguinte.

Nos poemas “Zampungana” e “Moças das docas”, os eu-líricos que cantam a denúncia e o lamento se confundem com personagens muito específicos da sociedade moçambicana colonial; figuras anônimas, cuja função social se apresenta bem delimitada ao leitor, e vão ao encontro, ainda, do que Césaire (2010) aponta como posição dos sujeitos subalternos nas relações coloniais. A escritora os transpõe para o espaço do texto literário, colocando em foco sujeitos que apareciam em textos da imprensa, ou que não apareciam em texto algum.

Construída sob a ótica do trabalho colonial em Moçambique até a década de 1940, a pesquisa de Valdemir Zamparoni não oferece quaisquer dados acerca dos zampunganas, e não há informações sobre as prostitutas muito além daquelas obtidas pelos censos realizados na época. Transformando-os em matéria poética, Noémia os afasta de uma unidimensionalidade sustentada pelo estigma de sua função laboral e abre espaço, também, para o que o sistema colonial e os mecanismos de opressão lutaram para suprimir.

Em “Zampungana”, por exemplo, a poeta cede sua voz aos trabalhadores encarregados da coleta e do transporte de excrementos humanos dos bairros suburbanos de Lourenço Marques (atual Maputo), função laboral que os tornava facilmente

reconhecíveis. Como mencionado anteriormente, poucas são as informações disponíveis acerca destes trabalhadores, e da área suburbana como um todo, contudo, Bonini destaca um notável paralelo com a história brasileira:

não há como não fazer a associação entre os *Zampunganas* e os chamados *Escravos Tigres* do Rio de Janeiro no século XIX. Esses escravos também carregavam dejetos humanos e lhes foi imputado o apelido de “Tigres” pelo fato de suas peles ficarem manchadas como a de um tigre, devido aos respingos que caía dos toneis de excrementos. Também trabalhavam tão logo amanhecia o dia e, igualmente aos *Zampunganas*, inspiravam nojo e temor, sendo humilhados por sua função (BONINI, 2018, p. 83, *grifos da autora*).

O lamento da humilhação consequente desse trabalho, expressão à qual o poema se volta, é observada já na primeira estrofe. Em diálogo como um “destinatário” mais abstrato, um aspecto considerado por Leite (1998) como uma constante nas produções noemianas, o eu-lírico suplica à noite que o conforte e o esconda da hostilidade a que é submetido:

Ó noite, minha mãe carinhosa  
com tua quente capulana negra!  
Ai embrulha-me bem, noite,  
ai embrulha-me tão bem  
que só tu e mais ninguém  
sejas testemunha da minha humilhação,  
Torna-me sombra anónima e irreconhecível,  
apaga os lumes que acendeste no céu,  
diz à nossa irmã lua que se esconda e não me olhe tanto  
com seu doce rosto horrorizado...  
Que só tu fiques, noite, só tu,  
silenciosa, compreensiva,  
com tua capulana negra tudo encobrindo.  
(SOUSA, 2016, p. 75)

Na tradição ocidental, a *noite*, evocada em dualidade ao dia, costuma ser associada a elementos de valor inferior, como as trevas, o mundano, o obscuro. O poema rompe, já na primeira estrofe, com esta simbologia, equiparando a *noite* (o contra-horário de trabalho do zampungana) a um ponto de conforto e ternura – potencializada pelos adjetivos escolhidos para descrevê-la: *silenciosa, compreensiva*. Esta associação é corroborada na medida que a primeira (e constante) súplica é a de que ela o conforte, embrulhando-o e o escondendo do constante escárnio.

A súplica inicial tem continuidade na estrofe seguinte:

E deixa deslizar, sombra ou xipocué,  
pelos caminhos perdidos das Munhuanas...  
Que só tu me vejas, só tu me sigas,  
passo a passo, cúmplice e material,  
enquanto cumprir meu destino irremediável de besta humana.  
E eu sombra, e eu fantasma, e eu animal,  
de latrina em latrina,  
arrepido até às raízes da alma,  
vômitos de náusea recalçados  
(e a revolta subindo em maré cheia, subindo)  
carregarei à cabeça, enlouquecido,  
as latas de excrementos, excrementos, excrementos!  
(SOUSA, 2016, p. 75)

Os versos evidenciam melhor, porém, como o zampungana se enxerga e como percebe sua própria rotina de trabalho. Nota-se o contraste entre a positividade com que a noite (personificada e os elementos associados a ela) é descrita e a força negativa presente nos sentimentos evocados pelo eu-lírico ao se referir ao próprio labor: o arrepio, as náuseas, a loucura. Observa-se, no espaço dessas sensações, o surgimento de uma revolta, a ser inflamada nos versos finais do poema: “(e a revolta subindo em maré cheia, subindo)”.

Ainda mais importante, a estrofe introduz a principal dicotomia do poema: *homem X besta*. O eu-lírico deixa clara a coisificação gerada por seu trabalho e a subsequente humilhação, o que é observado em versos que equiparam o zampungana ao que é inumano: “E deixa deslizar sombra ou xipócué”, “enquanto eu cumprir meu destino de besta humana”, “E eu sombra, e eu fantasma, e eu animal”.

O eu-lírico retoma os vocativos direcionados à noite e a súplica inicial, mais uma vez associando seu labor ao que é mais negativo:

Ó noite, ó minha mãe,  
oh cobre-me tu com tua capulana de ternura...  
oh acalenta-me com tua escuridão de abraço...  
e diz-me que há infelicidade maior  
e mostra-me que há degradação pior  
do que esta minha humilhação sem nome...  
(SOUSA, 2016, p. 75-76)

Ao implorar por este lugar de afeto, de segurança, o eu-lírico não só continua a percepção inicial da *noite* como também a associa à figura da *mãe* e, em subsequência, à

*capulana* (tecido colorido, muito comum em Moçambique, com o qual as mulheres enrolam o corpo). Tal atribuição da *capulana* a um ponto de conforto é recorrente na poesia de Noémia (BONINI, 2018): “Ó noite, ó minha mãe / oh cobre-me tu com tua capulana de ternura / oh acalenta-me com tua escuridão de abraço...”

Interessa observar que, nos versos posteriores, entre os espaços nos quais o zampungana lamenta “o arrepio do horror” de seu “próprio asco dia a dia renovado” e “o odor nunca findo dos excrementos”, seu labor é descrito como um “gesto que nunca será maquinal” (SOUSA, 2016, p. 76). O adjetivo utilizado faz referência a um trabalho por um item sem traços humanos, estendendo-se, ainda, para um movimento instintivo, automático. O fato dele não executar sua função maquinalmente permite o entendimento de que há agência expressa ali, corroborada pelas percepções feitas sobre si mesmo e sua rotina de trabalho, observadas anteriormente. Um eu-lírico de fato inumano dificilmente ofereceria tal visão sobre si mesmo.

Tais autopercepções têm continuidade na estrofe seguinte, na qual o zampungana expressa os olhares e o tratamento que recebe. Nota-se, distintamente, que a primeira recusa vem de um espaço fraterno: “Zampungana me chamam meus irmãos / com seus rostos negros amarrados de enjoo.” (SOUSA, 2016, p. 76). Em outros poemas de Noémia, como “Canção Fraternal”, a referência à fraternidade é feita como um espaço de apoio e de conforto, por vezes muito semelhante ao papel aqui atribuído à *capulana*. Aqui, seria lhe negado, dessa forma, até mesmo o direito a um instrumento tão essencial para a luta anticolonial. Tão negativa é sua imagem que mesmo o mais ordinário, o mais inumano, o mais inocente lhe repudia, uma vez que “[...] até as mais baixas mulheres me recusam, / e até os cães me ladram, / até as crianças me tem medo.” (SOUSA, 2016, p. 76).

Este canto dolorido prossegue:

Eu, só excremento,  
Minhas mãos, meu corpo, meus olhos, meu dinheiro,  
minha vida,  
ai excremento, excremento, excremento!  
(SOUSA, 2016, p. 76)

Observa-se certa amplificação do que é feito na segunda estrofe, ultrapassando a associação feita naqueles versos. Antes, o zampungana evocava imagens distantes do que é humano, mas estas apresentavam um traço mais animado; aqui, o eu-lírico se priva até deste aspecto, comparando-se diretamente aos dejetos que transporta.

Em contraste às linhas anteriores, os versos de lamento e denúncia ganham, na última estrofe, um tom de maior firmeza e de mais explícita consciência do (não) lugar que ocupa na sociedade colonial:

Zampungana me chamam...  
Mas também sou homem, noite,  
também tenho direito à vida aberta a todos se ofertando,  
também sofro o peso da mesma escravidão,  
também me revolto contra este destino que me deram,  
também quero sentir cegar-me com seu forte clarão  
essa luz maravilhosa que está nascendo para todos  
essa luz radiosa e libertadora que nem sei donde vem  
nem nunca vi,  
mas que adivinho diferente de todas as outras!  
(SOUSA, 2016, p. 76)

A mudança na voz do eu-lírico é notável já nas primeiras linhas: em quase todas as estrofes anteriores, o zampungana constrói e reforça a associação ao que é inumano, para, no início da estrofe final, quebrar essa linha por meio da afirmação direta à noite – “também sou homem”. Este e os quatro versos seguintes são estruturados com a repetição da palavra *também*, intensificando a declaração do eu-lírico de que, embora sua existência não escape de seu labor, esta não se limita a ele. Pensar na sequência das duas últimas estrofes e no que nelas é expresso pode fazer com que essa mudança seja tomada como abrupta; contudo, é quase inevitável retomar a revolta anunciada no verso da segunda estrofe: “(e a revolta subindo em maré cheia, subindo)”.

Este não é o único verso passível de retomada. Ao afirmar que também se revolta “contra este destino que me deram”, observa-se certo contraste com a forma desesperada que lamentou ter de cumprir “meu destino irremediável de besta humana”. A noção anterior de que este é um *lhe* pertence voluntariamente, reforçada pelo pronome possessivo *meu*, é quebrada a partir da menção a um agente que *lhe* dá tal destino. Observa-se ainda que, embora a noite permaneça como interlocutora direta do eu-lírico e seu papel de confortadora não seja negado, esta não aparece como a tradicional antítese da luz. A luz também é caracterizada positivamente: maravilhosa, radiosa, *libertadora*.

Como constatado, o eu-lírico não é cego sobre sua condição; mesmo em súplica e em desespero, o zampungana não olha positivamente para seu labor e as consequências dele. Contudo, sua voz já não se apresenta suplicante, desesperada ou horrorizada; é uma voz mais lúcida, que reconhece sem preâmbulos o que é além do labor, o que tem direito

de esperar. Nos espaços entre o inegável desespero e a inevitável revolta, o zampungana se expressa por gritos de esperança.

Já em “Moças das docas”, a voz lírica é cedida às prostitutas da área portuária da capital moçambicana. Diferente do eu-lírico de “Zampungana”, este se apresenta de forma abertamente coletiva – “Somos”, “Viemos”, “Regressaremos” –, mas ainda apresenta um semelhante tom de lamento.

Em entrevista a Michel Laban, Noémia de Sousa relatou o fato do poema nascer em resposta a outro, de Virgílio de Lemos, que utilizava, dentre outros, o pseudônimo de Duarte Galvão, a quem os versos são dedicados: “pois ele escreveu ‘moças das docas’, todo cheio de rendidinhos, e não é nada daquilo. As moças das docas é uma coisa horrorosa, a prostituição, e ele fez daquilo uma coisa muito bonita.” (LABAN, 1998 *apud* BONINI, 2018, p. 68).

Dessa forma, entende-se este como outro exemplo do movimento de ruptura com poemas orientados por romantizações. Ao rejeitar a representação equivocada dessas prostitutas, o poema segue o mesmo movimento de “reorganização” do modo de abordagem observado por Bonini no poema “Negra”. Ainda conforme a pesquisadora, o eu-lírico canta a objetificação a que lhe submetem “por sua própria voz, já não objetificada pelo olhar de terceiros.” (BONINI, 2018, p. 73).

O principal aspecto observado no poema é o trânsito destas mulheres dos bairros suburbanos para a zona portuária – “Somos fugitivas dos bairros de zinco e caniço. / Fugitivas das Munhuanas e Xipamanines<sup>4</sup>” (SOUSA, 2016, p. 79). A respeito dos materiais supracitados, Bonini destaca que “o caniço era o material com que era feito o teto que cobria as palhotas, moradia original dos indígenas. [...] Gradativamente, essas construções foram sendo ‘empurradas’ para cada vez mais longe e cada vez mais se tornando sinônimo de pobreza [...]” (BONINI, 2018, p. 69).

A pesquisadora apresenta, ainda, a relação da cobrança do Imposto da Palhota e o aumento da quantidade de prostitutas negras. Institucionalizada no início de 1938, a cobrança também taxou as mulheres entre 18 e 60 anos; enquanto os pais e maridos arcariam com os impostos de suas esposas e filhas, as viúvas e “mulheres desenraizadas de família” tinham de pagar sozinhas. Não tendo renda própria ou não suportando o peso da cobrança, a saída encontrada era a prostituição (BONINI, 2018).

No poema, referências diretas à prostituição se apresentam ainda na estrofe inicial, nos versos destacados abaixo:

---

<sup>4</sup> “O Xipamanine foi um bairro construído para separar a população indígena do centro urbano de Lourenço Marques [...]” (BONINI, 2018, p. 69)

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.  
De mãos ávidas e vazias,  
de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,  
de corações amarrados de repulsa,  
descemos atraídas pelas luzes da cidade,  
acenando convites aliciantes  
como sinais luminosos na noite.  
(SOUSA, 2016, p. 79)

O destino dessas mulheres também se apresenta na primeira estrofe. Há, nela, interessantes descrições que ajudam a caracterizar o que pode motivar seus trânsitos: “De mãos ávidas e vazias [...] / de corações amarrados de repulsa”. Ao mesmo tempo que possuem o desejo de mudança e que fogem com nada além dele e de si mesmas, deixam claro que esta é uma condição necessária, mas não significa que lhes seja prazerosa.

Ainda na primeira estrofe, também observa-se uma interessante dicotomia na representação inicial de seus corpos: “nossas almas trancadas, / nossos corpos submissos escancarados.” (SOUSA, 2016, p. 79). Enquanto apresenta o que é protegido e, conseqüentemente, mais seguro (as almas), o eu-lírico descreve algo que está mais suscetível às dores humanas (os corpos).

Enquanto os primeiros versos introduzem o leitor às moças das docas, as linhas seguintes dão conta de descrever mais detalhadamente o lugar e as condições das quais elas fugiram, das condições precárias de sobrevivência (os “telhados de zinco pingando cacimba”, o “caril de amendoim quotidiano”) e de trabalho (“do doer de espádua todo o dia vergadas / sobre sedas que outros exibirão”).

Na terceira estrofe, é desenvolvida a mais importante ideia do poema: a esperança. Embora as linhas anteriores ofereçam uma noção geral do que motivou a fuga dessas mulheres, somente aqui é colocado mais diretamente que, além de tudo o que foi já apresentado, “por sobre Índico de desespero e revoltas, / fatalismos e repulsas, / *trouxemos esperança.*” (SOUSA, 2016, p. 79-81, *grifo nosso*).

Ao falar de esperança, o eu-lírico novamente expressa o que é feito de seus corpos ao chegarem na zona portuária. É interessante observar que, em uma das referências à esperança, o sentimento tido como positivo é associado a um instrumento de tortura física: “Sob o chicote da esperança” (SOUSA, 2016, p. 81). Um contraste semelhante é observado nos versos “[...] nossa esperança / venda sobre nossos olhos ignorantes” (SOUSA, 2016, p.

81) da estrofe seguinte. Em ambas as associações, este elemento, ainda que seja um estímulo explícito do trânsito descrito, não impede a opressão dessas mulheres, assumindo um papel em parte instrumental nesta violência.

A opressão por meio da exploração de seus corpos é desenvolvida nos versos seguintes. Nestes, observa-se outra referência aos corpos das moças das docas, oferecendo um poderoso contraste entre o que se apresenta em sua chegada à zona portuária e em seu retorno aos bairros de caniço:

nossos corpos capulanas quentes  
embrulharam com carinho marítimos e nómadas de outros portos,  
saciaram generosamente fomes e sedes violentas...  
Nossos corpos pão e água para toda a gente  
[...]  
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,  
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,  
[...]  
(SOUSA, 2016, p. 81)

Embora a imagem da capulana seja evocada e esteja associada, mais uma vez, a um símbolo de conforto e ternura, aspecto típico da poesia noemiana, como apontado anteriormente, estes não são sentimentos atribuídos às moças das docas. A elas, aos corpos a que a capulana é associada, é reservado o lugar da objetificação e do abuso. A imagem construída nestes versos se comunica com o que Zamparoni aponta acerca da *prostituta*, figura que, em oposição à *esposa*, “era a um só tempo proprietária [de si mesma] e mercadoria, sujeito e *objeto* do prazer.” (ZAMPARONI, 1998, *grifo nosso*).

As primeiras linhas oferecem a representação de corpos equiparados à matéria inanimada e ao que, em contextos literais, é feito para ser devorado, consumido – pão e água para saciarem fomes e sedes violentas. Os versos “Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis, / rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool” (SOUSA, 2016, p. 81) expressam o que resta da esperançosa chegada dessas mulheres às “ruas marinheiras da cidade”. Se nas linhas anteriores observa-se seus corpos tomados como objetos de consumo, nestas o que se apresenta é o produto deste consumo – o que resultou da desumanização e exploração das moças das docas.

A quebra que leva a essa representação de seus corpos inicia nos versos seguintes, descritos abaixo, sendo desenvolvida até a 6ª estrofe:

Ai mas nossa esperança  
venda sobre nossos olhos ignorantes,  
partiu desfeita [...]

E agora, sem desespero nem esperança,  
seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade...

E regressaremos,  
[...]  
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,  
ao sem sabor do caril de amendoim  
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...  
(SOUSA, 2016, p. 81)

A partir dessa quebra, inicia-se um trânsito contrário ao observado nas primeiras estrofes, o de retorno às Munhuanas e aos Xipamanines. Este movimento é marcado, em muito, por paralelos estabelecidos com versos de estrofes anteriores, retomando a caracterização inicial do lugar de onde elas fogem e a descrição do que as espera. Não lhes resta nem mesmo a esperança que primeiro motivou sua fuga, somente as dores, já tão familiares, intensificadas: “voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba, / ao sem sabor do caril de amendoim / e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...” (SOUSA, 2016, p. 81). Tais estruturas ilustram de forma interessante este movimento de retorno ao que é quase inteiramente igual, embora sejam apenas uma sombra dos sujeitos de antes.

As duas últimas estrofes também apresentam uma mudança no fluxo lírico: a voz do eu-lírico se mostra mais firme, com um tom inicialmente inflamado; ao invés de uma súplica emocionada, encontra-se, ali, um pedido de renovação das esperanças desfeitas nos versos analisados anteriormente:

Mas não é a piedade que pedimos, vida!  
Não queremos piedade  
daqueles que nos roubaram e nos mataram  
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos macios!  
[...]  
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança  
para aguardar o dia luminoso que se avizinha  
quando mãos molhadas de ternura vierem  
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,  
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente  
com dignidade  
e formos novamente mulheres!  
(SOUSA, 2016 p. 82)

Aqui, a quebra observada é de expectativa, uma vez que o que se expressa nos versos citados inspira, de fato, piedade para com essas mulheres. Enquanto esta expectativa é desfeita a partir da rejeição deste sentimento, a esperança é mais uma vez evocada. Contudo, esta se difere daquela vista no início; enquanto aquela era um instrumento indireto de dominação (“venda sobre nossos olhos ignorantes”), esta se associa mais à luta. A realização do que se espera já não depende de indivíduos beneficiados pela metrópole (os “homens loiros e tatuados de portos distantes” e as “mulheres de aro de oiro no dedo”); o que elas esperam é a reversão da desumanização provocada e expressa nos versos já vistos.

O eu-lírico rejeita o sentimento que lhe é oferecido, uma vez que este inflamaria apenas seu lamento, sem o ímpeto de resolução e de mudança observado nos últimos versos. Além disso, este se mostra mais consciente dos instrumentos de opressão e do que lhes é feito a partir deles; não é qualquer piedade a rejeitada pelas moças das docas, mas a “daqueles que nos roubaram e nos mataram / valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos macios!” (SOUSA, 2016 p. 82).

A desumanização observada anteriormente é retomada na linha final; desta vez, contudo, o movimento não é o de descrição do sujeito objetificado, mas do ímpeto de reversão deste estado. O poema se abre, então, como um canto de esperanças partidas e renovadas, em versos que dão espaço às denúncias do que foi feito dessas mulheres e das políticas que ali as mantiveram.

## **Considerações finais**

Uma vez que a presença de Moçambique se revela como uma constante entre outros motes de Noémia de Sousa, torna-se inevitável considerar o grande espaço ocupado do território colonizado na obra da poeta. A literatura produzida nas primeiras décadas do século XX recebeu forte influência, movimentando-se conforme os eventos de ordem histórica que resultaram nessa conjuntura.

Dessa forma, as poéticas instituídas na época também permeiam a poesia noemiana, auxiliando a representação das relações entre colonizado e colonizador. Nos poemas analisados, contudo, Noémia não as escancara de forma explícita. Fazendo de eu-líricos as figuras mais diretamente afetadas por elas, a poeta trabalha as ações colonizadoras a partir de suas consequências, do que, através delas, foi feito desses sujeitos.

Ademais, os textos de Noémia foram impactados pelos temas e como estes foram trabalhados em seus versos. Além de sua atuação como militante no país, a poeta fez de

sua palavra instrumento para a luta anticolonial. Contudo, também se nota a importância do movimento de renovação de representações. Noémia de Sousa não somente abre esses espaços para os cantos doridos de figuras subalternas das periferias moçambicanas; seus eu-líricos denunciam, pela própria voz, a opressão que lhes é infligida.

Interessa, portanto, notar que em “Zampungana” e “Moças das docas” apresentam movimentos semelhantes. Embora não compartilhem eu-líricos e suas agruras por recursos distintos, apresentam, ultrapassando o processo de coisificação paralelo à colonização, um forte senso de esperança, em ambos os poemas associada à luminosidade: “essa luz maravilhosa que está nascendo para todos” (SOUSA, 2016, p. 76), “[...] o dia luminoso que se avizinha.” (p. 82).

Ambos adotam, ainda, uma existência para além dos limites colocados pela colonização. Por meio desses atos de esperança, os eu-líricos se expressam a partir de quase rejeição de uma existência paradoxalmente pautada no *não ser*. O registro dessas vozes esquecidas, tão pouco ouvidas, contribui também para o registro de uma capital moçambicana subalterna, cantada nas entrelinhas de seus medos, seus desesperos, suas lutas, sua esperança. As discussões propostas aqui não são finais. A ampla gama de temas abordados por Noémia de Sousa abre possibilidades frutíferas para reflexões e análises acerca do que cantam seus eu-líricos e de seu inegável lugar dentre os formadores da literatura moçambicana.

## Referências

BONINI, Roseleine Vitor. **A poética de Noémia de Sousa: História e identidade em Moçambique colonial**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

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

FILIPPO, Thiara Vasconcelos De. O negror da “noite”. In: **Imagens Poéticas: O negro, a África e a noite na literatura de Oswald de Camargo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MENDONÇA, Fátima. Literatura moçambicana: o que é?. **Estudos Portugueses e Africanos**, n. 7, p. 153-157, 1986.

\_\_\_\_\_. Moçambique, lugar para a poesia. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 183-194.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos. In: PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos factos, outras ficções**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002. p. 157-172.

REMÉDIOS, José dos. **20 anos de Sangue negro: As memórias de Fátima Mendonça sobre Noémia de Sousa**. [S.l.], 06 abr. 2021. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/20-anos-de-sangue-negro-as-memorias-de-fatima-mendonca-sobre-noemia-de-sousa>. Acesso em: 30 dez. 2021.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 34-116.

SANTOS, Gabriele de Novaes. A poesia contestatória de Noémia de Sousa e a situação colonial em Moçambique (1948-1951). In: MORAIS, Carolina Máira Gomes; PEREIRA, Matheus Serva; MATOS, Regiane Augusto de. (org.). **Encontros com Moçambique**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. *E-book*. p. 144-173. Disponível em: [http://www.editora.puc-rio.br/media/Encontros%20com%20Mo%C3%A7ambique%20\(e-book\).pdf](http://www.editora.puc-rio.br/media/Encontros%20com%20Mo%C3%A7ambique%20(e-book).pdf). Acesso em 02 dez. 2021.

SAÚTE, Nelson. A mãe dos poetas moçambicanos. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 175-182.

SECCO, Carmem Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 11-18.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. **Entre Narros & Mulungos: Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques c. 1890 – c. 1940**. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.