



“Tirem-nos tudo, mas deixem-nos a música!”: o teor testemunhal na poesia de Noémia de Souza

“Take everything from us, but leave us the music!”: The testimonial nature in the poetry of Noémia de Souza

[10.29073/naus.v8i1.959](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.959)

Recebido: 8 de novembro de 2024.

Aprovado: 29 de maio de 2024.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a 1: Anaiara Silva , UNIFESSPA, Brasil, anaiara.l@unifesspa.edu.br.

Autor/a 2: Iêda Fernandes , UNIFESSPA, Brasil, iedamano@unifesspa.edu.br.

Autor/a 3: Márcio de Melo , UFNT, Brasil, marcio.melo@ufnt.edu.br.

Autor/a 4: Abilio de Souza , UNIFESSPA, Brasil, abiliopacheco@gmail.com.

Autor/a 5: Luciana Ataíde , UNIFESSPA, Brasil, lucianabarrosataide@unifesspa.edu.br.

Resumo

A poesia de Noémia de Souza apresenta traços que se revelam como instrumento de denúncia ao sistema e à violência sofrida pelo povo africano. A maioria dos seus textos são construídos entre 1948 a 1951, período marcado pelo racismo gritante e pelo seu exílio em Lisboa (1951). Nesse contexto, a autora assume papel fundamental para Literatura Moçambicana, não somente enquanto mulher negra que ocupa um espaço dominado por brancos, mas como escritora que fala da exploração, do racismo e brutalidade contra seu povo e sua cultura. Os seus escritos se apresentam como símbolo de resistência e testemunho contra o poder vigente e em favor da maioria negra minorizada. Com base na escrita dessa poeta, especificamente do poema “Súplica” produzido por volta de 1951, durante o Estado Novo e administração portuguesa de Moçambique, objetivamos, a priori, compreender o contexto da formação das Literaturas Africanas de língua portuguesa, com foco na de Moçambique, e posteriormente, traçar uma análise a partir da perspectiva da teoria do testemunho, apontando para os aspectos presentes no poema que revelam como “grupos e etnias historicamente silenciadas aparecem sufocadas” (Pachêco de Souza, 2024, p. 20). Para a construção que propomos, sobre as literaturas de língua portuguesa nos fundamentamos em Souza e Silva (1996); Meloni e Franco (2015); Fonseca e Moreira (2017); E no que tange a Teoria do Testemunho utilizamos Pachêco de Souza (2024); Salgueiro (2010) e Ferraz (2022).

Palavras-Chave: Literatura de Resistência; Literatura de Teor Testemunhal; Literatura de Testemunho; Literatura Moçambicana; Noemia de Souza.

Abstract

Noémia de Souza's poetry presents traits that reveal themselves as an instrument of denunciation of the system and the violence suffered by the African people. Most of his texts were written between 1948 and 1951, a period marked by blatant racism and his exile in Lisbon (1951). In this context, the author assumes a fundamental role for Mozambican Literature, not only as a black woman who occupies a space dominated by whites, but as a writer who speaks about exploitation, racism and brutality against her people and their culture. His writings are presented as a symbol of resistance and testimony against the current power and in favor of the black minority. Based on the writing of this poet, specifically the poem “Súplica” written around 1951, during the Portuguese fascist regime of António Salazar, we aim, a priori, to understand the context of the formation of Portuguese-language African Literatures, focusing on that of Mozambique, and subsequently, outline an analysis from the perspective of testimony theory, pointing to the aspects present in the poem that reveal how “historically silenced groups and ethnicities appear suffocated” (Pachêco de Souza, 2024, p. 20). For the construction we propose, regarding Portuguese language literature, we are based on Souza e Silva (1996); Meloni and Franco



(2015); Fonseca and Moreira (2017); And regarding the Testimony Theory, we use Pachêco de Souza (2024); Salgueiro (2010) and Ferraz (2022).

Keywords: Mozambican Literature; Noemia de Souza; Resistance Literature; Testimonial Literature; Testimonial Literature.

1. Introdução

*Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.*
(Souza, 2001)

O continente africano foi o último dos continentes a ser colonizado pelos europeus. No entanto, podemos afirmar que foi o que mais sofreu com os imperialismos. A colonização foi uma prática que perdurou por muito tempo, em que as grandes potências dominavam os territórios vizinhos para exploração de matérias primas, mão de obra e as riquezas dos lugares, o que resultou em crises econômicas, escravidão, extinção de línguas, apagamento de culturas, questões que impactam e refletem na Literatura.

O contexto de formação das Literaturas Africanas de língua portuguesa é o cenário da colonização, em que os costumes do colonizador sobressaíam na produção literária. Foi um período em que a identidade literária africana precisou ser (re) construída a partir de um processo de ruptura com tudo que havia sido imposto durante tanto tempo. É nessa perspectiva que os críticos vão discutir a formação dessa Literatura e destacar os escritores como ditos “assimilados”, tendo em vista que os escritos, possuíam muitos dos traços do colonizador, passando por um processo até que se consolidasse no que chamamos hoje de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Embora as primeiras expressões literárias africanas tenham surgido dentro de um modelo completamente ocidentalizado, influenciado pelo colonialismo europeu, a experiência dual vivida por esses escritores “marcada pelo dilaceramento da duplicidade” deu origem a uma corrente literária que rompeu com essa dicotomia. Esses autores e essas autoras buscaram abandonar o paradigma literário imposto pelo colonizador.

Essa Literatura se fundamenta em um movimento de resistência a imposição colonial. Para os homens e principalmente para as mulheres, as barreiras da colonização precisaram ser quebradas. A literatura teve especial participação nesse processo e vários autores e várias autoras produziram uma literatura contra hegemônica. Noémia de Souza foi uma dessas autoras. Ela ascendeu a Literatura Moçambicana a partir dos seus poemas, seguindo por um caminho literário no qual procurava se desprender de qualquer padrão. Noémia utilizou sua Literatura para falar principalmente do seu povo e suas tradições, costumes, tensões, lutas, etc.

Por isso, é possível analisarmos os textos de Noémia a partir da Teoria do Testemunho, tendo em vista que essa teoria procura identificar nos textos traços que liguem a Literatura a fatos vivenciados e testemunhados em um contexto de dominação. Segundo Manoel de Souza e Silva (1996) “a palavra de Noémia de Souza traz a marca fundamental da grande poesia: a capacidade de se opor à violência, à opressão e a desumanização” (Souza e Silva, 1996, p. 60). Interessa para essa teoria analisar em obras de artes mesmo que implícitas, características de dominação, violência e relações díspares de poder. E isso envolve o contexto, o lugar e o conteúdo do que foi escrito.

Neste trabalho abordaremos o processo de construção das Literaturas Africanas de língua portuguesa, com ênfase na literatura produzida em Moçambique e a partir da produção poética de Noémia Souza. Este trabalho terá por base os pressupostos teóricos da Teoria do Testemunho, em seu conceito de teor testemunhal (Pachêco de Souza, 2024), bem como dos estudos sobre o Testemunho na poesia conforme propõem Salgueiro (2010) e Ferraz (2022). Este percurso servirá de base para a análise do poema “Súplica” de Noémia Souza.



2. A Literatura Moçambicana

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa surgiram em um cenário completamente dominado por uma outra cultura (a europeia), principalmente nas línguas que “passaram a assumir seu papel de imposição e foram excelente instrumento de dominação e aculturação, os primeiros escritos são o retrato de um modelo colonial” (Meloni e Franco, 2015, p. 03). A língua foi o primeiro ponto para a caracterizar os escritores africanos como “assimilados”.

Esse processo de “assimilação” é utilizado para se referir aos escritores africanos que escreviam a partir das colônias, mas que a literatura era a reprodução daquilo que o outro (colonizador) produzia. Eles adotavam os mesmos modelos literários do colonizador e replicavam em seus textos o que é era produzido pelo colonizador. No entanto, houve escritores que “traíram” esse modelo e seguiram seu próprio modo de escrita (Fonseca e Moreira, 2017). É a partir da oposição entre a assimilação e o afastamento dela que se estruturam as fases das literaturas africanas de língua portuguesa. Fonseca e Moreira (2017) vão utilizar da perspectiva “mais historicista” de Patrick Chabal (1994) para explicar esse processo em que organiza as literaturas Africanas de língua portuguesa em quatro fases:

A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana. [...] A terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal e, segundo o teórico, verifica-se depois da independência. Nela o escritor procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive. A quarta fase, da atualidade, é a da consolidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal. (Fonseca e Moreira, 2017, p. 15–16)

É interessante observar que na medida em que as fases vão passando, os escritores vão assumindo seus lugares enquanto escritores da sua própria literatura, desprendendo-se de um modelo europeu e estabelecendo a forma literária com características particulares. Mas, “Será a partir do século XIX que colonos portugueses, mestiços e nativos construirão um processo social capaz de estabelecer as primeiras aspirações literárias, os primeiros grupos de imprensa e de intelectuais” (Meloni e Franco, 2015, p. 02).

Tratando-se de Moçambique, país africano colonizado por Portugal no século XV, sendo colônia até sua independência no século XX, sofreu assim como todos os países colonizados, grandes consequências. A principal delas foi a imposição da língua portuguesa, que “funcionou, na África portuguesa, como catalisador de diversas perspectivas sociais e culturais” (Meloni e Franco, 2015, p. 02), que reafirma o que já dito anteriormente, a língua afetou diretamente a forma de fazer literatura dos escritores moçambicanos, isso, pois os escritores precisaram se desprender de tradições orais, para seguir a escrita dos europeus.

A literatura em Moçambique vai assumir uma posição relevante nos jornais e revistas do país, é por meio destes veículos que os grandes escritores vão iniciar suas carreiras enquanto literários e auxiliar na expansão da Literatura, destacando “a importância, para a afirmação da literatura moçambicana, de projetos como o da revista *Msaho* (fundado em 1952), cujo nome se relaciona com um canto do povo, em língua chope, e o do jornal *Paralelo 20* (1957 a 1961)” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 48), Jornais e revistas produzidas pelo povo Africano, começaram dando lugar para uma nova Literatura.

Fonseca e Moreira (2017, p. 48) destacam que a Literatura Moçambicana passou por três fases: “a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial” (2017, p. 48). Na fase colonial, pensamos nos escritores que possuem características de “assimilação”, levando em consideração que vão utilizar dos moldes literários dos europeus, no entanto, em Moçambique, intelectuais como Souza e Silva (1996), afirmam que Rui Noronha, mesmo escrevendo nesse contexto colonial, encontrou “brechas” para “romper o cerco imposto pelo polo dominante”



(Souza e Silva 1996, p. 30). Noronha, escrevia no modelo europeu, mas o seu conteúdo não deixou de abordar temáticas que fazem referência ao povo negro, africano, moçambicano.

A fase nacionalista é a fase em que os escritores “forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto, primeiro, da África e, depois, do mundo”, é uma fase em que a Literatura vai apontar para pautas políticas e engajadas em defesa de seu povo. Noémia de Souza se enquadra nessa fase, considerando que os seus textos possuem essa característica de uma fala coletiva, a literatura da autora se apresenta enquanto nacionalista, o que vai ser possível observar nas seções seguintes.

Por último, a fase pós-colonial da Literatura de Moçambique se caracteriza principalmente pelos textos produzidos, primeiro após a independência de Moçambique e depois pelo teor individualista, são textos que “desvia-se do viés coletivo. Os autores assumem um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 53). Nesse momento, constrói-se uma Literatura com mais liberdade, em que os autores escolhem qual caminho querem seguir.

Compreender a Literatura de Moçambique é considerar que “uma parte significativa da produção literária moçambicana se deve a escritores que centram a sua temática nos problemas de Moçambique. Eles contribuíram decisivamente para a formação da identidade nacional moçambicana” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 50) foram exatamente nomes como o de Noémia de Souza que tiraram a Literatura de Moçambique desse lugar de “assimilação”, assumindo, por meio de um processo de resistência, um novo modo de fazer sua própria Literatura.

3. Noémia de Souza: a Mãe dos Poetas Moçambicanos

Considerada a mãe dos poetas moçambicanos, Noémia de Souza, nasceu em 1926, no distrito de Catembe em Moçambique, onde permaneceu até os seis anos de idade, antes de mudar para a capital Maputo. A vida de Noémia se assemelha em alguns pontos à realidade de muitos moçambicanos entrelaçados a um contexto de vários problemas sociais e racismo gritante, mas é claro, que se diferencia em outros. É esse diferencial que delineia a trajetória da autora, e a proporciona falar do seu povo a partir da Literatura.

Diferente da maioria das pessoas de sua época, que não tiveram acesso à educação, devido à exclusão social em que viviam, Saúte (2001, p. 12) expõe que, aos quatro anos de idade, Noémia aprendeu a ler e escrever com o seu pai, um funcionário público que apreciava o conhecimento e a Literatura. Esse fator permitiu que a poeta ingressasse em uma escola, em que era a única criança negra.

Aos oito anos de idade, perdeu seu pai. Noémia vivencia, então, as dificuldades de sua mãe que precisa trabalhar para sustentar os seis filhos. Essa responsabilidade também recai sobre a autora. Saúte (2001, p. 12) aponta que aos dezesseis anos, Noémia trabalhava durante o dia e estudava a noite em uma Escola Técnica onde cursava Comércio. Além das dificuldades financeiras, que a impelira a ingressar no mercado de trabalho, também enfrentava o preconceito racial, principalmente, por estar inserida no âmbito acadêmico, lugar que somente brancos ocupavam, e ela era a exceção.

Segundo Saúte, “a vocação da escrita foi precoce, iniciara-se fazendo jornais de parede com os irmãos” (2001, p. 12). A moçambicana tem seu primeiro poema publicado no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, por volta de 1948, intitulado “Canção fraterna”. Além desse jornal, Noémia escreveu também para *O Brado Africano*. Seus textos eram assinados com suas iniciais, ou pelo pseudônimo Vera Micaia, a fim de encobrir sua identidade. A inserção no âmbito literário influenciou para a sua participação no Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ), e esse fato, atrelado à sua posição considerada subversiva, levaram-na a ser vigiada pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), o que a obriga a exilar-se em 1951 em Lisboa. O seu retorno a Catembe acontece apenas trinta e três anos depois, em um cenário de revolução (Saúte, 2001).

Após o exílio em Lisboa, ela tem sua carreira de poetisa encerrada, que durou apenas três anos, de 1948–1951. Retoma a escrita apenas em 1986, por ocasião da morte do presidente moçambicano Samora Machel (1933–1986) com um poema em sua homenagem intitulado “19 de outubro”. Quando muda para França, anos antes,



em 1964, depois de fugir da ditadura de Portugal, passa a trabalhar como jornalista. Quase dois anos depois, em 1973, quando regressa para Portugal, inicia seu trabalho em uma agência de notícias, Agência Reuters (Saúte, 2001).

4. O Testemunho na Poesia

A noção precursora do testemunho se dá com a denominada “Literatura do Holocausto” em que os relatos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial são rememorados. Os textos testemunhais pensados a partir dessa noção, se voltam a narrar o vivido pelas vítimas das catástrofes, guerras e campos de concentração. A obra *É isto um Homem?*, de Primo Levi (1947), é exemplo, muito conhecido dessa literatura que, por meio da linguagem, materializa o horror infligido às vítimas de barbárie.

No Brasil, a literatura de testemunho se materializa nas temáticas sobre a ditadura militar, retratando a violência e tirania do governo despótico. A respeito disso, Salgueiro afirma que existia “toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo” (2010, p. 128). Desse modo, várias obras com caráter testemunhal são produzidas a partir desse período, tendo como base esse tema. Além do testemunho sobre a ditadura, a literatura de testemunho tem abarcado também outros tipos de violências, sejam elas institucionais ou não, como a tortura, o exílio e até violências impostas à grupos sociais (mulheres, negros, indígenas e a população LGBTQIA+) (Ferraz, 2022, p. 15).

As modalidades de genocídios citadas, abarcam outras temáticas que impulsionaram (a partir da virada do século XXI) um debate maior que não está restrito somente à “Literatura do Holocausto”, mas, reúnem obras que apresentam o Teor Testemunhal, no qual o testemunho muitas vezes aparece subentendido pela linguagem poética, e o real e ficcional aparecem se “baralhando”, como afirma Salgueiro (2010, p. 128), a fim de mostrar com isso, como o testemunho de “populações, grupos e etnias historicamente silenciada aparecem sufocadas”(Pachêco de Souza, p. 20) e é através do teor testemunhal que obras, excedentes ao episódio de *Shoah*¹são interpretadas.

Nesse contexto, os estudos sobre o testemunho se intensificaram nas últimas décadas, e são destinados a perscrutar a relação entre “Literatura e Testemunho”, principalmente, voltando-se para obras com caráter narrativo do testemunho (prosa), enquanto pouquíssimos trabalhos se detiveram/detêm em estudar o testemunho na poesia lírica. Como destaca Salgueiro (2010, p. 128), “nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre “testemunho e literatura no Brasil”, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’”. É com base nessa discussão que autores como Salgueiro (2010) e Ferraz (2022), desencadearam no ramo dos estudos sobre o testemunho, o estudo da poesia de testemunho, que se torna relevante para nossa abordagem, visto que, a análise tecida nesse trabalho, envolvem esses dois fatores: testemunho e poesia.

A escassez de bibliografia sobre o testemunho na poesia lírica pode ser justificada através de dois fatores, enumerados por Salgueiros (2010):

- 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial (Dalcastagnè, 1996); 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre (a) aquele que fala — a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala — a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada — vítimas e oprimidos. (Salgueiro, 2010, p. 129)

Nesse sentido, o caráter subjetivo da poesia atrelado ao uso de recursos estilísticos, a princípio não daria conta do testemunho, isso faria com que ele se voltasse para o seu “eu” individual, ao invés da coletividade. Dessa

¹ *Shoah* surge como o principal evento da Teoria do Testemunho. O termo está associado ao genocídio contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial.



forma, o “eu lírico” na sua incapacidade de enxergar o outro “não enxergaria muito longe além da particular vivência, sendo incapaz — por excelência, desde o seu estatuto de gênero — de falar do outro, a não ser de forma interessadamente solipsista” (Salgueiro, 2010, p. 129). É fundamentado nesse olhar, que a qualidade narrativa do testemunho ganha maior destaque, apontando para uma discordância entre testemunho e a poesia lírica, na qual ela na sua linguagem individual não poderia testemunhar.

Ferraz (2022) traz para o debate a reflexão sobre a presença de traços típicos da poesia nas narrativas testemunhais, evidenciando que esses recursos são acionados na prosa, e isso não a faz menos testemunhal, assim como na poesia “a dimensão narrativa e referencial” pode se manifestar por meio da escrita testemunhal, e trair “o seu pendor lírico”. Segundo o autor:

é igualmente válido apontar que, ainda que formulada na linguagem em prosa do romance, da crônica ou do conto, o testemunho ativa invariavelmente traços poéticos e líricos, a começar pela marca subjetivadora da primeira pessoa do singular, que se manifesta na maioria das narrativas testemunhais. (Ferraz, 2022, p. 20)

Isso significa dizer que embora as narrativas testemunhais assumam seu compromisso com “real” ela é também, permeada, mesmo que de forma “invariável”, por traços presentes na poesia:

a consciência aguda e trágica dos limites da linguagem referencial, a subjetivação da História, as lacunas, fantasmagorias e silêncios que permeiam a memória traumática do sujeito testemunhal resulta em um uso constante de recursos típicos da poesia: metáforas, repetições, elipses, anacolutos, paradoxos, sinestias e muitos outros que frequentam de modo tenaz a escrita dos sobreviventes. (Ferraz, 2022, p. 19)

Partindo disso, é importante observar como o testemunho se apresenta na poesia. Sabemos que é possível que aspectos desta se manifeste nas narrativas testemunhais, também ocorre o contrário com a lírica, como foi supracitado no texto de Ferraz (2022), a escrita do testemunho “aciona uma dimensão narrativa e referencial” e trai o “pendor lírico”, não que a poesia deixe de apresentar recursos estéticos, mas ela o posterga para o “segundo plano o próprio da arte literária que é seu labor Estético” (Salgueiro, 2010, p. 129) para cederem lugar a escrita do testemunho, ao social.

Relacionado a isso, Ferraz (2022) afirma que, a poesia ainda é minoria nos debates sobre o testemunho em comparação a prosa de ficção. Enquanto, na primeira o seu enfoque interdisciplinar constitui “para o bem e para o mal, uma abordagem da moda” (Ferraz, 2022, p. 30), na segunda essa abordagem ainda é “cercada de cautela, pudor, quando não por ortodoxismo intransponível” (Ferraz, 2022, p. 30). Essa postura um tanto hegemônica da crítica de poesia acabaria relegando o testemunho ao segundo plano na linguagem.

Marcelo Ferraz (2022) destaca ainda que, o horror do testemunho, na visão crítica da poesia, é colocado como aquele que “pode até estar em sua base, pode ser o seu moto e seu propósito, mas não poderia jamais ser o seu tema explícito” (Ferraz, 2022, p. 30), pois as amarras estilísticas devem entrelaçar o testemunho e sobrepôr a linguagem estética.

Sendo assim, para o tradicionalismo da crítica poética “as marcas testemunhais que constituem as obras literárias seriam, no caso do poema, muito mais um risco a ser driblado do que uma possibilidade expressiva” (Ferraz, 2022, p. 30). Essa posição crítica coloca a qualidade estética como fundamental em um texto, diríamos que ele seria inexistente sem a mesma, por isso, o testemunho é empurrado para as entranhas dessa linguagem que não o deixa transparecer totalmente.

O testemunho apresenta um “sentimento de irrealização da linguagem, de impossibilidade de expressão adequada da experiência” (Ferraz, 2022, p. 31), como característica forte da produção testemunhal. Mesmo que a qualidade estética seja elevada, a representação do vivido por meio da linguagem pode não ocorrer em sua plenitude, mesmo assegurado em vários recursos estilísticos, estes muitas vezes não darão conta de construir o



horror do real. A poesia, portanto, tem um papel vital de descrever a barbárie, tentando “abarcar com fidelidade a imagem e o choque que ela desperta”, e dela como disse Ferraz (2022) “captar alguma beleza possível, ainda que terrível” (Ferraz, 2022, p. 34) e nesse enlace o poema-testemunhal toma posição enquanto lugar de denúncia da brutalidade, mesmo diante de uma linguagem que se configura fraturada pelo horror.

A fragmentação e a fratura são características do testemunho da poesia, pois como foi dito, a linguagem não dá conta de reconstruir a violência testemunhada, e é nessa fratura que o testemunho se consuma “como gesto solidário e denúncia da atrocidade” (Ferraz, 2022, p. 35). Além desses traços a testemunho da poesia, tem sua linguagem atravessada pelo trauma, há nessa produção um vínculo entre poesia, história e sociedade, em que a linguagem poética é lugar de resistência e de eco das vozes silenciadas.

Ferraz (2022) destaca que essa discussão é fundamental para reconhecer a tensão entre o ético e estético no testemunho poético e “romper uma hierarquia rígida e predeterminada entre as obras” possibilitando, “resgatar obras esquecidas ou cuja importância estética foi minorizada devido às suas marcas testemunhais, reconhecendo sua importância para a memória cultural e seus diálogos com a tradição poética” (Ferraz, 2022, p. 47) o que também, permitiria um olhar sobre o cânone poético, com intuito de compreender melhor a relação entre criação literária e a produção testemunhal.

Portanto, o testemunho também se apresenta na poesia; além disso, há a presença de traços estéticos, que não podem — nem devem — ser completamente suprimidos, pois constituem uma característica essencial da lírica. No entanto, eles não impedem que o testemunho se revele, ele está lá, mesmo que velado, na maioria das vezes, pela linguagem. Ao lermos um poema como o de Noémia de Sousa, o testemunho poético se evidencia na superfície, por meio não só das figuras de linguagem, mas também, do imagético que acompanha cada verso, bem como, do campo semântico, no qual as palavras assumem a posição de denúncia da opressão e da violência, o estético no testemunho poético não enterra o ético, pelo contrário, ele se apresenta oculto nessa linguagem.

Diante disso, propomos a seguir a análise do poema “Súplica” da autora moçambicana, Noémia de Sousa, partindo do teor testemunhal como impulso para falar da poesia de resistência, característica marcante da escrita da autora, apontando também, para os traços do testemunho, como lugar das vozes de uma minoria explorada e violentada pelo poder ditatorial do colonizador, na qual única “súplica” desse povo é que sua cultura, sua música não lhes seja tirada, para que assim, sua esperança continue viva.

5. O Teor Testemunhal em “Súplica”

O poema “Súplica” foi escrito por volta de 1951, durante o exílio de Noémia de Sousa em Lisboa. O poema integra o livro *Sangue Negro*, organizado em 2001, por Nelson Saúte, Francisco Noa e Fátima Mendonça. Foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) e nele estão reunidos cerca de 46 poemas, distribuídos em seis partes. O poema “Súplica” está na primeira parte intitulada “Nossa Voz”, o segundo poema da seção com seis poemas.

Sangue Negro como já apontado, foi o único livro publicado de Noémia de Sousa, após muitas insistências de diferentes editores, mas, Nelson Saúte foi quem conseguiu convencê-la a publicar.

Os poemas publicados são os que foram escritos no período de 1948 a 1951, que antes já faziam parte de Antologias, mas foram agora reunidos numa só obra. A única exigência de Noémia foi que mantivessem as versões originais dos poemas. Na introdução do livro, Saúte afirma que “este livro transcende a condição de uma recolha de poemas. É antes de tudo, um testemunho de nossa História. Nesse volume ecoa uma voz, uma bela voz. Sobre esta voz ressoam outras vozes. (Saúte, 2001, p. 23). Noémia escreveu os poemas a partir do cenário que testemunhava, o de exploração do povo moçambicano.

É nesse contexto de exploração de sua terra e seu de povo que Noémia escreve o poema “Súplica”, como um ato de resistência e evidencia das diversas faces da violência imposta pelo colonizador ao povo de Moçambique.



Súplica

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez...

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
tirem-nos a palhota-humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)—
mas não nos tirem a música!

Podem desterrar-nos,
levar-nos para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol, a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!

E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
E o nosso queixume será uma libertação
derramada em nosso canto!
—Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001)



Antes de partimos para a estrutura do poema, é importante destacar o título, pois mesmo que a palavra “súplica” não apareça diretamente no poema, ao lê-lo, percebemos, então, que todo o poema é uma súplica genuína do eu lírico, o que dá sentido ao título.

O poema é composto por versos livres com seis estrofes, a primeira estrofe é marcada pelo imperativo “Tirem-nos”, uma expressão de súplica:

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!
(Souza, 2001)

A estrofe inicial marcada pela súplica do eu lírico também subtende a exploração a que Moçambique suportava. “Tirem-nos tudo” além de revelar um pedido, evidencia a perda das riquezas, da terra e do povo moçambicano. Ao mesmo tempo que se mostra enquanto denúncia ao sistema de exploração em que “tudo” era suprimido dos povos colonizados, e mostra também um povo que tinha sua cultura infringida. O apelo feito pelo eu lírico: “mas deixem-nos a música!” faz referência à cultura de povo africano, a única ferramenta de resistência contra a dominação, não dos corpos, mas do intelecto.

Além disso, para os povos africanos a música representa muito mais que uma expressão artística, é um símbolo de resistência cultural, tendo em vista que são utilizadas em rituais, cerimônias religiosas, e principalmente como ferramenta para repassar as histórias e tradições de geração para geração.

Na estrofe seguinte, formada por cinco versos, o eu lírico expõe o que é retirado povo. As terras aqui aparecem não só como o lugar de nascimento, crescimento e pertencimento de uma comunidade, mas também, como esse local em que o povo descobre “pela primeira vez que o mundo” é um “labirinto de xadrez”. O xadrez, faz menção às separações, entre brancos e negros, colonizador e colonizado, explorador e explorado, um jogo de poder, em um ambiente marcado pelo preconceito que separa, exclui, violenta e desumaniza os povos minoritários:

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez...
(Souza, 2001)

Na terceira estrofe, o eu lírico enfatiza que podem até tirar a “a luz do sol” que os aquece, e os alegra, mas não a música:

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela²
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
(Souza, 2001)

Os elementos que aparecem nessa estrofe completam, os da estrofe anterior, a terra, o sol e a selva, são fatores que representam o trabalho e a relação dos moçambicanos com seu lugar de origem. Nos versos posteriores, a

² É uma dança de namorados, geralmente dançada por ocasião da lua nova. Veja em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIyHIJ9M9po>.



poeta fala da “machamba”, de onde provém o sustento de grande parte dos moçambicanos, e mais uma vez, essa relação com a natureza, com a “mãe terra” é evidenciada:

tirem-nos a palhota–humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
(Souza, 2001)

Ao final da estrofe, o imperativo que permeia todo poema, “tirem-nos tudo”, constrói uma espécie gradual de perdas (ou roubo) que segue uma sequência: terra, selva, machamba e calor de lume:

tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)
mas não nos tirem a música!
(Souza, 2001)

Quase tudo é tirado do colonizado e da sua terra, mas a música é a ferramenta que dá sentido às lutas, e representa os antepassados e a terra. Ao dizer “não nos tire a música!” a poeta, atribui ele como o lugar de suas origens, e por isso precisa ser preservada.

Na quarta estrofe, o eu lírico demonstra de forma incisiva a violência sofrida pelos negros em contato com o colonizador, que se acontece pela escravização dos povos:

Podem desterrar-nos,
levar-nos
para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!
(Souza, 2001)

O verso é marcado pela voz de denúncia contra brutalidade do colonizador ao falar sem rodeios da bestialidade do homem branco, as vozes da coletividade são emergidas e se colocam como resistência que se opõe às “correntes” coloniais: “seremos sempre livres/ se nos deixarem a música!”.

Em seguida, na próxima estrofe, o paradoxo presente nas palavras “escravos” e “senhores”; “morto” e “vivo”, indica a capacidade da música de manter a luz da esperança, e mesmo exteriormente sendo escravos, obrigados a sair de suas terras, e tendo suas riquezas e seus corpos violados pelo colonizador, ainda assim, “com a música”, interiormente, serão livres. A música reconstrói a libertação individual e coletiva dos povos:

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
(Souza, 2001)

A música é a palavra que auto liberta, expõe o sofrimento do povo, materializa sua dor e renova sua esperança. No “lamento escravo”, a música resgata tudo que lhes foi retirado à força pelo colonizador: a terra, o sol, o calor do lume, a palhoça e a machamba, como diz os versos final da estrofe:

E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol,



a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!
(Souza, 2001)

Na última estrofe, o eu lírico enfatiza que embora, estejam com “cadeias nos pés e azorrague no dorso” a libertação será seu canto, e também sua vida.

E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
(Souza, 2001)

A súplica insistente do eu lírico é perpassada pela imagem de brutalidade animalesca do colonizador, que não só tira a terra do colonizado, mas o violenta. Assim, o poema de Noémia internaliza as vozes do povo africano que violentado encontra “vida” na sua cultura, tendo-a como ferramenta que resgata seus antepassados, suas terras e se opõe contra a desumanização e opressão do branco. Os versos finais, apresentam com clareza essa relação da música com a vida:

E o nosso queixume
será uma libertação
derramada em nosso canto!
— Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001, grifos nossos)

O que atribui ao poema um caráter testemunhal, é a presença de elementos que representam o sofrimento de um grupo, violentado pelo poder ditatorial, excluída e silenciada pelo colonizador, a voz da autora é esse grito de angústia e de súplica contra o governo salazarista e contra as ambições do colonialismo que quase suprimiu tudo do povo africano. A coletividade toma lugar na escrita de Noémia, o plural que é marca característica dos seus versos, se repete várias vezes ao longo do poema, é como um refrão entoado por todos em uma única voz:

Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001)

O teor testemunhal se apresenta no poema permeado por aspectos da linguagem poética, atravessado pelas rimas e pela musicalidade, própria das canções, em que o trecho que se repete, se parece a um refrão de uma música. O testemunho está explicitado pelos traços estéticos da linguagem, que permite percebermos, nos seus entremeios, os povos e culturas silenciadas pelas relações de poder (Pachêco de Souza, 2024).

Segundo Souza e Silva (1996) a palavra de Noémia, carrega a marca fundamental da grande poesia: “a capacidade de se opor à violência, à opressão e à desumanização” (Souza e Silva, 1996, p. 60) e que se posiciona enquanto instrumento de denúncia. Considerada como poesia de resistência, a figura de Noémia de Sousa expressa uma valorização da identidade negra e denuncia a violência da escravidão e da opressão colonial. Uma das qualidades de sua escrita é a presença de “elementos que ligam sua poética com a negritude” (Souza e Silva, 1996, p. 59), na qual aparecem temáticas relacionadas à escravidão e opressão dos negros.



Levando para a seara do testemunho, a poesia de resistência é também, uma forma de testemunhar. Segundo Ferraz (2022) “a resistência seria não a natureza intrínseca do poema, mas sua efetiva realização histórica” (2022, p. 82). Uma poesia de resistência se opõe ao autoritarismo e resiste às garras do poder. Nesse sentido, o poema de Noémia, testemunha a violência contra seu povo, enquanto ela também é vítima desta, na qual o seu exílio representa a perda da terra onde nasceu, bem como materializa a realidade de muitos africanos que sofreram com a diáspora. O testemunho aparece como chave para expor o vivido, não de um, mas de muitos, como forma de preservar a memória e que manifesta a dor do outro (Ferraz, 2022). O eco da sua escrita é a denúncia de todos, que reivindicam aos seus direitos à terra, à machamba, ao sol e à música.

Portanto, o poema “Súplica” evidencia uma abordagem testemunhal, em que escondido por trás de um pedido, a autora constrói uma denúncia contra o governo fascista de Portugal, listando as várias agressões sofridas pelo povo. A violência contra seus corpos e a supressão de sua terra fica na superfície dos versos, tudo em nome de uma perseguição política e étnica, em que a ânsia pelo poder e a afirmação da hegemonia branca que mutilou, matou e expulsou os negros do seu lugar de origem. Logo, a escrita de Noémia é essa voz que grita, “deixe-nos a música”, deixe-nos nossa memória, pois ela nos manterá vivos, ainda que sejamos “escravos”, “senhores”. Os versos finais estão enraizados pela força de resistência africana contra a dominação e é nela que o testemunho se revela, enquanto ato contra a exploração.

6. Considerações Finais

*E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...*
(Souza, 2001)

Percebemos no decorrer deste trabalho que o processo de colonização afetou significativamente na literatura produzida no continente africano, sobretudo, nas colônias de língua portuguesa. A Literatura de Moçambique é, principalmente, de resistência, para manter-se em meio ao sistema, às censuras e aos apagamentos culturais sofridos por longos anos é necessário coragem.

São textos que carregam muito sobre um povo. Uma literatura sensível às necessidades e tensões vivenciadas enquanto colônia se consolida enquanto Literatura a partir de um longo processo de abnegação à cultura europeia que foi imposta nesses lugares. Foi em um cenário de exploração, imposição e repreensão cultural, que escritores como Noémia se levantaram.

O principal objetivo deste trabalho foi o de analisar o poema “Súplica” sob a luz da Teoria do Testemunho, mas uma vez que abordamos acerca de autores da Literatura de Língua Portuguesa, torna-se imprescindível a retomada ao contexto histórico para lembrar como se deu a construção dessas Literaturas, bem como trazer teóricos que dialoguem com essa temática.

Analisar a poesia de Noémia, a partir da perspectiva testemunhal, nos remontam ao cenário caótico, de lutas e relações de poder. O poema mostra o quanto manter as tradições e costumes foi e continua sendo uma tarefa difícil, mas autora consegue, a partir do poema, ser a voz de um povo que é silenciado e renegado apenas por ter seu próprio modo de viver. Ela se coloca na posição de testemunha para registrar as tensões vividas por aquele povo. A forma como Noémia conduz os versos a caracteriza como uma grande artista, na mesma medida em que é um poema comprometido com a verdade e que fala de um povo, uma voz coletiva que não abre mão de suas tradições e costumes. “Súplica” para além de uma obra de arte é uma denúncia ao colonialismo, às explorações e sobretudo à tentativa de apagamento de culturas que o povo africano sofreu/sofre.



Referências

- Ferraz, M. (2022). *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Cegraf UFG.
- Fonseca, M. N. S., & Moreira, T. T. (2017). Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, 16, 13–72. <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>
- Meloni, O. H., & Franco, R. G. (2015). *Literaturas africanas de língua portuguesa: Uma introdução*. Fundação Cecierj.
- Pacheco de Souza, A. (2024). Testemunho, teor testemunhal e dispositivo na literatura brasileira 60–70. In A. Pacheco de Souza, C. A. S. Figueiredo, & H. B. C. Pereira (Eds.), *Escritas e escritos (im)pertinentes na Amazônia: Estudos de literatura, resistência, testemunho e ensino* (pp. 17–30). Nepan Editora.
- Salgueiro, W. (2010). A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): A exemplo de Chacal. *Revista Texto Poético*, 9, 127–145.
- Saúte, N. (2001). Noémia de Souza: A mãe dos poetas moçambicanos. In N. de Souza (Ed.), *Sangue negro* (pp. 11–24). AEMO.
- Souza e Silva, M. de. (1996). Negros de todo mundo, o que é isto? In M. de Souza e Silva (Ed.), *Do alheio ao próprio: A poesia em Moçambique* (pp. 41–63). Editora Universidade de São Paulo/UFMAG.
- Souza, N. de. (2001). Súplica. In N. de Souza (Ed.), *Sangue negro* (pp. 37–38). AEMO.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.