

ECOS DO SUL: A HERANÇA MUSICAL DO HARLEM RENAISSANCE NA POESIA DE NOÉMIA DE SOUSA

ECHOES OF THE SOUTH: THE MUSICAL HERITAGE OF THE HARLEM RENAISSANCE IN NOÉMIA DE SOUSA'S POETRY

Victor Gil Mazzoleni Reis¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar como ocorre o diálogo da poesia de Noémia de Sousa com os gêneros musicais do *Harlem Renaissance* e qual a sua relevância para o cenário colonial em Moçambique. Para isso, tomaremos como base os poemas “Deixa passar o meu povo”, “Patrão” e “A Billie Holiday, cantora”, compilados na obra *Sangue Negro* (SOUSA, 2016) que serão analisados à luz da crítica de Bosi (1977), Gilroy (2001), Fonseca (2003) e Cabaço (2009). O estudo aponta que as vozes do Harlem contribuíram para a intensificação dos ideais de luta e valorização das raízes africanas, através das seguintes características presentes nos poemas da autora: musicalidade, marcada pelas rimas, exclamações e variação nos padrões de entonação e de ritmo; e intertextualidade com as canções e vozes afro-americanas, citando Paul Robeson e Marian Anderson, cantores do gênero *spirituals*, como aliados na luta contra o colonialismo e na propagação do movimento da Negritude.

551

Palavras-chave: Poesia. Moçambique. Noémia de Sousa. Harlem.

ABSTRACT: This article aims at analyzing how the dialogue between Noémia de Sousa's poems and the Harlem Renaissance music genres occurs, and its relevance to the colonial period in Mozambique. For this purpose, we shall study the poems “Deixa passar o meu povo”, “Patrão” and “A Billie Holiday, cantora”, compiled in the work *Sangue Negro* (SOUSA, 2016), in the light of the works of Bosi (1977), Gilroy (2001), Fonseca (2003) and Cabaço (2009). The study points out that the voices of the Harlem Renaissance contributed to the intensification of the ideals of fight and the appreciation of their African heritage through the following characteristics present in the author's poems: musicality, marked by the rhymes, exclamations and variation in intonation and rhythm patterns; and intertextuality with the Afro-American music and voices, as observed in the verses devoted to citing Paul Robeson and Marian Anderson, spirituals singers, who are considered allies in the fight against colonialism and in the transmission of the Negritude Movement.

Keywords: Poetry. Mozambique. Noémia de Sousa. Harlem.

¹Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor de Inglês no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ).

INTRODUÇÃO

A literatura moçambicana escrita tem sua origem ainda na segunda metade do século XIX, mas é somente no século seguinte que ela se consolida a partir do advento da imprensa local, que, unindo jornalismo e literatura, publica os jornais *O Africano* e *O Brado Africano*. No tocante à produção poética desse período, o que é desenvolvido no território moçambicano por sua elite é uma literatura de assimilação, ancorada nos padrões estéticos europeus, tendo como principais representantes Campos Oliveira e Rui de Noronha. Os autores, contudo, introduzem em seus sonetos temas ligados à colonização, como a exploração dos negros e as desigualdades sociais (FONSECA, 2003).

É a partir da década de 1940 que, segundo Noa (2017), surge uma geração de poetas responsável por uma literatura engajada com as questões políticas e sociais, denunciando os castigos e preconceitos e incorporando elementos moçambicanos ao seu fazer literário. Sobre esse cenário, Marques (2014) aponta para o fato de que são as elites de intelectuais moçambicanos que, influenciados pelo movimento da Negritude e conscientes dos direitos dos negros, encorajam, através da poesia, a luta contra a exploração dos africanos. Dentre os poetas desse período, destacam-se José Craveirinha e Noémia de Sousa, cujas obras são marcadas pela forte presença da oralidade, pela contestação do colonialismo e pelo resgate das raízes africanas².

552

Carolina Noémia Abrantes de Sousa (1926-2002), mais conhecida como Noémia de Sousa, nasceu em Catembe, nos arredores de Maputo, e viveu confortavelmente até os 16 anos com seus pais, de ascendências lusitana, alemã e *rhonga*. Com a morte do pai, a jovem teve que trabalhar para ajudar com as despesas da família, mas sem abandonar os estudos na Escola Técnica. Aos 22 anos, Noémia publicou seu primeiro poema – “Canção Fraterna” (1948) – no jornal *O Brado Africano*, tornando-se posteriormente colaboradora do periódico. Devido à sua atuação junto à resistência anticolonial, Noémia foi exilada na Europa, onde teve contato direto com os ideais de libertação das nações africanas (ALÓS, 2009). Até 2001, quando foram compilados no livro *Sangue Negro*, os poemas de Noémia de Sousa

circularam no continente africano e em Portugal graças às inúmeras antologias de poesia que circularam na época, cujos autores jamais esqueceram de valorizar o lugar ocupado pela poeta no cenário das letras africanas. [...] Apenas em 2001, Nelson Saúte

² Como este estudo visa analisar somente a poesia de Noémia de Sousa (de acordo com os objetivos e arcabouço crítico supracitados), esta introdução com um breve panorama da poesia moçambicana não contempla as fases e escritores posteriores.

publica, sob a chancela da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), o livro *Sangue Negro*, que reunirá toda a poesia dispersa de Noémia (ALÓS, 2009, p. 232).

Secco (2016) aponta que essa geração de poetas das décadas de 1940 e 1950, como é o caso da Noémia de Sousa, pretendia, através de suas obras, refutar a ideia de superioridade da civilização europeia e valorizar as raízes africanas (“moçambicanidade”), convidando os moçambicanos a refletir sobre sua condição de colonizado e a unir forças para rebelar-se. Com uma poética vibrante, musical e de caráter declamatório, Noémia utiliza a linguagem como procedimento de reflexão e de transgressão.

Outra característica da poesia de Noémia de Sousa é a intertextualidade com as vozes africanas de diferentes regiões e culturas, como a norte-americana. A autora revisita o Harlem da década de 1930, especialmente os seus gêneros musicais, em suas composições, buscando uma solidariedade racial para a afirmação da própria identidade. A crescente migração dos afrodescendentes do sul para o norte dos Estados Unidos, iniciada na década de 1920, e a disseminação do movimento de Negritude, desencadeado pelos ideais de defesa dos direitos civis das pessoas negras, concebidos e difundidos por W.E.B. Du Bois e Aimé Césaire, contribuíram para o movimento chamado *Harlem Renaissance*, encontrando nas artes urbanas (pintura, literatura, dança e música) sua forma de expressão, luta e resistência (GOMES, 2020; SCHMIDT, 2011).

Cantando as dores: a musicalidade nas obras de Noémia de Sousa

Em seu livro *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, Paul Gilroy (2001) defende o papel da música na cultura dos povos africanos, uma vez que é através dela que eles conseguiam/conseguem preservar suas crenças e culturas, expressar seus medos, angústias e anseios por liberdade/igualdade. Para justificar sua importância perante o Atlântico Negro, Gilroy relembra que durante os longos séculos de escravidão, poucos negros eram alfabetizados, e as oportunidades culturais de entretenimento e socialização aconteciam geralmente nas senzalas, o que justifica a importância da música, que une sentimento, ritmo, gesto e discurso, na vida dos cativos.

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (p. 161).

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que era propícia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas (p. 164).

Dessa forma, a música, com suas semioses letra e melodia, teve como finalidade a manutenção cultural e linguística e a propagação dos ideais da Negritude³, visando à unificação dos filhos da África frente ao regime colonial e à resignificação de suas identidades. Gomes (2020) menciona que durante o Renascimento do Harlem, o *blues* e o *jazz* eram estilos musicais de protesto, executados inicialmente por trabalhadores pobres que gritavam as injustiças do cotidiano e que, posteriormente, gozando de popularidade e aprovação do público de todas as classes, passou a ser executado em luxuosos *concert halls*.

Segundo Fonseca (2003) e Padilha (2007), o poeta por vezes incorpora na sua arte os ritmos, nomes e sonoridades africanos característicos da fala para tomar consciência da sua identidade e denunciar os abusos e a discriminação, ou seja, “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (PADILHA, 2007, p. 35). O resgate dos valores da Negritude e dos elementos presentes na música do Harlem pode ser observado na poética de Noémia de Sousa, como em “Deixa passar o meu povo” (1950), “Patrão” (1949) e “A Billie Holiday, cantora” (1949), poemas

Ecoss do Harlem: *Let my people go!*

Com o poema “Deixa passar o meu povo”, Noémia de Sousa descortina a exploração colonial portuguesa em solo africano e incita a resistência a esse regime de injustiças. O eu lírico encontra-se em sua humilde casa “de madeira e zinco” enquanto escuta as vozes do Harlem evocando o desejo de liberdade, “Let my people go”!

[...]
Em minha casa de madeira e zinco,
Abro [o rádio] e deixo-me embalar...
Mas vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
E Robeson e Marian cantam para mim
spirituals negros de Harlém.
“Let my people go”

³ Segundo Kabengele Munanga (2009), o conceito de Negritude surgiu na década de 1930 influenciado pela corrente ideológica do Pan-Africanismo estabelecida no século XIX. Consolidada como movimento nos anos 1970, a Negritude tem como objetivos buscar a identidade africana, protestar contra a desordem do período colonial, lutar pela emancipação dos povos oprimidos e apelar para uma revisão crítica das relações de poder entre os povos.

_ oh deixa passar o meu povo,
deixa passar o meu povo! _
dizem.
E eu abro os olhos e já não posso dormir.
Dentro de mim soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.
“Let my people go”! (SOUSA, 2016, p. 48-49)

Essa primeira estrofe faz referência a um gênero musical do Harlem, os *spirituals*, que, de acordo com Paula (2016), são peças corais afro-americanas de caráter religioso que retratam a dura realidade dos negros como forma de superação dessa mesma realidade. Esse gênero musical sulista, que posteriormente serviu de inspiração para composições de *jazz* e *blues*, retrata o desejo de luta pela liberdade, dialogando com a canção “Go Down Moses”, cujo verso “Let my people go” evoca a libertação do povo judeu da tirania dos egípcios. E é justamente essa canção, já introduzida na primeira estrofe do poema, que desperta o sujeito lírico e o embala no sentimento de resistência.

Nervosamente,
eu sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim,
deixa passar o meu povo,
“oh let my people go...”
E já não sou mais que instrumento
do meu sangue em turbilhão
com Marian me ajudando
com sua voz profunda _ minha irmã!

Escrevo...
Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.
Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado
e revoltas, dores, humilhações,
tatuando de negro o virgem papel branco.
[...] (SOUSA, 2016, p. 49-50)

Dotado de uma postura ativa, o sujeito poético é influenciado pelos *spirituals* e começa a escrever a sua própria “canção”, transpondo para o “virgem papel branco” o balanço de uma vida marcada por humilhações e injustiças. Nota-se ainda a tentativa de se estabelecer uma identidade coletiva; mesmo estando a léguas de distância, ele reconhece Marian como sua irmã, filha da África, característica reforçada pelos movimentos pan-africanista e da Negritude.

No tocante à musicalidade, notamos que o poema, com base nas estrofes apresentadas, é constituído por versos livres de caráter polirrítmico, ou seja, as diferentes curvas melódicas provocadas pelos versos e pontuações irregulares evocam o sentimento de liberdade. Bosi (1977, p. 74), em sua célebre obra *O ser e o tempo da poesia*, afirma que no poema moderno, o ritmo (movimento uniforme da produção sonora) tende a abolir a estrutura do verso para realçar as

inquietações e os desejos de mudança do sujeito poético, conferindo musicalidade ao texto. Isso pode ser observado no poema através da aliteração dos fonemas [m], [v] e [d] - a oclusiva alveolar sonora [d], por ser mais “agressiva”, ainda traduz a violência sofrida e as marcas deixadas -, das exclamações que, por meio da mudança da entonação, reforçam o grito de liberdade (“Deixa passar o meu povo! / *Let my people go!*”), e do uso dos pronomes possessivos “meu” e “minha”, que conferem protagonismo ao sujeito como agente transgressor e, metonimicamente, o fazem representar sua nação.

As vozes negras do Harlem que cruzam o oceano e se fundem à voz do eu lírico para pedir pela liberdade do seu povo são de grandes personalidades da música norte-americana (PAULA, 2016). A primeira pertence a Paul Robeson, barítono, ator e militante que ficou conhecido por interpretar *spirituals* e, posteriormente, por sua participação em musicais da Broadway e no cinema. Sua mais aclamada atuação ficou por conta do musical *Show Boat* (1928), no qual Robeson imortalizou a canção “Ol’ Man River”. A segunda voz é a da contralto Marian Anderson, uma das mais consagradas intérpretes de *spirituals*, com destaque para “Go Down Moses”. Agraciados com um imponente timbre vocal, Robeson e Anderson alinham suas vozes à letra e, em perfeita harmonia e com a dose certa de emoção, convocam os seus irmãos e, conseqüentemente, destroem os obstáculos para que o seu povo consiga finalmente passar.

E enquanto me vierem do Harlem
vozes de lamentação
e meus vultos familiares me visitarem
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei,
com Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO! (SOUSA, 2016, p. 50)

A última estrofe do poema (apresentada acima) reflete, assim, o compromisso com a luta pela liberdade, marcado pelos verbos no futuro do subjuntivo e do indicativo (“visitarem”, “não poderei”, “escreverei”). Junto com as “vozes de lamentação” do Harlem, o eu lírico reunirá forças e, como regente da própria composição, transformará as palavras escritas em um grito dissonante de resistência e liberdade, “OH DEIXA PASSAR O MEU POVO!”.

“Aqui nós trabalhamos enquanto os brancos se divertem”⁴: o trabalho forçado na terra

Patrão, patrão, oh meu patrão!
Porque que bates sempre, sem dó,
Com teus olhos duros e hostis,
Com tuas palavras que ferem como setas,
Com todo o teu ar de desprezo motejador
Por meus atos forçadamente servis,
E até com a bofetada humilhante da tua mão? (SOUSA, 2016, p. 70)

Em “Patrão”, Noémia de Sousa, em tom de revolta, denuncia o trabalho forçado e a violência física sofrida pelos negros durante o colonialismo. A repetição dos elementos “com teu(s)/tuas” reforça a forma desprezível com a qual eram tratados, sempre alvos de um castigo repentino. Também podemos notar a presença de palavras que expressam os diferentes sentidos (sinestesia), indicando que as ofensas eram dirigidas de múltiplas formas (olhar, palavras pronunciadas, bofetada).

Patrão, eu nada sei... Bem vê
Que nada me ensinaram,
Só a odiar e a obedecer...
Só a obedecer e a odiar, sim!
Mas quando eu falo, patrão, tu ris!
E ri-se também aquele senhor
Patrão Manuel Soares do Rádio Clube...
Eu não percebo o teu português,
Patrão, mas sei o meu landim,
Que é uma língua tão bela (SOUSA, 2016, p. 70)

557

O vocativo “patrão” é repetido ao longo de todo o poema, possivelmente em sinal de reconhecimento de sua inferioridade perante o interlocutor, embora o sujeito poético ainda questione suas atitudes. A manutenção de sua herança africana, o reconhecimento do landim⁵, materializa-se como forma de resistência, de transgressão, ao sistema que impunha o uso da língua do colonizador. Cabaço (2009) destaca que alguns moçambicanos eram enviados às escolas indígenas desde o início do século XIX, onde eram alfabetizados, catequizados e aprendiam sobre o manejo da terra. Esse processo de assimilação cultural tinha como objetivo o progressivo apagamento das culturas e línguas dos colonizados.

Pergunta quem morre no cais
todos os dias – todos os dias –,
para voltar a ressuscitar numa canção...
E quem é escravo nas plantações de sisal

⁴ Tradução do verso “Here we all work while the white folk play” da canção “Ol’ Man River”, composta por Oscar Hammerstein II e Jerome Kern em 1927 para o musical (e posterior adaptação cinematográfica) *Show Boat*.

⁵ Conforme consta no glossário presente em *Sangue Negro* (SOUSA, 2016, p. 141), o landim (ou xilandi) é uma das línguas originárias da cidade de Maputo, falada pelo grupo tsonga.

e de algodão,
por esse Moçambique além...
O sisal e o algodão que hão de ser “pondos” para ti
e não para mim, meu patrão... (SOUSA, 2016, p. 71)

Consciente de sua importância no desenvolvimento urbano e econômico de Moçambique, o eu lírico enfatiza que “todos os dias” os negros exercem seu labor na lavoura e, por vezes, levados à exaustão, regressam somente em música. Esses versos corroboram os apontamentos de Gilroy (2001) acerca da importância da música na preservação da cultura e da identidade dos povos africanos.

O poema também apresenta musicalidade, ocasionada pela repetição do ditongo nasal “ão” e pela pontuação; o uso de reticências como marca do caráter de declamação e a mudança na entonação ocasionada pelas exclamações, que demonstram um sentimento de indignação com as injustiças (“Mas quando eu falo, patrão, tu ris!”). As longas estrofes do poema, característica comum na poesia do *Harlem Renaissance*, aproximam o texto poético da narração.

“Patrão”, seguindo a linha de outros poemas da autora, apresenta algumas características das canções afro-americanas do Harlem, como a denúncia da exploração do negro, as desigualdades, o trabalho forçado no campo para o desenvolvimento econômico das cidades e a resistência. Esses elementos também estão presentes na canção “Ol’ Man River”, já mencionada neste estudo, originalmente gravada por Paul Robeson, que também foi citado no poema “Deixa passar o meu povo”. A referida canção retrata a sociedade sulista dos Estados Unidos na transição do século XIX para o XX, onde os negros foram a principal mão-de-obra para o desenvolvimento da região do Delta do Mississipi.

558

Ol' man river, that ol' man river
He must know somethin', but he don't say nothing
He just keeps rollin', he keeps on rollin' along
He don't plant tatters, and he don't plant cotton
And then that plants them is soon forgotten
But ol' man river, he just keeps rollin' along
[...]
You and me, we sweat and strain
Body all achin' and racked with pain
Tote that barge, lift that bail
You get a little drunk and you land in jail⁶ (CARTHY, 2019)

⁶ “Ol’ Man River” poderia ser traduzido como “Velho Rio”, que é simplesmente como os negros chamavam o Rio Mississipi, palco dos eventos do espetáculo *Show Boat*. Nesta canção, o rio representa o homem branco, agente das discriminações contra os negros que trabalhavam enquanto eles se divertiam (ZEISLER-VRALSTED, 2019). As três estrofes, em língua portuguesa, seriam: Velho Rio, este Velho Rio / Ele deve saber de algo, mas se cala / Ele só segue o seu fluxo, segue o seu fluxo pelas correntezas / Ele não planta batatas, e não planta algodão / E aqueles que os plantam são logo esquecidos / Mas o Velho Rio, ele segue o seu fluxo / [...] Você e eu, suados e tensos /

Assim como em “Patrão”, o sujeito poético em “Ol’ Man River” expõe suas inquietações frente à exploração de seus “patrões brancos”, marcando que os negros cuidavam das plantações (de batata e de algodão), enquanto todo o lucro era direcionado aos colonizadores da região. O próprio Rio Mississipi, simbolizando o homem branco, constituía uma barreira que lhes tomava a liberdade. Mesmo livres, eles dependiam dos empregos para sobreviver, por isso se sujeitavam às condições humilhantes às quais eram expostos, porém encontravam na música uma forma de desabafo, de denúncia social e de esperança.

Os versos “Tote that barge, lift that bail / You get a little drunk and you land in jail” refletem o trabalho forçado e os castigos que eram adotados. Espínola (2016) destaca que, mesmo os negros sendo livres, eles poderiam ser enviados às prisões (*county farms*) caso não obedecessem às ordens dos patrões. Lá, eles sofriam as tão conhecidas punições físicas do período escravagista. Nesse cenário de horror, os prisioneiros compunham canções que denunciavam essas crueldades e gritavam por socorro. É sobre essas canções (*spirituals, jazz e blues*) que Noémia de Sousa se debruça para dar forma aos seus poemas, revelando e eternizando as atrocidades que permearam a vida dos filhos da África. “E tu bates-me, patrão meu! / Bates-me... / E o sangue alastra, e há-de ser mar...” (SOUSA, 2016, p. 72).

A voz magoada dos rejeitados: canta, Billie, canta!

Em 1949, com Moçambique sob controle do regime ditatorial português, Noémia de Sousa escreveu “A Billie Holiday, cantora”, poema cujo título se assemelha à abertura de uma carta, revelando o seu destinatário. Billie Holiday (1915-1959) foi uma cantora e compositora afro-americana, famosa por interpretar a canção “Strange Fruit”, que denunciava as atrocidades dirigidas aos negros no sul dos Estados Unidos (DEUS, 2016).

[...] tua voz, minha irmã americana,
veio do ar, do nada nascida da própria escuridão...
Estranha, profunda, quente,
vazada em solidão.

E começava assim a canção:
“Into each heart some rain must fall...”
Começava assim
e era só melancolia
do princípio ao fim,

Corpo dolorido e dilacerado pela dor / Abasteça o barco, consiga algum dinheiro / Você fica ligeiramente bêbado e acaba na cadeia (Tradução minha).

como se teus dias fossem sem sol
e a tua alma aí, sem alegria... (SOUSA, 2016, p. 123)

Quanto à forma, o poema apresenta algumas características que lhe conferem musicalidade, como pode ser observado nas duas estrofes acima: presença de rimas (“escuridão” e “solidão”, “fall” e “sol”, “assim” e “fim”, e “melancolia” e “alegria”), métrica irregular, que sinaliza uma provável transgressão contra o sistema opressor, e a presença de intertextualidade com o verso de uma canção (“Into each heart some rain must fall”⁷).

Tua voz irmã, no seu trágico sentimentalismo,
descendo e subindo,
chorando para logo, ainda trémula, começar rindo,
cantando no teu arrastado inglês crioulo
esses singulares “blues”, dum fatalismo
rácico que faz doer
tua voz, não sei porque estranha magia,
arrastou para longe a minha solidão... (SOUSA, 2016, p. 123)

Este canto de guerra traz alguns elementos da oralidade, como as vírgulas indicando constantes pausas, as reticências que expressam o caráter declamatório, a repetição de elementos (“tua voz”), a variação de entonação típica do gênero *blues* (“descendo e subindo”), e o encadeamento dos versos (DEUS, 2016), que leva o leitor a realizar a leitura com uma entonação ascendente. Todos esses recursos também conferem sonoridade/musicalidade ao texto.

560

Ao dirigir-se à cantora como “irmã”, assim como acontece em “Deixa passar o meu povo”, Noémia reforça os laços de parentesco com os afrodescendentes do Harlem e os transporta para Moçambique, para que o enlace de suas vozes possa fomentar o desejo de reivindicar o que lhes é de direito e combater as atrocidades que ainda vigoravam/vigoram.

Billie Holiday, minha irmã americana,
continua cantando sempre, no teu jeito magoado
os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...
Continua cantando, cantando, sempre cantando,
até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz,

e se volte enfim para nós,
mas com olhos de fraternidade e compreensão! (SOUSA, 2016, p. 124)

Finalizando sua “carta à irmã cantora”, Noémia destaca a importância das artes do Harlem na denúncia das injustiças e violências, na preservação das culturas africanas e na

⁷ “Into each heart some rain must fall”, composta por Allan Roberts e Doris Fisher em 1944, foi originalmente gravada pelo grupo de jazz *The Ink Spots*, com a participação de Bill Kenny e Ella Fitzgerald. A letra versa sobre a situação dos povos africanos, que mesmo pessimistas em relação ao futuro, devem sempre ter esperança (DEUS, 2016).

disseminação de um ideal de luta. Assim, é de grande importância que “os ‘blues’ eternos do nosso povo desgraçado” sejam exaustivamente executados, para que a humanidade consiga reconhecer e corrigir os erros do passado e modelar uma sociedade justa e fraterna.

Unindo música à poesia, a autora incorpora na sua escrita elementos de sua terra e de outras regiões, denuncia os horrores do colonialismo, conscientiza o seu povo acerca da necessidade da valorização das suas raízes africanas e faz ecoar em solo moçambicano as potentes vozes dos afro-americanos, com o intuito de germinar o desejo de liberdade e equidade, que, através das artes, toma a forma de um grito aparentemente abafado, mas que une forças para eclodir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 1940, a poesia em Moçambique teve um papel importante na denúncia das injustiças, discriminações e violência, na conscientização e na reivindicação de direitos. Essa literatura engajada com as questões políticas e sociais teve como uma das principais representantes a autora Noémia de Sousa, cuja obra dialogava com os valores da Negritude e com temas e vozes do Harlem, principalmente no que diz respeito à música negra de combate e resistência (*spirituals, jazz e blues*).

561

Os poemas aqui analisados, “Deixa passar o meu povo”, “Patrão” e “A Billie Holiday, cantora”, traduzem o desejo de liberdade da nação africana, fazendo referência a elementos bíblicos (Moisés liderando a fuga dos povos escravizados no Egito), denunciando o trabalho forçado para a riqueza dos patrões (assim como ocorria na região do Delta do Mississipi nos Estados Unidos) e suscitando o sentimento de irmandade e cooperação mútua da nação africana, para que os irmãos sejam vistos com “olhos de fraternidade e compreensão”.

Com maestria, Noémia de Sousa confere musicalidade aos seus poemas através do uso de rimas, da variação da entonação com o encadeamento de versos e com o uso de reticências e exclamações, da proximidade com a oralidade (poesia para ser declamada), da intertextualidade com canções e vozes negras norte-americanas e do uso de aliterações e assonâncias que conferem um tom polirrítmico ao texto.

Com uma escrita emocionante e musical, Noémia consegue expor e denunciar as atrocidades do período colonial em Moçambique, conscientizar o povo acerca da sua não inferioridade e desenvolver o sentimento de valorização das raízes e de mudança. Mesmo sendo

exilada e tendo seus poemas divulgados de forma dispersa durante muitos anos, Noémia de Sousa deixou sua voz vibrante ecoar além dos oceanos, e, abençoada pelos irmãos do Harlem, gritou a plenos pulmões, “Let my people go!”.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Uma voz canonizada a contrapelo: a poética de Noémia de Sousa. *Revista Diadorim*, v. 5, n. 1, 2009, p. 229-240.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CARTHY, J.M.C. *The variation and impact of “Ol’Man River” by Paul Robeson*. MHS 123: Music and Technology in the Twentieth Century, 2019.
- DEUS, M.A.S. Noémia de Sousa: um “blues” moçambicano para Billie Holiday. *Revista Crioula*, n. 18, 2016.
- ESPÍNOLA, A.F.A. Uma discussão de classe e uma história social do blues no sul dos Estados Unidos. *Revista Espacialidades* [online], v. 9, n. 1, 2016, p. 278-314.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2003, p. 388-400.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, L.C.N. *O “Sangue Negro” da escrita: poética, estética e política em Noémia de Sousa*. 2020. 76f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- MARQUES, M.L.L. *A poesia moçambicana: entre a escrita de combate e o caráter intimista da produção contemporânea*. 25 Jornada de Estudos Linguísticos e Literários de Nordeste. Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. Anais.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF/Pallas, 2007.
- PAULA, Júlio César Machado de. Das vozes que vêm: coralidade, tempo e resistência em “Deixa passar o meu povo”, de Noémia de Sousa. *Revista Mulemba*, v. 8, n. 14, 2016.

SCHMIDT, Simone Pereira. Rotas (trans)atlânticas na poesia africana do tempo colonial: o caso Noémia de Sousa. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, vol. 4, n. 7, 2011, p. 23-30.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As índicas águas da (na) poesia moçambicana. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Especial 2016, p. 61-82.

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

ZEISLER-VRALSTED, Dorothy. African Americans and the Mississippi River: race, history and the environment. **Thesis Eleven**, vol. 150, n. 1, 2019, p. 81-101.