

POESIA, IDENTIDADE E NACIONALISMOS: CRUZAMENTOS POLÍTICOS E CULTURAIS NAS OBRAS DE NOÉMIA DE SOUSA E DE JOSÉ CRAVEIRINHA

Dr. UBIRATÃ SOUZA
Doutor pela Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
(ubiratashallom@gmail.com)

Dra. REJANE VECCHIA DA ROCHA E SILVA
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
(rejane.vecchia@gmail.com)

RESUMO: Com base na análise de configurações estéticas específicas de poemas de Noémia de Sousa e de José Craveirinha, é possível perceber de que modo a literatura moçambicana expressa os cruzamentos entre as múltiplas identidades do território colonial e as mudanças de consciência política que levaram à emergência de nacionalismos independentistas. Nesta análise, argumentos estéticos serão mobilizados desde o interior dos poemas para demonstrar a superação dos “protonacionalismos”, conforme definido por Mário Pinto de Andrade, em direção aos nacionalismos críticos que se seguiriam a partir da década de 1950.

Palavras-chave: José Craveirinha. Noémia de Sousa. Poesia moçambicana. Nacionalismos.

Artigo recebido em: 27 maio 2020.

Aceito em: 23 jun. 2020.

POETRY, IDENTITY AND NATIONALISMS: POLITICAL AND CULTURAL CROSSINGS IN THE WORKS OF NOÉMIA DE SOUSA AND JOSÉ CRAVEIRINHA

ABSTRACT: From the analysis of specific aesthetic configurations verifiable in poems by Noémia de Sousa and José Craveirinha, it is possible to see how Mozambican literature expresses the crossings between the multiple identities of the colonial territory and the changes in political consciousness that led to the emergence of independence nationalisms. In this analysis, aesthetic arguments will be mobilized from within the poems to demonstrate the overcoming of "protonationalisms", as defined by Mário Pinto de Andrade, towards the critical nationalisms that would follow from the 1950s onwards.

Keywords: José Craveirinha. Noémia de Sousa. Mozambican poetry. Nationalisms.

UM NOVO QUADRO SOCIAL, UMA NOVA CULTURA

Atribui-se a Mário Pinto de Andrade a autoria de obra póstuma chamada *As origens do nacionalismo africano* (1997). Trata-se de uma organização de escritos esparsos do pensador angolano, cuja fixação de texto foi realizada pelo escritor José Eduardo Agualusa. A compilação dos escritos do pensador angolano permite ver, no conjunto, uma análise histórico-sociológica a respeito da “Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa”, em uma baliza cronológica que compreende o período entre 1911 e 1961, conforme expõe seu subtítulo. Ao analisar as diversas manifestações sociais que representaram análises africanas (angolanas, moçambicanas, guineenses, cabo-verdianas e são-tomenses) sobre as condições de vida nas colônias portuguesas, o escrito de Mário de Andrade percebe a construção e o delineamento de posturas políticas engajadas e protestativas cuja dinâmica, ao longo do período analisado, pôde, a propósito, ser caracterizada por rupturas e continuidades. E a este período, que gesta um pensamento nacional a partir dos espaços coloniais portugueses, Mário Pinto de Andrade atribui o nome de “protonacionalismo” (ANDRADE, 1997, p. 77):

Na generalidade, e encarado sob o ângulo unitário, o protonacionalismo abrange o período histórico de emergência de um discurso que se distingue pelo seu triplo

carácter *fragmentário* (no pensamento e na acção), *descontínuo* (na temporalidade) e *ambivalente* (no seu posicionamento face ao sistema colonial).

Parte relevante da crítica política gerada no interior deste período caracterizado como protonacionalismo encontrava limites para suas propostas políticas nas estruturas coloniais do Estado lusitano, uma vez que essa manifestação política era gestada do ambiente do assimilacionismo português. Esse é um importante motivo pelo qual Andrade considera o discurso que emergiu desde o período histórico protonacionalista como “ambivalente”. No entanto, para compreender exatamente como a assimilação portuguesa se relaciona com a formação de um pensamento político relativamente autonomista, cumpre realizar uma rápida análise das condições jurídicas e institucionais que operavam divisões no interior da sociedade colonial portuguesa em África. Para isso, é importante perceber que o grupo dos colonizados era dividido em dois subgrupos: o do africano nativo, considerado indígena; e o daquele que era considerado “civilizado”, porque “sabia falar português, estava desligado de todos os costumes tribais (*sic*) e que tinha emprego regular e remunerado”, como descreve o pensador moçambicano Eduardo Mondlane (1975, p. 39).

Estas eram as bases do que Mondlane chama de “sistema do *assimilado*”, que, na verdade, se prestou a criar minorias letradas no interior da sociedade moçambicana. A assimilação portuguesa tinha bases antigas, fundamentadas na ideologia da missão evangelizadora do português entre os “gentios”, desde as antigas formas de colonialismo do século XV em diante. Não por acaso, as “missões” foram sempre instituições formadoras de assimilados. Já durante o colonialismo ligado ao imperialismo do século XIX, a assimilação ganha a funcionalidade de um estatuto jurídico, que produziu, durante todos os anos da colonização imperialista, diversas gerações sucessivas de assimilados na sociedade moçambicana. Vale a pena lembrar, no entanto, que desde o primeiro documento legal que instituía a noção de assimilado, de 1926, até a supressão da base jurídica do assimilado, em 1961, diversas cartas regularam com maiores ou menores variações a condição legal do assimilado (cf. ALEXANDRE, 2000, p. 193).

Com base na análise de Mário Pinto de Andrade, é possível perceber como a condição do indivíduo assimilado gerou, portanto, uma posição cultural e política de mão dupla: se por um lado, o estatuto jurídico do assimilado facultava a uma minúscula elite uma pequena brecha de trânsito social no interior da sociedade colonial, favorecendo o acesso a alguma educação formal, por outro lado, foi com recurso a essa mesma educação (e à possibilidade de uma comunicação escrita em língua portuguesa) que essa elite foi capaz de mostrar uma consciência crítica acerca da exploração colonialista. Apesar disso, grande parte da consciência crítica

desenvolvida no período só enxergou alternativas políticas para a superação da exploração que esbarrassem o tempo todo nos limites do Estado colonial. É preciso não desconsiderar que o indivíduo assimilado se encontrava inserido num sistema jurídico e social que desvalorizava cada vez mais as culturas autóctones (de onde os primeiros assimilados vinham) e as considerava como “não civilização” (ANDRADE, 1997, p. 93):

Mas a firme convicção na capacidade dos negros em guindarem-se às altas esferas do saber acompanha-se de uma atitude ambivalente, já que ela pressupõe que os ‘indígenas’ rejeitem os seus valores próprios e “saíam” do estado de “não cultura” para se integrarem num quadro civilizacional preciso – o molde ocidental.

A partir da década de 1950, no entanto, essas manifestações “protonacionalistas” terão de conviver com novas formas de manifestação política que consistirão num verdadeiro ponto de viragem, que assumirá feições de um novo tipo de pensamento crítico em relação à condição colonial e à própria concepção identitária dessas populações, consubstanciando novas formas de nacionalismos e de pertencas nacionais. As alternativas e propostas autonomistas que encontravam no Estado colonial português o limite da emancipação serão substituídas agora por uma radicalidade endógena. A sucessão entre as propostas de naturezas distintas ocorrerá justamente através de continuidades e rupturas, culminando, no período pós-guerra, em um pensamento verticalmente crítico a respeito da colonização portuguesa em África, que via na supressão do Estado colonial um imperativo. Na verdade, esses tipos de pensamentos e manifestações com implicações políticas no interior da sociedade moçambicana assumirão a forma de novos nacionalismos segundo afirma (ANDRADE, 1997, p. 185-186):

A linha de continuidade situa-se no plano dos temas essenciais do discurso político e da práxis, considerados num outro contexto e carregados de conteúdos diferentes. Com efeito, a problemática inerente ao sistema colonial recolocar-se-á durante largo tempo em termos da dicotomia indígena/ assimilado, da permanência apenas dissimulada do trabalho obrigatório, do esbulho das terras ou do acesso à instrução. [...] Mas o protonacionalismo, na sua essência, foi produtor de um discurso com uma finalidade ilusória: assumindo-se como negros cultos, no molde ocidental, sujeitos da nação portuguesa e legalistas, esses ideólogos [...] não tinham atingido o grau crítico de compreensão lógica do sistema colonial português. E aí reside, precisamente, o ponto de ruptura que será expresso pela geração que fará a sua entrada na cena da história, nos anos imediatos à segunda guerra mundial.

A explicação sociológica desse novo tipo de pensamento político crítico acerca da colonização passa pela compreensão de certo tipo de processo social assimilativo que escapava ao controle efetivo do Estado português e dos seus aparatos. No caso moçambicano, especificamente, trata-se daquilo que o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço (2009, p. 139) chama de surgimento de “populações periurbanas”, ou seja, contingentes humanos que se aglomeravam em bolsões suburbanos ao redor dos grandes centros metropolitanos (mormente Lourenço Marques), cuja presença na cidade consistia numa oferta de mão de obra barata, cada vez mais solicitada por conta da intensa urbanização que assistiu Moçambique desde os primeiros decênios do século XX. Esses bolsões suburbanos terão seus nomes inscritos miticamente na história cultural e política moçambicana, como Xipamanine, Munhuana, Chamanculo, Mafalala, Malanga, Minkhokweni, entre outros. Segundo Cabaço (*ibid.*, loc. cit.):

O crescimento da economia colonial estimulava a urbanização de contingentes cada vez mais numerosos de camponeses que o Governo colonial, não obstante as restrições administrativas e a repressão, era impotente para conter. Essa migração de gente do campo tradicionalista para um habitat urbano onde era forte a presença da modernidade ocidental foi dando origem a um novo tipo sociocultural que o maniqueísmo estreito da colonização em Moçambique insistia em continuar remetendo para a classificação residual de *indígena*: era o africano da periferia dos centros urbanos que [...] se encontrava distante de sua comunidade, desenquadrado das relações hierárquicas, dos vínculos tradicionais, das práticas consuetudinárias dos espaços rurais. [...]. Nesse parcial desenraizamento, ele não rompia, contudo, com suas origens e era sobre tais referências que construía as várias identidades na nova situação: nos subúrbios urbanos, reestruturava-se em sistemas de organização da vida que refletiam a simbiose dos dois universos culturais em que orbitava.

À crítica da literatura moçambicana interessa, sobretudo, como esse novo quadro social gerou um novo contexto discursivo que viu nascer uma geração de artistas que apresentará, a um tempo, ideias de articulações estéticas e políticas inovadoras. Com efeito, apropriando-se de mídias ocidentais de expressão e comunicação, como a música produzida com instrumentos europeus, a escrita livre numa língua portuguesa apropriada, a pintura em telas, Moçambique viu surgir nesse período uma arte empenhada, que, se por um lado transcendia as pertenças culturais endógenas, por outro recusava o estatuto de “quase-português”, assim como era próprio da antiga assimilação. As manifestações dessas populações mostram que se reconheciam, *a priori*, como moçambicanos, e mais do que isso, reivindicavam o direito a essa pertença, contrariamente à opressão cultural do

colonialismo que os obrigava a se perceberem como portugueses. Esse período viu surgir nomes basilares da cultura moçambicana, como o pintor Valente Malangatana Ngwenya, a ascensão do ritmo marrabenta, através de nomes como Fany Mpfumo, na prosa artística, nomes como de Luís Bernardo Honwana, e na poesia, sobretudo, José Craveirinha e Noémia de Sousa.

Esse tipo de arte, que, a propósito de um fenômeno correlato ocorrido no Brasil colonial, o prof. Antonio Candido chamaria de “arte empenhada” (CANDIDO, 2013, p. 29), carregará em sua configuração estética, sobretudo, uma forma de reflexão sobre as próprias condições de vida dos habitantes de uma sociedade ainda colonial, apresentando uma ótica e uma perspectiva que se reconhecerá, finalmente, como uma comunidade autônoma diferente de Portugal. Além da percepção da diferença, começa a surgir no pensamento político dessa geração a ideia de que a melhoria efetiva das condições de vida daquelas populações deveria passar, necessariamente, pela supressão do colonialismo. Essa perspectiva de autonomia se manifestará na arte em diversas chaves e em diversas formas de expressão verificáveis no interior da cada obra – e vale, para isso, empreender um esforço crítico que analise cada peça e cada obra de arte em busca desses traços de perspectivas e diferentes formas de reflexão acerca dum pensamento autonomista.

TRAÇOS ESTÉTICOS E IDENTITÁRIOS NA POESIA DE NOÉMIA DE SOUSA: A CONSCIÊNCIA DA DIFERENÇA

Noémia de Sousa apresenta em sua obra diversas formas de verificação desse fenômeno sociocultural de surgimento de nacionalismos. Sua trajetória pessoal, inclusive, é consideravelmente significativa de diversos entrecruzamentos etnoculturais: nascida na Catembe, em 1926, Noémia era filha de um funcionário público de uma tradicional família luso-afro-goesa da Ilha de Moçambique; sua mãe era filha de um explorador alemão com a filha de Belenguana, um chefe maronga. Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, falecida em 2002, pontifica hoje como uma das maiores vozes da literatura moçambicana, da qual é considerada, inclusive, como uma “mãe” (SAÚTE, 2001, p. 20).

A partir da leitura de alguns poemas seus, é possível delinear alguns traços críticos a partir dos quais seja possível discutir alguns aspectos dessa consciência de autonomia presente nas artes moçambicanas deste período de que se trata. O poema “Canção fraterna” traz alguns elementos que são importantes para essa discussão (SOUSA, 2001, p. 74):

Canção Fraternal

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:
Que séculos de escravidão
geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?
E o poço da melancolia
no fundo do teu olhar?

Foi a vida? o desespero? o medo?
Diz-me aqui em segredo,
irmão negro.

Porque a tua canção é sofrimento
e a tua voz, sentimento
e magia.
Há nela nostalgia
da liberdade perdida,
a morte das emoções proibidas,
e saudade de tudo que foi teu
e já não é.

Diz-me, irmão negro,
quem a fez assim...
Foi a vida? o desespero? o medo?

Mas mesmo encadeado, irmão,
que estranho feitiço o teu!
A tua voz dolente chorou
de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha alma em ferida
que a tua triste canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo
e olhos de luar...

Veio, de manso murmurar
que a tua canção é minha.

Este poema é construído, sobretudo, numa estrutura dialogal em que um interlocutor pode ser observado a partir exclusivamente do turno de um enunciador que fala, cuja voz é exatamente o que podemos acessar através da dimensão lírica do poema. A observação do interlocutor a partir do turno discursivo desse eu lírico ocorre através de um processo de descrição praticamente enumerativa de um ente que aqui é nomeado como “irmão negro”, vocativo que é repetido melodiosamente por quase todo poema. Entrecortadas com as descrições enumerativas, encontram-se perguntas, que aqui alavancam o movimento do poema, numa dinâmica inquisitiva que encontra apenas duas interrupções: a terceira estrofe, que justifica as perguntas, e a quinta estrofe, que encerra o poema, numa espécie de “chave de ouro” bastante reveladora de um fenômeno de que se trata a seguir.

Este insistente processo de adjetivação que acomete todo o poema, seja nos três períodos inquisitivos, seja nos dois períodos afirmativos, permite depreender alguns traços que compõem o desenho desse irmão negro: “olhar magoado”, “escravidão”, “resignação”, “melancolia”, “desespero”, “medo”, “nostalgia”, “emoções proibidas” são alguns sinais que caracterizam esse vocativo que, até o final do poema, parece se furtar a responder as questões postas pelo eu lírico. A impressão da furtividade do interlocutor é acentuada por dois traços: a) a insistência da voz enunciativa em sua pergunta, que aparece sempre sem resposta, o que a obrigaria a conjecturar hipóteses; e b) o verso em que a voz lírica diz “Dize-me aqui em segredo”, que se conecta à expressão “emoções proibidas”. Quer dizer, esse interlocutor se esquia de tratar de um assunto que lhe é proibido, censurado.

Há também uma recorrência em descrições relativas a uma dimensão sonora, senão musical e cançãoeira: “negro de voz quente”, “voz dolente”, “triste canção”, “tua canção é sofrimento”, “tua voz [é] sentimento”, “triste canção dorida”. É possível conjecturar que esse eu lírico se dirige ao seu interlocutor enquanto ouve-o a cantar, um canto negro, triste, de lamento pungente e de melancolia. Será demasiado perceber nessas características uma referência quase explícita ao *blues* dos negros dos EUA? Considerem-se poemas como “Deixa passar meu povo” ou “A Billie Holiday, cantora” para se obter argumentos que corroborem a referência à canção popular negra estadunidense.

O ato final do poema é significativamente metalinguístico (e por que não extrapolar a definição para algo como “metaidentitário?”). A distância entre o enunciador inquisitivo e o vocativo qualificado é subitamente suprimida, numa aproximação excessiva que praticamente funde o eu lírico ao seu vocativo. Essa fusão, no entanto, se dá menos ao nível do ser do que ao nível de suas vozes, por

assim dizer: a canção pungente do irmão negro torna-se a mesma canção do eu lírico, e então todo o tom do poema parece se fechar sobre um processo de refacimento, que irá alterar todo o significado dos versos anteriores – todas aquelas características e definições que couberam ao cantar provisoriamente alheio do irmão negro deverão agora, a um tempo, caber também ao cantar do próprio poema enunciado pelo eu lírico. É possível, por fim, perceber que, ao passo que esse enunciador lírico se refere a esse irmão negro triste, cativo, de canção pungente, refere-se, sobretudo, a si próprio, e ao seu próprio cantar poético, numa identificação tão próxima de seu interlocutor descrito que ambos se fundem num processo de autoidentificação e de semelhança múltipla.

Esta rápida análise do poema não pode estar minimamente completa se esse processo de identificação com um ente negro típico de algures for abstraído das dinâmicas históricas que se seguiam no período em que Noémia de Sousa escrevia. Refere-se, sobretudo, ao movimento principiado por estudantes negros de colônias francesas denominado então por *négritude*, cujos principais expoentes foram o senegalês Leopold Senghor e o martinicano Aimé Césaire. A negritude consistiu, efetivamente, num levante de uma intelectualidade negra intercontinental que se opôs à imposição da cultura eurocêntrica sobre as culturas negras, africanas ou da diáspora e sua conseqüente desvalorização. A partir dessa oposição ao etnocentrismo europeu, a ideia de uma comunidade negra mundial ligada ancestralmente à África começou a ser propagada de modo instantâneo. Muito embora Nelson Saúte (2001, p. 13) afirme que “longe, consagrava-se a Negritude, mas Noémia não a conhecia”, não é possível desconsiderar a dimensão étnica ampliada que conquista a autoconsciência no poema de Noémia com toda uma dimensão histórica mais ampla.

Esse poema de Noémia, decerto, serve como exemplo para que visualizemos a mudança de paradigmas das ideias dos pensadores do mundo colonial português. Já longe de um tipo de assimilacionismo que mal conseguia destacar sua identidade cultural daquela imposta legalmente pelas forças coloniais portuguesas, aqui existe o surgimento enfático de uma autoconsciência que se percebe, acima de tudo, negra, e irmanada das formas de opressão encetadas contra as demais populações negras de todo o mundo. A consciência da exploração, alinhada à uma consciência étnico-cultural, será fundamental para essa nova intelligentsia que se seguirá após a Segunda Guerra. A propósito, numa rápida comparação com o clássico soneto “*Surge et ambula*”, de Rui de Noronha¹, percebe-se que aquela África dormente e letárgica descrita num soneto

¹ Rui de Noronha (1909-1943), é considerado um dos pioneiros da literatura moçambicana (não sem polémicas), e Mário Pinto de Andrade considera-o, no conhecido “Prefácio” de sua *Antologia Temática de Poesia Africana*, ao lado do são-tomense Costa Alegre, um dos precursores das literaturas africanas de língua portuguesa. Escreveu sua obra até sua morte precoce, e o soneto mencionado foi publicado em 1936. Rui de Noronha produz uma poesia

clássico (cujo título, a propósito, estava em latim), é bem diferente dessa irmandade negra combativa e resistente, invocada através de um canto de lamento, do poema de Noémia de Sousa. É dessa mudança de paradigmas que se trata aqui.

Já no poema “Se me quiseres conhecer”, a dimensão dessa mudança de paradigmas parece ser bastante patente, porém em outras chaves. Pelo que se lê (SOUSA, 2001, p. 49):

Se me quiseres conhecer

Para Antero

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

Ah, essa sou eu:
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
boca rasgada em feridas de angústia,
mãos enormes, espalmadas,
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
pelos chicotes da escravatura...
Torturada e magnífica,
ativa e mística,
África da cabeça aos pés,
– ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me
vem debruçar-te sobre minha alma de África,
nos gemidos dos negros no cais
nos batuques frenéticos dos muchopes
na rebeldia dos machanganas
na estranha melancolia se evolvendo
duma canção nativa, noite dentro...

que é, em muitos aspectos, uma síntese da condição do antigo assimilado no início do século (em relação ao debate do pioneirismo, cf. SOUZA, 2019, p. 20-43).

E nada mais me pergutes,
se é que me queres conhecer...
se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne,
onde a revolta de África congelou
seu grito inchado de esperança.

Assim como “Canção fraterna”, “Se me quiseses conhecer” se constrói sobre uma estrutura dialogal que privilegia o turno de um enunciador que, aqui, consiste num eu lírico. O que se vê em primeiro plano é a voz de um eu lírico que é, concomitantemente, um enunciador ocupando seu turno discursivo numa estrutura dialogal. Não temos acesso ao turno do provável interlocutor, o que não impede, no entanto, de remontar alguns indícios de sua fala: o primeiro verso da última estrofe, “E nada mais me pergutes”, permite-nos deduzir que este interlocutor houvesse, anteriormente, feito perguntas à voz enunciativa; disso se deduz que o conteúdo dessas perguntas fosse exatamente acerca da possibilidade de conhecer a voz enunciativa. Afinal, o mote de quase todo o poema é, a propósito, “Se me quiseses conhecer”. Nesta ansa de responder à questão, a voz enunciativa preenche todo o espaço do poema com um processo de autodescrição.

Esta autodescrição contém uma enumeração de imagens fortes, que evocarão lugares importantes de um processo que, transcendendo a simples descrição *per se*, tocará a composição de uma concepção identitária. A ver. A primeira imagem, que ocupa todo o primeiro parágrafo, constrói-se sobre uma metáfora que aproxima a percepção dessa voz enunciativa acerca da sua própria cor da pele com a pátina da madeira de pau preto, objeto a partir do qual são feitas as conhecidas estátuas de pau preto pelos maconde, grupo do extremo norte do território moçambicano. Esta madeira, *Dalbergia melanoxylon*, conhecida também por jacarandá-africano, *mpingo*, ou madeira-preta apresenta uma coloração que varia entre um avermelhado escuro até um preto intenso. A partir dela, artistas macondes esculpem duas categorias de figuras: o *shetani* (“demônios” ou “espíritos”), ou o *ujamaa* (“família” ou “união”). As figuras *shetani*, particularmente, são aquelas que assumem traços antropomórficos ou zoomórficos, e os versos do poema de Noémia de Sousa devem se referir exatamente a este estilo de arte maconde, uma vez que a outra variante, as figuras *ujamaa* são compostas por diversas componentes antropomórficas em uma só peça (SAETERSDAL, 1998, p. 285).

A segunda imagem, que ocupa todo o segundo parágrafo, prossegue numa descrição do próprio corpo. Dos prováveis olhos, com “órbitas vazias”, à “boca rasgada”, às “mãos enormes, espalmadas”, e também o “corpo tatuado de feridas” (haverá aqui também uma referência às práticas de escarificação que marcam ritos

de passagem, tanto macondes, quanto em diversas outras localidades do continente africano), que desenham características físicas, temos também uma descrição da postura desse corpo, “em jeito de quem implora e ameaça”, até outro tipo de descrição que, absolutamente acoplada às características físicas, é também descrição de um estado de espírito, uma vez que as órbitas estão vazias “do desespero de possuir a vida”, e a boca rasgada em “feridas de angústia”, e as feridas que escarificam são também invisíveis, marcadas pelos “chicotes de escravatura”. Essa terrível descrição física e espiritual, no entanto, ainda que esteja marcada pelo desespero e pela angústia, não tornam a figura submissa. Pelo contrário, existe aqui uma oscilação dual nessa estrofe que faz do sofrimento também uma postura ofensiva: ao mesmo tempo em que este sujeito implora, ele também ameaça, ao mesmo tempo que é torturado, é também altivo, magnífico e místico. O fecho desta estrofe resume uma intenção latente no fundo da enumeração descritiva: essa descrição física e de um estado de espírito refere-se a um ente que é “África da cabeça aos pés”. Na verdade, quando essa voz enunciativa declarava que suas escarificações derivavam dos chicotes de escravatura, já nos dava indícios de que esse eu lírico se expandia para além de um indivíduo.

A expansão desse eu lírico, inclusive, alcança dimensões bastante significantes já na próxima estrofe, em que aquela África, enunciada anteriormente, retorna em forma de “alma”, e, através de figuras de estilos como a sinédoque ou a metonímia, o sentido dessa “alma de África” repousará em espaços sociais específicos. Para que esse ente enunciador, eu lírico, fosse devidamente compreendido, apresenta-se o convite para que seu interlocutor se debruçasse sobre a “alma de África”. Através de uma metamorfose de imagens, essa “alma de África” transforma-se em “negros do cais”, depois nos “batuques frenéticos dos muchopes”, também na “rebeldia dos machanganas”, e, por fim, novamente numa imagem musical, desta vez duma “música nativa” melancólica que ressoa noite adentro.

A referência aos chope, povo que se situa no sudeste do território moçambicano, evocado como “batuque frenético” – faz referência a performances como o *msaho*, ou o *ngodo*, que são manifestações que envolvem dança, récita, canto e uma música bastante conhecida, extraída de um conjunto de instrumentos como tambores específicos e, sobretudo, a *mbila* ou *timbila*, instrumento percussivo cujas notas são dadas por madeiras tensionadas sobre uma caixa de ressonância. Assim como a referência aos changanas rebeldes, indica provável menção às migrações dos povos descendentes dos ngunis que se estabeleceram entre os séculos XVIII e XIX no território que hoje é Moçambique, através de inúmeras guerras e uma progressiva subordinação dos povos que ali se encontravam até a construção do que será chamado posteriormente de Império de Gaza (cf. a propósito dessa instituição, sua formação e sua manutenção, SANTOS, 2010). A essa formação belicosa do espaço

geográfico ocupado pelas chamadas “gentes do sul”, corresponde certo estereótipo de “povo guerreiro”².

São, portanto, changana, chope e maconde: três grupos etnoculturais distintos. Os antigos desafetos entre esses grupos, suas substanciais diferenças e composições, históricas, sociais e culturais, nada disso deve ser considerado no espírito do poema, pois o que nele há é uma simples justaposição de versos que fazem uma ligeira e branda referência a certas características de cada um desses povos pelas quais poderiam ser reconhecidos externamente. A referência ligeira a esses grupos é absolutamente pragmática, e está justamente em função dos versos anteriores que encadeiam, a partir de uma enunciação explícita da “alma de África”, um processo de sinédoque que substitui, gradativamente, um todo – a “alma de África”, pelas partes – o negro do cais, os batuques chopes, os rebeldes changanas, e a melancolia duma canção nativa. Embora pragmático, o uso da referência aos chopes e aos changanas nesse contexto dá conta de “territorializar”, por assim dizer, essas partes de África ou essa construção de um todo. E não será casual o fato desse território situar-se justamente no espaço definido pela colônia portuguesa de Moçambique – entre chopes, changanas e por macondes. Mas a colônia ela mesma também está ausente, e isso assim se define justamente pela estrutura dialogal que assume o poema, o que agora se analisará.

A construção do poema em forma dialogal é fundamental para a economia estética, no sentido de abarcar uma interpretação histórica à análise estética a partir deste traço. Essa voz enunciativa se dá a conhecer através de um processo de autodescrição, que em última instância é também um processo de autoidentificação, que se desenha justamente pelo sinal da diferença perante um ente estranho que lhe propõe questões. A esse processo, que, a propósito, pode-se chamar de uma estrutura de alteridade, soma-se o fato de que essa voz enunciativa, igualmente ao que ocorrera em “Canção fraterna”, não se resume a uma identidade individual, mas sim, compõe-se de um eu lírico expandido que abrange uma dimensão geográfica, expressa pela “alma de África”, e, concomitantemente, uma dimensão cultural, unindo uma feição étnica, maconde, chope e changana. Vela-se pelas entrelinhas na tessitura do poema ainda o signo “Moçambique”, uma vez que essa dimensão cultural carrega em si

² A literatura moçambicana registrará outras formas desses estereótipos relativos às “gentes do sul” de Moçambique. A propósito, este parágrafo da obra do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, em sua obra *Entre as memórias silenciadas* (Maputo: Texto, 2013, p. 49): “[As regiões do sul] São áreas para vaidosos, gente com ânsia de dominar, de suplantar. Para a grandiloquência não lhes bastou o império de má memória que os subjugou por mais de setenta anos, reduzindo-os a meros mabulundlelas, o equivalente ao poder de então, ao assimilado do colono, mas com a diferença de que ao mabulundlela se exigia a perfuração das orelhas”. O assimilado aqui refere-se precisamente ao “mabulundlela”, uma espécie de assimilado no interior do Império de Gaza que impunha seus costumes e cultura sobre os povos dominados.

estereótipos de povos incluídos no território colonial moçambicano de norte a sul – mas, e agora sim, esse território não se quer colonial, à semelhança dos desejos assimilacionistas e eurocentristas das políticas coloniais portuguesas, mas sim quer enfatizar, e esse é tom supremo do poema, sua autonomia geográfica (África), étnica (negra) e cultural (maconde, chope e changana, em suma, moçambicana), justamente a partir da diferença entre esse eu lírico expandido e um interlocutor ignorante. Aqui é preciso lembrar que o desejo desse interlocutor de efetivamente conhecer esse Outro é posto em causa por duas reiteradas vezes no poema, com recurso estratégico a uma conjunção que introduz uma oração subordinada substantiva que expressa dúvida: “Se é que me queres conhecer / Se é que me queres conhecer”.

Trata-se, em suma, de um poema escrito em língua portuguesa, um modelo ocidental e europeu de comunicação literária, e, embora o poema faça referências às outras formas de cultura presentes no território moçambicano, essas formas de cultura são recebidas no interior do poema só em parte, através de um uso apenas pragmático. Mas existe a tomada de uma consciência que se desenha a partir da diferença com um Outro que ignora as especificidades dessa cultura, e essa consciência busca a afirmação de sua autonomia. Essa autonomia, porém, não se restringe aos limites estritos dessas culturas referenciadas – essa voz enunciativa não é só negra, só África, só chope, só changana, só maconde, mas, sim, é tudo isso de uma vez. Ou seja, essa consciência de identidade autônoma se constrói a partir da transcendência da pertença especificamente étnica, ou especificamente cultural. Entre a dimensão política da identidade que se constrói a partir do signo “África”, e a partir dos signos das referências às diversas outras culturas, interpõe-se um signo que aqui está velado, oculto, que é justamente o signo de “Moçambique”, que seria a única instância em que essas identidades diferentes da ocidental, europeia e portuguesa poderiam se assumir enquanto tais, em sua plena autonomia. Será, porventura, esse tipo de pensamento identitário que repousará na base dos nacionalismos independentistas anticoloniais que, após a Segunda Guerra, começarão a gestar uma ideia de uma Nação e de um Estado ainda por construir.

TRAÇOS ESTÉTICOS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA: DA IDENTIDADE À NAÇÃO, DA NAÇÃO AO COMBATE

José Craveirinha, nascido em 1922, traz em sua trajetória marcas que permitem incluí-lo nessa geração de assimilados que fugiam ao controle específico do Estado. Filho de mãe ronga e de um pai português, Craveirinha passou quase todo o seu período formativo entre as periferias, na chamada cidade de caniço, onde habitava a mãe, e nas regiões centrais, onde habitava o pai. Colega de juventude de Noémia de Sousa, pertenceu a uma geração que incluía nomes como Ruy Guerra,

Rui Nogar, João Mendes, Ricardo Rangel, e outros nomes que comporiam essa intelectualidade que passaria, a partir daquela década de 1940, a refletir de forma crítica a respeito da política e da sociedade moçambicana. Ao lado de Noémia de Sousa, José Craveirinha hoje é um dos nomes mais importantes da literatura moçambicana, esse sistema literário que se organizou a partir dos escritos poéticos desses autores.

A proximidade entre Craveirinha e Noémia não precisa estar em prejuízo das diferenças que a comparação permite. Aqueles dados que pudemos ver como traços estéticos a partir de duas rápidas análises de dois poemas de Noémia de Sousa parecem se apresentar também na poesia de Craveirinha: um processo de autoidentificação que, transcendendo a pertença cultural a grupos específicos, nega-se ao estatuto completamente assimilado da cultura portuguesa. No entanto, as feições que essas características assumem na poética de Craveirinha trarão diferenças substanciais que somente podemos remontar a partir da análise de alguns poemas seus. Neste sentido, o “Poema do futuro cidadão” é um excelente exemplo, pelo que se lê (CRAVEIRINHA, 2010, p 19):

Poema do futuro cidadão

Vim de qualquer parte
de uma nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão.
Mas
tenho amor para dar às mãos-cheias.
Amor do que sou
e nada mais.

E
tenho no coração gritos que não são meus somente
porque venho de um País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a todos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe.

Desde o título do poema, reivindica-se o estatuto de uma cidadania ausente, porque não presente. Ao passo que em tempo presente esta cidadania encontra-se ausente, projeta-se ao futuro com uma certeza impressionante. Já na primeira estrofe, uma nação é plenamente anunciada, a despeito de seu caráter de ainda não existente. Chama atenção que o dado referente à origem desse enunciador seja múltiplo, diverso e vário, afinal ele vem “de qualquer parte” dessa nação ainda não existente. Temos então aí o limite da nação que, embora não exista, circunscreve um espaço amplo, múltiplo e vário, que oferece diversas possibilidades de origens. Não há como não conectar essa estrofe com a reivindicação de uma Nação a se construir – Moçambique, composta de diversas possibilidades de origens dentro dos limites circunscritos de um espaço específico, o que decerto faz referências às diversas pertencas etnoculturais que precisariam ser transcendidas em direção à nova nação. A forma como essa referência se furta a se construir de forma direta e explícita (a palavra “Moçambique”, aqui, é uma petição crítica), no entanto, faz o poema construir seu sentido para além da sua circunstância específica, e faz pensar em diversos outros espaços em que a autodeterminação dos povos é reivindicada contra qualquer forma de dominação política que entrave um projeto de nação.

Essa visão é corroborada pela segunda estrofe, que, a partir da negativa direcionada ao “apenas eu”, é possível construir, a partir do desmembramento da elipse zeugmática, a compreensão de que esse enunciador nasceu “irmão”. Essa construção coesa, elíptica, em forma de constatação em máxima, guarda certo apelo contrário a qualquer possibilidade de individualismo, e conclama uma fraternidade. Novamente, e de uma forma poética totalmente variada, há aqui a possibilidade de perceber um eu lírico expandido para além dos limites de um indivíduo. E esse eu lírico expandido situa-se no entrave de uma situação típica, o anseio de uma nação por existir, o que faz referência a uma circunstância e a transcende simultaneamente. Interrompida por uma conjunção adversativa, o verbo em primeira pessoa introduz a posse sobre o elemento “amor”, pronto a ser distribuído através de uma imagem de grande fartura: “às mãos-cheias”. A fonte do seu sentimento, no entanto, é puramente uma condição autoafirmativa, o que faz lembrar a afirmação autoidentitária dos poemas de Noémia de Sousa: “amor do que sou / e nada mais”. Ou seja, é a existência da forma como isso se dá, existir da forma como se é, o que faz com que esse eu lírico tenha amor, e o tenha em fartura.

A expansão desse eu lírico ganha traços mais definidos na terceira estrofe. Como que a legitimar sua reivindicação, que é, por fim, seu próprio discurso, o eu lírico afirma que carrega consigo “gritos” – e a reivindicação assume um caráter coletivo e polifônico – “que não são só meus”. A expressão “nação que ainda não existe” retorna agora como uma variação do tema, pois a palavra “nação” é

substituída por outra, “país”. A palavra “nação”, que tinha um aspecto mais social, agora assume um caráter mais jurídico, mais institucional, por assim dizer, através da figura do “país”, que precisa existir. E através de variações do tema, todos os versos enunciados anteriormente retornam refeitos e reorganizados até o fim do poema, reiterando uma insistência que dá conta de certa urgência da reivindicação, e também da coletividade proposta pela situação típica do nosso enunciador, “homem qualquer” de um país / nação a existir.

A questão do trabalho apresenta-se de forma enfática nos poemas “Grito negro” e “Ninguém”. Para além da questão laboral enquanto apelo temático, há nesses poemas uma literal autoidentificação com uma classe trabalhadora que ocupa, por assim dizer, a própria dimensão enunciativa do poema através de um eu lírico expandido, que toma consciência da opressão causada por um regime compulsório de trabalho. Como lemos (CRAVEIRINHA, 2010, p. 35 e 15, respectivamente):

Grito Negro

Eu sou carvão
E tu arrancaste-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não
Patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!
Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder

E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!

Eu serei o teu carvão

Patrão!

Ninguém

Andaimes

até ao décimo quinto andar
do moderno edifício de betão armado.

O ritmo

florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar
e um transeunte curioso
que pergunta:

– Já caiu alguém dos andaimes?

O pausado ronronar

dos motores a óleos pesados
e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:
– Ninguém. Só dois pretos.

O poema “Grito negro” apresenta flagrante diálogo com o poema “Patrão”, de Noémia de Sousa, em que o mesmo critério de autoidentificação com uma classe trabalhadora é construído justamente através da estrutura estética de um eu lírico expandido que se dirige a um patrão. No poema de Craveirinha, no entanto, a repetição da palavra “patrão”, acoplada com rimas com o mesmo tipo de encontro vocálico, traz ao poema um peso sonoro impactante e mecânico, que mimetiza a mecanicidade do trabalho alienado. Além disso, a correspondência semântica e metafórica que se estabelece entre o carvão e o negro trabalhador subverte a mesma correspondência que, no uso pejorativo, se dá de forma preconceituosa e racista. Aqui, a figura do carvão é invocada como combustível de uma operação mecânica, assim como o homem negro trabalhador é o combustível que fomenta a atividade de um sistema de trabalho explorador. E, como qualquer combustível, seu uso é finito porque destrói sua matéria. Da mesma forma, a figura do trabalhador-carvão se conscientiza de sua iminente destruição: “Tenho que arder na exploração / Arder até

às cinzas da maldição / Arder vivo como alcatrão, meu irmão / Até não ser mais tua mina / Patrão!” Quatro versos, no entanto, demonstram como a consciência da exploração pode ser transformada numa postura ofensiva: “Para te servir eternamente como força motriz / mas eternamente não”, e depois “Tenho que arder / e queimar tudo com o fogo da minha combustão”. O primeiro verso, aqui arrolado entre os quatro, apresenta uma negativa ligeira, porém instantânea. Essa negativa pode ser compreendida justamente como uma negação ao estado mecânico de exploração vivido pelo trabalhador-carvão. A segunda ordem, de dois versos, apresenta, de algum modo, uma estratégia para a negativa se solidificar: o fogo da combustão gerado pelo trabalhador-carvão pode extrapolar seus limites, e “queimar tudo”: ou seja, fazer arder de uma vez todo um sistema econômico racista e exploratório.

Já o poema “Ninguém”, de tom épico, narrativo, conta um episódio, de forma atomizada, coesa e sucinta. A primeira estrofe desenha o cenário de uma obra em construção, a segunda estrofe traz os movimentos das máquinas, e introduz uma personagem, que assim que adentra o poema, já toma o turno da fala, questionando sobre a possibilidade de alguém cair. A seguir da pergunta do transeunte curioso, temos uma suspensão do sentido, uma pausa incômoda, em que se ouvem os ruídos produzidos pela obra. A resposta, automática e serena, traduz todo um clima em que os chamados “pretos” não representariam efetivamente “ninguém” perante o risco de perder a vida. A forma sucinta e serena com que o poema se constrói contrasta com a notação crudelíssima que narra, gerando uma intensa ironia perversa e incômoda. Essa ironia se faz presente em outros poemas de menor extensão de Craveirinha, como “Poemeto” e “Mina antipessoal”, por exemplo.

O que salta aos olhos na poesia de Craveirinha é o tom explícito, cortante, atomizado e rápido que caracteriza sua escrita. Ao contrário da paulatina tomada de consciência de Noémia de Sousa, aqui essa consciência torna-se reivindicatória e ferina, traduzida, na maioria das vezes, em formas sintaticamente mais breves, o que pode ser lido como um índice de urgência. A dimensão da combatividade, inclusive, é reforçada pela figura da xipalapala e do xigubo. Entre as culturas do sul (zulu, ronga, changana, tswa), a xipalapala é um instrumento sonoro de convocação de guerra, e o xigubo, dança característica de guerra, até hoje vista por grupos culturais que a performatizam em Moçambique. Continuando com sua escrita para além dos limites do momento de tomada de consciência, diferentemente de Noémia de Sousa, que interrompe sua produção com seu exílio em 1951, Craveirinha tem tempo de ser tomado pelo ambiente de radicalizações que acompanha o início da guerra armada anticolonial, em 1964. O clima tenso e grave acompanha produções como *Cela 1* e *Babalaze das hienas*, que se tornarão clássicos tanto de sua produção quanto da poesia moçambicana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas de Noémia de Sousa e José Craveirinha, em comparação, revelam processos poéticos que expressam um trajeto em crescendo, abarcando desde construções afirmativas autoidentitárias até a reivindicação instantânea, curta e subversiva de um nacionalismo independentista urgente. Tais construções poéticas expressam, efetivamente, um ponto de virada na produção artística moçambicana que acompanhou o surgimento de uma postura política crítica no seio de uma população relativamente assimilada nos subúrbios da antiga Lourenço Marques. Já distantes do mundo rural das aldeias e das culturas endógenas, essa população se viu de modo diferente dos antigos grupos culturais e, desta feita, tampouco poderiam se perceber portugueses: restava buscar por alternativas que pudessem suplantar aquele estado de coisas exploratório e segregativo em que viviam essas pessoas, em favor de uma melhoria efetiva das condições de vida de todo um corpo social de quem se irmanavam fraternalmente – como o prova o tom confessional tão bem expresso pela lírica dos autores.

Percebe-se, então, como no embrião da independência moçambicana, encontra-se um complexo cruzamento de identidades, culturas e política, em que essas dimensões se atravessam mutuamente num processo urgente de emergência de uma nova identidade, a par de novas posições sociais e novas culturas. O filósofo moçambicano Severino Ngoenha reflete acerca desse momento de “transcendência” em termos do surgimento de uma “moçambicanidade”, termo cujo valor semântico só pode ser compreendido, afinal, em face desse histórico de superação, como se vê (NGOENHA, 1998, p. 24):

A moçambicanidade, isto é, a transcendência das etnias, dos proto-nacionalismos, das religiões pela política, parecia suscetível de ultrapassar a oposição entre uma posição objetiva e outra subjetiva e de manifestar a tensão entre o projeto global da moçambicanidade e a realidade concreta das particularidades nacionais. Contudo, o medo de sucumbir no altar das pertencas étnicas vai levar o projeto moçambicano a criar mecanismos de integração nacional exógenas e, conseqüentemente, a alienar a força motriz dos grupos e das suas instituições.

A poesia lírica surge, então, como uma das expressões mais inequívocas desses processos de automeação e autoafirmação identitários (como é o caso de Noémia), reivindicando a alteração daquele *status* em suas bases econômicas (como é o caso de Craveirinha). A chave dessa mudança, enfim, estava na supressão definitiva do regime colonial e da defesa da autonomia de uma comunidade abrangente que agora

deveria se perceber como moçambicana. A transcendência das culturas endógenas para a vivência de uma experiência que se queria nacionalmente moçambicana, que não estava a reboque das estratégias assimilacionistas e discriminatórias do projeto português, era uma realidade vivida por aquela geração que se encontrava nos arredores das grandes cidades, vivendo uma vida que, não totalmente assimilada à cultura ocidental, guardava também seus resquícios de uma experiência endógena, plasmando-a às formas estrangeiras. Seguindo à sinalização do prof. Ngoenha, cumpre agora continuar essa análise para além desses poetas e para além desse momento histórico, com vistas a perceber como o sentimento nacional se transforma em projeto modernizador e autonomista e como ele será, em fim de contas, aplicado por um Estado autônomo num momento ulterior e negociado com as diversas formas de pertenças etnoculturais do restante do território, e, sobretudo, como a literatura moçambicana se fará translúcida a processos.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, V. *Velho Brasil, novas Áfricas: Portugal e o Império (1808 -1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.
- ANDRADE, M. P. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CRAVEIRINHA, J. *Antologia poética*. (Org. Ana Mafalda Leite – Coleção Poetas de Moçambique). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- NGOENHA, S. Identidade Moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, C. (Org.). *Identidade, moçambicanidade e moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- SAETERSDAL, T. Makonde carvings: cultural and symbolic aspects. In: SEPPÄLÄ, P.; KODA, B. *The making of a periphery: economic development and cultural encounters in Southern Tanzania*. Uppsala: Nordiska Africainstitutet, 1998.
- SANTOS, G. A. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821 – 1897)*. São Paulo: Alameda, 2010.

SAÚTE, N. “Noémia de Sousa: a mãe dos poetas”. In: SOUSA, N. *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

SOUSA, N. *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

UBIRATÃ SOUZA é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (2012), mestre (2014) e doutor (2019) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Atua profissionalmente na *holding* Cogna Educação com livros didáticos. Dentre as suas publicações estão o livro *Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique* (EdUFABC, 2017) e o capítulo de livro “Relações entre literatura e imprensa em Moçambique: reflexões sociológicas acerca da emergência de um corpo literário” (*Seis reflexões em torno do cânone moçambicano*, publicado em Maputo em 2019).

REJANE VECCHIA DA ROCHA E SILVA possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1987), graduação em História pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado (1994) e doutorado (2000) em Letras pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia (2002-2006) e na Université Paris Sorbonne (2014). É professora da Universidade de São Paulo, atuando como professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Dentre suas publicações estão o artigo "Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica" (com Ubiratã Souza, *Scripta PUC Minas*, 2016) e o capítulo de livro "A produção literária de países africanos de língua portuguesa: perspectivas metodológicas" (*Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*, 2014).