



## 16º Congresso Nacional de Iniciação Científica

**TÍTULO:** O IDEAL DE MÚSICA EM NOÉMIA DE SOUSA E TÂNIA TOMÉ - UM ESTUDO ESTILÍSTICO DA POESIA MOÇAMBICANA

**CATEGORIA:** CONCLUÍDO

**ÁREA:** CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**SUBÁREA:** LETRAS

**INSTITUIÇÃO:** CENTRO UNIVERSITÁRIO DAS FACULDADES METROPOLITANAS UNIDAS

**AUTOR(ES):** MATHEUS BIBIANO BRANCO

**ORIENTADOR(ES):** BEATRIZ PEREIRA DE SANTANA, ISABEL DE ANDRADE MOLITERNO

Realização:

**SEMESP**

sindicato das mantenedoras de ensino superior



Apoio:

**ENIAC**  
Educação Básica e Superior

## Resumo

A partir da seleção dos poemas “Sons em Uníssono”, de Tânia Tomé, e “Súplica”, de Noémia de Sousa, esta pesquisa propõe uma análise do estilo, compreendido como um conjunto de escolhas linguísticas expressivas, com o objetivo de compreender de que modo a música, como fator identitário, é compartilhada por ambas as poetisas. Esta pesquisa se concentrará no escopo da estilística, parte da linguística que consiste em analisar as diversas camadas textuais, a fim de descobrir como acontece a produção de sentido a partir dos elementos linguístico-discursivos, com o intuito de apresentar uma possibilidade de leitura dos poemas, sem que se desconsiderem outras análises.

## Introdução

Em Maputo, Moçambique, nasceu Tânia Tomé, poeta e compositora, seis anos após o início do processo de independência do país. Tânia Tomé ingressou na vida artística precocemente aos sete anos de idade, quando teve o seu contato com a música erudita. A influência da música em sua poesia interessa a este estudo, não só pelo que a música reflete no espírito humano, mas, principalmente, pelo que sua poesia expressa como reflexo de identidade do povo, que, no âmbito social moçambicano, representa o resgate de uma identidade, já esboçado por Noémia de Sousa.

Noémia de Sousa também nascera em Maputo, em 1926. Exerceu a função de jornalista, sendo, principalmente, uma das grandes poetisas de Moçambique. Reconhecida por sua poesia de resistência, teve sua produção poética reunida pela Associação dos Escritores Moçambicanos, o que favoreceu os estudos sobre a obra da autora.

Em um capítulo à parte do livro *Agarra-me o sol por trás (e outros textos & melodias)*, Tânia Tomé revelou, em um depoimento, que Noémia de Sousa havia deixado o legado do que “é ser mais Moçambique”. À vista disso, Tânia Tomé também atestou que “a música influencia muito” em sua poesia.

É a partir do poema “Súplica”, de Noémia de Sousa, que a leitura da música, como manifestação de um povo, sugere o resgate de identidade. Levando em conta a afirmação de Tânia Tomé sobre influências que recebeu ao longo da vida, este

estudo buscará compreender como o ideal de música é estabelecido no nível textual de ambas as autoras.

## Objetivos

O ponto de partida desta pesquisa é analisar como a música é representada nos poemas como manifestação identitária no nível textual e poético, e de que modo as duas poetisas dialogam nesse âmbito. É válido ressaltar que este estudo tem como propósito específico observar a construção de sentido no nível linguístico-discursivo, o que justifica o uso do tema “ideal de música” apenas como a representação mental de uma manifestação cultural. Além de buscar compreender o ideal de música, este estudo se empenhará em compreender de que forma esse ideal se transformou de uma poeta à outra, e o que isso representa para a poesia moçambicana.

## Metodologia

Dos livros *Sangue Negro*, que reúne poemas de Noémia de Sousa, e *Agarra-me o sol por trás & outros textos*, de Tânia Tomé, foram selecionados dois poemas que retratam a temática “música” a fim de compreender como essa temática se associa a questões de identidade.

Para tanto, o estudo concentrou-se sob o escopo da estilística, método de pesquisa que aborda a *expressividade*, ou seja, os recursos que a língua oferece para quem fala ou escreve manifestar um estado de ordem psíquica e o apelo. Visto que os recursos expressivos são de ordem diversa, a leitura e releitura dos versos foi fundamental para entender a relação entre os elementos linguístico-expressivos, e analisar os possíveis efeitos de sentido que esses elementos geram nos interlocutores dos textos.

Além disso, faz-se necessário ressaltar que esse método de pesquisa propõe oferecer uma hipótese de leitura dos poemas, tendo em vista que as construções possuem valores polissêmicos advindos das partes que integram a língua: a morfologia, a fonética, a sintaxe e o discurso.

A fim de contribuir para o estudo do estilo das autoras – que pode ser apreendido na recorrência de determinados traços expressivos –, foram destacados em negrito, ao longo das análises, alguns recursos linguístico-discursivos relevantes

para a construção de sentido nos poemas. Pretende-se, com isso, facilitar a compreensão das análises e propor a leitura da música como questão identitária.

## Desenvolvimento

O poema “Súplica”, de Noémia de Sousa, comporta a experiência poética do sujeito lírico resistente à desculturação, em que o seu pedido humilde leva o leitor a experimentar a identidade moçambicana através da oração que permanece no poema: “deixem-nos a música”. Esse pedido insistente, quase desesperado, é formado através do **verbo no imperativo seguido de pronome oblíquo**, que percorre todo o poema e revela os efeitos da súplica: (1) ***Tirem-nos tudo***, / (2) ***mas deixem-nos a música!***

Embora haja, nos dois verbos, o pedido humilde do sujeito poético, o segundo verso gera, através da **oração coordenada adversativa**, a leitura da resistência no poema. Se recorrermos à polissemia da palavra *resistência*, veremos que um de seus semas é, no modo figurativo, “aquilo que causa embaraço, que se opõe”. O êxito estilístico consiste na ambiguidade causada pelo uso do imperativo em orações distintas, ao passo que, enquanto na oração principal o imperativo compartilha os traços afetivos de *súplica*, na oração coordenada adversativa o imperativo busca o efeito da *resistência*. A oposição entre esses dois sentidos, a súplica e o resistir, aponta ao leitor a busca do sujeito poético em afirmar a sua identidade, em que o objeto de identificação é a música.

O poema apresenta um sujeito poético que deseja a submissão em seu pedido, seja através da ação verbal, seja nas combinações de determinantes, em que o leitor, tomado pela voz do sujeito lírico, se familiariza conforme a leitura, e entra em um universo angustiante a cada verso. Para que o ambiente desconfortante seja mantido até os últimos versos, a música de que fala a poeta no começo do poema é afastada do discurso em alguns momentos para, ao ser citada, ter maior valor expressivo.

Ainda assim, como recurso para que o leitor tenha sensação de unidade entre música e a “selva moçambicana”, a permissão de que seja tirada do povo “a lua lírica do xingombela” revela a **pseudo-contradição** como recurso estilístico no poema, pois, na medida em que o poema suplica para que não lhe seja amputada a música de sua cultura, permite que lhe seja tirada “a lua lírica”, ou seja, a música

que percorre a noite, e que faz o *xingombela*<sup>1</sup> do povo, a dança do povo. A falsa contradição faz com que o leitor tenha a sensação de que nada do que o poema descreve possa ser verdadeiramente tirado do povo: (8) *Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,* / (9) *a lua lírica do xingombela* / (10) *nas noites mulatas* / (11) *da selva moçambicana* / (12) *(essa lua que nos semeou no coração* / (13) *a poesia que encontramos na vida)*

A sucessão de imagens, em que o leitor experimenta uma lucidez melancólica, é digna de observação. Se no verso (8) o sujeito poético traz ao poema a imagem como uma metáfora existencial, “o sol que nos aquece”, que do alto dá vida ao povo, nos versos (9), (10) e (11) há uma mudança da imagem, em que a “lua lírica” percorre “na noite mulata da selva moçambicana”, a música já em terras de Moçambique. Há aí algumas gradações, do dia à noite, do alto do sol/lua ao baixo da selva moçambicana. E o poema chega ao verso (12), através do **encadeamento sintático**, ao coração do sujeito lírico semeado da poesia da lua lírica. É como se, verso a verso, o poema fosse abrindo espaços para apresentar que todas as imagens de Moçambique semeiam a música meio ao coração do sujeito poético, o coração do povo, carregado do universo moçambicano. A pseudo-contradição se confirma de modo pleno nesse momento, em que nada pode ser verdadeiramente tirado, visto que já está no plano afetivo.

Manuel Ferreira (1987) diz que Noémia de Sousa “se alimenta de raízes profundamente africanas”, seja através do “encadeamento sonoro”, seja pela “força imperativa do verbo num grito inchado”. O poema, além de confirmar a leitura de Manuel Ferreira, oferece a sutileza do estilo que merece a atenção do leitor: (14) *tirem-nos a palhota – a humilde cubata* / (15) *onde vivemos e amamos,* / (16) *tirem-nos a machamba que nos dá o pão,* (17) *tirem-nos o calor do lume* (18) *(que nos é quase tudo)* (19) — *mas não nos tirem a música!*

Há aqui, antes de tudo, a necessidade de perceber a progressão de espaço como fator estilístico. No começo do poema, surge a voz do sujeito poético que fala de Moçambique de um modo mais distanciado, como se “a terra onde nascemos, crescemos e descobrimos” fosse uma marca existencial, apenas sugerida de modo secundário pelo advérbio “onde”. Já a partir do verso (8), são oferecidos ao leitor elementos da terra moçambicana, mesmo que o plano existencial ainda esteja

---

<sup>1</sup> Dança de origem moçambicana praticada durante a noite, tendo seu ritmo através de instrumentos de percussão.

diante das imagens poéticas da “lua lírica do xingombela da selva moçambicana” que “semeou no coração a poesia”. Ou seja, nesse segundo plano, há uma progressão do plano puramente existencial ao plano do existir em Moçambique, do contato com a essência do Moçambicano, que é o dançar ouvindo a música do xingombela. Quando chegamos ao terceiro plano, em que a poeta diz “tirem-nos a palhota”, encontramos o ponto central da identidade. A sutileza do estilo da poeta exige que o leitor perceba essa progressão do espaço mais distanciado ao espaço mais íntimo da “humilde cubata”, para que, só assim, identifique-se ou perceba-se como um moçambicano. Com isso, o leitor pode experimentar o que é ser moçambicano, deixando-se atingir pela súplica da experiência poética. E experimenta, no verso (14), o que é poder entrar no mais íntimo e afetivo do lar moçambicano. Pode, ainda, encontrar “a machamba que dá o pão”, estreitando o contato com a terra e a nutrição mais básica, “o calor do lume”, provando do aconchego dos lares, e sentir a angústia e o constrangimento do que é perder os elementos de grande valor afetivo.

Porém é no verso (19), com o advérbio “quase”, que o poema retoma a sua intenção de dizer que tudo o que foi dito ainda não é tudo; é no verso (20), com o pedido suplicante, que a poeta diz: “— mas não nos tirem a música”. A partir daí, as leituras da música no poema ganham variações diversas, na medida em que o pedido apresenta a resistência à desculturação; a força imperativa do verbo ganha alcance universal, e a música surge como representação do que é “ser Moçambique”.

Em diálogo com o poema de Noémia de Sousa, a construção poética de *Sons em Uníssonos*, de Tânia Tomé, tem a música como meio para chegar ao lirismo. O título do poema é bem sugestivo, pois com ele o sujeito lírico quer dizer que uma série de sons forma um único som. É a partir disso que veremos que a música tem grande efeito ao longo do poema.

Se o título apresentado já sugere que existem sons em uníssonos, o primeiro verso compartilha, através da “mão me lê”, uma extensão de possibilidades de leitura, como, por exemplo, a mão que toca um instrumento ou que rege uma orquestra, e que revela algo subjetivo do eu poético. O verso é metafórico, tem **efeito sinestésico**, em que a troca de sentidos faz com que o leitor sinta a ambiguidade do poema, que só será desfeita na relação com os outros versos.

Com a subjetividade do sujeito lírico em jogo, os versos seguintes configuram, através do encadeamento sintático, a extensão dessa metáfora iniciada no primeiro verso. Esse íntimo estende-se para refletir, como aquilo que “*ganha no espelho*”, a sensação que a música manifesta, a capacidade de elevação da música, a capacidade de refletir “*a pupila/ de uma luz imensa/ no profundo da concha*”. A **metáfora** criada compartilha com o leitor a profundidade que a música alcança, seja no espanto da pupila “de uma luz imensa”, seja na profundidade da concha que protege a pérola, que, na relação com a pupila, sugere a hipótese da imagem metafórica do crânio que protege o cérebro. É como se o poema trouxesse à tona o que há de mais íntimo e subjetivo desse eu poético através dessa mão que faz a música, ou seja, a música revela o eu poético. Há, portanto, a identidade entre sujeito lírico e a música, a música como a identidade capaz de reavivar os sentidos e sensações.

Outra leitura possível da **metáfora** “de uma luz imensa/ no profundo da concha” está na relação da concha como objeto musical, o elemento que carrega o som do mar. Sendo o mar uma imagem muito presente na construção da identidade moçambicana, a profundidade da concha reaviva a relação entre espaço e memória. Assim, “a música do mar” colabora para a fixação da identidade moçambicana. A concha, por meio do som, traz em si um componente residual do mar, unindo passado e presente. No poema, a concha, como cápsula musical, remete à memória histórica e afetiva de Moçambique.

A leitura segue para a segunda estrofe, já iniciada com o verbo “ser”, configurando a segunda estrofe como **metáfora** da primeira. “É o que se me vê(m) além” vai apresentar o que a música transmite ao eu poético, em que “a cotilédone da pele” é a imagem que compartilha com o leitor o arrepio causado pela música. Além disso, a **fusão sinestésica** entre o “ver” (vê) e o “vir” (vêm), a visão e o movimento, compartilha com o leitor o gesto e às ondas sonoras que causam o arrepio na pele.

A sugestão do eu poético de que a pele se movimenta com a música, como aquilo que se vê, ou como aquilo que vem de fora, sugere não apenas a percepção sensorial do som, mas destaca o vínculo da música com a dança, um traço importante da identidade moçambicana. Esse recurso chama a atenção para o fato de que o sujeito lírico faz parte de um grupo maior, anterior a ele, que lhe transmite suas tradições e que colabora para construir a imagem que tem de si mesmo.

Entretanto, se voltarmos ao modo íntimo do eu poético, que se revela através da música, existe a hipótese do “que se vê(m)” seja uma cicatriz, uma marca causada por uma “mão que me lê”, que revela essa cotilédone como cicatriz, e que, por isso, há o desespero da “pupila de uma luz imensa”.

É desse modo que chegamos aos dois últimos versos: “os dois mil sons ruidosos/em uníssono”, dado o grande número de consoantes sibilantes, compartilha com o leitor a sonoridade e sensação de que esses mil sons ruidosos reavivam a cotilédone da pele, como uma cicatriz.

Resta ao leitor, diante do grande valor polissêmico das construções, que se referem a todas as imagens propostas, aproximar as hipóteses de leitura, restando interpretar, portanto, que o reavivar das sensações e das lembranças, ou a própria identidade e de tudo que afeta o mais íntimo do eu poético só aconteça a partir dos sons, a partir da música.

## Resultados

De acordo com a variedade de elementos expressivos contidos no poema de Noémia de Sousa, como, por exemplo, a disposição sintática em prol da ideia de resistência, a pseudo-contradição, o encadeamento sintático ou uso ambíguo do imperativo combinado com o pronome, podemos perceber que a música é o modo como o eu poético cria a identidade com a terra Moçambicana, e que, através dos meios expressivos que a linguagem oferece, resiste à perda de sua cultura. A música, em *Súplica*, portanto, é o elemento da identidade moçambicana declarando resistência à desculturação, é, além disso, a afirmação de que a raiz moçambicana deve permanecer.

Já em *Sons em Uníssono*, os recursos expressivos como a sinestesia, a metáfora, a disposição sintática para realçar o valor polissêmico das construções, estão em busca da construção da identidade a partir da música de um modo subjetivo, mais em busca da própria representação que a música transmite ao gênero humano, como construção de identidade humana.

## Considerações finais



Se em *Súplica* há o verso impactante, com o verbo no imperativo em evidência, colocando a música como parte da identidade moçambicana, em *Sons em uníssono* há o jogo de imagens que compartilha com o leitor a música e o seu poder em relação ao gênero humano, tornando a música centro da experiência poética.

Em *Súplica*, por exemplo, a questão identitária é retomada no momento em que o discurso é interrompido com o imperativo “não nos tirem a música” para que todos os versos anteriores sejam encapsulados por essa oração que se repete ao longo do poema. O impacto é gerado com essa “falsa súplica”, que tem, na leitura demonstrada nesse trabalho, a intenção de resistir à desculturação de Moçambique, sendo a música o elemento principal de resistência. A experiência poética que se tem ao longo de *Súplica* é a de percorrer o lado mais íntimo e cultural de Moçambique, bem formulado através da gradação de espaço do eu poético, que parte da *selva moçambicana* à *humilde cubata*, em que o leitor pode experimentar o espaço de Moçambique como um moçambicano.

Já em *Sons em Uníssono*, o eu poético traz o leitor ao universo das sinestésias para que haja a experiência de um sentido através de outro, e ofereça recursos para que o leitor tenha as múltiplas sensações que a música traz ao gênero humano. Como recurso, o eu poético aproveita o valor polissêmico das construções e configura a ambiguidade no texto através das metáforas para que o leitor reavive as sensações e memórias que a música estabelece.

Por conseguinte, ambos os poemas trazem à experiência poética um pouco de Moçambique, seja através da “lua lírica do xingombela”, seja “no profundo da concha”, na “cotilédone da pele” causada pela música, o que nos leva a perceber que a música, como foco dessa análise, possibilita a leitura da identidade moçambicana presente na poesia. A partir disso, o diálogo entre os poemas possui grande extensão, e permite constatar a expressividade presente na poesia moçambicana.

Fontes consultadas

CAMARA Jr., J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed., rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Trad. M. C. Ferreira. Lisboa:

Edições 70, 1980.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura Africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas*. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2004.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Noémia de Sousa: Poesia e combate em Moçambique*. João Pessoa: Cadernos Imbondeiro, v.1, n.1, 2010.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP/T. A. Queiroz, 1989.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação de Escritores Moçambicanos, 1988.

TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás (e outros textos & melodias)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.