

# Para criar limites e dizer eu: a autoimagem da mulher negra nas poéticas de Lubi Prates e Noémia de Sousa

## Setting Boundaries in Order to Say I: Black Women's Self-Image in the Poetics of Lubi Prates and Noémia de Sousa

Alice Vieira Barros

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

avbarros@uefs.br

<https://orcid.org/0000-0002-3183-5583>

**RESUMO:** Tomando como base os novos lugares de enunciação da mulher negra nas literaturas modernas e contemporâneas, em especial na zona de entrecruzamentos culturais do Atlântico Negro, tal como pensada por Paul Gilroy (2001), esse artigo constrói uma leitura comparativa entre as obras de duas autoras: a poeta brasileira Lubi Prates e a poeta moçambicana Noémia de Sousa. Em Noémia de Sousa, identificamos o diálogo com a Negritude e com o debate Pan-Africanista, que se convertem numa convocação urgente para a luta. Em Lubi Prates, identificamos a melancolia e o sentimento exílico, oriundos de uma tentativa de organização dos fragmentos da memória provenientes da afro-diáspora. Em comum, vislumbramos nas poetisas um esforço de construir um discurso sobre si próprias que não se subordine aos estereótipos negativos historicamente associados à mulher negra. Por fim, aproximamos o gesto poético disruptivo operado pelas poetisas ao pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2018), e ao *Discurso Sobre a Negritude*, proferido por Aimé Césaire em 1987.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura moçambicana; literatura afro-brasileira; Atlântico Negro; Lubi Prates; Noémia de Sousa; autoimagem da mulher negra.

**ABSTRACT:** Inspired by the emergence of new places of Black womanhood's enunciation in modern and contemporary literatures, especially in the zones of cultural exchange that form the Black Atlantic, as elaborated by Paul Gilroy (2001), this paper creates a comparative reading between the works of two authors: Brazilian poet Lubi Prates and Mozambican poet Noémia de Sousa. In Noémia de Sousa's poetry, we identify a dialogue with the Negritude movement and Pan-Africanist debates, and notice these themes function as an invitation to resistance. In Lubi Prates' work, we observe melancholy and an exilic consciousness arising from the attempt to organize the fragmented memories of diasporic experience. Nevertheless, these poets share an effort to construct a self-image

that refuses subordination to the negative stereotypes historically associated to Black womanhood. Finally, we relate their disruptive poetic gestures to the thought of the Cameroonian philosopher Achille Mbembe in *Critique of Black Reason* (2018), as well as to Aimé Césaire's *Discourse on Negritude* (1987).

KEYWORDS: Mozambican literature; Afro-Brazilian literature; Black Atlantic; Lubi Prates; Noémia de Sousa; Black woman self-image.

## E eu não sou uma mulher?

No conjunto de textos do clássico *E eu não sou uma mulher?*, a teórica feminista Gloria Jean Watkins — mais conhecida pelo seu pseudônimo “bell hooks” — explicita como a situação social das mulheres negras e suas trajetórias de vida são radicalmente diferentes da experiência das mulheres brancas. Essas diferenças têm origens históricas muito evidentes: hooks alude aos traumas psíquicos provocados pelo racismo, à ferida histórica do navio negreiro e da diáspora, à exploração nas *plantations*<sup>1</sup> e à violência sexual aterradora a que eram submetidas as mulheres escravizadas, sob constante ameaça e vigilância da figura dos senhores patriarcas brancos. No livro, hooks resgata um fragmento interessante de um discurso de Sojourner Truth — abolicionista, ativista pelos direitos das mulheres afro-americanas e ex-escravizada. No discurso, feito de improviso em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, em Akron, Truth faz a pergunta que inspira o título do livro de hooks, isto é, pergunta, provocativamente, “se não é uma mulher”:

E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que eu tivesse oportunidade para isso — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, 2014)<sup>2</sup>.

Notamos no questionamento de Sojourner Truth a consciência de que a mulher negra escravizada, que havia sido submetida à exploração brutalizante nas *plantations*, não era socialmente entendida como mulher no patriarcado branco. O

<sup>1</sup> Modelo agrícola de monocultura de exportação, baseado no latifúndio e na mão de obra escrava.

<sup>2</sup> Tradução de Osmundo Pinho. No original em inglês: “And ain’t I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain’t I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain’t I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother’s grief, none but Jesus heard me! And ain’t I a woman?”

livro de hooks demonstra como o período pós-abolição não logrou transformar de maneira substancial os mitos e estereótipos negativos sobre as mulheres negras, frequentemente não compreendidas enquanto “mulheres”, como se sofressem apenas com o racismo, e não com a opressão de gênero.

A literatura tem se revelado, nos últimos anos, um lugar muito importante de enunciação da mulher negra. Isso tem sido particularmente importante nos contextos de produção do discurso literário de autoria feminina dos países africanos de língua portuguesa e da afro-diáspora. É no cenário dos entrecruzamentos culturais estabelecidos no Atlântico Negro, que propomos, nesse artigo, a construção de um diálogo entre a poesia de autoria feminina afro-brasileira e moçambicana. Entendemos o Atlântico Negro como esse espaço contracultural da modernidade cujas culturas “criaram vínculos de consolação através da mediação do sofrimento” (Gilroy, 2001, p. 13). Essas culturas, de acordo com Paul Gilroy, “especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o ato de pertencer” (Gilroy, 2001, p. 13).

Em nosso artigo, partiremos dessa consideração sobre o lugar da memória e da recordação que emergem da diáspora — os “preciosos fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de ‘sobrevivência’”, de acordo com Gilroy — aliada a uma reflexão sobre a questão da autoimagem da mulher negra, tal como construída nas literaturas afro-brasileira e moçambicana. Para tanto, tomaremos como *corpus* analítico as obras de duas poetisas de quem se poderia dizer que habitam esse lócus movente de trânsito cultural do Atlântico Negro: a poeta moçambicana Noémia de Sousa e a poeta brasileira Lubi Prates. É importante, desde já, fazer uma ressalva teórico-metodológica quanto à escolha das autoras que compõem o nosso *corpus*. Recuperando o que diz Prisca Agustoni, em seu trabalho *O Atlântico em movimento*, a ideia de Atlântico, tal como concebida por Paul Gilroy (2001), “desborda os limites do mapa” e, portanto, como a crítica, acreditamos que a metáfora do Atlântico Negro também é válida para “falar da poesia de autores moçambicanos, cujo país é banhado pelo Índico” (Agustoni, 2013, p. 21).

## Noémia de Sousa e a metafísica do grito

Noémia de Sousa (1926-2022), considerada a “mãe dos poetas moçambicanos”, é figura central da poesia africana de língua portuguesa no século XX. O orgulho negro e a afirmação da identidade racial são dois dos temas mais marcantes de seu livro de poemas intitulado *Sangue Negro*, formado por uma série de 46 poemas

escritos entre 1948 e 1951. O tema do orgulho nacional, em Noémia, frequentemente associava-se a um orgulho nacionalista moçambicano, ligado à denúncia da opressão e da violência colonial portuguesa. O engajamento político de sua obra faria com que Noémia eventualmente incomodasse a administração colonial, e a autora fosse condenada ao exílio em Portugal. Em Portugal, Noémia conviveria com os demais intelectuais e escritores da Casa dos Estudantes do Império (CEI), que acolhia emigrados das colônias de Portugal em África. A CEI, por onde passaram figuras célebres da poesia lusófona do século XX, como o são-tomense Francisco José Tenreiro e o angolano Agostinho Neto, era, àquela altura, um centro de formação política para os escritores, engajados na luta anticolonial e antirracista. A questão do orgulho racial e da solidariedade entre os povos negros de África e da diáspora estava no centro do debate da época, disseminada pelas contribuições do movimento da Negritude francófona e das inovações culturais trazidas pela figura do “Novo Negro norte-americano”, no contexto do Renascimento do Harlem.

Sobre a relação da obra de Noémia com as manifestações políticas e culturais dos movimentos negros do século XX, afirma Carmen Lúcia Tindó, em texto escrito para a edição brasileira de *Sangue Negro* no Brasil, pela editora Kapulana (2016, p.12):

Nos jornais moçambicanos, entre 1948 e 1951, os poemas de Noémia de Sousa acenderam consciências, fizeram vibrar revoltas, dialogaram com o movimento da Negritude e com o Renascimento Negro do Harlem, entrecruzaram cadências melódicas e estribilhos de *blues*, *spirituals* e *jazz*, fazendo vir à tona a musicalidade africana reinventada.

No que se refere ao empenho político da obra de Noémia, destacado por Carmen Tindó, há uma particularidade digna de nota. *Sangue Negro* é um livro cujos poemas demonstram o diálogo de Noémia com ideias que circulavam no pensamento político pan-africanista de matriz anglófona. Referimo-nos, sobretudo, às reflexões de Marcus Garvey (1887-1940) sobre a relação entre os povos negros do mundo e o continente africano. O pensamento de Garvey despertou as consciências para o fato de que a raça era uma questão comum aos sujeitos negros do mundo atlântico e instituiu a negritude como um princípio estruturador da solidariedade internacional entre os povos negros. A Associação Universal para o Progresso Negro (AUPN), fundada por Marcus Garvey, na Declaração dos Direitos dos Povos Negros do Mundo, documento lançado durante a Primeira Convenção Internacional dos Povos Negros do Mundo, realizada no Harlem, em Nova Iorque, em 1920, elabora uma violenta resposta crítica à Filosofia do Direito iluminista tradicionalmente centrada no homem branco. Vejamos o que diz um excerto do documento:

Que todos os homens saibam que, considerando que todos os homens são criados iguais e portadores dos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, e por causa disso, nós, os representantes devidamente eleitos dos povos negros de todo o mundo, invocando a ajuda do justo e Todo-Poderoso Deus, declaramos todos os homens, mulheres e crianças de nosso sangue dispersos pelo mundo uma população livre, e os proclamamos cidadãos livres da África, a Terra-Mãe de todos os Negros<sup>3</sup> (Wintz, 1996, p. 208-214, tradução nossa).

A expressão “Motherland”, empregada no documento, que traduzimos como “Terra-Mãe”, sugere a natureza acolhedora, gerativa e uterina da imagem do continente africano, concebido como origem ancestral e natural dos povos negros do mundo, opondo-se, nesse sentido, à Pátria (“Fatherland”), imagem masculina que remete nosso imaginário ao patriarcalismo do mundo branco. A imagem do continente africano como Terra-Mãe é tema recorrente nos poemas de *Sangue Negro*, e a natureza feminina da metáfora é destacada em poemas em que, por um deslocamento metonímico, o próprio “corpo de mulher” do sujeito poético é expressão da geografia do continente. Em “Se me quiseres conhecer”, por exemplo, o enigma quanto à identidade e subjetividade do eu poético se confunde com uma investigação sobre o continente africano, traduzindo-se na imagem de um corpo que é África “da cabeça aos pés”, ou de uma personalidade concebida como “alma de África” (Sousa, 2016, p. 40).

Em Noémia de Sousa, o autorreconhecimento do sujeito poético enquanto negro é quase sempre uma convocação para a luta. Disso se segue que, na contramão das irrupções narcísicas e individualistas do eu que marcam uma certa tradição da lírica no Ocidente, a sua poesia executa um agenciamento coletivo (Deleuze; Guattari, 2017), isto é, sua voz poética ressoe sempre outras vozes, às quais vem se juntar para fortalecer a luta pela libertação dos sujeitos negros subalternizados na Moçambique colonial. Não por acaso Francisco Noa (2015) descreveu a poesia de Noémia como marcada por uma “metafísica do grito”. Veja-se, a título de exemplo, o poema “Passe”, em que a autora emprega a primeira pessoa do plural para construir um sujeito enunciador que representa os vários grupos de negros subalternizados e explorados no cenário da Moçambique colonial (Sousa, 2016, p. 34):

---

<sup>3</sup> “Be it known to all men that whereas all men are created equal and entitled to the rights of life, liberty and the pursuit of happiness, and because of this we, the duly elected representatives of the Negro peoples of the world, invoking the aid of the just and Almighty God, do declare all men, women and children of our blood throughout the world free denizens, and do claim them as free citizens of Africa, the Motherland of all Negroes.”

[...]

somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;  
e zampunganas trágicos – xipócués vagos nas noites munhuanenses,  
e mamparras coroados de esperança, e magaiças,  
e macambúzios com seu shipalala ecoando chamamentos...

No cais da cidade, somos os pachiças

e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados, [...]

No poema, a poeta representa, na primeira pessoa do plural, os diversos segmentos negros subalternizados na antiga Lourenço Marques: os zampunganas (trabalhadores negros que, na Moçambique colonial, tinham a tarefa humilhante de transportar excrementos humanos), os pachiças (estivadores, trabalhadores das docas), os magaiças (moçambicanos que emigravam para trabalhar, frequentemente sob condições precárias, nas minas da África do Sul). Mesmo Munhuana, nome de um bairro periférico da cidade de Maputo, é coletivizado, tornando-se o adjetivo plural “munhuanenses”, para representar todos os bairros de moradia precária em que os negros pobres moçambicanos eram obrigados a morar, “nos tantos metros quadrados de zinco e caniço”, como diz a poeta em estrofe anterior. Apesar do adjetivo “macambúzios” para caracterizar o temperamento dessas figuras oprimidas, a mensagem final do poema é provocativa e de revolta: “- Agora, que sabes quem somos,/ não nos exijas mais a ignomínia do ‘passe’ das vossas leis!” (Sousa, 2016, p. 35), diz a poeta, dirigindo-se de maneira ácida à figura do colonizador europeu que deseja legislar sobre um território que não lhe pertence.

Num outro poema do livro, Noémia estabelece um diálogo com a música negra afro-americana da cena cultural do Renascimento do Harlem. Em “Deixa passar o meu povo”, a poeta recupera a célebre canção de Louis Armstrong: “Go Down Moses”. O gênero musical dos *spirituals* nasce, nos Estados Unidos, com a chegada da população africana escravizada. Apesar da entonação religiosa, os *spirituals* desempenhavam uma função política abolicionista. A luta pela liberdade era, muitas vezes, mascarada pelo pano de fundo cristão. A canção de Armstrong dialoga com a narrativa bíblica e o livro do Êxodo, quando Deus ordena a Moisés que diga ao Faraó para “deixar seu povo ir” e libertar os israelitas. A libertação dos escravos hebreus, na esteira das mensagens políticas de insubmissão dos primeiros *spirituals*, sugere, na canção de Armstrong, o anseio pela libertação do povo negro, no contexto de surgimento da figura do “Novo Negro” na cena da luta antirracista do Harlem.

No início do poema de Noémia, o sujeito poético, em território moçambicano, é atravessado por emoções profundas após a chegada das “vozes da América” que escuta:

Noite morna de Moçambique  
e sons longínquos de marimbas chegam até mim  
– certos e constantes –  
vindos não sei eu donde.  
Em minha casa de madeira e zinco,  
abro-me 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 Harlem.  
“Let my people go”  
– oh, deixa passar o meu povo,  
deixa passar o meu povo! –  
dizem. (Sousa, 2016, p. 48-50)

Há vários elementos dignos de nota nessa estrofe. Em primeiro lugar, veja-se como Noémia sugere uma continuidade musical entre as marimbas — instrumento africano, de origem angolana — e o som dos *spirituals* americanos, que vêm de longe, demonstrando a sua crença no continente africano como origem ancestral e matricial partilhada por todos os povos negros dispersos pelo mundo. Note-se, ainda, a familiaridade de Noémia com o cenário musical do Harlem. O sujeito poético ouve a canção de Armstrong nas vozes de “Robeson” e “Marian”, isto é, Marian Anderson (1897-1993), contralto e estrela da ópera, e Paul Robeson (1898-1976), ator de teatro e cinema, concertista baixo-barítono. Robeson grava um álbum intitulado *Spirituals* em 1946. São essas vozes que inspiram e motivam o sujeito lírico a escrever: “Nervosamente,/eu sento-me à mesa e escrevo” (Sousa, 2016, p. 49).

À medida que escreve, a voz do sujeito poético vai se revelando enunciação coletiva, que faz coro com as vozes musicais do Harlem para denunciar as mazelas do povo negro pelo mundo. Irrompem no texto a imagem cansada da mãe, vítima do racismo e da exploração; a fratura histórica da escravatura nas *plantations* (re-memorada na imagem dos algodoais); o sofrimento dos negros moçambicanos na sociedade colonial, simbolizado pela figura dos “magaíças”.

Escrevo...

Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.

Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado  
e revoltas, dores, humilhações [...]

E Paulo, que não conheço,

Mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,  
e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,  
algodoais [...] (Sousa, 2016, p. 50)

## Um corpo negro

O livro de Lubi Prates é publicação recente do circuito da literatura afro-brasileira (2018). O conjunto de poemas narra o processo de autorreconhecimento da autora como negra, com textos que rememoram a diáspora e expõem as fraturas da memória e da identidade que dela se originaram, e seu impacto na configuração da subjetividade do eu poético. De acordo com a própria autora, os primeiros poemas do livro foram escritos em 2015, quando ela passou pela experiência de morar numa cidade “onde todos eram brancos” (Prates, 2023, p. 11). O livro foi finalista do 61º Prêmio Jabuti e do 4º Prêmio Rio de Literatura, e foi traduzido e publicado na Argentina, Colômbia, Croácia, Estados Unidos, França, Itália, Portugal e Suíça (Prates, 2023, p. 13).

As notas dominantes do livro de Lubi Prates são os sentimentos de desterro e desenraizamento. Como observa Livia Natália, em prefácio, *Um corpo negro* não é “um livro de fácil travessia, uma vez que os poemas se organizam pelo desamparo, pelos escombros, pelas humanidades adernadas no fundo do oceano” (Prates, 2023, p. 15). A experiência da diáspora e do navio negreiro como memória traumática e fratura histórica é recapitulada várias vezes no livro, como no poema ironicamente intitulado “não foi um cruzeiro” (Prates, 2023, p. 25):

meu nome e  
minha língua

meus documentos e  
minha direção

meu turbante e  
minhas rezas

minha memória de  
comidas e tambores

esqueci no navio  
que me cruzou  
o Atlântico.

A anteposição do pronome oblíquo “me” ao verbo “cruzar” no penúltimo verso opera uma interessante inversão semântica, na estruturação do jogo de *enjambement*. A regência esperada do verbo “atravessar”, nesse caso, é uma transitividade direta: “o navio cruza (no sentido de atravessa) o oceano”. Mas o eu poético funda uma regência ambivalente em que o navio negreiro atravessa o Atlântico e o próprio sujeito: “o navio/que me cruzou/o Atlântico”. Enfatiza-se aqui como a travessia atlântica opera uma dissolução do eu e da identidade. O agente é o navio: o sujeito não atua sobre o navio, o navio atravessa o Atlântico enquanto o corpo permanece à deriva, não escolhe atravessar nada, mas é *atravessado*.

Em outro poema do livro, intitulado “tudo aqui é um exílio”, a poeta defende que, para um corpo negro que carrega na ferida da memória a experiência de seus antepassados no navio negreiro, não há possibilidade de identificação com a terra natal em que nasce, nem com os signos que sustentam a retórica nacionalista. Os lugares-comuns empregados para a afirmação de uma identidade nacional brasileira, evocados à exaustão durante o projeto literário nacionalista romântico, parecem impróprios para um corpo negro. A poeta relê, sob uma chave crítica, os *topoi* nacionalistas da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, como se os signos de beleza da paisagem tropical deslumbrante não pudessem mascarar a nossa violência histórica formativa, e nem romper a desidentificação e o desenraizamento do corpo negro da poeta (Prates, 2023, p. 33):

apesar do sol,  
das palmeiras  
dos sabiás,

tudo aqui é  
um exílio.

Aqui, Lubi Prates nos leva a recordar uma reflexão do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, presente num dos primeiros capítulos de seu ensaio *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2017), livro que propõe um modelo estético afrodescendente que valoriza a pluralidade e o experimentalismo do discurso poético, a partir de uma epistemologia crítica de base afrodiáspórica. Num dos capítulos iniciais do livro, intitulado “Lugares de fala da autoria afrodescendente no Brasil”,

Edimilson nos leva a refletir sobre as especificidades estéticas e políticas que nascem das poéticas africanas e afrodescendentes nas terras brasileiras. O crítico enfatiza o quanto as paisagens inaugurais da experiência desses sujeitos — isto é, o navio negreiro e um vasto cemitério — se diferenciam das visões da terra natal que se apresentam a um olhar eurocêntrico ou para brasileiros em posições sociais privilegiadas. Nesse campo inscreve-se o corpo negro continuamente exílico evocado por Lubi Prates, para quem as palmeiras e os sabiás não formaram a “pátria transcendental”.

## Se me quiseres conhecer

Diante dos poemas que analisamos, é inevitável sublinhar, numa leitura comparativa, uma diferença fundamental entre a obra de Lubi Prates e a de Noémia de Sousa. Em Lubi Prates, a sensação de desenraizamento e desterro do sujeito negro — aliada à tentativa de recompor uma história cuja experiência só se dá a ler a partir do fragmento — faz da melancolia a nota poética dominante. A própria expressão poética de Lubi Prates assume, aliás, forma lacunar e fragmentária. Os versos são curtos, a fala mínima e truncada, interrompida, como a sugerir na própria arquitetura poética a história fraturada do sujeito negro diaspórico. Em Noémia de Sousa encontramos uma situação diferente. Há tanto entusiasmo e fervor revolucionário na poesia de Noémia que, salvo raras exceções, a melancolia não consegue impregnar o discurso poético. Também em virtude mesmo do caráter político e contestatório da obra de Noémia, a sua poesia é eminentemente discursiva, os versos são longos, comunicam assertivamente, poesia a ser declamada no púlpito, para as multidões.

A leitura dos poemas supracitados poderia levar, no entanto, a uma oposição precipitada entre as autoras que estamos comparando — isto é — sugerir que à vocação eminentemente política, engajada e agregadora de Noémia de Sousa opõe-se a nota melancólica e solitária do livro de Lubi Prates, marcado pelo espectro do desenraizamento e do desterro. Isso não seria de todo correto, uma vez que não podemos deixar de notar momentos importantes da obra da poeta brasileira, em que o sujeito, num esforço de autoafirmação e construção autônoma da sua subjetividade, tentando recompor um corpo negro que havia se fragmentado juntamente com a experiência diaspórica, despoja-se das antigas cartografias do mundo branco, num gesto de libertação.

Em um dos poemas de *Um corpo negro*, o eu poético apodera-se de si próprio e de sua própria história, buscando construir a sua autoimagem e delimitar o seu

estar no mundo sobre uma outra base, reivindicando uma outra ontologia, que não se submete à hegemonia branca no mundo. A impossibilidade de retorno à origem matricial (África), inviabilizada pela diáspora e pela dispersão do povo negro no mundo, é aqui simbolicamente redimida pela possibilidade de um regresso íntimo do eu negro a si próprio, assenhoreando-se de sua própria vida, destino e identidade:

se me arrancaram pela raiz  
forço uma cartografia  
desejando a terra

[...]

para criar limites e dizer: eu  
para criar um território e dizer: eu  
para criar um mapa e dizer: eu

[...] (Prates, 2023, p. 27).

Podemos dizer que, nesses versos, a poeta se aproxima daquilo que o filósofo camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da razão negra* (2018), define como uma “consciência negra do Negro”, por oposição a uma “consciência ocidental do negro”. A consciência negra do Negro, segunda modalidade daquilo que o filósofo chama de “razão negra”, consiste na tentativa do sujeito negro de produzir um discurso sobre si próprio, a fim de elaborar e construir uma autoimagem que não se subordina aos estereótipos negativos e racistas disseminados pelo europeu ocidental. De acordo com Mbembe, trata-se aqui, simultaneamente, de um gesto de “autodeterminação, olhar interior e utopia crítica” (Mbembe, 2018, p. 58). Nesse sentido, esse poema de Lubi Prates pode ser associado a um dos poemas de *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, que já mencionamos anteriormente. Referimo-nos aqui a “Se me quiseres conhecer”, em que Noémia traça uma espécie de autorretrato poético. Nesse poema, para recorrer outra vez a Mbembe, a poeta moçambicana faz uma “declaração de identidade” (Mbembe, 2018, p. 51) — ao responder à pergunta ‘Quem sou eu?’, o sujeito poético recusa-se sumariamente a aceitar aquilo que “dizem que ele é”, fundando uma verdade sobre o seu próprio corpo e subjetividade.

Essa verdade, no poema, está profundamente ancorada na afirmação do orgulho negro e na reivindicação de uma ancestralidade africana. Essa ancestralidade

é reivindicada de tal forma que o próprio corpo feminino do sujeito poético representa, metonimicamente, a geografia do continente africano, seja em suas fraturas históricas, transformadas em cicatrizes na pele, seja em sua fecundidade cultural, beleza e imponência (Sousa, 2016, p. 40):

Ah, essa sou eu:  
órbitas vazias no desespero de possuir a vida,  
boca rasgada em ferida 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,  
altiva e mística,  
África da cabeça aos pés [...]

## Conclusão

Sabendo não terem se esgotado as possibilidades de interlocução entre as poetisas que aproximamos nesse artigo, estabelecemos, ainda, uma última aproximação entre as autoras, tomando como base algumas das ideias de Aimé Césaire, a respeito do conceito de “Negritude”. No *Discurso sobre a Negritude*, proferido em Miami, em 1987, Césaire resgata e repensa o conceito de “Negritude”. Depois de tentar definir o conceito pela negativa, isto é, apresentar o que a Negritude *não é* (uma metafísica, uma filosofia), o escritor martinicano enuncia aquilo que ela foi e aquilo que ela ainda pode ser. Césaire menciona que a Negritude, num primeiro momento, corresponde a uma tomada de consciência e, num segundo momento, implica num “despertar de dignidade” pautado na rejeição da opressão, na luta política e na revolta. Interessa-nos, sobretudo, o que Césaire diz sobre o papel que a ideia de Negritude teve na vida dos intelectuais e artistas que integraram o movimento.

Nas palavras de Césaire, a Negritude devolveia esses sujeitos *a si próprios*, e consistia na apropriação do passado por eles mesmos, e, “por meio da poesia, por meio do imaginário, por meio do romance, por meio das obras de arte”, ela se tornava a “fulguração intermitente” (Césaire, 2010, p. 110) de um possível devir. Trata-se, aqui, de um procedimento bastante análogo ao que fazem Noémia de Sousa e Lubi Prates em suas respectivas poéticas, ao se reapropriarem do significante “negro”, num exercício disruptivo de autoafirmação e positivação da identidade. A maior afinidade entre as duas autoras, a despeito das diferenças entre

seus projetos poéticos, consiste no esforço de construir um possível devir para a identidade negra, bem como para a mulheridade negra, dissociando-as dos tradicionais olhares estereotipados do patriarcado branco. Nesse sentido, Noémia de Sousa e Lubi Prates juntam-se ao coro daqueles que “recusam a amnésia mesmo como uma saída” (Césaire, 2010, p. 114).

## REFERÊNCIAS

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento*: Signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Org. Carlos Moore. Tradução Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: Por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?* Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NOA, Francisco. *Perto do Fragmento, a Totalidade*: Olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Kapulana, 2015.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nossa Editora, 2023.

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

TRUTH, Sojourner. *Ain't I a Woman?*. [S. l.]: NPS, 2017. Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>. Acesso em: 6 fev. 2026.

TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher?*. Tradução de Osmundo Pinho, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cachoeira)/ University of Texas (Austin). [S. l.]: Geledés, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 6 fev. 2026.

WINTZ, Carry D. *African American Political Thought, 1890-1930*: Washington, Du Bois, Garvey and Randolph. New York: M.E. Sharp, 1996.

Recebido em: 20/08/2025

Aceito em: 10/02/2026

