



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS**

**VOZ, CORPO, RESISTÊNCIA E LIBERDADE: UM  
DIÁLOGO POÉTICO-MUSICAL ENTRE NOÉMIA DE  
SOUSA E ELZA SOARES**

Alice Meireles da Silva

RIO DE JANEIRO  
2021

ALICE MEIRELES DA SILVA

VOZ, CORPO, RESISTÊNCIA E LIBERDADE: UM  
DIÁLOGO POÉTICO-MUSICAL ENTRE NOÉMIA DE  
SOUSA E ELZA SOARES

Monografia submetida à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciada em  
Letras na habilitação  
Português/Literaturas.

Orientadora: Profa. Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

RIO DE JANEIRO

2021

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

ALICE MEIRELES DA SILVA

DRE: 114161348

VOZ, CORPO, RESISTÊNCIA E LIBERDADE: UM DIÁLOGO POÉTICO-MUSICAL  
ENTRE NOÉMIA DE SOUSA E ELZA SOARES

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

Presidente da Banca Examinadora Profa. Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva -  
Letras/UFRJ

NOTA: \_\_\_\_\_

Nome completo do Leitor Crítico  
Prof. + titulação + instituição a que pertence

NOTA: \_\_\_\_

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço as divindades que me cercam e me protegem por terem me dado saúde e estarem iluminando os meus passos ao longo dessa caminhada que é viver.

Ao meu amor maior, minha força motriz, minha inspiração, minha base, grande incentivadora, minha mãe, Juaciara da Conceição Meireles da Silva, a quem dedico este trabalho e toda minha formação.

Ao meu pai, José Pereira da Silva, por junto com minha mãe, me proporcionarem uma vida digna dentro de todas as possibilidades, agradeço o amor e por estar sempre presente.

Aos meus irmãos, Alex, Andréa, Anderson e Amanda Meireles pela união e carinho.

À Carolina Costa Lima, minha “água de chuva no mar”, pelo amor, carinho e parceria em todas as horas. A ti, todo o amor que se renova a cada dia no meu coração.

A minha querida professora e orientadora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva por tanto aprendizado e amizade. Por me acolher como orientanda, acreditar e confiar na minha capacidade, ideias e projetos. A ti, todo meu respeito e gratidão.

A todos os membros do *Grupo de Estudos e Pesquisas Escritas do Corpo Feminino* pela incrível troca de saberes e amizade ao longo desses anos.

Aos companheiros do *Coletivo Negro Conceição Evaristo – Letras UFRJ* pelo aquilombamento, afeto e fortalecimento.

Aos companheiros do *Movimento Licença Poética – Letras UFRJ* pela parceria em tantos momentos importantes para a nossa faculdade e pela amizade que sempre guardarei com muito carinho.

Aos meus amados amigos Gabriel Ferreira, Stéphane Marçal, Alex Jefferson, Larissa Porto, Letícia Vieira e Renata Macedo por serem pessoas incríveis, minha redoma de alegria. Obrigado por me apoiarem, incentivarem e serem grandes companheiros de vida.

À Faculdade de Letras e à UFRJ por ao longo desses anos ser a minha segunda casa, lugar onde aprendi a urgência de lutar por uma universidade pública, de qualidade e democrática.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é criar um diálogo entre a poesia da escritora moçambicana Noémia de Sousa e as letras musicais da cantora carioca Elza Soares, buscando investigar, nas produções dessas duas artistas, traços de uma literatura e música engajadas. A poética de Noémia e a musicalidade de Elza demonstram traços denunciativos e crítica aos sistemas de dominação instaurados em Moçambique e no Brasil, além de se firmarem também como forma de resistência. Sendo assim, com o intuito de encontrar similaridades entre as produções e concatená-las, a pesquisa se desenvolverá a partir dos eixos temáticos - voz, corpo - e a forma como são representados. Neste sentido, serão levados em consideração o contexto histórico e sociocultural tanto no espaço de Moçambique assolado pelo regime colonial, motivo para o qual a poesia contundente de Sousa é direcionada, quanto para o sistema desigual racista e machista brasileiro, que atinge fortemente grupos considerados “minorias” como o de mulheres, negros e LGBTQIA+s, população para a qual se dirige o ativismo de Soares, representado em seus discos ao longo de sua carreira. Serão utilizados como objetos de estudos o livro *Sangue Negro* (2016) de Noémia de Sousa, e algumas faixas dos álbuns *Do Cócix Até o Pescoço* (2002), *Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019).

Palavras-chave: Noémia de Sousa; Elza Soares; música; poesia; Moçambique; Brasil; corpo; voz.

*“Se posso colocar-me de pé é porque minhas costas estão apoiadas em minhas ancestrais”.*

– Provérbio Iorubá

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>1. A IMPORTÂNCIA DE NOMEAR: QUEM SÃO ELAS?</b>	<b>10</b>
<b>2. O RESSOAR DA MUSICALIDADE E DA POÉTICA DE NOÉMIA DE SOUSA E ELZA SOARES</b>	<b>12</b>
<b>3. DESTRUINDO A MÁSCARA DO SILÊNCIO: A VOZ COMO FERRAMENTA DE DENÚNCIA E COMBATE</b>	<b>16</b>
<b>4. REPRESENTAÇÕES DO CORPO NEGRO FEMININO</b>	<b>26</b>
4.1. ESTEREÓTIPO, EXOTISMO E EROTISMO EM NOÉMIA DE SOUSA	26
4.2. O ERÓTICO COMO FERRAMENTA DE PODER EM ELZA SOARES	31
<b>5. ECOS DE RESISTÊNCIA E LIBERTAÇÃO</b>	<b>36</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO

Ao pensarmos em literatura e música, podemos reconhecê-las como duas linguagens artísticas distintas. No entanto, suas ligações e similaridades coexistem e perpassam diversos movimentos e obras até os dias atuais. Na Grécia Antiga, cultura marcada pela oralidade, o entrelaçamento entre literatura, música e dança era manifestado por meio do poema lírico, ou seja, uma composição literária feita para ser cantada, e também pelo *hiporquema*, que são os poemas apresentados com música e dança.

Durante o Romantismo, movimento que perdurou entre o século XVII até metade do século XIX, a aproximação entre as artes ficou ainda mais evidente, pois além desse período ser reconhecido como uma “época musical por excelência” (SQUEFF, 1997, p. 139), alguns compositores, que também eram escritores, acreditavam que a música era imbuída de outras linguagens, principalmente, a literatura.

A partir disso, ficou cada vez mais comum o surgimento de expressões como “poema sinfônico” e “Leitmotiv”<sup>1</sup> (SQUEFF, 1997, p.142), uma espécie de tema recorrente, e a presença de poemas constituindo composições de óperas. A exemplo disso, temos Ludwig Van Beethoven, que escolheu um poema para integrar sua quarta sinfonia e Franz Schubert, que ao apropriar-se da poética em sua completa dimensão, utilizou textos de Goethe e Schiller para compor os *Lieder*<sup>2</sup> para canto e piano.

Apesar de ao longo do tempo a música e a literatura irem delineando suas características particulares e distinções, os estudos sobre a ligação entre essas artes-irmãs e suas obras literárias que são compostas por elementos musicais, e por criações musicais que carregam em si elementos literários, continuou em desenvolvimento. Desta forma, trazendo um grande destaque para o conceito de *melopoética*, que foi cunhado pelo pesquisador Steven Paul Scher (SCHER, apud OLIVEIRA, 2002) para abarcar os estudos referentes às interações entre Literatura e Música. Tal nomeação é de origem grega, no qual a palavra *melos* quer dizer canto, (canto + poética), ou seja, um *canto poético*.

No Brasil, tal entrelaçamento foi marcado durante o período Modernista e especialmente pela obra de Manuel Bandeira, que demonstrava em sua poética marcas de

---

<sup>1</sup> Criado pelo compositor e maestro Wagner (SQUEFF, 1997, pag.142), Leitmotiv ou motivo condutor, é uma técnica de composição musical no qual um tema ocorre durante toda uma obra com o intuito de relacioná-lo com um personagem, ideia ou lugar.

<sup>2</sup> Tipo de canção geralmente arranjada para ser executada por voz e piano.



exploração da “musicalidade intrínseca à linguagem verbal, de suas propriedades sonoras e rítmicas, visando a um efeito conativo-afetivo semelhante ao da obra musical” (OLIVEIRA, 2002, p. 15).

Neste sentido, é a partir dessa interação literária e musical que já contribuiu para variados estudos intersemióticos que será proposto neste trabalho um diálogo entre a coletânea poética de Noémia de Sousa e as faixas musicais de Elza Soares. Ambas trazem em seu bojo a crítica sobre um sistema colonial europeu que acometeu suas nações e mantém raízes que permanecem até os dias atuais ao se tratar sobre questões de raça, gênero e classe social.

Além disso, tanto a música de Elza Soares, quanto a poesia de Noémia de Sousa evidenciam uma trajetória de resistência e liberdade em prol de suas culturas, identidades e vivências. A arte dessas intelectuais negras é tomada por uma escrita e musicalidade que transcendem o papel e afetam a voz e o corpo. Com isso, a produção e organização deste trabalho permeará os eixos voz e corpo negro feminino através de quatro momentos.

No primeiro capítulo faremos uma breve apresentação das autoras no qual suas produções serão o centro desse estudo e a contextualização histórico-cultural dos espaços de onde elas comunicam.

Em seguida, no segundo capítulo, exemplificaremos o quanto o elemento musicalidade, que percorre tanto a escrita combativa de Noémia de Sousa quanto o legado e ativismo das interpretações musicais de Elza Soares, produz uma linguagem universal de ampla comunicação que estreitam os laços parentais entre literatura e música.

No terceiro capítulo, abordaremos a importância da voz feminina negra como uma ferramenta de denúncia e combate frente ao silenciamento secular e as opressões causadas pela colonização portuguesa.

Já no quarto capítulo, trataremos das representações dos corpos negros a partir de duas ópticas: a primeira trará a discussão acerca do *exotismo* como uma forma de estereótipo e suas problemáticas. A segunda, abordará o elemento *erotismo*, como uma ferramenta de poder. Assim, indicando a relevância de mulheres falarem sobre si mesmas de maneira crítica, evidenciando os estereótipos e tabus advindos da intersecção do racismo e do sexismo que cercam seus corpos e suas existências.

No quinto e último capítulo trabalharemos as temáticas resistência e liberdade com o intuito de sinalizar os movimentos e desejos de Elza e Noémia, por novos caminhos de reexistência e libertação para seus territórios e população.

### **1. A IMPORTÂNCIA DE NOMEAR: QUEM SÃO ELAS?**

Em seu texto *A categoria Política Cultural da Amefricanidade*, a escritora e antropóloga negra, Lélia Gonzalez, aponta como o racismo cria uma hierarquia racial e cultural que opõe uma superioridade branca ocidental à uma inferioridade negroafricana. Ou seja, trata-se da “internalização da superioridade do colonizador, pelo colonizado” (GONZALEZ, 1998, p. 72). Esta hierarquia tem como consequência a marginalização dos diversos movimentos, ações e expressões que são ou estão ligadas a negritude, como por exemplo, suas linguagens, religiões, traços físicos, culturas e manifestações artísticas e político- culturais.

Do mesmo modo, essa mecânica dificulta o importante reconhecimento e valorização dos indivíduos negros africanos nos campos científico, religioso, filosófico e artístico, no que tange a contribuição para o avanço não só de seus países e continentes, mas também mundial.

Posto isto, é essencial que antes de adentrarmos aos desenvolvimentos dos eixos temáticos deste trabalho, façamos a apresentação das duas intelectuais negras bases desse projeto - Noémia de Sousa e Elza Soares - com o intuito de nomeá-las e trazer ainda mais visibilidade sobre suas trajetórias de vida e obras. Porquanto, além de possuírem como tema em comum a questão da interferência da colonização europeia em seus países, compartilham do fato de utilizarem as expressões artístico-culturais como uma forma de comunicação, denúncia e reivindicação por seus direitos sociais e políticos.

Carolina Noémia Abranches de Sousa, mais conhecida como Noémia de Sousa, nasceu em 20 de setembro de 1926 em Catembe, no litoral de Moçambique e faleceu em 2002 em Cascais, Portugal. Pioneira no campo da literatura feminina em Moçambique e emblemática dentro das literaturas africanas de língua portuguesa, Noémia apresenta “uma escrita forte o bastante para incendiar o rastilho de poesia que reivindicava a personalidade dos oprimidos” (SAÚTE, 2016, p. 176).

Seu primeiro poema “Canção Fraterna”, publicado no Jornal da Mocidade em 1948, ganhou tanta repercussão que levou a escritora a se aproximar de um grupo revolucionário de jovens moçambicanos, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), no qual fazia

parte José Craveirinha e outros poetas. Sua poética, concentrada na produção literária entre os anos de 1949-1951 carrega em si um discurso muito contundente contra o regime colonial português e as opressões que a população estava exposta, deixando assim, de forma explícita seu ativismo em favor das lutas pelo ideal da liberdade de seu território.

Do outro lado do Atlântico, eis a cantora Elza Gomes da Conceição, artisticamente conhecida como Elza Soares, nascida em 23 de junho de 1937, na Favela da Moça Bonita (atual Vila Vintém), comunidade da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Considerada como uma das maiores vozes femininas da música brasileira e aclamada como “a melhor cantora do milênio” pela BBC de Londres (CAMARGO, 2018, p. 306), a cantora teve uma infância e início de vida adulta difícil por conta também do preconceito por ser mulher, negra e periférica.

Elza ganhou notoriedade a partir da década de 50, após participar de um programa televisivo. Gravou seu primeiro disco somente em 1960. Durante toda sua trajetória, lançou 34 álbuns, foi indicada e vencedora de dois Grammys Latinos na categoria *Melhor álbum*. Ao longo dos anos, Elza vem se reinventando cada vez mais com sua música e fazendo dessa cena musical um lugar para afirmar seu ativismo frente as questões de gênero, negritude e contra a manutenção das desigualdades no Brasil.

A partir desse cenário, podemos levar em consideração que tanto Elza Soares, quanto Noémia de Sousa são intelectuais negras, afinal, “o intelectual é alguém que lida com ideias transgredindo fronteiras discursivas porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo” (HOOKS, 1995, p. 468).

Assim, deixando para trás o conceito ocidental de intelectualidade que só privilegia narrativas eurocêntricas e que atrelado a intersecção do sexismo, racismo e capitalismo tentam ditar quem é e o quê é um intelectual, na tentativa de eliminar a possibilidade de nos lembramos de mulheres negras como representativas de uma vocação intelectual. E ao atravessar essas barreiras, essas artistas através de seus ativismos e práticas transgressoras visando a mudança social, produzem e compartilham saberes que partem de suas vivências tornando-as assim escritoras de suas próprias narrativas. Com isso, elas ultrapassam os muros acadêmicos e dialogam com os mais variados espaços que compõem as sociedades na busca por uma cultura ainda mais amplificada.

## 2. O RESSOAR DA MUSICALIDADE E DA POÉTICA DE NOÉMIA DE SOUSA E ELZA SOARES

No capítulo anterior, pontuamos o desenvolver do entrelaçamento entre música e poesia e como suas similaridades proporcionaram diversas pesquisas intersemióticas e disciplinas como a *melopoética* (SCHER, 1968). Observamos também que a articulação e a complementação com seus meios estilísticos, textuais e sonoros, produzem uma linguagem transcendentalmente diversificada com capacidade de retratar realidades, formar identificações, além de emancipar o poema do papel impresso e transformar o canto em poesia cantada.

A musicalidade é um traço muito comum na poesia moçambicana. Pois, este traço surge não somente de uma marca da oralidade, mas sim da identidade dos textos desse espaço. Afinal, antes da chegada da colonização portuguesa com suas imposições e tentativas de apagamento cultural, junto a “ausência de condições materiais e históricas” (LEITE, 1998, p. 17), havia a predominância do texto oralizado.

Neste sentido, Noémia de Sousa, por meio da sua *poiesis* do grito, que tem como característica a oralidade e essa voz poética que nos faz inferir que a autora busca a origem tradicional dos poemas cantados, evidencia a força do sujeito lírico que denuncia a escravidão, as injustiças sociais e ao mesmo tempo tenta preservar sua identidade como podemos observar no poema “Súplica”, presente na obra *Sangue Negro (2016)* no qual a música representa metaforicamente essa identidade.

### Súplica

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

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

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,  
 a lua lírica de xingombela  
 nas noites mulatas  
 da selva moçambicana  
 [...]
   
 tirem-nos a machamba que nos dá o pão,  
 [...]
   
 – mas não nos tirem a música!

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

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

(SOUSA, 2016, p. 30-31)

A partir do título “Súplica”, da aliteração e das repetições dos versos “mas deixem-nos a músicas/ mas não nos tirem a música! / se nos deixarem a música”, fica perceptível que o sujeito-poético faz um pedido com um tom desesperado e de quem implora para lhes deixarem a música, que é posta como um elemento essencial e que marca a tradição e identidade desse povo que está inserido em um modo de vida opressivo e subalternizado. Entretanto, ao mesmo tempo as conjunções adversativas [mas], que aparece ao longo das estrofes, e condicional [se], no último verso da quarta estrofe, demonstram a resistência dessa população. Outro elemento que talvez reforce essa potência vocal talvez seja o uso de exclamações em alguns versos como “- mas não nos tirem a música! / se nos deixarem a música! / não nos levem a música!”.

Os verbos da terceira pessoa do plural, como por exemplo, “crescemos/ vivemos” (linha 4 e 15) e a marca gráfica do travessão (linha 19 e 44) revelam que essa voz da autora é plural. Os recursos fônicos como as assonâncias “à terra, do sol a lua e

da lua ao sol” (linha 25) e as aliterações “mas seremos sempre livres” (linha 26), agregado as anáforas expressas por “tirem-nos” na terceira estrofe, dão ritmo e harmonia ao poema, além de demarcar o apelo emocional e corajoso do colonizado ao oferecer outros elementos que compõem sua existência “a terra, a luz do sol, a lua lírica do xingombela, a palhota, a machamba, o calor de lume...” em troca de algo maior, que é a música, como se esta fosse uma espécie de força-motriz.

Em contrapartida “Coração do Mar” que compõe o álbum *A Mulher do Fim do Mundo* de Elza Soares, pode ser entendida como uma obra “literomusical”, pois foi composta utilizando fragmentos do poema “O Santeiro do Manguê” do modernista Oswald de Andrade e musicado pelo professor e músico José Miguel Winisk. À priori, o texto de Andrade foi escrito para ser lido e encenado, trazendo uma essência híbrida em relação ao seu gênero ao demonstrar recursos do drama épico e elementos propagandistas.

No entanto, em seu disco, Elza interpreta a canção não em tom de leitura, mas sim através do canto à capela. Logo percebemos como as marcas textuais, a força semântica da linguagem verbal atrelada ao componente sonoro e a todo seu estrato fônico, potencializou ainda mais esta obra como uma espécie de poesia cantada ou canto poético.

### **Coração do Mar**

“Coração do Mar  
É terra que ninguém conhece  
Permanece ao largo  
E contém o próprio mundo  
Como hospedeiro  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"  
Tem por nome "Se eu tivesse um amor"

Tem por bandeira um pedaço de sangue  
Onde flui a correnteza do canal do manguê  
Tem por sentinelas equipagens, estrelas, taifeiros madrugadas e escolas de samba

É um navio humano quente, negreiro do manguê  
É um navio humano quente, guerreiro do manguê”  
(SOARES, 2015)

Após uma leitura geral da canção, podemos observar que a primeira estrofe humaniza esse mar através do coração que é empregado a ele e que ao permanecer ao largo, este mar está longe do cais e das possibilidades de pessoas o conhecerem. A repetição dos versos da segunda estrofe “Tem por nome “Se eu tivesse um amor”” produz uma espécie de refrão e uma referência ao cântico sobre marinheiros da religião Umbanda intitulado “Se eu tivesse um amor”<sup>3</sup>.

Já na quarta estrofe, os dois primeiros versos “Tem por bandeira um pedaço de sangue/ onde flui a correnteza do canal do Mangue” nos remete aos escravizados que morreram durante a travessia do mar do Atlântico antes de chegar ao cais do Mangue. Os dois últimos versos “Tem por sentinelas equipagens, estrelas, taifeiros/ madrugada e escolas de samba” trazem o cenário da chegada desses soldados, tripulações, militares de alta patente e seus festejos em meio ao caos do Mangue, que neste caso é uma localidade da cidade do Rio de Janeiro conhecida pela exploração sexual de mulheres que trabalhavam com prostituição e pela escravidão e desigualdade social.

Na última estrofe, temos um refrão formado por dois versos, o primeiro “É um navio humano quente, negreiro do mangue” deixa explícito o transporte de indivíduos negros africanos que foram arrancados de suas terras e trazidos para o Brasil. No verso seguinte “É um navio humano, guerreiro do Mangue” ao citar a palavra “guerreiro”, podemos associá-la aos escravizados que sobreviveram durante a travessia precária e desumana.

Desta forma, ao considerarmos os exemplos anteriores, vemos que tanto a poética de Noémia, quanto o canto de Elza realçam a ideia de “que outro elemento que aproxima a música e a literatura como expressões artísticas é o fato de serem artes temporais, ou seja, que remetem a um determinado momento histórico, social e cultural”. (CORTEZ E CASA GRANDE, 2006 *apud* BORGES, 2013, p. 98)

---

<sup>3</sup> Mas se eu tivesse um amor, / Mas se eu tivesse um amor, / Eu parava de beber / Mas eu parava de beber.  
// Mas como eu não tenho um amor, / Mas como eu não tenho um amor, / Na cachaça eu vou viver, / Na cachaça eu vou viver.

### 3. DESTRUINDO A MÁSCARA DO SILÊNCIO: A VOZ COMO FERRAMENTA DE DENÚNCIA E COMBATE

Fazer uma abordagem sobre a importância da voz é também pontuarmos sobre silenciamentos que foram impostos desde o período colonial e que se arrastam e ganham novas formas até a contemporaneidade.

Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano* (2019), nos traz a imagem da “máscara do silenciamento”, que como afirma a escritora,

era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem a cana-de-açúcar ou o cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. (KILOMBA, 2019, p. 33)

Com base nisso, podemos entender que esta máscara se difundiu como um mecanismo não só de silenciamento físico e psicológico, mas também de controle sobre quem deve deter o artifício de falar e ser ouvido. No entanto, mesmo com toda estrutura opressiva, um sistema racista e a desqualificação de seus conhecimentos, “grupos subalternos – colonizados – não têm sido vítimas passivas nem tampouco cúmplices voluntárias/os da dominação” (KILOMBA, 2019, p. 49) e assim, esses grupos têm erguido suas vozes para questionar e combater as narrativas coloniais.

No contexto moçambicano, a escrita literária se originou durante o período colonial a partir do vínculo com a imprensa. Os periódicos foram os primeiros veículos comunicativos a reproduzir textos de manifestações literárias produzidos por autores africanos. Como se sabe, a presença da mulher na literatura, sobretudo canônica, se dá de maneira reduzida por motivos que podem estar ligados as questões políticas e tradicionais, como por exemplo, o acesso tardio a educação, as tradições que encarregam à mulher funções diretamente ligadas aos cuidados com a família e suas terras, além dos critérios de seleção dos editores.

Alcançar o status de produtoras textuais dentro dessas nações não foi uma missão simples para essas mulheres. Mesmo com a inserção de mulheres no segmento denominado “literatura colonial” “o acesso ao texto verbal lhes era duas vezes barrado: por serem mulheres e africanas”, como bem aponta Laura Cavalcanti Padilha (2004, p. 257).



Padilha (2004) ainda observa que nas mais importantes antologias poéticas publicadas entre 1951 e 1994 há ao todo 94 poetas contemplados, sendo estes 11 poetisas, entre elas Noémia de Sousa que aparece também com seu pseudônimo *Vera Micaia*. A professora ainda ressalta que essas antologias têm como uma de suas concepções ludibriar o outro, no caso o colonizador, porém quase esquece da fala duplamente colonizada da mulher, mostrando assim que esta é uma problemática ancorada por uma questão etnocêntrica e de gênero.

Ao olharmos para o contexto cultural popular brasileiro, podemos observar diversas manifestações artísticas oriundas e influenciadas pela cultura negra diaspórica. Inclusive, como aponta Werneck,

tem sido através da música que um importante segmento populacional subordinado, ou seja, a população de homens e mulheres negros do Brasil e de toda diáspora africana, tem buscado expressar visões de mundo, desenvolver e comunicar táticas e estratégias de liberdade. (WERNECK, 2007, p. 24)

A participação das mulheres negras no samba, estilo musical popular inteiramente ligado à população negra do Brasil e um dos gêneros cantados por Elza Soares, se deu desde o seu surgimento e sua fundamentação. Contudo, a partir da capitalização ao entorno do gênero, ocorreu um apagamento não só da produção e do protagonismo da figura feminina no samba, como também o reconhecimento “nas diferentes ações e articulações para recriação cultural e enraizamento diaspórico da comunidade negra” (WERNECK, 2007, p. 126). No entanto, mesmo com todos esses atravessamentos, Elza Soares e algumas outras mulheres do samba, ainda ocupam os ambientes de relevância e de aceno popular dentro do segmento da música popular brasileira.

Desta maneira, mesmo diante de todos os percalços, falar de mulheres que se apresentam na linha de frente de alguma luta no contexto histórico em que estão inseridas, seja através da arte – como é neste caso – ou não, é falar sobre protagonismo, visibilidade e quebra de silêncios. E é a partir da afirmativa “O silêncio não vai te proteger” (LORDE, 1984 *apud* RIBEIRO, 2016, p. 101) da filósofa caribenha-americana, Audre Lorde, que podemos demonstrar a importância das vozes dessas duas intelectuais como ferramenta para traçarem histórias escritas e ditas por si mesmas.

Deste modo, elas irrompem o silêncio e o apagamento propiciado pelos chicotes da escravatura em Moçambique e pelas opressões que estruturam as desigualdades sociais no Brasil. Além disso, o fato dessas vozes que se rebelam serem vozes de mulheres negras, agrega ainda mais força e resistência as obras de Noémia de Sousa e Elza Soares, já que durante suas trajetórias, ambas foram atingidas pela intersecção do racismo e sexismo como nos mostra Kilomba,

por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. (KILOMBA, 2012, p.124, apud RIBEIRO, 2016, p. 102)

Desta forma, ao adentrarmos na poesia de Noémia de Sousa, logo somos conectados pelo som e a voz. Ou como bem conceitua Ana Mafalda Leite (2012, p.97) pela “poética da voz”. Para a autora, “parece haver uma preocupação em retomar a origem tradicional dos poemas cantados ao som da voz e da música, com a participação ritualizante e rítmica do corpo nos seus gestos e movimentos” (LEITE, 2012, p.97). E é a partir dessa escrita vocalizada que a voz da poetisa se levanta firme e forte para denunciar a escravização do povo negro e as opressões sofridas pelas mulheres em Moçambique, pois segundo Secco,

a voz enunciatória prima por um derramamento de sentimentos que leva a mulher oprimida a buscar e recuperar sua dignidade. [...] O sujeito lírico feminino se rebela contra o abuso sofrido pelas moças das docas, encaradas como objetos sexuais pelos colonizadores, cuja posse empreendida não foi só da terra, porém, também, dos corpos dessas negras, tratadas, quase sempre de forma exótica e subalterna. (SECCO, 2016, p.16)

Com isso, é compreendido que a voz mobilizante presente na poesia noemiana não é individual, mas sim coletiva, plural, e faz coro com as “Moças das docas”, um dos poemas que compoe o livro *Sangue Negro* (2016):

#### **Moças das docas**

“Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço,  
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,  
viemos do outro lado da cidade  
com nossos olhos espantados,  
nossas almas trancadas,

nossos corpos submissos escancarados.  
 De mãos ávidas e vazias,  
 de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,  
 de corações amarrados de repulsa,  
 descemos atraídas pelas luzes da cidade,  
 acenando convites aliciantes  
 como sinais luminosos na noite,

E viemos....

Oh sim, viemos!

Sob o chicote da esperança,  
 nossos corpos capulanas quentes  
 embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros portos,  
 saciaram generosamente fomes e sedes violentas...

Nossos corpos pão e água para toda a gente.

[...]

E regressaremos,

Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,  
 rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,  
 voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,  
 ao sem sabor do caril de amendoim  
 e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

[...]

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança  
 para aguardar o dia luminoso que se avizinha  
 quando mãos molhadas de ternura vierem  
 erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,  
 quando nossas cabeças se puderem levantar novamente  
 com dignidade  
 e formos novamente mulheres!”

(SOUSA, 2016, p.79-82)

Neste poema a situação de algumas mulheres em Moçambique é exposta pelo pano de fundo dos espaços marginalizados, periféricos “Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço, / Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines” (linha 1 e 2) e pelos “convites aliciantes” (linha 11) que lhes eram feitos por marinheiros brancos europeus no cais.

Na terceira e quartas estrofes, a voz lírica demonstra que a mulher negra é um indivíduo à margem. invisibilizado, “a carne mais barata do mercado” (SOARES, 2002) “E regressaremos, / Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis, / rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool, voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba” (linhas 20-23), que atrai dois tipos de olhares: asco e desprezo vindo das “mulheres de aro de ouro no dedo” e o de mero objeto sexual por parte dos homens que chegam ao porto. Toda sua humanidade é reduzida ao seu corpo, sendo isso uma consequência das sociedades que foram impactadas por estruturas de dominação que se entrecruzam, sendo elas o patriarcalismo, racismo e o classismo.

Nesta última estrofe essas vozes femininas, “Agora, vida, só queremos que nos dês esperança/ para aguardar o dia luminoso que se avizinha” (linhas 26-27) com os “corpos doridos” (SOUSA, 2016, p. 82) e vitimados pela privação, pela desumanização do olhar do indivíduo branco, se mantêm esperançosas pela tão sonhada liberdade, “pelo fato de a mulher conter em si o embrião da resistência e da vida em expansão” (PADILHA, 2002, p.186). Desta forma, compreende-se que neste poema, Noémia de Sousa grita contra a desumanização da mulher negra, além de reivindicar os seus direitos e humanidades.

Embalada pela musicalidade e através da canção “A Carne”, umas das faixas do álbum *Do Coccix até o Pescoço* (2002), Elza Soares faz da sua voz rasgada uma ferramenta de denúncia e protesto contra a desigualdade social no Brasil. Essa desigualdade é constituída pelo racismo estrutural e estruturante que estereotipa a população negra e a exclui do meio das discussões de políticas públicas. Dessa forma, os artistas que se levantam são exemplos vivos do que ocorre com as vozes artísticas na cultura negra diaspórica, “afirmam ao mesmo tempo em que protestam.” (GILROY, 1991, p. 155 apud WERNECK, 2007, p.28)

#### **A Carne**

“A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 Que vai de graça pro presídio  
 E para debaixo do plástico  
 Que vai de graça pro subemprego  
 E pros hospitais psiquiátricos  
 [...]

Que fez e faz história  
 Segurando esse país no braço  
 O cabra aqui não se sente revoltado  
 Porque o revólver já está engatilhado  
 E o vingador é lento  
 Mas muito bem intencionado  
 E esse país  
 Vai deixando todo mundo preto  
 E o cabelo esticado”

(SOARES, 2002)

Nesta música, o refrão constituído pela repetição do verso “A carne mais barata do mercado é a carne negra” nos aponta a desvalorização do indivíduo negro dentro do segundo país com a maior população negra do mundo. Na segunda estrofe, o verso “Que vai de graça pro presídio” nos remete ao fato de que no Brasil a população carcerária é composta em sua maioria por pessoas negras (dos 755.274 presos, 66,7% são pretos e pardos), segundo dados do *14 Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2020); e o verso “E para debaixo do plástico” traz à tona o índice que aponta que a cada 23 minuto um jovem negro é assassinado no Brasil.

Já o verso “Que vai de graça pro subemprego” revela que ainda hoje as vagas de empregos mais precarizadas e a informalidade são ocupadas por pessoas negras, segundo a pesquisa “Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil” (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas - IBGE, 2018); enquanto o verso “E pros hospitais psiquiátricos” revela que o perfil dos internados psiquiátricos e sob custódia são

uma população majoritariamente masculina, pobre, de baixa escolaridade e com inserção periférica no mercado de trabalho. A maioria das infrações cometidas foi contra seus familiares ou pessoas próximas. As mulheres representam a minoria da população internada (7% dos indivíduos). (DINIZ, 2013, p. 16)

Na quarta estrofe por meio dos versos “Que fez e faz história segurando esse país no braço // [...] E esse país vai deixando todo mundo preto” pode-se dizer que a cantora se refere a contribuição do negro para a formação histórico-cultural do país e o seu não reconhecimento por isso. Além de abordar a apropriação cultural de elementos da cultura negra.

Contudo, percebe-se que nesta canção a voz de Elza Soares brada diretamente sobre o racismo que afeta profundamente a vida da população negra, se renovando e se mantendo de forma estruturalmente histórica nesse país, de modo que, como nos diz a

filósofa Marilena Chauí (2000, s/p), “quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

Tomada pelo sentimento de protesto e confronto a voz feminina da escrita pulsante de Noémia de Sousa aparece novamente como um traço de combate e resistência na poesia chamada “Poema”, que integra a coletânea do livro *Sangue Negro* (2016). Desta vez, convulsionado pela revolta, o eu-poético de Sousa assume uma forma coletiva para encher o silêncio de palavras e gritar “BASTA!”.

### Poema

“Bates-me e ameaças-me,  
agora que levantei minha cabeça esclarecida  
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me  
agora que rasguei a venda cor de rosa  
E gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna  
agora que minha alma de África se iluminou  
e descobriu o ludíbrio...  
E gritei, mil vezes gritei: “Basta”

Ó carrasco de olhos tortos,  
de dentes afiados de antropófago  
e brutas mãos de orango:  
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,  
fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,  
traz teus instrumentos de tortura  
e amputa-me os membros, um a um...  
Esvazia-me os olhos e condena-me  
[à escuridão eterna...  
- que eu, mais do que nunca,  
Dos limos da alma,  
Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo  
Basta! Basta! Basta”

(SOUZA, 2016, p.122-123)

Nas primeiras três estrofes, são apresentadas a voz insubmissa que renuncia e rejeita qualquer autoritarismo e imposição vinda do colonizador. O sujeito-poético feminino aparece na sua forma mais plena de consciência libertadora “Bates-me e ameaças-me, / agora que levantei minha cabeça esclarecida/ e gritei: “Basta!” // [...] agora que rasguei a venda cor de rosa/ E gritei: “Basta!” // [...] agora que minha alma de África se iluminou/ e descobriu o ludíbrio...”. A “máscara do silenciamento” (KILOMBA, 2019, p. 33) do colonizado finalmente foi estilhaçada, fazendo com que o colono tome consciência e reconheça todas essas mazelas que o atinge.

Na última estrofe, os colonizadores são caricaturados como “carrasco de olhos tortos, / de dentes afiados de atropófagos/ e brutas mãos de orango” como uma forma de ferir esse invasor com as palavras. E é nos últimos versos “que eu, mais do que nunca, / Dos limos da alma, / Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo/ Basta! Basta! Basta” mais forte do que nunca, que a voz poética ressurge “ativa e mística”, brava e resistente numa espécie de metáfora de reconstrução da nação e da identidade moçambicana.

O tom de enfrentamento também pode ser observado na música “Maria de Vila Matilde”, terceira faixa do disco *Mulher do Fim do Mundo* (2015), interpretada pela cantora Elza Soares. A música aborda, de forma crítica e ácida, a questão da violência doméstica contra a mulher.

Ao cantar essa canção, Elza Soares quebra o emudecimento e dá voz às milhares de mulheres que são agredidas física ou verbalmente a cada dois segundos no Brasil. De acordo com a pesquisa *Mapa da Violência* (2015), nos últimos dez anos, período desde o qual existe a Lei Maria da Penha, diminuiu em 9,6% o assassinato de mulheres brancas no Brasil e aumentou em 54,8% o de mulheres negras. Já no ano de 2018, as mulheres negras representaram 68% do total de mulheres assassinadas no Brasil com uma taxa de mortalidade por 100 mil habitantes de 5,2%, quase o dobro quando comparado a das mulheres não negras, segundo o *Atlas da Violência* (2020).

#### **Maria de Vila Matilde**

“Cadê meu celular?  
Eu vou ligar pro 180  
Vou entregar teu nome  
E explicar meu endereço  
Aqui você não entra mais  
Eu digo que não te conheço  
E joga água fervendo  
Se você se aventurar

Eu solto o cachorro  
E, apontando pra você  
Eu grito: Péguix guix guix guix  
Eu quero ver  
Você pular, você correr  
Na frente dos vizim  
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim  
[...]

E quando o samango chegar  
Eu mostro o roxo no meu braço  
Entrego teu baralho  
Teu bloco de pule  
Teu dado chumbado  
Ponho água no bule

Passo e ainda ofereço um cafezinho  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra  
 Mim  
 [...]

E quando tua mãe ligar  
 Eu capricho no esculacho  
 Digo que é mimado  
 Que é cheio de dengo  
 Mal acostumado  
 Tem nada no quengo  
 Deita, vira e dorme rapidinho  
 Você vai se arrepender de levantar a mão  
 pra mim  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra  
 Mim  
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra  
 mim  
 [...]"

(SOARES, 2015)

À priori, o título “*Maria de Vila Matilde*”, atrelado com o número 180, já nos remete à lei Maria da Penha e a Central de Atendimento à Mulher. O fato de essa Maria ser de Vila Matilde, bairro da zona leste de São Paulo e da música possuir uma linguagem informal e irreverente, faz com que o discurso da cantora alcance também as mulheres do subúrbio.

A partir dos últimos versos e da primeira estrofe “E jogo água fervendo/ Se você se aventurar” até o último da segunda estrofe “cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim” nos é apresentada uma mulher que se fortalece e já não se cala mais diante das agressões, deixando para trás a mudez por conta do medo, denunciando seu agressor e se divertindo ao vê-lo em apuros.

Podemos perceber que através dessa letra, a cantora faz um chamamento a todas as mulheres que já foram ou possam vir a ser agredidas a não se calarem, deixando assim um legado de resistência e empoderamento feminino. Com isso, percebemos que a importância da voz feminina no discurso denunciativo e combativo perpassa tanto a escrita vozeada e impactante de Noémia de Sousa, quanto o canto negro poderoso de Elza Soares.

As vozes dessas mulheres negras cada uma em seu contexto sociocultural e político se fazem bastante importantes dentro de sociedades que foram colonizadas e tiveram suas histórias, raízes e ancestralidade ameaçadas e até mesmo tiradas pela



imposição do colonizador. Elas não só reivindicam seus direitos, mas também suas intelectualidades e a verdadeira identidade de seu povo e nação, e tudo isso é de grande relevância, como nos alerta a filósofa panamenha Linda Alcoff,

para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater a identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento. (ALCOFF, 2016, apud RIBEIRO, 2017, p. 28)

Assim, ao apoderar-se da literatura e da música, respectivamente, como um veículo comunicativo que transporta mensagens que falam diretamente como as mais variadas camadas populares, elas exemplificam primordialmente como as mulheres negras, cientes como sujeitos políticos e sociais, questionam o silenciamento, as hierarquias sociais e contribuem para a transformação da cultura popular e seus territórios.

## 4. REPRESENTAÇÕES DO CORPO NEGRO FEMININO

### 4.1. ESTEREÓTIPO, EXOTISMO E EROTISMO EM NOÉMIA DE SOUSA

Ao longo deste trabalho, falamos sobre como a poética de Noémia de Sousa é apoiada também pelo encontro da tríade escrita, voz e corpo. E ao fazer essa “inscrição do corpo na palavra e no texto” (LEITE, 2012, p. 95), a poeta mostra em algumas de suas poesias os estereótipos e tabus advindos da intersecção do racismo e do sexismo que cercaram os corpos e as existências das mulheres moçambicanas frente o regime imperial.

Com a colonização portuguesa no território africano, no século XIX, as populações sofreram severos ataques às suas culturas e identidades. Com isso, estes povos passaram a ser vistos e retratados por meio de imagens estereotipadas, construídas pelo dominador, utilizadas como “práticas de significação central para a representação de diferença racial” (HALL, 2016, p. 257). Stuart Hall no capítulo “O espetáculo do Outro”, em seu livro *Cultura e Representação*, destaca que

produzir estereótipos serve para a manutenção tanto da ordem social, quanto da ordem simbólica da nossa sociedade. As dificuldades impostas pelo seu uso se referem ao seu caráter de reduzir, essencializar, naturalizar e fixar a diferença do outro. (HALL, 2016, p. 191)

Neste sentido, sendo o corpo um lugar de significação, a identidade negra, pelo ângulo da cultura ocidental e principalmente europeia, foi “formulada” pela diferença do tipo de corpo considerado o padrão, o do homem europeu. Assim, corpos negros são lidos pela simbologia da “anormalidade”, pois tornam-se a representação mental da imagem com a qual o sujeito branco não quer se parecer (KILOMBA, 2019 p. 48). Já a mulher negra seria a alteridade mais intensa do homem branco. Ela é o outro. Ou, como bem coloca a escritora afro-portuguesa Grada Kilomba, “a antítese da branquitude e da masculinidade” (KILOMBA, 2012, p. 124).

A estereotipagem e a objetificação desumanizam e retiram a identidade do sujeito negro em várias esferas. E a redução da mulher ao seu corpo é resultado do fetichismo, que é demarcado por intermédio da fantasia na representação da

subjetividade e integridade que formam a noção de pessoa (DAMASCENO, 2008, p. 4). Assim, esta mulher torna-se inexistente como “pessoa” e é transformada em objeto.

Tal qual o fetichismo traz em si a rejeição, como um artifício de um fascínio ou desejo que é satisfeito e ao mesmo tempo negado, o exotismo carrega em seu caráter semântico dois sentidos: o primeiro, de natureza denotativa, se refere ao que é estrangeiro, de outro país; já o segundo, por influência da estética, está ligado ao encanto, fascínio e excitação pelo estranho ou desconhecido.

Por esta razão, é possível compreender que o exotismo não se configura somente no campo do encantamento e admiração, mas em paralelo, há uma repulsa que emparelhada à tríade de processos racistas, sexistas e classistas, permitindo que essa visão do exótico como repulsa seja atribuída a imagem tanto do homem negro quanto da mulher negra como um modo de preterimento. Octávio de Souza esclarece que

enquanto no exotismo a vontade malévola do outro, implícita na significação da fantasia, é suavizada pelo recobrimento do estético, no racismo ela é enfatizada e tematizada de modo explícito. Neste, encontramos a construção de todo um discurso que tem por objetivo não só discernir e explicar o teor da vontade malévola atribuída ao outro, como também especificar e mapear os meios utilizados para levá-la à consecução. A partir daí, fica claro que o sentimento que vem tomar o lugar da angústia frente ao estranho não é, como no exotismo, o de admiração, mas o de ódio, o que leva à necessidade do desdobramento da estratégia racista na realidade, cuja perspectiva é a de apropriar-se do poder atribuído ao objeto de ódio racista. (Souza, 1994, p. 137)

Posto isto, podemos observar exemplos destas dinâmicas de representação que, a partir da perspectiva da branquitude, expõem a imagem do corpo negro e da figura feminina como outridade. É o que denunciam as poesias da “mãe dos poetas moçambicanos” (SAÚTE, 2016, p. 175).

Noémia de Sousa utilizou sua voz como uma ferramenta coletiva e plural, em seu poema “Negra”, que compõe o livro *Sangue Negro* (2016), para demonstrar através dele a metamorfose de um corpo feminino negro subalternizado que se transforma em território africano, numa espécie de metonímia, e a visão colonial ancorada nas representações estereotipadas como o fetichismo e a exotização desses corpos.

### **Negra**

“Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros  
[mundos

quiseram cantar teus encantos

para elas só de mistérios profundo,  
de delírios e feitiçarias...  
Teus encantos profundos de África

Mas não puderam.  
Em seus formais e rendilhados cantos,  
ausentes de emoção e sinceridade  
quedaste-te longínqua, inatingível,  
virgem de contactos mais fundos.  
E te mascaram de esfinge de ébano,  
[amante sensual,  
jarra etrusca, exotismo tropical,  
demência, atração, crueldade,  
animalidade, magia...  
e não sabemos quantas outras palavras  
[vistas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados  
foste tudo, negra...  
menos tu.

E ainda bem.  
Ainda bem que nos deixaram a nós,  
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,  
sofrimento,  
a glória única e sentida de te cantar  
com emoção verdadeira e radical,  
a glória comovida de te cantar, toda amassada,  
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE”.

(SOUSA, 2016, p. 65-66)

Logo no primeiro verso e ao longo da primeira estrofe, é possível notar que a escritora, ao ressaltar a presença do colonizador em território africano, destaca “os olhos cheios doutros mundos” destes “invasores”, nos quais podemos inferir que exista uma visão estereotipada e exotizada no sentido de entender as mulheres nativas dessa terra como estranhas e irreconhecíveis.

Na segunda estrofe, o sujeito-poético salienta que os cantos rendilhados e formais dos padrões da literatura dominante europeia não abarcam esta mulher/mátria que é banhada pelo canto e batuques ancestrais de seu território. Nos versos seguintes, é denunciado o olhar distorcido do colonizador que age exatamente da forma como funciona o exotismo, ou seja, dando ao outro significado a partir de si próprio. Nota-se também, através dos termos “demência, crueldade”, que este corpo negro feminino é posto como primitivo, atrasado e violento.

Ao destacar os termos “amante sensual, exotismo tropical, atração” esta mulher transforma-se na personificação da sexualizada, do erotismo exacerbado. Atribui-se a ela o fetiche e redução do todo pelas suas partes de interesses sexuais, sua hipersexualização. O termo “animalidade” marca mais um ideário racista, no qual esta figura feminina é associada ao estado de animalização, de selvagem e de primata.

O verso “Foste tudo, negra.../menos tu” revela o apagamento da identidade e traços culturais provocado pelo colonizador, ao retratar a mulher negra africana e sua terra, desta maneira, demonstrando que a existência desta só se legitima por ser a completa alteridade do homem europeu. Assim, a partir da concatenação do racismo, sexismo e a produção da estereotipagem, esta mulher é posicionada como objeto, sendo negado a ela o direito de ser o “eu” e sujeito de suas próprias identidades cultura e existência.

Porém, na última estrofe o eu-poético ressalta a importância dos próprios habitantes de exaltarem e valorizarem a sua própria terra e cultura, pois diferentemente dos colonizadores e invasores ocidentais, eles irmãos do “mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma e sofrimento” sabem a imensa significância e a luminosidade de sua matéria africana. Neste poema, também é possível verificarmos como o corpo desta mulher negra se transfigura metonimicamente com o continente africano.

Essa experiência sensorial através do corpo-sensação é evidenciada também no poema “Se Me Quiseres Conhecer”, que constitui a obra *Sangue Negro* (2016) que traz em sua composição traços de um erotismo ao unir o corpo físico de uma imagem de identificação com o continente africano.

#### **Se me quiseres conhecer**

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,  
altiva 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...

E nada mais me perguntes,  
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.

(SOUSA, 2016, p. 40-41)

Fazendo uma leitura expositiva, podemos compreender que este poema traz em si uma denúncia do abuso colonial lusófono e um panorama do contexto socioeconômico, mostrando-nos uma Moçambique dorida, com feridas abertas e estatizada enquanto anseia pela liberdade plena, como podemos perceber nos versos “Que não sou mais que um búzio de carne, / onde a revolta de África congelou/ seu grito inchado de esperança”.

Porém, ao mesmo tempo a autora demonstra um traço nacionalista, ao valorizar e trazer pra roda a diversificação das etnias existentes em todo território e outros elementos culturais, exemplificado na primeira estrofe “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” onde o pau preto pode ser referido de forma metaforizada pelo ébano, assim como ao falar da escultura do irmão maconde, está se referindo a arte do artesanato dessas etnias nos sugerindo uma espécie de formação de um povo ou de uma identidade cultural.

Já a musicalidade acompanha todo o poema por meio de gradação, assonâncias, aliterações e imagens sonorizadas como “batuque frenético dos muchopes/ gemidos dos negros no cais/ canção nativa”. No entanto, todo o poema se prescreve através da voz e da escrita de um corpo negro feminino que é tomado como uma metonímia de África. De modo que esses dois corpos, entrelaçados em um mesmo movimento, expõem as marcas da escravatura, mas também transpassam o âmbito sensorial erotizando, sensualizando e humanizando o espaço (LEITE, 2012)

Na terceira estrofe “Ah, essa sou eu/ órbitas vazia no desespero de possuir a vida\ [...] / torturada e magnífica, ativa e mística/ África da cabeça aos pés [...]”, fica nítido a junção das questões individuais com as representações grupais, além da conexão que se cria no âmbito mulher e essa terra-mãe. Ou seja, a imagem da mulher e o seu corpo com suas dores, decepções pessoais, esperanças, desejos como indivíduo e entidade político-cultural, se transfigura de maneira simbólica na nação emergente.

Neste sentido, a poeta além de demonstrar as representações do corpo feminino em sua obra e os estereótipos que os percorrem, mostra que essa corporeidade é escrevente ao engendrar-la com seu estado-nação e seus desejos libertários.

#### 4.2. O ERÓTICO COMO FERRAMENTA DE PODER EM ELZA SOARES

Bataille (2004), em seu livro *O Erotismo*, compreende que o erotismo está ligado à sexualidade, mas não necessariamente a sexualidade estaria ligada ao erotismo. Ele observa que “a sexualidade é uma experiência que permite ao ser humano ir além de si mesmo e superar a descontinuidade que condena o ser” (BATAILLE, 2004, p. 12). Com isso, o erotismo para ele é uma espécie de seguimento contínuo da vida no qual se abarcam três formas: o erotismo dos corpos, do sagrado e do coração, que compõem em si um eixo central comum: a substituição da solidão do ser para a continuidade profunda.

Já a escritora afro-americana Audre Lorde encara o erótico como um poder que está intrinsecamente fixado em um plano feminino e fortemente espiritual de sentimentos não discutidos e que ainda precisam ser apropriados e mais bem identificados. Lorde complementa:

quando falo do erótico, o estou pronunciando como uma declaração da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo o reconhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 1984, p. 15-16)

Ao falarmos sobre erotismo, a partir do recorte do corpo negro feminino, é importante contextualizarmos a forma como foi construída a imagem de mulheres negras brasileiras neste sentido. Estas eram descritas sob a óptica dos mecanismos

racistas e sexistas, que as classificavam a partir de papéis sociais, como a mãe preta, a mulata carnavalizada e as empregadas domésticas (GONZALEZ, 1984).

No âmbito da sexualidade, por conta do engendramento racial e patriarcal dominante, este corpo feminino era simbolizado como o carnal, sexualmente voraz, que transitava entre ser um objeto de escárnio e ao mesmo tempo de desejo. Dessa forma, os corpos negros femininos eram impedidos de expressar suas feminilidades, erotidades e sexualidades da maneira que bem entenderem.

No entanto, mesmo com todos esses aspectos atribuídos às mulheres negras, preconceitos, imposições e restrições, a cantora Elza Soares ressurge como um símbolo de resistência para questionar os padrões, rompendo com a estrutura sexista e racista e quebrando tabus acerca da performance do erotismo. Através da faixa musical intitulada “Banho”, que faz parte do seu álbum *Deus é Mulher* (2018), a mulher do fim do mundo, utiliza a sua voz como ferramenta para cantar e reverberar aos quatro cantos seus próprios prazeres e sensações acerca do corpo feminino.

#### **Banho**

“Acordo maré  
Durmo cachoeira  
Embaixo, sou doce  
Em cima, salgada  
Meu músculo musgo  
Me enche de areia  
E fico limpeza debaixo da água

Misturo sólidos com os meus líquidos  
Dissolvo pranto com a minha baba  
Quando tá seco, logo umedeço  
Eu não obedeco porque sou molhada

Enxáguo a nascente  
Lavo a porra toda  
Pra maresia combinar com o meu rio, viu?  
Minha lagoa engolindo a sua boca  
Eu vou pingar em quem até já me cuspiu, viu?”  
[...]

(SOARES, 2018)

Observando a letra da música como um corpo completo e considerando a participação do Bloco de mulheres *Ilú Oba de Min*, podemos destacar que Elza faz um canto evocação no qual chama as mulheres para um movimento coletivo em que o intuito é exaltar o poder e a esta energia feminina que transcorre por toda a música. Os



termos que marcam oposições “doce e salgada; sólido e líquido” demonstram a multiplicidade dessa mulher que carrega em si polaridades que mesmo com as diferenças se conectam em um só corpo.

No verso “e fico limpeza”, se considerarmos o momento político em que a música foi lançada, em 2018, durante um contexto político conturbado e de retirada de direitos, podemos inferir que esta limpeza pode também estar associada a esse desejo por um movimento de mudança, de (re)nascimento e recomeço de um ambiente que já está sujo e manchado pelas marcas das estruturas opressivas. A terceira estrofe, que também é o refrão, deixa explícito o acontecimento de um ato sexual no qual está realçado elementos relacionados ao gozo e ao orgasmo “Minha lagoa engolindo a sua boca/ Eu vou pingar em quem até já me cuspiu, viu” (linhas 15-16).

As imagens naturais apresentadas através dos termos “maré”, “cachoeira”, “musgo”, “areia”, “nascente” e “rio” exprimem o contato direto deste corpo negro feminino com a natureza, o sagrado, a feminilidade e ancestralidade. É válido ressaltar que as imagens relacionadas ao campo semântico da água, destacam toda esses líquidos que desaguam dos olhos, bocas, corpos e sexos. Os termos “cachoeiras”, “mar”, “rio”, “lagoa”, “umedecço” revelam a conexão tanto de Elza Soares, quanto da compositora Tulipa Ruiz, com as orixás da cultura Iorubá; por exemplo:

Nanã, que é a responsável pela matéria de que é feita todo ser humano, a terra úmida, a lama e o lodo; Iemanjá, que é a dona das águas do mar, mãe de todos os filhos-peixes; e Oxum, que travou uma disputa com Orixalá, o rei, por seus poderes. Dessa disputa saiu vitoriosa, tornando-se a senhora do ouro e da riqueza. Como Nanã, é chamada de Ialodê, a que fala pelas mulheres. Está ligada à fecundidade, à menstruação e ao futuro. E à instabilidade simbolizada pelo curso dos rios. Uma das características mais expressivas de Oxum é sua sensualidade, sua sabedoria em relação às artes e delícias do sexo. (WERNECK, 2010, p. 78-79)

Diferentemente da sexualização estereotipada produzida pelo racismo patriarcal e pelas fantasias da branquitude, que erotiza o sujeito negro ao ponto de ele tornar-se “a personificação do sexualizado, com apetite sexual violento” (KILOMBA, 2019, p. 79), a faixa “Pra Fuder” do álbum *Mulher do Fim do Mundo* (2015) de Elza Soares, passa por cima de todos os tabus patriarcais produzidos e enraizados na sociedade e mostra um corpo feminino vibrante, com vontades e excitação.

#### **Pra Fuder**

“Olho pro meu corpo sinto a lava escorrer  
 Vejo o próprio fogo não há força pra deter  
 Me derreto tonta, toda pele vai arder  
 O meu peito em chamas solta a fera pra correr  
 [...]”

Unhas cravadas induzem latejo  
 Roupas jogadas no chão  
 Pernas abertas te prendo num beijo  
 Sufoco a sofreguidão

Meu temporal me transforma em loba  
 Presa você vai gemer  
 Feito o cordeiro entregue pra morte  
 Vê o sussurrar a pedir

Pra fuder, pra fuder, pra fuder, pra fuder”

(SOARES, 2015)

A partir dos seus versos rítmicos, a primeira estrofe em seu primeiro verso o pronome possessivo “meu” revelando que Elza fala do seu próprio corpo que está flamejando de desejo. Tamanho é o fervor e o calor que o consome que ela começa a entrar em um estado líquido “me derreto tonta, toda pele vai arder”. No verso “o meu peito em chamas, solta a fera pra correr” a cantora manifesta essa mulher vulcânica e feroz que há dentro de si.

Na segunda estrofe, a cantora descreve o cenário no qual ocorre as ações “unhas cravadas/ roupas largadas ao chão/ pernas abertas te prendo num beijo”. Por meio do significado do termo “latejo” que quer dizer agitação e pressa, junto as sequências dos fatos, fica evidente que tudo acontece de forma rápida.

Na terceira estrofe iniciada pelo verso “Meu temporal me transforma em loba” se olharmos para o termo “temporal” a partir do campo semântico profano ou mundano, podemos inferir que a cantora está se referindo a sua libido. E mais uma vez vemos uma Elza Soares e seu corpo metamorfoseado, só que agora sendo uma loba. Nos versos seguintes “Presa você vai gemer/ Feito o cordeiro entregue pra morte/ Vê o sussurrar a pedir” vemos essa mulher-loba dar uma investida num possível homem que está sendo citado como presa e posteriormente comparado com um cordeiro. Contudo, a estrofe como um todo, mostra uma a força e a imponência de uma mulher ativa, bem resolvida com sua vida sexual e que se desprende dos pudores trazidos pelos tabus acerca da temática do sexo.

A última estrofe trata-se do refrão, que é composto somente pela repetição da expressão “Pra fuder”. Assim, a cantora deixa explícita a atmosfera erótica ao mencionar o ato sexual. Com isso, nota-se que Soares se apropria do erotismo não para reproduzir estereótipos, mas sim para ressignificá-lo, com o intuito de utilizá-lo como uma ferramenta de poder para que não só ela, mas todas as mulheres e mulheres negras possam ter suas liberdades sexuais e serem senhoras dos seus desejos sem serem vítimas de um mecanismo racista e machista.

## 5. ECOS DE RESISTÊNCIA E LIBERTAÇÃO

Para além de trazer o tom de denúncia colonial, combate e representações do corpo em sua poética, Noémia de Sousa também aborda em sua obra o enaltecimento as raízes e os valores africanos, a reconstrução da identidade de sua nação, a resistência de seu povo e a luta pela liberdade. Logo, estamos “perante uma poesia de onde emerge uma temática nova, associada a um discurso torrencial e emotivo” (MENDONÇA, 2016, p. 185).

E essa linguagem emotiva pode ser percebida no livro *Sangue Negro* (2016), através da poesia denominada “Poema para um amor futuro”, um dos únicos poemas no qual a poetisa revela sua vontade de ter um amor romântico. Com isso, neste trabalho, tal poema será encarado como uma caracterização de resistência e desejo de libertação através do amor que está tanto no campo individual, quanto no campo coletivo.

### Poema para um amor futuro

“Um dia  
 - não sei quando nem onde –  
 das névoas cinzentas do futuro,  
 ele surgirá, envolto em mistério e magia  
 - o homem que eu amarei.  
 Não será herói de livro de fantasia,  
 príncipe russo  
 ator de cinema  
 ou milionário com saldo no Banco.  
 Não.  
 [...]

E só será perfeito quanto a nossa condição o permitir,  
 para que sejamos na vida o que ela nos pedir:  
 companheiros,  
 juntos na mesma barricada,  
 lutando num mesmo ideal.

Ah, sim  
 quando a paz descer sobre o campo de luta,  
 poderei enfim  
 dar-me completamente  
 [...]

Antes, seremos companheiros da mesma obra,  
 operários construindo o nosso mundo.  
 Por isso, amor que não conheço,  
 nada mais me peças enquanto não for terminada a obra.  
 Enquanto ela durar,  
 não poderei ser tua completamente,  
 Porque me dei, inteira,  
 a este sonho que tudo apouca.  
 [...]

Mas quando da noite desumana  
 surgir a manhã que construímos, lado a lado,  
 quando nossa Mãe África nos estender seus pulsos libertos  
 quando a calma descer sobre a casa que edificámos,  
 então seguiremos, na luz clara desse Sol maravilhoso,  
 nosso destino natural de Homem e Mulher  
 e dos seus gritos de morte  
 nossos filhos poderão nascer então,  
 num mundo de justiça".  
 [...]

(SOUSA, 2016, p. 51-53)

Em *Vivendo de Amor*, bell hooks (2010), ressalta que as opressões oriundas do sistema repressivo e as divisões raciais não só dificultaram como impediram que indivíduos negros dentro e fora da diáspora tivessem condições mais saudáveis de desenvolver de forma plena a capacidade de amar. Dessa forma, bell hooks declara que tais “sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar” (hooks, 2010, s/p)

Nos cinco primeiros versos da estrofe inicial, mesmo sem saber o momento preciso do encontro com seu amor, Noémia de Sousa anuncia e confirma a sua chegada. Nos versos seguintes ao iniciar com uma negação “não será herói de livro de fantasia/ príncipe russo/ ator de cinema/ milionário de banco. / Não.”, ela recusa qualquer caracterização que remete a elementos comuns da cultura ocidental ou capitalista. Pelo fato de valorizar a cultura oral e a ancestralidade, ela rejeita até mesmo esse “herói dos livros de fantasia”, nos fazendo inferir que o seu amado será um homem que também partilha dos ideais nacionalistas, negritudinistas, da valorização da identidade africana e seu parceiro nas trincheiras da revolução.

Nas duas estrofes seguintes, ao dizer que “só será perfeito quanto a nossa condição o permitir/ [...] companheiros, / juntos na mesma barricada, / lutando num mesmo ideal. //quando a paz descer sobre o campo de luta” fica evidente o quanto as aspirações individuais da poeta são adequadas para se concretizar após as demandas comunitárias. O eu-poético deixa explícito o compromisso que tem com seu povo e sua nação, priorizando a luta pela liberdade tão esperada por todos. E seguindo esse fundamento, os versos da quarta estrofe realçam ainda mais a importância que autora dá para a urgência de dismantelar o regime imperialista e seus mecanismos de violação “nada mais me peças enquanto não for terminada a obra. / Enquanto ela durar, / não

poderei ser tua completamente, / Porque me dei, inteira / a este sonho que tudo apouca.”.

A última estrofe destacada nos faz deduzir que Noémia Sousa ao ser pôr e optar primeiramente pelo seu ideal político e coletivo, não acreditava que garantir a sobrevivência era mais importante que o amor, mas sim que é essencial “criar condições para conseguir viver plenamente” (hooks, 2010, s/p) e seguir “na luz clara desse Sol maravilhoso” no qual “os gritos de morte” sejam só os proporcionados pelo prazer e consequentemente gerarão os filhos que poderão “nascer então, num mundo de justiça”.

No poema “A mulher que ri à vida e à morte”, que constitui a coletânea *Sangue Negro* (2016), tanto o traço de resistência, quanto o libertário aparece através do retorno a ancestralidade, ao respeito e saudação aos antepassados e as entidades das religiões tradicionais africanas.

#### **A mulher que ri à vida e à morte**

“Para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam.

Breve, muito breve  
tomarei o meu lugar entre os antepassados

À terra deixarei os despojos do meu corpo inútil  
as unhas córneas de todos os labores  
este invólucro sulcado pela aranha dos dias

Enquanto não falo com a voz da nyanga  
cada aurora é uma vitória  
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo

Oyo, oyo, vida!  
Para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam”.

(SOUSA, 2016, p. 138)

Logo na primeira estrofe, composta por apenas dois versos, vemos o eu-poético indicar que irá de encontro com seus antepassados, pois eles já lhe esperam, essa volta representada pela “curva” nos faz inferir um retorno para dentro de sua própria existência.

Na segunda estrofe, ocorre a afirmação que há um lugar entre eles para ela, demonstrando que esta mulher não teme a morte, mas que já cumpriu seu papel nesse plano terreno e agora se juntará com todos aqueles que em momentos anteriores

também lutaram e se movimentaram para libertar sua mátria. Nesses quatro versos iniciais é notório a presença da valorização das crenças tradicionais moçambicanas.

Na terceira estrofe, por meio do pronome possessivo “meu” a poetisa comunica que o que ficará neste plano terreno são só fragmentos de sua matéria e as células mortas de todos os trabalhos e esforços feitos durante esse tempo. Ainda nestes versos podemos observar que aqui também está ligada

a ideia de que a terra tudo absorve, quem do barro é feito para o barro volta, reforça tanto ideologias bíblicas, como mitologias africanas. A presença dos ancestrais também marca o paganismo de algumas comunidades de linhagem bantu (FREITAS, 2010, p. 9).

É na quarta estrofe que fica explícito essa “risada à vida”, pois enquanto o eu-poético não escuta a voz desse curandeiro, cada nascer do sol é uma vitória por estar viva e por isso esse “riso irreverente” de seu triunfo.

Na quinta estrofe os termos <Oyo, Oyo, vida!> marca essa evocação ao príncipe Oranyan do reino de Òyó, reino iorubá posteriormente liderado por Xangô. Os dois últimos versos há uma reiteração sobre essas entidades e antepassados que a esperam. Desta forma, podemos tratar aqui sobre a afirmativa que o “Futuro é ancestral” (RIBEIRO, 2020, s/p) pois não se trata da finitude da vida, mas sim, sobre o início dela, reconstruções de caminhos e projetos para um povo e enaltecimento da identidade africana e sua espiritualidade.

Assim como essa voz que se levanta no seu mais elevado nível de resistência na poesia de Noémia Sousa, é a voz arranhada da “Mulher do Fim do Mundo”, cantada por Elza Soares na faixa e no álbum (2015) de mesmo nome. A voz da “mulher do fim do mundo” possui também uma certa semelhança com as vozes das “Moças das Docas” (SOUSA, 2016, p. 79-82), pois trata-se das vozes de mulheres forjadas na dor, na potência e na superação.

**Mulher do Fim do Mundo**

“Meu choro não é nada além de carnaval  
É lágrima de samba na ponta dos pés  
A multidão avança como vendaval  
Me joga na avenida que não sei qualé

Pirata e super homem cantam o calor  
Um peixe amarelo beija minha mão  
As asas de um anjo soltas pelo chão  
Na chuva de confetes deixo a minha dor

Na avenida, deixei lá  
 A pele preta e a minha voz  
 Na avenida, deixei lá  
 A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão  
 Joguei do alto do terceiro andar  
 Quebrei a cara e me livrei do resto dessa vida  
 Na avenida, dura até o fim

Mulher do fim do mundo  
 Eu sou e vou até o fim cantar

[...]

Eu quero cantar até o fim  
 Me deixem cantar até o fim  
 Até o fim, eu vou cantar  
 Eu vou cantar até o fim

Eu sou mulher do fim do mundo  
 Eu vou, eu vou, eu vou cantar  
 Me deixem cantar até o fim

Até o fim eu vou cantar, eu quero cantar  
 Eu quero é cantar, eu vou cantar até o fim, la la la lara la lara laia  
 Eu vou cantar, eu vou cantar  
 Me deixem cantar até o fim

Me deixem cantar até o fim  
 Me deixem cantar”

(SOUSA, 2015)

Nesta canção, Elza canta a mulher negra – que pode ser a personificação da própria cantora – que resiste e se mantém viva ao fim do mundo numa cidade carnavalizada e fantasiada “na avenida, deixei lá/ a pele preta e a minha voz”. A partir do olhar dessa mulher de pele preta, que deixou sua dor na chuva de confetes, o fim do mundo pode ser encarado como uma sociedade afundada em problemas de ordem sociopolítica, de desigualdade social e racial. Seu ato político é resistir e (re)existir.

A mulher do fim do mundo não se cala, luta até o fim “eu vou cantar até o fim, até o fim eu vou cantar”. Se livra das amarras do silêncio e reivindica ferozmente o direito a sua voz “me deixem cantar até o fim”. Mesmo diante de um contexto calamitoso de fim de mundo, no qual todo tipo de violência se apresenta pelos



mecanismos opressivos, Elza Soares aparece triunfante pronta para ressurgir de todas essas cinzas.

A sua súplica para lhe deixarem cantar até o fim nos leva diretamente ao poema “Súplica” de Noémia de Sousa, anteriormente analisado neste trabalho, no qual a voz poética diz que podem lhe tirar-lhes tudo, mas se lhes deixarem a música eles serão livres. Com isso, compreende-se que a importância da voz, do canto e da música está diretamente ligado a sensação de liberdade, de esperança, renovação e recomeço.

No álbum *Planeta Fome* (2019) a faixa “Libertação” já traz anunciado em seu título o aspecto do desejo de liberdade que fora discutido ao longo deste trabalho.

### **Libertação**

Eu não vou sucumbir  
 Eu não vou sucumbir  
 Avisa na hora que tremer o chão  
 Amiga é agora  
 Segura a minha mão

A minha jangada foi pro mar  
 Pra minha jogada arriscar

Eu não vou sucumbir  
 Eu não vou sucumbir  
 Avisa na hora que tremer o chão  
 Amigo é agora  
 Segura a minha mão

Você largou, largou, largou  
 Não tem solução  
 Ago, ago, ago é libertação!  
 Largou, largou, largou  
 Não tem solução  
 Ago, ago, ago é libertação!

Sucumbir, sucumbir, sucumbir  
 Sucumbir, sucumbir, sucumbir

(SOARES, 2019)

Na estrofe inicial a repetição dos versos “eu não vou sucumbir” evidencia a vitalidade da cantora que deseja estar mobilizada nessa luta libertária, além de mostrar que mesmo diante de um sistema que promove preconceitos e desigualdades que assolam o país, ela não vai ser abater ou deixar de resistir. Sua existência já é uma forma de não sucumbir perante essas mazelas. Nos versos em que Elza Soares utiliza os vocativos “amiga”, “amigo”, nota-se que a cantora convida a todos para se unirem nessa importante mobilização.

No verso “você largou, largou, largou” na quinta estrofe, indica que essa manifestação já foi iniciada e ao mencionar “ago, ago, ago, é libertação”, podemos inferir que Elza Soares está se referindo a palavra, “àgò”, originária do idioma Iorubá e que tem como significado “pedir licença”, vocabulário muito comum na religião de matriz africana, Candomblé. Neste sentido, podemos compreender que a artista pede licença as divindades desta religião, pilar da cultura afrobrasilera, para ir em buscar dessa libertação.

Desta forma, foi possível constatar que para além das dores que atravessam essas intelectuais negras e suas populações, seja em África ou na diáspora, Noémia e Elza demonstram sua força, resistência e o anseio por libertação não só por meio da luta e da reivindicação ao projetarem suas vozes, mas também por intermédio do amor, da ancestralidade e do resgate as suas raízes africanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, buscamos demonstrar, através desse estudo, as conexões entre música e literatura, destacando a maneira como os elementos verbais e sonoros entrelaçados podem ser recursos cruciais para potencializar e inovar tanto a poesia, quanto a música. A partir disso, procuramos realçar como essa interação ocorre dentro da poética de Noémia de Sousa e da musicalidade de Elza Soares.

Após esse momento introdutório, nos direcionamos para o desenvolvimento da ideia principal deste projeto, que era investigar como os aspectos de voz e corpo eram representados nas obras de Noémia de Sousa e Elza Soares.

Foi possível concluir que Noémia de Sousa, com seu pioneirismo no contexto colonial de Moçambique, faz da sua escrita uma arma para confrontar o imperialismo e um manifesto com o intuito de exaltar os componentes culturais e sua mãe África. A poetisa usa sua poética oralizada e corporal para representar o coletivo, suas denúncias irrompem as barreiras do papel e da escrita imposta pelos colonizadores.

Elza Soares, por meio de sua música-protesto, não só colabora com o pensamento crítico da população como também denuncia todos os mecanismos que alimentam a desigualdade social que acomete o cenário brasileiro. Afinal,

na perspectiva das mulheres negras, a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica. É através dos processos de transmissão e aprendizagem oral – ou fundamentalmente corporal – que as mulheres vão reorganizar territórios culturais para si e seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pela geografia, ou seja, pelas condições sociais e políticas adversas, marcadas pelo racismo, pelo sexismo e pela violência, do lado de cá do Atlântico. Nesta perspectiva, a música, ao reafirmar a vinculação entre voz e corpo, ao reportar-se a um passado africano de liberdade e prazer, ao recolocar as dimensões do sagrado para além das esferas da cristianidade ocidental etc., oferecerá possibilidades ilimitadas de expressão e aglutinação (WERNECK, 2007, p. 29-30).

Com isso, vemos que apesar das repressões e estereótipos que cercam as vivências dos sujeitos negros, é imprescindível enfatizar a importância de mulheres negras, como Noémia de Sousa e Elza Soares serem protagonistas de suas próprias vozes, vivências e ideais. É perceptível que as vozes dessas mulheres intelectuais se encontram na vivacidade e intensificação da resistência na luta em favor da liberdade e direitos de seu povo. São tecelãs de narrativas que desmascaram o silêncio e enfrentam os sistemas opressivos de suas nações, ou seja, essas mulheres “tecem palavras para com elas romper velhos silêncios” (PADILHA, 2002, p. 176).

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Arx. São Paulo, 2004.
- BORGES, Igor Alexandre Barcelos Graciano. Melopoética: a simbiose literomusical. **Revista Athena**, v. 5, n. 2, 2013.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. LEYA, 2018.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música e poesia em Manuel Bandeira. **Estação Literária**, v. 3, p. 30-45, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. “O mito fundador do Brasil”. **Folha de São Paulo**, v.26, São Paulo, 2000.
- DE FREITAS, Sávio Roberto Fonseca. “**Noemia de Sousa: poesia combate em Moçambique**”. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010.
- DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. **Literatura e música**. São Paulo: Perspec, 2002.
- DINIZ, Debora. **A custódia e o tratamento psiquiátrico no Brasil: censo 2011**. Letras Livres; Editora da UnB, 2013.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo brasileiro**, v. 92, n. 93, p. 69-82, 1988.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.
- HALL, Stuart. O Espetáculo do Outro. In: **Cultura e Representação**. PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2016. Trad. Daniel Miranda e Wiliam Oliveira.
- hooks, bell. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feministas, V.3, nº 2, 1995, p. 454-478.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Memórias de Racismo Cotidiano**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2019. Trad. Jess Oliveira.
- \_\_\_\_\_. The Mask. In: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Trad. Jessica Oliveira de Jesus.
- LEITE, Ana Mafalda. Voz, corpo e narração: a poesia de Noémia de Sousa. In: **Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos sobre Literaturas Africanas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: **Sisters Outsiders**, 1984. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos.
- NOA, Francisco. A metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos. In: **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002 (Memórias das Letras, 10) e Lisboa: Imbondeiro, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 253-266, 2º sem. 2004.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **Revista internacional de direitos humanos**, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Que é Lugar de Fala?**. Letramento: Justificando, 2017. Belo Horizonte.

SANTOS, Olimpia Maria dos. O Grito Negro e a Voz Feminina de Noémia de Sousa em busca da fraternidade e das raízes africanas ancestrais. In: SECCO, Carmen Lúcia; CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). **África & Brasil: Letras em Laços, Volume 2**. Yedis Editora, p. 246-260, São Caetano do Sul, 2010.

SAÚTE, Nelson. Noémia de Sousa: a mãe dos poetas africanos. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Kapulana, São Paulo, 2016.

Souza, Octávio. **Fantasia de Brasil. As identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo, Editora Escuta, 1994.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

### **Webgrafia**

CHIC POP. **A Antropofagia da Mulher do Fim do Mundo**. Disponível em: <https://www.chicpop.com.br/post/2016/03/21/a-antropofagia-da-mulher-do-fim-do-mundo>. Acessado em: 20 abr. 2021.

DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote. **Fazendo Gênero**, v. 8, 2008. Disponível em: [https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-construc3a7c3b5es-raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaína\\_damasceno.pdf](https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-construc3a7c3b5es-raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaína_damasceno.pdf)> Acessado em 24 de abril de 2021.

**DA VIOLÊNCIA, IPEA Atlas**. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2020. Disponível em<

<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/08/atlas-da-violencia-2020.pdf>  
> Acessado em 3 de maio de 2021., v. 11, 2020

DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 5, n. 5, p. 93-100, 2017. Disponível em: < <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/73>> Acessado em 19 de abril de 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública: 2020**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>> Acessado em 3 maio 2021.

hooks, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos feministas**, Florianópolis, SC, v. 3, n. 2, p. 464-477, jan./1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/301> . Acessado em 23 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Vivendo de amor**. In: Geledes, 2010, s/p. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/> > Acessado em maio de 2021.

LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL. **O futuro é ancestral**. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/o-futuro-e-ancestral>. Acessado em 4 mai. 2021.

LORDE, Audre. **Textos Escolhidos**. Compilado por Heretica Difusão Lesbofeminista Independente.  
Em: <https://www.dropbox.com/s/ox6msu9i4h442ke/Textos%20escolhidos%20de%20Audre%20Lorde.pdf> . Acessado em 21 dez. de 2020. Originalmente publicado em: \_\_\_\_\_ . Sister outsider: essays and speeches.

ONU MULHERES BRASIL. **Homicídio contra negras aumenta 54% em 10 anos, aponta Mapa da Violência 2015**. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/homicidio-contra-negras-aumenta-54-em-10-anos-aponta-mapa-da-violencia-2015//> < [https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf) > . Acesso em: 22 abr. 2021.

ROLLING STONE. **Elza Soares - A Mulher do Fim do Mundo**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/elza-soares-mulher-do-fim-do-mundo/>. Acessado em 20 abr. 2021.

SOARES, Elza. A Carne. **Do Cóccix até o Pescoço**, Bahia, Maianga Discos, 2002. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw> > Acessado em 25 de abr. de 2021

\_\_\_\_\_. Banho. **Deus É Mulher**, Rio de Janeiro, Deck, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-1fcaBBti4A> > Acessado em 25 de abr. de 2021

\_\_\_\_\_. Coração do Mar. **A Mulher do Fim do Mundo**, São Paulo, Circus Produções, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X8JH-Nex7B4>> Acessado em 25 de abr. de 2021.

\_\_\_\_\_. Libertação. **Planeta Fome**, Rio de Janeiro, Deck, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6XrCS1GI2ec>> Acessado em 25 de abr. de 2021.

\_\_\_\_\_. Maria da Vila Matilde. **A Mulher do Fim do Mundo**, São Paulo, Circus Produções, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-09qfhVdzz8>> Acessado em 25 de abr. de 2021.

\_\_\_\_\_. Mulher do Fim do Mundo. **A Mulher do Fim do Mundo**, São Paulo, Circus Produções, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s>> Acesso em: 25 de abr. de 2021

\_\_\_\_\_. Pra Fuder. **A Mulher do Fim do Mundo**, São Paulo, Circus Produções, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4DDcF0LcGjw>> Acessado em 25 de abr. de 2021.

SQUEFF, E. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 139-142, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p139-142. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/15576>. Acessado em 22 abr. de 2021.

WERNECK, Jurema Pinto. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. Revista da ABPN, Rio de Janeiro v. 1, n. 1; p. 8-17, 2010. Disponível em: <[https://criola.org.br/wp-content/uploads/2017/10/livro\\_mulheresnegras\\_1.pdf](https://criola.org.br/wp-content/uploads/2017/10/livro_mulheresnegras_1.pdf)> Acessado em maio de 2021.