

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

FRANCIELLE NEVES DE SOUZA

**A DESCONSTRUÇÃO DOS MITOS SOBRE A MULHER NEGRA:**  
um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia

Monografia

Mariana  
2018

FRANCIELLE NEVES DE SOUZA

**A DESCONSTRUÇÃO DOS MITOS SOBRE A MULHER NEGRA:**  
um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da  
Universidade Federal de Ouro Preto como requisito  
parcial para a obtenção do título de Bacharel em  
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

Mariana  
2018

S729d

Souza, Francielle Neves de.

A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra [manuscrito]: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia / Francielle Neves de Souza. - 2018.

58f.:

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.

1. Afeto (Psicologia) - Teses. 2. Musica popular - Teses. 3. Mulheres negras - Teses. 4. Identidade - Teses. I. Coração, Cláudio Rodrigues . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 305(=013)

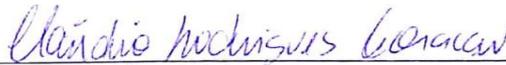
Francielle Neves de Souza

Curso de Jornalismo – UFOP

A DESCONSTRUÇÃO DOS MITOS SOBRE A MULHER NEGRA:  
UM OLHAR SOBRE ELZA SOARES, TÁSSIA REIS E MC SOFFIA

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração



Prof. Dra. Tila Rodrigues



Prof. Dra. Kassandra da Silva Muniz



Mestra Talita Aquino

Mariana, 13 de julho de 2018.

“Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.”

Palavras de Jota Mombaça que eu gostaria de ter escrito  
e que refletem o espírito com que fiz este trabalho.

É com elas que dedico esta produção  
a todas as mulheres negras brasileiras.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Joana D'arc e Francisco, e ao meu irmão Franciwiner, por sentarem comigo ao redor da mesa de casa, celebrar nossos afetos e me fazer crer que o amor é o melhor refúgio diante das injustiças que sublinham o mundo. À Clara, minha cunhada (ou xuxu, como carinhosamente nos chamamos), por torcer sempre por mim.

À minha afilhada Áyla, por colocar sua pequenina mão sobre a minha nos momentos mais difíceis deste trabalho; por me retirar da imersão na escrita com tardes regadas a filmes, pipoca e cobertores quentinhos; por amaciar os meus dias.

Ao meu orientador Cláudio Coração, por ser tão diferente de mim, mas se esforçar de forma incondicional para me compreender; pelos conselhos sobre os rumos deste trabalho, mas principalmente sobre a vida; por injetar sempre em mim pequenas doses de música e poesia; por absolutamente tudo e só a gente sabe o quanto esse “tudo” significa.

À professora Karina Gomes Barbosa, por ter me olhado com tamanha generosidade e guiado com maestria boa parte da minha trajetória acadêmica; por ser a outra metade desse encontro feliz em que tanto aprendi.

A todos os professores do curso de Jornalismo, pelos saberes compartilhados com leveza. Em especial, ao professor Fred Tavares que me emociona com tanto amor à pesquisa e à docência.

À Evelin e ao Carlos, por estarmos sempre aqui por nós e para nós. Ao Wigde e à Mayara, por quem tenho imensa admiração. Ao Gabriel, por me ensinar a não ter medo de ser quem sou.

Ao Murilo, à Thaíza e ao Artur, meus grandes amigos, por nunca terem medido esforços para ser presença em minha vida, apesar da distância que nos separa. À Paula, pela boa e certa companhia. À Ana, por ser garantia de boas gargalhadas.

À Jaíza, minha “irmã mais nova” que partiu tão cedo e que me dilacera de saudade.

Ao povo brasileiro e ao presidente Lula, por terem permitido que esse sonho não fosse aprisionado.

“Era tão gozado  
Era um trio elétrico, era fantasia  
Escola de samba na televisão  
Cruz no fim do túnel, becos sem saída  
E eu era a saída, melodia, meio-dia  
Era o que dizia: Eu sou neguinha?”

*Caetano Veloso – Eu sou neguinha?*

## RESUMO

Com o aporte teórico de estudos feministas e raciais, este trabalho busca apreender o espírito de três canções interpretadas por mulheres negras: "Mulher do fim do mundo", por Elza Soares; "Se avexe não", por Tássia Reis e "Menina Pretinha", por Mc Soffia. A partir das canções em análise, discute-se, por meio da chave dos afetos, a substituição de estereótipos atribuídos externamente às mulheres negras por imagens autênticas da identidade feminina negra, que tanto faz ruir mitos sobre a feminilidade quanto raciais. Para chegar a essa problemática, são levadas em conta questões acerca da representação histórica desse grupo identitário na música popular brasileira, de identidade e diferença no panorama nacional e dos sofrimentos subjetivos causados pelo racismo. Assim, o percurso se encaminha e se encerra evidenciando as narrativas que as artistas traçam em suas trajetórias e o que elas, a partir da experiência individual, projetam para o coletivo de mulheres negras.

**Palavras-chave:** afetos; estereótipo; música popular; mulheres negras; identidade.

## ABSTRACT

From the theoretical contribution of feminist and race studies, this work seeks to capture the spirit of three songs interpreted by Brazilian female black artists: "Mulher do fim do mundo", by Elza Soares; "Se avexe não", by Tássia Reis; and "Menina Pretinha", by Mc Soffia. Through analysing the songs, with focus on the affections, the work discusses the substitution of stereotypes attributed externally to black women by authentic images of black feminine identity, which collapse myths about both femininity and race. In order to address these issues, questions about the historical representation of this identity group in Brazilian Popular Music, about identity and difference in the national panorama, and about the subjective sufferings caused by racism are taken into account. In this sense, the discussions are made trying to highlight the narratives that these artists build in their trajectories, and what they, from their individual experiences, get to project to the collectivity of black women.

**Keywords:** affections; stereotype; popular music; black women; identity.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b> .....	10
2.1 O fenômeno Elza Soares.....	11
2.2 O gingado da nega e o universo da canção midiática.....	13
2.3 A mulher negra e o mercado musical recente.....	17
<b>3.“ERGUENDO-NOS ENQUANTO SUBIMOS”: MOVIMENTOS IDENTITÁRIOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b> .....	19
3.1 Reforçando a identidade, acirrando a diferença .....	23
3.2 “Eu sou neguinha?”: Possibilidades identitárias das mulheres negras .....	27
<b>4. “POR NÓS, SÓ NÓS E O MUNDO INTEIRO PRA GRITAR”: AFETOS E O ESPÍRITO DAS CANÇÕES</b> .....	31
4.1 Procedimentos metodológicos e movimentos de análise .....	36
4.2 Autoabjeção .....	38
4.3 Desamor.....	40
4.4 Solidão.....	43
4.5 Da tensão ao sublime.....	45
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	47
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	49
<b>ANEXOS</b> .....	55

## 1. INTRODUÇÃO

Ao leitor mais desavisado que possa chegar a este trabalho é preciso dizer: não há como desvincular a mulher que escreve esta pesquisa das que compõem o objeto deste estudo. Eu sou como Elza, como Tássia e como Mc Soffia. Porque sou mulher, e porque sou mulher negra. Saber que tanto pesquiso quanto sou parte do corpus desta investigação exige do leitor um coração aberto, porque estou certa de que este não é o melhor texto que eu poderia escrever, mas é, seguramente, o mais visceral que me foi possível.

Pesquisadoras feministas certamente diriam pra eu me abster dessa culpa porque nossas produções são naturalmente outras, perpassadas por questões que fogem ao entendimento universal do mundo e marcadas, assim como nossos corpos, pela condição inferiorizada a que fomos reduzidas. A realidade é que é um privilégio ter o mundo tão a seu favor que não precise escrever sobre como ele te afeta. Não é este o caso aqui.

Logo que o tema da pesquisa aflorou em mim, ainda de forma muito superficial e incerta, tive a certeza de que seria um processo doloroso e, ao mesmo tempo, libertador, pois as questões que aqui eclodem são fruto não só de quem observa um fenômeno, mas também de quem o vivencia. Isso implica dizer que embora minha consciência racial transpareça no trabalho, ela não é estável: enfrento conflitos de identidade a cada vez que descubro novas facetas do racismo.

A certeza de que esses conflitos emergiriam ao longo da pesquisa e influenciariam o processo me fez questionar se seria possível olhar criticamente para o objeto. Durante este breve percurso, porém, percebi que transparecer minha ligação emocional com as questões raciais e de gênero que se estabelecem neste estudo tornaria o trabalho mais humano, mais feminista e mais próximo do real. E próximo do real, aqui, quer dizer próximo da realidade de outras mulheres negras espalhadas pelo Brasil.

Gostaria de me expor menos ao longo do trabalho, não nego. Entretanto, não vejo como chegar a essas mulheres se não for pelo que nos une: as angústias de quem, diante da opressão racista e machista, precisa se redescobrir, se reinventar e se reafirmar a cada dia. Esta pesquisa não faria sentido se não fosse pelo desejo de construir um conhecimento nosso, para nós e sobre nós, e isso implica abdicar de uma barreira entre pesquisadora e grupo identitário.

A proposta desta investigação tem início na percepção de que, além do racismo e do machismo incidirem violentamente sobre nossos corpos e, no seu ápice, aniquilar nossa

existência, a dupla opressão também age de forma a aniquilar nossas subjetividades, fazendo-nos acreditar que questões de ordem afetiva/ emocional devem ficar em segundo plano.

Em uma sociedade racista como a brasileira, nós, mulheres negras, passamos a maior parte de nossas vidas preocupadas em parar de ver nossos pais, maridos e filhos morrerem por serem negros. Ao mesmo tempo, estamos apreensivas para sair do quartinho da empregada, nos livrarmos das condições precárias de trabalho as quais historicamente estamos submetidas e alcançar as mesmas oportunidades concedidas às mulheres brancas. Queremos ainda chegar ao fim do dia ilesas da violência doméstica.

Para enfrentar a realidade de sermos um grupo muito vulnerável em diversos aspectos, muitas vezes nos abrigamos, por exemplo, sob a fachada de mulher forte e inabalável porque assim nos disseram que deveríamos ser. Escondemos nossos afetos porque o racismo nos obrigou a acreditar que não há tempo para externar nossas angústias enquanto a urgência de proteger o corpo da violência e da morte prevalecer.

Aí se estabelece um impasse: como dosar o autocuidado com o corpo e com a alma? Como enfrentarmos o racismo e o machismo e ainda poder cuidar de nós e dos nossos? Não é preciso estarmos bem para encamparmos a luta em um contexto que nos é tão desfavorável? Como desafiar a dominação patriarcal branca na disputa por narrativas afetivas? Como subverter os mecanismos subjetivos do racismo em estratégias que também nos fortifiquem?

A produção musical contemporânea de artistas negras reflete essa problemática. A análise de letra, melodia e performance revelam que gênero e raça estão pautados fortemente nas canções em que mulheres negras são protagonistas. A escolha pelo produto midiático canção, aliás, nos é cara a este trabalho por ser um terreno frutífero para, por meio da arte, nossas subjetividades naturalmente transparecerem, atuando assim no sentido de desconstruir a imagem forjada de mulheres nulas de afeto.

As canções que compõem o corpus da pesquisa – “Mulher do fim do mundo”, interpretada por Elza Soares; “Se avexe não”, de Tássia Reis e “Menina Pretinha”, de Mc Soffia, em nossa hipótese, desconstróem estereótipos sobre a mulher negra. A canção interpretada por Elza rompe com o mito da “mãe preta” ao se despedir do samba, gênero a que costumeiramente o imaginário social pré-determina às cantoras negras. A obra de Tássia desmonta o mito da “mulher guerreira” ao apresentar uma mulher em conflito para se permitir sofrer. A canção de Mc Soffia, a nosso ver, desmantela o mito da “mulata exportação”, em que nós teoricamente nascemos portadoras de um desejo sexual exacerbado.

Para corroborar esse pressuposto, traçamos no primeiro capítulo um percurso histórico da mulher negra na música popular brasileira desde a inserção de Elza Soares até o cenário

atual. Para isso, analisamos as representações que nos foram atribuídas historicamente na canção popular em diálogo com o papel da mulata na consolidação de uma identidade nacional.

No segundo capítulo, tentamos elucidar como os movimentos identitários têm forçado a indústria fonográfica nacional a se atentar a questões sociais e abandonar estereótipos atribuídos às minorias. É na esteira dessa questão que nos propomos a discutir sobre identidade e diferença na sociedade brasileira, com especial atenção para como os rastros dessa problemática operam na canção popular.

O último capítulo traz, finalmente, a análise das canções apreendida por meio dos afetos decorrentes do encontro com a experiência traumática do racismo. Nessa etapa, procuramos entender como as artistas ressignificam esses afetos e dão a ver a gama de possibilidades que temos de vivenciar a feminilidade e a negritude, além de desmistificar os estereótipos pautados em gênero e raça por meio de estratégias sensíveis.

## 2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Em novembro de 2017, o grupo Rimas & Melodias<sup>1</sup> lançou um clipe intitulado “Elza” na plataforma digital Youtube, em parceria com KondZilla, produtor de referência na direção de produtos audiovisuais ligados ao universo do funk e do rap. Em seis minutos e vinte segundos de clipe, cada uma das rappers canta um trecho de autoria própria em homenagem a Elza Soares. A união dos trechos dá vida a uma canção coletiva, mas construída a partir das especificidades com que cada artista se vê representada pela homenageada.

Para além da identificação aparentemente óbvia entre as rappers e Elza em função do gênero, da raça e da atuação no meio artístico, outras questões parecem estar atravessadas nos versos da canção-tributo. O que leva essas mulheres a protagonizarem um clipe que relembra e enaltece a história pessoal e profissional de Elza Soares? O que há de tão simbólico nela para que seja homenageada por artistas negras da nova geração? Por que a escolha por Elza e não por outra artista?

Um dos trechos da canção nos dá pistas de respostas: ao que parece, para as rappers do conjunto Rimas & Melodias, foi Elza quem abriu caminho para que hoje elas possam cantar exclusivamente sobre negritude e gênero, fazendo desses temas o fio condutor do coletivo feminino. O trecho, talvez o mais vigoroso deles, é disparado por Tássia Reis: “Influenciando gerações/ trazendo indagações/ escancarando os portões/ quebrando de novo os grilhões/ Não botaram fé que uma mulher preta como a noite é a revolução/ e agora que é, aplaudam de pé/ preu acreditar que foi evolução”.

Outra pista: na edição comemorativa dos 20 anos de sua autobiografia batizada como *Verdade Tropical*, Caetano Veloso escreveu um novo capítulo com o curioso título “Carmem Miranda não sabia sambar”. Ao final do texto, o compositor sugere que há uma virada na cultura popular brasileira quando a classe média aprende a sambar:

Carmem Miranda não sabia sambar. Até onde eu sei, tampouco o sabia Aracy de Almeida, que Noel Rosa preferia de longe a Carmem e que foi chamada de “o samba em pessoa”. Nem Linda Batista. Nem Dalva de Oliveira. Ou Ângela Maria. Parece que a primeira cantora profissional de samba, estrela na indústria cultural, a saber sambar foi Elza Soares. Hoje, muitas moças da classe média, atrizes de cinema e TV, pretas, mulatas ou brancas, sabem o passo básico do samba. Carmem Miranda não sabia. (VELOSO, 2017, p. 44)

---

<sup>1</sup> O conjunto feminino Rimas & Melodias nasceu em 2015 e é formado por seis cantoras e rappers negras: Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Tássia Reis, Tatiana Bispo, além da DJ Mayra Maldjian. O trabalho do grupo se preza a denunciar as desigualdades sociais no Brasil, em especial as de raça e gênero.

Tanto na linha de raciocínio estabelecida nos versos de Tássia quanto, ainda que em segundo plano, na análise de Caetano, Elza figura como um marco na música popular brasileira. A partir dessas pistas, pretendemos demonstrar a relação da artista Elza Soares com a crescente afirmação das mulheres negras no cenário musical contemporâneo.

## 2.1 O fenômeno Elza Soares

Um ano após o sucesso do álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), Elza Soares lançou em CD e DVD o registro de um show realizado em 2014 no Theatro São Pedro, localizado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. O disco leva o mesmo nome do show: *Elza canta e chora Lupi*. No repertório, apenas canções do gaúcho Lupicínio Rodrigues, expoente maior da chamada “dor-de-cotovelo”. O álbum tem repercussão tímida e poderia passar despercebido a este trabalho, não fosse a simbologia inscrita no ato de Elza cantar e chorar Lupi.

O primeiro grande sucesso como intérprete foi a canção “Se acaso você chegasse”, de ninguém menos do que Lupicínio, lançada em 1959 em um disco compacto. No ano seguinte, o LP de estréia ganhou título homônimo e significou a porta de entrada para o estrelato. Cinquenta e sete anos depois, Elza regravou ao vivo a canção que a inseriu no mercado fonográfico: um movimento simbólico de quem rememora o começo de tudo, após ter chegado ao que parece ser o melhor momento da carreira.

O triunfo do álbum *A mulher do fim do mundo*, imensamente aclamado pela crítica e pelo público, é fruto de um processo que há muito vem sendo gestado na trajetória de Elza e que, em nossa concepção, pode ser apreendido em três momentos. A princípio, a chegada ao meio artístico se deu pela porta do samba e entremeou dois momentos importantes da música popular no Brasil: o surgimento da Bossa Nova, no fim dos anos 1950, e do Tropicalismo, na segunda metade dos anos 1960.

A Bossa Nova tem seu expoente maior em João Gilberto, o baiano de Juazeiro que por influência do jazz americano extraiu novas formas melódicas do violão e, sobretudo, repaginou o samba. A batida sincopada de João era acompanhada pela voz miúda do compositor, estranha aos ouvidos acostumados com o samba-canção da era do rádio, geralmente interpretado a plenos pulmões. O canto gilbertiano “neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que a sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões” (TATIT, 2004, p. 49).

O disco *Chega de saudade*, lançado em 1959, é o marco do movimento musical e um dos mais importantes da música popular no Brasil. “Na época não se tinha consciência disso,

mas depois se saberia que nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento” (CASTRO, 2016, p. 195). Por todo estranhamento que causou a princípio e pela novidade que trazia, a Bossa Nova é reconhecida como uma virada na música popular nacional.

Mais de quinze anos depois, outro movimento sacudiu o cenário cultural brasileiro. Embora seja sempre associado primeiro aos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, criadores do conceito estético e ideológico, o Tropicalismo envolveu outras figuras da classe artística. Os Mutantes, Capinam, Torquato Neto, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa e o maestro Rogério Duprat assinam, junto a Caetano e Gil, o álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), disco-manifesto que lançou o movimento.

Criado durante o período da ditadura civil-militar, contexto social e político em que a música popular brasileira teve intensa produção, o movimento tropicalista incorporou elementos estrangeiros (cujo símbolo mor é a guitarra elétrica) à música nacional. Causou alvoroço. Artistas, público e crítica queriam entender o que era a proposta ideológica dos tropicalistas quando a intenção, na verdade, era “não envolver projeto ideológico reconhecível” (SANCHES, 2000, p. 74).

Foi nesse contexto de efervescência cultural entre a Bossa Nova e o Tropicalismo que Elza Soares iniciou a carreira artística. A tônica dos primeiros trabalhos se sustentou sob a marca de sambista. De 1960 a 1970, era possível verificar a que Elza veio já nos títulos com os quais alguns dos álbuns foram batizados, sempre enfatizando o gênero musical: *O samba é Elza Soares* (1961); *Sambossa* (1963); *Na roda do samba* (1964); *O máximo em samba* (1967); *Elza, Miltoninho e Samba* (1967); *Elza, Miltoninho e Samba - vol.2* (1968); *Elza, carnaval & samba* (1969); *Elza, Miltoninho e Samba - vol.3* (1969) e *Sambas e mais sambas* (1970).

O segundo álbum da carreira tateia o tempo em que está inscrito ao apostar de novo no samba, que a essa altura já tinha passado de “ritmo maldito à música nacional” (VIANNA, 2002, p. 29), ao mesmo tempo em que flerta com a Bossa Nova, movimento musical vivido à época. Não à toa, na capa, figura a inscrição: *A bossa negra*. No repertório, as canções “O samba está com tudo” e “O samba brasileiro” exaltam o símbolo da cultura nacional e dividem espaço com canções românticas como *Cadeira Vazia*, mais uma composição de Lupicínio, e a animada “Eu quero sorongar”, de Dias da Cruz e Pedro Santos.

Em 1980, já consolidada na música popular brasileira, a artista lançou o álbum *Elza negra, negra Elza*. A canção de abertura do disco nos indica que estamos no segundo momento da carreira: “Já briguei briga de foice/ Já remei contra a maré/ Hoje em dia tenho grana/ pro cigarro e pro café”. E o refrão enfatiza: “E pra chegar ao ponto que cheguei/ como

lutei, como lutei”. O álbum reflete uma Elza que já havia experienciado a morte de dois filhos, as críticas por ter se envolvido com o jogador Mané Garrincha, que à época era casado, e a violência doméstica.

O LP antecede um hiato de cinco anos na trajetória profissional, sem lançamentos de discos e acometida pela escassez de shows. A hora não era pra samba. A má fase na carreira se instalou com o advento do chamado BRock, que tomou conta do cenário musical brasileiro e trouxe uma perspectiva mais agressiva sobre o país. “A visão do Brasil contida nas letras do rock brasileiro dos anos 80 não pode ser rotulada de nacionalista ou patriótica. Elas montam um retrato pessimista, sem nenhuma sutileza, da nação” (VIANNA, 2002, p. 136), o que à primeira vista era incompatível com a aura nacionalista e entusiasta do universo sambista.

Sem shows à vista e enfrentando dificuldades financeiras, Elza procurou Caetano Veloso e anunciou que pretendia parar de cantar. O tropicalista se mostrou contrariado com o declínio de Elza e convidou-a para gravar o samba-rap “Língua”, no álbum *Velô* (1984), trazendo-a novamente para o circuito musical. Em 1986, Lobão lançou o álbum *O rock errou*. Nele, curiosamente Elza gravou a faixa “A voz da razão”, promovendo um encontro que no início dos anos 1980 parecia improvável. Estaria o rock fazendo uma mea-culpa pelo ofuscamento das mulheres sambistas no início da década?

Já em 2002, considerado aqui o terceiro momento da carreira, Elza lançou o disco *Do cóccix ao pescoço*. A canção de abertura “Dura na queda”, com letra de Chico Buarque, parece adiantar o que viria em “A mulher do fim do mundo”: “Bambeia, cambaleia/ É dura na queda./ Custa a cair em si/ Largou família, bebeu veneno/ E vai morrer de rir. / Vagueia, devaneia/ Já apanhou à beça/ Mas para quem sabe olhar/ flor também é ferida aberta/ E não se vê chorar.”

Nesse momento, a veia política já não era mais sutil e se aproximou do tom de denúncia. As canções “Haiti”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e “A carne”, música de Seu Jorge e Marcelo Yuka, são expoentes da temática a que Elza se prestou no início da década de 2000: denunciar que a carne mais barata do mercado era - e ainda é - a carne negra.

## 2.2 O gingado da nega e o universo da canção midiática

“Ai, mulata assanhada/ que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente/ Ai, mulata se eu pudesse/ se meu dinheiro desse/ eu te dava sem pensar/ essa terra, esse céu, esse mar”. Os versos da canção de Ataulfo Alves, gravada no

primeiro LP da carreira de Elza Soares, prenunciavam uma temática que recaiu insistentemente na trajetória da artista: o estereótipo da mulata.

No imaginário da época, sustentado duplamente pelo machismo e pelo racismo, a mulher de pele negra – estigmatizada como aquela que tem a cor do pecado, curvas bem delineadas, que remexe os quadris avantajados e sensualiza para chamar a atenção dos homens – está, obviamente, na roda de samba. Em “Tem que ter mulata”, canção de Túlio Piva também gravada por Elza, a ligação entre samba e mulher negra é indissociável: “O samba pra ser samba brasileiro/ Tem que ter pandeiro/ Tem que ter pandeiro/ O samba pra ser samba na batata/ Tem que ter mulata/ Tem que ter mulata”.

O álbum “A bossa negra” traz ainda “Polegadas da mulata”, cuja letra escancara a hipersexualização da mulher negra. Versos como “Samba sem mulata/ não é samba não, senhor/ É samba triste/ Samba só feito pra doutor/ Sem a moreneza da mulata rebolando/ A gente vai aos poucos até desanimando” e “Mulata é só quem tem aquela graça natural/ De quem nasceu pro rebolado/ Pois a cor dessa figura/ Quem pintou foi a Mãe Natura/ Pra deixar o branco todo assanhado” limitam a presença da mulher na roda à satisfação do homem.

Em “Mulata de verdade”, presente no disco *Sambossa* (1963), Elza canta os versos: “Vê se mora no desenho/ dessas curvas que eu tenho/ nesse fogo que eu retenho/ pois se pega faz enlouquecer./ E é por isso que a mulata de verdade/ é melhor que a liberdade/ pra se dar, pra se usar.” Em 1987, no disco *Dignidade*, Leci Brandão lançou uma espécie de resposta com a canção “Talento de verdade”: “Mulher, deixa de bandeira/ Mulata nunca foi uma profissão/ Mucama você é a musa/ No canto da minha nação”. E ainda: “Sensualidade, guarda pra tua raça/ Não se deixe enganar/ Assuma a sua identidade/ Seja mulher de verdade/ Seja mais do que se quer./ Assuma a sua identidade/ Seja negra de verdade/ Seja mais, seja mulher.”

O estereótipo da mulata, que persiste ainda hoje no imaginário social, incide violentamente sobre nossos corpos e nossos afetos. Os olhos que nos veem nem sempre atravessam o anteparo da pele. Supostamente, nossa cor reflete sexualidade, mais do que sensualidade. Por causa desse estigma, algumas de nós mal sabemos o que é amor. O racismo perpassa tanto a materialidade quanto a imaterialidade de nossos corpos, já que “é sobre o ato de amar e ser amada que se alojam as hierarquias sociais prescritas e as representações elaboradas a respeito do corpo da negra/mestiça, estruturando suas escolhas e sua afetividade” (PACHECO, 2013, p.28).

Se o rótulo da mulata é tão prejudicial à mulher negra a ponto de afetar-nos não só na dimensão física/palpável como também na esfera emocional, por que, então, o grupo Rimas &

Melodias homenageia justamente Elza, que nos primeiros anos de trabalho abraçou veementemente esse título, gravando canções que, como sabemos hoje, nos apresentavam como mulheres limitadas ao corpo e à sexualidade?

Há de se observar, em primeiro lugar, que o contexto histórico e social da época não favorecia uma reflexão acerca do que significava “ser mulata”. Na própria chave do samba, depois da passagem para ritmo símbolo da cultura brasileira, instalou-se uma aura de conciliação de raças. O que antes era considerado marginal passou a ser, como ressalta Vianna (2002), elemento de identidade nacional, capaz de unir brancos e negros em um só coro.

Dentro desse movimento conciliador, não é coincidência que a mulata ganhe destaque. O que melhor se adequaria ao propósito unificador da nação se não o incentivo à mistura de raças? Visto que “à mulata é reservado um lugar definido, ou definitivo, do ‘encontro das raças’: uma espécie de pororoca cultural” (CORRÊA, 1996, p. 47), mascarar o racismo estrutural da sociedade brasileira forjando um contato, em tese, profundamente íntimo por meio do sexo, protagonizado por uma mulher negra e um homem branco, cabe perfeitamente no projeto de construção da identidade nacional.<sup>2</sup>

É preciso considerar ainda que o feminismo negro como ação articulada nas vertentes acadêmica e social só chegou ao Brasil no final da década de 1970. Embora movimentos de mulheres negras já existissem antes dele, estávamos sendo tratadas como parte de um movimento feminista homogêneo e, portanto, não éramos vistas na lógica da interseccionalidade, com atenção especial para nossas angústias decorridas do racismo. Após o reconhecimento do feminismo negro, nós, mulheres negras temos nos agrupado cada vez mais de acordo com nossas especificidades: de raça e de gênero. Com isso, pudemos discutir e repensar as nossas próprias questões e, assim, desconstruir a passos lentos os estereótipos que nos circundam.

Em terceiro lugar - e como ponto que alinhava nossa discussão, devemos avaliar a contribuição da performance de Elza Soares no contexto da música popular brasileira. A importância que se dá, neste estudo, ao caráter performático - aliado à letra, à melodia e as vinculações do produto canção com a vida cotidiana - justifica-se, sobretudo, na crença de que “o ato de ouvir uma canção midiática<sup>3</sup> não é uma questão abstrata, ao contrário, é uma

---

<sup>2</sup> Sobre isso, ver TINHORÃO (2010).

<sup>3</sup> “O caráter midiático delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção no estágio *pop*” (CARDOSO FILHO, 2009, p.82).

operação material regulada, em boa medida, pelas provocações plásticas feitas pelo performer” (CARDOSO FILHO, 2009, p.86).

Tratando-se ainda de uma performance que parte do corpo negro, tão violentado e tão estigmatizado ao longo do tempo, interessa-nos de maneira especial investigar as consequências da incorporação desse corpo, feminino e negro, e suas possibilidades estéticas ao universo da canção midiática, já que, em uma sociedade racista como a que se perpetuou no Brasil pós-abolição, o corpo negro “será vivido como ambiente de disputa e como arena a partir de onde os projetos de libertação serão enunciados” (WERNECK, 2007, p. 226).

Se a passagem do samba para ritmo nacional foi facilitada pela “existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas” (VIANNA, 2002, p.41), a possibilidade de hoje as artistas negras subverterem a posição da mulata na canção midiática possa ser resultado, consciente ou não, de uma mediação protagonizada por Elza Soares.

Embora estivesse associada ao estereótipo da mulata no início da carreira, reforçado pelas letras das canções e pela suposta sensualidade “natural”, a presença do corpo feminino e negro de Elza funcionou como um dispositivo político para galgar espaço na mídia. Como aponta Jurema Werneck:

É a partir das possibilidades corporais que serão encenados não apenas o que somos e sofremos, como também é a partir daí que projetaremos o que podemos ou devemos ser diante da violência racista que age sobre ele de modo a subjugar o ser e, no limite, aniquilá-lo (WERNECK, 2007, p. 225).

Na virada dos anos 1950 para 1960, contexto em que Elza surgiu, já tínhamos o samba consolidado na cultura nacional e tido como símbolo de todos os brasileiros, independente da raça, mas sobretudo preservado como “um ambiente estético específico, que guarda forte relação com as tradições afro-brasileiras” (WERNECK, 2007, p. 230). Já tínhamos também cantoras negras advindas da era do rádio como Carmem Costa e Aracy de Almeida. O que nos faltava se não invocar o corpo negro para ocupar também esse espaço midiático?

Desde a diáspora negra, “condições adversas impostas pela desterritorialização, pelo racismo e pela xenofobia, obrigam a negras e negros a elaboração de estratégias alternativas para a reelaboração de identidades fundadas em atributos raciais, a partir de bases adequadas à restauração de seus atributos humanos atacados pelo racismo” (Ibid., p.6). A trajetória de Elza é, portanto, um processo de concessão - porque se afirma enquanto mulata - e resistência - porque seu corpo adquire caráter político ao longo do tempo.

### 2.3 A mulher negra e o mercado musical recente

Depois de Elza, chegaram ao mercado fonográfico, com os primeiros lançamentos em LP, artistas como Clementina de Jesus, Clara Nunes, Leci Brandão, Alcione, Aparecida, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara. A maioria delas teve inserção no mercado dos anos 1970, década marcada por um “surto de revalorização do samba” (SOUZA, 2003, p.17). Tatit (2004) defende que essa década foi “bem menos ‘nervosa’ que a anterior e mais preparada para dar vazão às tensões que, de modo implacável, vinham então se acumulando” (TATIT, 2004, p. 227).

Essas tensões eram tanto de ordem mercadológica quanto política. A indústria fonográfica vivia um momento desfavorável causado pela crise internacional do petróleo, o que afetava a produção de vinis. Além disso, passada a efervescência da era dos festivais, em que o sucesso de uma canção dependia da aprovação das plateias, o mercado tomou o papel de eleger quais artistas seriam colocados no circuito midiático (Ibid., p. 228). No campo da política, vivíamos ainda sob o controle da ditadura e, novamente, o Estado interferiu no cenário musical do país na tentativa de construir “uma imagem mais simpática ao povo” (AUTRAN, 1980, p. 53) enquanto mantinha a repressão aos que ousassem ameaçar a ordem.

Nesse sentido, a revalorização do samba atendia tanto as demandas do mercado fonográfico porque “significava um investimento de poucos riscos, devido a sua boa aceitação no consumo” (Ibid., p.54), quanto do Estado ditador, porque fortalecia a identidade nacional e afastava o perigo das canções de protesto. Esse samba, entretanto, já não era o que vingou nas rádios e se alastrou pelo país nos anos 1930 e 1940. O samba, agora, era de carnaval: era o samba das escolas, o samba das quadras. Foi nesse novo nicho mercadológico que a maioria das mulheres negras acenderam nesse período.

Hoje, sustentando o universo do samba, figuram nomes como a baiana Mariene de Castro e as cariocas Mart'nália e Teresa Cristina, que desfrutam de bom trânsito na chamada “MPB” tradicional, alçada ao título de música da elite intelectual brasileira. Na chamada “black music”, está também Sandra de Sá.

A partir dos anos 2000, as mulheres ocuparam também o rap e o funk. Desses movimentos, surgiram artistas de sucesso, que atingiram a massa, como as rappers Negra Li e Karol Conka e as funkeiras MC Carol, Ludmilla e Valesca Popozuda. Ainda mais recente, temos um movimento sólido e crescente de mulheres no “rap assumidamente feminista”. Nesse nicho, estão Tássia Reis, Drik Barbosa, Flora Mattos, Stephanie, Preta Rara e MC Soffia, entre tantas outras. Juçara Marçal, Luedji Luna e Mahmundi são pontos fora da curva: galgaram espaço na mídia sem se filiarem a nenhum gênero específico.

A questão que se origina desse cenário é: na produção mais recente da música brasileira, nós, mulheres negras, estamos agarradas aos chamados “gêneros negros e periféricos”, especificamente no rap, funk ou samba, por um movimento de resistência, aliando gêneros musicais marginalizados a letras anti-marginalização? Ou o mercado fonográfico impede que acendamos se fugirmos de uma lógica de produção, pautada em discursos político-sociais, que tem sido rentáveis para a indústria musical?

### **3. “ERGUENDO-NOS ENQUANTO SUBIMOS”: MOVIMENTOS IDENTITÁRIOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Ainda que o fim tão recente da era do Partido dos Trabalhadores no governo federal não nos permita prever e avaliar com clareza as consequências da política conciliatória de Lula e Dilma, um fato é certo: o Brasil já não é mais o mesmo. O distanciamento de Lula da perspectiva originária do PT, baseada em um reformismo forte para solucionar as mazelas socioeconômicas, culminou em um projeto político mediador, empenhado em gerenciar as classes sociais ao invés de acirrá-las e, assim, paulatinamente diminuir a desigualdade entre os brasileiros (SINGER, 2012).

Foi dessa forma que a figura do ex-presidente extrapolou o partido (SECCO, 2011) e fez com que ele se consagrasse pai de um modelo político que tanto perpetuou os privilégios das elites quanto criou oportunidades de ascensão para aqueles que se viam em uma classe menos abastada. Apesar das muitas questões que se pode levantar sobre esse tipo de governança, o triunfo da inclusão social, principal ganho da era lulista, abriu precedentes para se pensar e sonhar novos projetos para o país, a partir de vozes que antes tinham o discurso interdito, especialmente pela falta de representação na política brasileira.

Para o filósofo e ensaísta Francisco Bosco, “com o fim do lulismo sobreveio uma sociedade crítica, em permanente crise consigo mesma, problematizando todas as dimensões e aspectos da vida social” (BOSCO, 2017, p. 64). Essas problematizações se colocam no sentido de minar qualquer possibilidade de retrocesso nas políticas públicas conquistadas na era PT e, ao mesmo tempo, de angariar cada vez mais visibilidade no espaço público, especialmente no que diz respeito às minorias.

Ainda de acordo com Bosco (2017), não só o colapso do lulismo causou abertura para que algumas pautas das minorias, que já vinham sendo discutidas há muito no seio da militância, se colocassem efetivamente na esfera pública. Mais dois fatores são postos pelo ensaísta: as manifestações de junho de 2013, pelo forte tensionamento político causado desde então, e a emergência das redes sociais, pela possibilidade de ser um espaço “mais democrático, mais tenso, mais polarizado” (Ibid., p. 11).

É certo que a representação política ainda é defasada. Entendendo representação como a possibilidade de “falar por” (SPIVAK, 2010, p. 31), é um desafio para nós, população em situação de minoria, chegar de maneira efetiva às instâncias detentoras de poder. Salvo raras exceções, os cargos políticos ainda são ocupados majoritariamente por homens brancos, cis,

heterossexuais e de classe média/alta. Isso significa que, quando as minorias estão em pauta nos espaços de tomadas de decisões, o discurso se dá por meio de um “falar por eles” ao invés de um “falar por nós”, o que alija a experiência do sujeito de quem se fala.

As redes sociais, nesse sentido, podem ser encaradas como uma tentativa de preencher essa lacuna. Porém, à medida em que se revelam aparentemente democráticas, abertas a múltiplas visões de mundo e local favorável para as causas das minorias ganharem vazão, possibilitam também uma espécie de contra discurso (quando não o discurso de ódio), que a todo momento questiona e, por vezes, tenta desacreditar as pautas identitárias. Por esse caráter controverso e propulsor de discussões acirradas, é que as tensões extrapolam as redes e conformam um “novo espaço público brasileiro” (BOSCO, 2017, p.11).

Notadamente, esse novo espaço é ainda mais tenso porque nele convivem fisicamente, muitas vezes a contragosto, sujeitos de classes sociais e ideologias distintas, sem mais haver a possibilidade de destilar ódio no anonimato como acontece nas redes. É o caso clássico do filho da empregada que passa a estudar na mesma faculdade do filho do patrão. Há um desajuste nessa nova configuração de sociedade em que os privilégios das classes altas e médias, ainda que permaneçam muito discrepantes, foram amenizados em favor da criação de mais oportunidades para as classes baixas.

As problematizações e tensões eclodidas aí e que, a princípio, estavam circunscritas ao âmbito político adentraram também o campo cultural, especialmente na música e no cinema. Aclamados, filmes como *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert; *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, e *Como nossos pais* (2017), de Laís Bodanzky, evidenciam em suas tramas os desconfortos e as tensões causadas pelos deslocamentos das posições de sujeito da sociedade brasileira pós-Lula, historicamente marcadas pelas opressões de classe, gênero e raça.

Por outro lado, *Vazante* (2017), de Daniela Thomas, que tentava a mesma chave dos longas-metragens citados, foi duramente criticado por, ao propor uma narrativa fílmica sobre a escravidão, ter dado voz aos senhores enquanto as pessoas escravizadas permaneciam mudas ao longo do filme e, por consequência, invisibilizar os modos de vida complexos que ali se estabeleciam. As críticas ao longa e à diretora exemplificam uma espécie de vigilância sobre os discursos que circulam na esfera pública, sejam eles políticos ou não. A polêmica se avoluma ainda mais quando atinge a classe artística porque coloca em xeque o caráter intocável da liberdade artística e submete-a ao crivo das minorias.

Na música, campo sobre o qual esse trabalho lança um olhar mais apurado, a vigilância sobre os discursos das canções também se materializa. Recentemente, o rapper

Mano Brown declarou em entrevista que já não canta mais algumas canções por considerá-las machistas. Em 2016, o rapper Criolo mudou um verso da canção “Vasilhame” por entender que nele havia conteúdo transfóbico. A canção “Beijinho no ombro”, da funkeira Valesca Popozuda, ganhou nova versão<sup>4</sup> no comercial de Seda, agora incentivando a união entre mulheres ao invés da rivalidade da letra antiga.

A vigilância chegou até mesmo a Chico Buarque quando, ao lançar o disco *Caravanas* (2017), foi questionado pelo movimento feminista a respeito dos versos “Largo mulher e filhos e de joelhos vou te seguir”. Além disso, canções de outras épocas como “Ai que saudades da Amélia” (Ataulfo Alves e Mário Lago), de 1942, e “Lora burra” (Gabriel, o Pensador), de 1993, voltaram ao circuito midiático para exemplificar como são músicas que desrespeitam os sujeitos minoritários.

A exemplo das situações apresentadas, podemos perceber que a vigilância é uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que opera no sentido de resguardar espaço e visibilidade para figuras e discursos minoritários na canção popular, também pode dar a ver certos extremismos, quiçá com ares de censura. Seja a serviço das minorias ou como instrumento limitador das manifestações artísticas, fato é que a vigilância se configura como mais um ponto a ser considerado na criação, produção e veiculação de canções para o público.

Não que a existência (e a interferência) de sentinelas seja um elemento novo na história da música popular brasileira. Basta rememorar a final do Festival da Canção de 1968, em que “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, sagrou-se campeã do ano pelo júri técnico ao passo que o público preferia de longe “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”, peça da obra de Geraldo Vandré.

Em tempos obscuros, regidos pela ditadura civil-militar, a plateia não se interessou pelo inconformismo sutil na letra de “Sabiá”. Em clima de saudosismo e em oposição direta aos versos de Canção do Exílio, Chico revela que a terra do poema de Gonçalves Dias – supostamente tranquila e calma – havia sido engolida pela repressão: “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há/ Colher a flor que já não dá”.

A poesia de Vandré, por outro lado, é um chamamento claro de luta contra toda brutalidade do sistema repressor vigente: “Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”. Enquanto Chico sentia saudade da terra das palmeiras e tinha esperanças de voltar para “lá”, Vandré se mantinha atento em mudar o

---

<sup>4</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hAal-CRqRWA>>

presente. Essa mudança não significava necessariamente uma busca pelo passado, mas sim uma afirmação de luta, capaz de fazer com que o povo vislumbrasse um futuro longe das mãos repressoras dos militares.

A plateia entendeu o recado de Vandré e demonstrou indignação com a escolha do júri por "Sabiá" ao invés de "Pra não dizer que não falei das flores". O anúncio da canção campeã foi seguido de muitas vaias ao consagrado maestro Tom Jobim (Chico Buarque não estava no país na ocasião da final da etapa nacional) e às intérpretes Cynara e Cybele, que subiram ao palco para a reapresentação da canção vencedora.

A reação da plateia do Festival de 1968, lembrada pela vaia “retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa” (MELLO, 2003, p. 293), marca um certo tempo histórico, outro sistema de notação<sup>5</sup>. A vigilância que paira sobre a atual produção artística brasileira se estabelece por causa de um sistema de notação específico de nossa época, que age regulando em quais canais, a partir de quais tecnologias, para quais públicos e sob quais formas as músicas podem ser veiculadas.

A escuta musical que praticamos hoje, por exemplo, cada vez mais distante da materialidade do CD e mais afeita às nuvens digitais, facilitam uma audição condicionada ao modo aleatório dos *players* e à base de algoritmos, ou seja, uma nova experiência com a canção midiática, que tende a identificar o gosto musical com base em buscas de navegação anteriores do usuário. Essa experiência, por vezes, pode ser limitada pela bolha musical que criamos, e pode aumentar o estranhamento a discursos estrangeiros ao nosso gosto.

Sendo assim, não é incomum encontrar um amante da bossa nova que se sinta incomodado ou até mesmo ofendido quando colocado diante de uma *playlist* de funk carioca, por exemplo. Ora, exige-se tempo, sensibilidade e um despir de preconceitos até que os ouvidos acostumados com melodias elaboradas aceitem e identifiquem como música as batidas envolventes e a estética do funk.

Ainda para efeito de exemplificar essa problemática, suponhamos duas situações. 1) Um vinil de João Gilberto toca em uma vitrola qualquer e ecoa os versos: “Se você insiste em classificar/ meu comportamento de antimusical/ Eu mesmo mentindo devo argumentar/que

---

<sup>5</sup> Valendo-se da crítica pós-hermenêutica de Kittler (1990), Cardoso Filho (2009) ressalta três aspectos que delineiam um sistema de notação: a exterioridade, a medialidade e a corporalidade. A exterioridade “procura pensar o aparato que possibilita o armazenamento, transmissão e reprodução de certos objetos/conteúdos e não outros” (p. 85). A medialidade refere-se à materialidade da canção, que pode possibilitar modos de relacionamentos com a música. Já a corporalidade “toma o corpo como o âmbito de convergência das práticas culturais, conformado e reformado pelo sistema de notação no qual está inserido” (p. 85)

isto bossa-nova, isto é muito natural”. 2) Conectado a um *streaming*, um *smartphone* toca a funkeira Mc Carol: “Meu namorado é mó otário, ele lava minhas calcinha”.

Embora possam ser muito extremistas, esses exemplos nos ajudam a identificar as diferenças entre os sistemas de notação que conformam cada uma dessas situações. Temos aqui dois modos de reprodução diferentes (vinil/celular), que operam de maneiras diferentes e possibilitam aos respectivos públicos dos artistas experiências distintas com as canções. Claramente, a música de Mc Carol está mais preocupada em pautar discursos minoritários e de empoderamento no universo da canção popular do que com a elaboração de pompas melódicas.

A própria imagem de João Gilberto sentado em um banquinho, tímido e com violão no colo, cantando “Chega de Saudade” contrasta com a imagem de Mc Carol, mulher negra e gorda, que lança logo os versos “Represento Aquatune, represento Carolina/ Represento Dandara e Chica da Silva”. Os versos de Mc Carol só são possíveis e aceitos atualmente em razão da visibilidade que o discurso das minorias conquistou ao longo do tempo. Isso nos revela que aspectos sociológicos também interferem na produção e na assimilação da canção popular.

Percebemos assim que o atual sistema de notação, bruscamente distinto do sistema dos idos de 1968, possui elementos tecnológicos, estéticos, sociais e textuais específicos, sobre os quais ainda não conseguimos delimitar as consequências dos discursos identitários (apesar de favorecê-los) nesse modo de experienciar a canção midiática, especialmente no que diz respeito à recepção.

### **3.1 Reforçando a identidade, acirrando a diferença**

A disputa por visibilidade na esfera pública exige uma delimitação do sujeito político, uma vez que, conforme Butler (2003), a representação política só pode se estender ao que pode ser reconhecido como tal. Na política identitária, entretanto, essa delimitação constitui um problema, porque o reconhecimento de um aspecto comum entre os sujeitos que se alinham em comunidades não aniquila possíveis diferenças dentro do próprio grupo identitário, configurando uma categoria que, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não é homogênea.

A questão da diferença é princípio fundamental para compreender os discursos e sentidos evocados nas produções recentes de artistas negras no Brasil, mas não é uma problemática específica das terras brasileiras. Na leitura de Hall (2006) sobre o pensamento de Laclau (1990), “as sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas

pelas diferenças, elas são atravessadas por diferentes visões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeitos” – isto é, identidades – para os indivíduos” (p. 17). E é nessa medida que identidade e diferença se articulam visto que “a identidade de alguém, de um ‘si mesmo’, é sempre dada pelo reconhecimento de um ‘outro’” (SODRÉ, 2015, p.39), ou seja, pelo reconhecimento daquilo que é diferente.

Em termos de raça, o Brasil ainda não reconhece integralmente os negros e as negras como sujeitos políticos, mesmo depois do fim da escravidão, pois, segundo Sodré (2015), a abolição “não os libertou da libertação política, isto é, da condição de quem precisa continuamente de desembaraçar-se de uma identidade reputada como subumana” (p. 184).

O elogio à mestiçagem de Gilberto Freyre (2003), segundo o qual a sociedade brasileira pós-abolição teria encontrado uma maneira de convivência harmoniosa entre brancos, negros e índios, é uma premissa que ainda forja e sustenta a ideia de que aqui vivemos uma democracia racial (ou de que somos libertos politicamente, como prefere Sodré). Esse suposto bom convívio das diferenças funda o racismo à brasileira, caracterizado por não impedir o movimento no espaço social por parte do negro, mas por causar-lhe sofrimento diante do padrão branco (ROCHA, 2018).

Para tanto, esse modo de convívio, que ofusca as desigualdades no discurso enquanto as reforça na prática, encontra suporte na tentativa de um distanciamento entre o período escravocrata e a condição social da população negra no Brasil de hoje, como se não houvesse aí uma relação de causa e consequência, como se não houvesse diferenças sociais e identitárias entre colonizado e colonizador, entre dominado e dominador.

Essa cegueira coletiva está profundamente enraizada na identidade nacional, de modo que o incentivo à mistura de raças revela, na verdade, que “o desejo de fazer contato com aqueles corpos considerados Outros, sem vontade aparente de dominar, alivia a culpa do passado, e até toma a forma de um gesto desviante onde se nega a responsabilidade e a conexão histórica” (hooks, 2017, p. 195).

Como destaca Sodré (2015), a alteridade que se desemboca nesse cenário limita-se a “situar o Outro como uma diferença a ser mentalmente reconhecida e respeitada, desde que a distância (territorial, sensível)” (p. 295). A barreira “invisível” alocada entre corpos negros e brancos faz ruir o mito da democracia racial ao evidenciar que, mesmo quando há contato com o Outro, ainda sim a dominação pode se manter, já que a aproximação está sujeita aos limites impostos pelos brancos.

As peculiaridades desse racismo estrutural e institucionalizado, pelo qual negros e negras são tolerados na esfera social e frequentemente odiados na esfera privada, fazem com

que nem sempre a negritude seja inerente ao sujeito, por mais que o preconceito insista em nos lembrar de nosso lugar subalterno. Há, por vezes (quicá na maioria dos casos), um processo de “tornar-se negro”<sup>6</sup> ao longo da vida: de reconhecer a diferença, descobrir a identidade, de colocar-se em relação a um outro, de entender e assumir a “experiência de ser negro numa sociedade branca. De classe e ideologia dominantes brancas. De estéticas e comportamentos brancos. De exigências e expectativas brancas” (SOUZA, 1983, p. 17).

Bosco (2017) evoca o grupo paulistano Racionais MC’s como “voz anticordial na cultura brasileira” (p. 49) porque evidencia esse tipo de alteridade forjada na miscigenação. Na obra dos Racionais, segundo o autor, “era imperiosa a necessidade de se criar uma tradição negra (e não mestiça, miscigenada, brasileira) e um conjunto de valores horizontais para as pessoas negras das periferias” (Ibid, p. 23). As letras do grupo trazem, portanto, uma ideia de periferia que não se limita à pobreza e à violência. Há na poesia dos Racionais um “sujeito periférico” (D’ANDREA, 2013) que de fato faz parte de uma realidade pobre e violenta, mas que também a vê como lugar de “cultura e potência” (Ibid., p. 177).

D’Andrea (2013) ressalta ainda que a identidade conformada pela noção de periferia abraçada pelos rappers é perpassada por subjetividades que extrapolam o sentido geográfico do termo e o deslocam para a ideia de um sentimento. Kehl (1999) destaca ainda que o discurso dos Racionais procura “ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da “consciência” a arma capaz de virar o jogo da marginalização” (p. 96).

Assim, ser periférico deixa de ser uma rele decorrência de morar “fora do centro” para se tornar um modo dos sujeitos se colocarem na esfera pública e chamarem a atenção para a desigualdade social e racial. Por isso, entendemos que a obra dos Racionais MC’s não só é elemento de identificação entre negros por meio da música como encampa um acirramento das diferenças na esfera pública, isto é, escancara a barreira (antes) invisível.

A narrativa implementada pelos Racionais no final dos anos 1980, fundamentada no desejo de que as periferias “pudessem se fortalecer, reconhecerem-se a si mesmas, elevarem sua autoestima” (BOSCO, 2017, p. 23), é tão vitoriosa que é possível identificar hoje na obra de rappers que seguiram essa mesma linhagem um discurso tão ou mais acirrado quanto o do grupo paulista. A canção “Corra”, do mineiro Djonga, uma das mais novas revelações do rap brasileiro, por exemplo, interpela um ouvinte o tempo todo, ora chamando de “eles” ora de “vocês” em contraste com um “eu” ou um “nós”.

---

<sup>6</sup> Sobre isso, ver Souza (1983).

Quase nunca nomeado mas sempre presente nas canções, esse outro é desafiado até o limite. A interlocução aí provocada é sempre marcada pelo acirramento, pela tensão, pela demarcação de espaço tal como nos versos do rapper mineiro: “Eu disse olha como você chega na minha terra/ Ele responde quem disse que a terra é sua?” ou ainda “Vocês são a resposta porque tanto Einstein no morro morre e não desponta/ Vocês são o meu medo na noite/ Vocês são mentira bem contada/ Vocês são a porra do sistema que vê mãe sofrendo e faz virar piada”.

A partir de um olhar sobre os Racionais, Kehl (1999) já havia desvendado o significado desse jogo discursivo alternante pelo qual o narrador interpela o ouvinte “ora supondo que seja outro mano – e então avisa, adverte, tenta ‘chamar à consciência’ –, ora supondo que seja um inimigo –, e então, sem ambiguidades, acusa” (p. 98). É a partir dessa estratégia dupla de fortalecer a periferia e escancarar as diferenças ao invés de ofuscá-las que o rap brasileiro se esquia do discurso “Somos todos iguais” e determina: *Playboy é playboy, mano é mano*.

Já em termos de gênero, a relação entre identidade e diferença se mantém: ao reconhecermos nossa identidade de mulheres e reunirmo-nos em torno de nossas especificidades, o fazemos em relação à dominação masculina e, portanto, aos homens, pois de acordo com o pensamento feminista de Beauvoir (1980), “nenhuma coletividade se definiria nunca como *Uma* sem colocar imediatamente a *Outra* diante de si” (RIBEIRO, 2017, p. 36, grifo da autora).

Essa perspectiva relacional, e não isolada, desmantela o “caráter arrasadoramente mítico do ‘homem’ universal” (HARDING, 1993, p. 8) ao mesmo tempo em que enfatiza “a importância metodológica da comparação, do contraste com o diferente para melhor delimitar e identificar a ‘identidade desejada’” (GABRIELA HITA, 1999, p. 372). E é justamente aí que se verifica um entrave no feminismo.

Ao se colocar em oposição à dominação masculina e ao universalismo do sujeito, o feminismo não reconheceu, em um primeiro momento, como outras opressões que não a de gênero também afligiam e ainda afligem algumas mulheres. Como resultado, houve também uma universalização do sujeito, baseada na “suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum” (BUTLER, 2003, p. 20).

Como consequência da disparidade entre as raças, o que se percebe é que a mulher representada por esse feminismo, ou seja, o sujeito político do movimento está atrelado à branquitude, a um lugar social abaixo dos homens mas ainda sustentado por privilégios. É preciso compreender, sobretudo, que a articulação de duas ou mais opressões conformam uma

identidade diversa, em que não é possível se “dar ao luxo de lutar contra uma forma de opressão apenas” (LORDE, 2015, s/p).

Diante dessa perspectiva de feminilidade branca e do machismo, a identidade das mulheres negras é fundada numa intersecção, de modo que vivê-la envolve tensionar tanto o homem e a mulher brancos, em função da opressão de raça, quanto o homem negro, pela condição privilegiada de gênero a ele concedida. Nesse sentido, a luta da mulher negra é, conforme Carneiro (2003), pela solidariedade de gênero intragrupo racial e solidariedade racial intragênero.

Dessa maneira, ainda que com características outras, o grupo Rimas & Melodias parece encampar o acirramento das diferenças tal como os Racionais, dessa vez escancarando as opressões de gênero e raça. Os versos de “Coroação”, canção que abre o disco homônimo ao grupo, revelam que agora é a vez das mulheres negras delimitarem o território: “Tô pra peitar cada um que julga /Foda-se os padrões, tô tipo a Conka /É o poder das preta, ceis tem que aceitar /Nossa existência vem pra comprovar”.

O outro por elas interpelado refere-se tanto aos homens brancos e negros como no verso “Se o bolso tiver lotado as pretas não tão do lado/ Não tô falando caô, não dão o devido valor/ Dá pra contar quantas vezes vi uma com um jogador” quanto às mulheres brancas: “Também não temos rivais, só não tratadas iguais/ Bem claro os dados não mentem e nós morremos mais”.

Ainda que talvez seja cedo demais para afirmar, o discurso encampado pelo grupo Rimas & Melodias parece ser, tanto como o dos Racionais foi para o movimento negro periférico, um elemento de empoderamento para mulheres negras assim como um delimitador das diferenças de forma que, se antes era *Playboy é playboy, mano é mano*, agora passa a ser *Playboy é playboy, patricinha é patricinha, mano é mano, mina é mina*.

### **3.2 “Eu sou neguinha?”: Possibilidades identitárias das mulheres negras**

Ser mulher negra é estar na intersecção das opressões de raça e gênero, conforme tentamos demonstrar no breve percurso trilhado até aqui. Ao chegar a este ponto, entretanto, pode surgir o questionamento se não corremos o risco de, a exemplo do feminismo e do movimento negro, universalizar o sujeito mulher negra. O risco sempre há, assumimos, mas nos valem de duas razões para acreditar no potencial das mulheres negras como sujeitos políticos.

A filósofa e ativista estadunidense Angela Davis disse, em visita ao Brasil, que nós estamos na base da pirâmide social e que, portanto, “quando a mulher negra se movimenta,

toda a estrutura se movimenta com ela”. A necessidade de mover estruturas e erguer outros sujeitos enquanto subimos<sup>7</sup> é princípio base do feminismo negro/interseccional. Por sabermos como é estar numa posição social inferior, adquirimos sensibilidade para compreender que nenhuma luta pode chegar ao fim enquanto houver outros que são violentados e oprimidos de alguma maneira.

Para Collins, as “mulheres negras seriam as primeiras a perceberem que minimizar uma forma de opressão, apesar de essencial, ainda pode deixá-las oprimidas de formas igualmente desumanizadoras” (COLLINS, 2016, p. 107). Logo entende-se que a intersecção não só marca uma posição mais vulnerável no ambiente social como opera no desenvolvimento de “uma forma particular de ver a realidade” (hooks, 1984 apud Collins, 2016, p. 100)

É justamente por termos sido sempre olhadas de cima para baixo e pela nossa posição de *outsider within*<sup>8</sup> diante dos movimentos identitários que temos lançado um olhar atento para as injustiças sociais. Tanto porque já não nos conformamos com o lugar de oprimido quanto porque recusamos veementemente o papel de opressor. Como consequência, nos colocamos na linha de frente das lutas antirracista e antimachista e ao lado daqueles que sofrem outras opressões, pois entendemos que “não podemos mais pagar o preço de supor que a paz é assunto das pessoas brancas” (DAVIS, 2017, p. 65).

Além disso, há uma pluralidade de formas que encontramos para refutar as opressões de gênero e raça, de modo a experienciar a feminilidade e a negritude à nossa maneira, por meio de “articulações que se desenvolveram apesar (e a partir) das ambigüidades e limitações de identidades fundadas em atributos externos impostos pelo olhar dominador” (WERNECK, 2010, p. 10). Assim, compreende-se que as mulheres negras vivenciam suas identidades de acordo e em comunhão com variados aspectos: sexuais, de classe, idade, religião, além das peculiaridades dos contextos históricos nos quais estão inseridas (COLLINS, 2016).

Ao acionar figuras femininas da tradição africana como Iemanjá, Nanã, Iansã, Oxum e Obá, por exemplo, Jurema Werneck (2010) demonstra como, a nosso modo, exploramos a diversidade e criamos maneiras múltiplas de viver a feminilidade negra dentro do grupo identitário em “busca de outras formas possíveis ou desejáveis de expressão e representação do que fomos, do que poderíamos ter sido, do que desejamos ser” (WERNECK, 2010, p. 16).

---

<sup>7</sup> Segundo Davis (2017), “Erguendo-nos enquanto subimos” foi o lema escolhido para a Associação Nacional das Agremiações de Mulheres de Cor quando foi criada nos Estados Unidos, em 1896.

<sup>8</sup> No português, “forasteiras de dentro”.

A canção "Origens", por exemplo, é reflexo dessa pluralidade. Nela, cada rapper do grupo Rimas & Melodias canta a própria história, onde nasceu, como cresceu, as vivências que moldaram cada artista. É como se dissessem: “somos negras mas somos diferentes, somos diferentes e ainda sim somos negras”. A faixa corrobora tanto o pensamento de Werneck, quando explora a ancestralidade e a vivência das rappers, quanto a observação de Collins sobre como as identidades se recriam de acordo com os contextos históricos, ao atualizar as imagens de figuras femininas negras.

A contribuição dessas autoras acerca das possibilidades identitárias das mulheres negras nos ajuda a pensar a produção de Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia e nos auxilia a apreender a partir de quais aspectos essas artistas afirmam suas identidades, se colocam na esfera pública e situam suas obras. Os álbuns em que estão inseridas as canções em análise neste trabalho, a nosso ver, nos dão pistas de quais estratégias de luta contra as opressões são adotadas por elas.

No disco *A mulher do fim do mundo*, Elza Soares assume, tal qual Davis nos convida, a premissa da solidariedade àqueles que sofrem. Gozando de um lugar já consolidado na música brasileira, a mulata dos anos 1960 sai completamente de cena e dá lugar a uma Elza multifacetada, que problematiza as mazelas sociais. Durante o disco, por exemplo, Elza encara a violência doméstica em “Maria de Vila Matilde”; vive uma travesti em “Benedita” e uma mulher incendiada em “Pra fuder”, numa ótica sexual em que ela, “loba”, é protagonista, ao contrário da mulata dos anos 1960, cujo olhar era sempre em função do homem.

Tássia, por sua vez, demonstra que também veio para acirrar as diferenças, seja como membro do Rimas & Melodias seja em carreira solo. No single Xiu, lançado em 2017, a oposição está posta, enfatizando a dicotomia entre a periferia e o centro: “Ambição não é ganância/ Mas, ninguém explicou na quebrada/ Seja humilde, trabalhe, eles dizem/ Siga firme e aguente a pancada/ Não revide, nem duvide/ Não se cuide, nunca mude/ Seja isso e aquilo/ Nunca dê vacilo e jamais seja rude.”

Em *Outra Esfera* (2016), as canções “Da Lama/ Afrontamento” e “Ouça-me” já antecipavam o que viria em “Xiu”: versos que revelam a vivência juvenil nas periferias das grandes cidades, marcada também pela opressão de classe. Em “Da Lama”, Tássia canta os caminhos possíveis (e precários) que os moradores de periferia (ou da lama, como ela prefere) acabam seguindo para sobreviver: “Nem tudo é lícito, cada um tem seus meios/ Uns correm pelo certo, outros puxam tapete/ Tirar o pé da lama assim é fácil/ Pra muitos esse é o macete/ Quero viver sem drama/ Uma vida em abundância/ Não é exuberância/ Eu sei bem que passei na minha infância/ Distância da destruição, pra contemplar toda beleza da criação”.

A obra de Mc Soffia, por fim, não é grande nem está reunida em discos. Lançando *singles* de tempos em tempos, a rapper coleciona canções como “Minha rapunzel tem dread”, “Barbie Black” e “Brincadeira de Menina”. Perpassada pela cultura infantil, uma cultura que é atualmente marcada, sobretudo, pelo consumo, a pequena obra de Soffia se aloca nesse lugar: das experiências de ser uma criança, de ser negra e de ser uma criança negra, muitas vezes sem capital econômico e sem possibilidade de se ver representada no universo infantil.

#### 4. “POR NÓS, SÓ NÓS E O MUNDO INTEIRO PRA GRITAR”: AFETOS E O ESPÍRITO DAS CANÇÕES

Um olhar descolonizado sobre a trajetória das mulheres negras ao longo da história desvela um grupo calcado nas premissas de 1) horizontalidade, a despeito das diferentes maneiras pelas quais vivenciamos e resistimos às violências de gênero e raciais; 2) solidariedade, quando outras opressões recaem sobre nós e, sobretudo, 3) do uso criativo de nossas diferenças identitárias intragrupo, porque as encara como potências transformadoras de nossas realidades sociais.

Entretanto, permeiam o imaginário social uma série de deturpações de nossas identidades, construídas e sustentadas pelo olhar colonizador sobre os corpos negros. Essas construções sociais são, na verdade, um dispositivo da dominação branca pelo qual as estratégias encontradas por nossos ancestrais para sobreviver à crueldade da escravidão (ou seja, adaptações forçadas frente a um contexto extremamente desfavorável) tornam-se atributos supostamente próprios de nossa negritude, “como se fossem retratos credíveis e objetivos de nós mesmos/as” (KILOMBA, 2017). O resultado disso são representações caricaturais, não condizentes com nossas reais características.

Os estereótipos fundados na hipersexualização, por exemplo, destituem a humanidade do homem e da mulher negros e os colocam sob um estigma da animalização pelo qual acredita-se que são movidos e controlados por impulsos sexuais. Considerando que o estigma “desperta nos outros, ao mesmo tempo, o sentimento de atração e repulsa” (SOARES, 2015, p. 13), muitos de nós somos hoje sujeitos cuja intelectualidade é apagada socialmente e a corporalidade, por sua vez, é supervalorizada.

Como ressalta Kilomba, a definição dessas imagens pré-concebidas se baseia na negação das pessoas brancas em relação às suas próprias características ruins. Desse modo, tudo o que for bom é atribuído a um “eu” e é considerado inerente àquele sujeito. Já tudo aquilo que for desprezível, estranho e exótico é projetado em um “outro”, que em decorrência disso é rejeitado no ambiente social.

Como legado da escravidão, os estereótipos racistas se revelam, portanto, artifícios pelos quais é possível nos manter como objetos, tal como éramos tratados no período escravocrata, porém agora em uma nova ordem social, mantenedora do *status quo* mas travestida de ideais democráticos (CARNEIRO, 2011, s/p). Collins (2002) ressalta que esse controle de imagens serve para perpetuar e normalizar cada vez mais o racismo, o sexismo, a pobreza.

Em um movimento contra-hegemônico, o pensamento feminista negro propõe duas ferramentas para refutar o controle dessas imagens: a “autodefinição” e a “autoavaliação”. Autodefinir-se, para Collins (2016), consiste em desafiar as forças externas que determinam as imagens das mulheres negras. Essa estratégia implica em colocarmo-nos na dinâmica do poder, sustentar narrativas que confrontem as construções sociais externas e questionar a autoridade daqueles que nos subjagam em favor de um sistema opressor.

Já a autoavaliação, para a autora, requer a substituição dos estereótipos a nós impostos por “imagens autênticas de mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 102). Trata-se, então, do conteúdo propriamente dito da autodefinição. Essa ferramenta desafia as definições externas não só porque desconstrói mitos sobre a mulher negra mas também porque faz ruir mitos sobre uma ideia de feminilidade que historicamente tem sido ligada à branquitude.

Ora, com base nesse cenário, as ferramentas apresentadas por Collins surgem como soluções interessantes para o problema das imagens externamente definidas e dos pré-conceitos sobre as mulheres negras. Nossa inquietude, porém, está no que entremeia o problema e a solução. Como uma mulher negra que, em dado ponto da vida, tenha percebido como os estereótipos moldam seu estar no mundo e suas relações pode ressignificar sua vida? Qual é o caminho? Como descobrimos esse caminho? Como superar a experiência traumática do racismo e fazer com que os afetos decorridos dela aumentem nossa “potência de agir”, conforme Spinoza?

Claramente não é de nossa alçada e nem nossa intenção aqui, neste trabalho, apontar o caminho pelo qual se chega à autodefinição e à autoavaliação, mas esperamos provocar uma reflexão sobre os afetos e sua relação com as possíveis vias de ressignificação diante dos estereótipos racistas, levando em especial consideração as peculiaridades do racismo brasileiro já que o ambiente social e a cultura nacional influenciam na maneira como as relações de poder e controle se materializam.

Emerson Rocha (2018) destaca a estética (cabelo, cor, nariz, traços) como fator determinante para a condição inferiorizada da população negra no Brasil em contraste com o fator origem (filiação, ascendência), decisivo em outros países como os Estados Unidos, por exemplo. Por essa lógica, uma pessoa branca gozará de privilégios mesmo que possua parentesco com pessoas negras. Por outro lado, alguém cujo os traços se aproximem da estética negra será automaticamente rebaixado a uma posição inferior na escala racial, independente de sua ascendência.

Ao partir dessa ideia, a hipótese de Rocha para compreender a discriminação racial no Brasil funda-se na equação “o belo é bom, e o bom é belo” (ROCHA, 2018, p. 403). Como o

negro não é visto como belo, também não é visto como bom e vice-versa. De acordo com essa premissa, uma pessoa negra que ascende socialmente poderá ser considerada boa, mas nunca bela. Ou seja, ainda que ouse desafiar a posição social pré-determinada, sua condição enquanto sujeito será reduzida às características externas, corporais. Para o autor, a “preterição estética” (Ibid, p. 403) no racismo brasileiro gera sofrimentos subjetivos na medida em que negros e negras contradizem a equação entre o bom e o belo.

Rocha destaca ainda que, no caso das mulheres, “a estética é mais relevante na própria constituição da *autorrelação prática*<sup>9</sup> feminina” (ROCHA, 2018, p. 407, grifo do autor) e ajuda a compreender, de fato, o que significa a interligação das opressões de gênero e raça. Gomes (2006) já assinalou como corpo e cabelo são elementos importantes para a identidade negra<sup>10</sup>, por exemplo, ao revelar que eles adquirem significado perante a inadequação aos padrões estéticos, que estão ligados à branquitude. Quando vistos sob a perspectiva de gênero atrelada à raça, a importância de tornar esses elementos subversivos é ainda mais aguda.

A leitura social de Rocha demonstra e enfatiza que não é possível separar a vida pública da vida privada, nossas relações sociais das nossas relações íntimas. Para essa estrutura que sustenta uma sociedade extremamente racializada e extremamente desigual na medida dessa racialização, não basta sistematizar o genocídio do povo negro, por exemplo. O sistema opressor age também, por vias institucionais inclusive, no sentido de ignorar as implicações do racismo e do machismo em nossas subjetividades.

Como consequência desse modelo de sociedade, nos vemos presos em uma ordem colonial (KILOMBA, 2017) que quando não nos mata, nos deixa doentes. Não é ao acaso que ressoam em uma das canções de Tássia os versos: “Se eu fugir da pobreza,/ não escapo da depressão”. E se não bastasse a impossibilidade de vislumbrar uma saída nesse cenário, deparamo-nos ainda com uma suposta hierarquização dessas formas de violência de maneira que, para negros e negras em militância, isso pode até mesmo beirar um conflito ético.

Ora, por um momento podemos perguntamo-nos: é justo falar de afetos quando a maioria de nós não pode sequer virar uma esquina sem que a iminência da morte nos acompanhe? Alguém que tenha passado por uma ascensão social pode falar de emoções quando muitos de nós ainda sofre com condições precárias de vida? O medo de padecer do corpo é mais justificável do que o padecer da alma? São dois pesos? São duas medidas?

---

<sup>9</sup> Segundo Rocha (2018), *autorrelação prática* é um conceito do pensador alemão Axel Honneth e se refere ao “modo de conceber o próprio lugar no mundo: o quanto se é amável e por quem, o quanto se é apto e para o quê” (p. 407).

<sup>10</sup> Sobre isso, ver a obra de Gomes (2006) intitulada “Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra”.

A filosofia nos ajuda a desmistificar essa separação quando esclarece que “há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também um expresso da alma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 50). A indissociação entre corpo e alma corrobora a ideia de Rocha sobre o racismo brasileiro justamente porque ele atinge o íntimo (a alma) da vítima a partir do julgamento de seus atributos corporais.

Portanto, a luta antirracista não pode ser hierarquizada ou até mesmo limitada apenas às violências físicas as quais estamos expostos diariamente porque os sofrimentos subjetivos também se configuram como dispositivos de inferiorização e de aniquilação de nossa comunidade. Como já disse bell hooks (2016), “para ser verdadeiramente livre, devemos escolher além de sobreviver à adversidade, devemos ousar criar vidas sustentadas no bem-estar e em uma alegria ideal” (s/p).

É nessa medida que lidar com os afetos, “as tensões ou perturbações da alma” (SODRÉ, 2006, p. 27), se relaciona com o processo de ressignificação dos sujeitos negros visto que, como nos alerta Bhabha (1998), mais do que classificar os estereótipos em positivos ou negativos, é necessário levar em conta os processos subjetivos que os envolvem e os tornam eficazes no discurso colonial.

Embora sejam fantasias da imaginação branca, a produção de imagens irreais colocamos em um intenso processo de conflito e desordem interior resultante da inadequação diante do sujeito branco. É, segundo Kilomba, com essas implicações que devemos nos preocupar porque delas resultam os “afetos tristes” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 50) como ansiedade, vergonha e culpa, que diminuem nossa potência de agir.

Romper o silêncio em torno desses afetos tem uma dupla ação: além de contribuir para o processo de cura do indivíduo, “estilhaça a máscara do silêncio”<sup>11</sup> e desafia a dominação branca porque expõe as feridas dessa sociedade forjada na cordialidade mas cujo o princípio que rege a vida social é a desigualdade (de gênero, de raça, de classe).

A escritora Audre Lorde (2015) sugere que, mais do que romper o silêncio, é preciso transformá-lo em linguagem e em ação. Para a autora, “no silêncio, cada uma de nós desvia o olhar de seus próprios medos – medo do desprezo, da censura, do julgamento, ou do reconhecimento, do desafio, do aniquilamento” (LORDE, 2015, s/p). Transformá-lo é um

---

<sup>11</sup>Nos apropriamos aqui de uma frase recitada pela filósofa e ativista Djamila Ribeiro na canção “Manifesto/Pule, garota”, do grupo Rimas & Melodias. A frase original é: “Conceição Evaristo um dia disse: nossa voz estilhaça a máscara do silêncio”. Sobre a noção de máscara do silenciamento, ver o texto *A máscara*, de Grada Kilomba (2017).

“ato de auto-revelação” (Ibid., s/p) porque nos desafia a elaborar estratégias sensíveis<sup>12</sup> para preencher com novos significados a luta antirracista e antimachista.

O processo de ressignificação pode compreender desde o reconhecimento da culpa e da vergonha causadas pelo racismo até culminar no surgimento da raiva e do ódio. Essa oscilação brusca de emoções reflete a gama de possibilidades emotivas que podem se originar do encontro com a experiência traumática do racismo e dos processos de ressignificação dela.

Lorde (2013) se opõe ao argumento de que a raiva é inútil e perturbadora porque a vê como forma de crescimento tanto para identificar a que ela serve quanto para efetivamente acioná-la. Esse aprendizado e a capacidade de vislumbrá-lo em meio a um cenário de dor configuram um lugar singular do afeto como parte da transformação do sujeito e reparação do sofrimento.

A título de exemplo, podemos perceber que o ódio de brancos para com negros, transmitido de geração a geração desde os tempos escravocratas, não está a serviço de um processo de reparação e sim de uma tentativa de perpetuar a dominação. Esse tipo de afeto é injustificável porque o racismo diz de uma relação de poder de uma raça sobre a outra. Sendo assim, os ódios que têm o caráter racial como força motriz nunca podem ser equiparados porque seus efeitos são refletidos na proporção de agência que a raça dominante exerce sobre a dominada.

O ódio gerado em resposta ao racismo, por outro lado, não é um afeto gratuito. Ele tem uma “função transformativa” porque “reatualiza nossa agressividade e nossa hostilidade apenas para que possamos nos reapropriar dela em um outro nível” (DUNKER, 2017, pos. 866). Esse ódio sim está a serviço de um processo de transformação e de reparação daquilo que foi perdido: nossa dignidade humana. Sem ele, afirma Dunker, o sofrimento pode ser infinito.

Sejam quais forem as vias de ressignificação possíveis para nossas vidas e quais afetos elas acionam, o próprio empenho para autodefinir-se e autoavaliar-se reflete um esforço para um “encaminhamento político das nossas emoções” (SODRÉ, 2006, p. 15). É nesse ponto que acreditamos estar envoltas as canções de Elza, Tássia e Soffia. Não só porque traduzem uma (tentativa de) ressignificação pura e simplesmente, mas porque dão a ela um caráter coletivo ao instrumentalizá-la por meio da arte.

Dar sentido político aos afetos das mulheres negras significa, enfim, inverter a lógica do discurso colonial. É reverter o mecanismo dos sofrimentos subjetivos em estratégias

---

<sup>12</sup>Segundo Sodré (2006), estratégias sensíveis podem ser definidas como “jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem” (p. 10).

sensíveis que o estilhacem. É conquistar autonomia para construir nossas próprias imagens. É dizer tudo o que a dominação patriarcal e branca se recusa a ouvir: se depender de nós, não estaremos apenas vivas; estaremos vivas e felizes.

#### 4.1 Procedimentos metodológicos e movimentos de análise

*Atenção para a estrofe e para o refrão  
Pro palavrão, para a palavra de ordem.  
[...] Atenção para as janelas no alto  
Atenção ao pisar o asfalto, o mangue  
Atenção para o sangue sobre o chão.*

(Trecho de *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968)

“É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”, já cantava Gal Costa, afinada que só ela, num álbum lançado no fim dos (duríssimos) anos 1960. Os versos originalmente escritos por Caetano Veloso são acompanhados pelo vibrante arranjo de Gilberto Gil. Inspirados por esse refrão tropicalista, que nos parece vigorar e pulsar tão intensamente ainda hoje, é que desenhamos nosso movimento de análise, de maneira que muito nos interessa desvendar as canções-objeto desta pesquisa, mas sobretudo atentarmo-nos também para os arredores delas.

Como produto cultural e comunicacional, bem sabemos que a canção exige um movimento analítico que ouse “resituá-la num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea (LOPES, 2003, p. 88). Nosso empenho analítico, portanto, não se restringe a um “mero formalismo descritivo” (Ibid., p. 86), mas compreende a canção a partir de seu sistema de notação, conforme já nos aconselhava Cardoso Filho (2009).

Por isso, acreditamos, como Caetano, que é preciso estar atento: à letra, à melodia, à performance, ao caráter midiático da canção. Mais do que isso, porém, é preciso estar atento às vinculações dessas camadas da música popular com o cotidiano, com a vida dos sujeitos, com as implicações no contexto social e político recente do Brasil e, neste caso especialmente, com a realidade extremamente desigual e hostil resultante da intersecção das opressões de gênero e raça.

Essa realidade está refletida na história da canção popular brasileira, que como espelho do legado racista deste país, reproduziu, por muitas décadas, estereótipos propulsores

de mitos da feminilidade e raciais, engessando as possibilidades identitárias das mulheres negras. Porém, algum tom de mudança se aproximou com as vozes anticordiais dos Racionais MC's na cultura e do presidente Lula na política (BOSCO, 2017).

O deslocamento das posições de sujeitos marginalizados possibilitado pela política de inclusão do governo Lula e a valorização da cultura periférica fortificada pelo acirramento das diferenças que conduz o discurso dos Racionais contribuíram para a visibilidade de novas imagens e olhares na música popular brasileira. Esse novo momento da canção popular, muito articulado com os discursos das minorias, suscita questões as mais variadas. Neste trabalho, nos interessa de maneira especial refletir como se configuram as produções das mulheres negras nesse contexto.

Nos parece propício uma reflexão sobre a representação da mulher negra, tanto como objeto como sujeito da canção. Quais identidades femininas e negras têm sido acionadas por Elza, por Tássia e por MC Soffia? Em quê essas representações atuais se diferem daquela largamente veiculada nos primeiros anos de carreira de Elza Soares? Quais discursos têm sido evocados hoje?

Lançamos um olhar também sobre os gêneros musicais, por entender que eles “não descrevem somente quem são os consumidores potenciais, mas o que esses produtos significam para eles” (JANOTTI JR, 2003, p. 34). Assim, consideramos importante compreender em que medida as artistas se apropriam, tensionam ou subvertem a carga histórica do samba e do rap para propagar suas vozes e experiências ao público.

Em tempo, não poderiam passar despercebidos aos nossos olhos os videoclipes das canções em análise neste trabalho. Com o sucesso das plataformas digitais (uma forte característica do sistema de notação em vigor), acreditamos que as imagens acionam elementos do mundo que se relacionam com a canção e que, naturalmente, essa articulação nos sugere sentidos e discursos caros à análise.

Mas Caetano completa: não basta estarmos somente atentos, é também preciso estarmos fortes, encarar o mundo também pela dimensão dos afetos ressignificados. Ora, como um trabalho que se esquivava de um distanciamento entre pesquisadora e objeto, sublinhamos que a fruição pretendida aqui se permite de antemão afetar e ser afetada pelas canções, para que seja possível adentrar e apreender o espírito em que elas estão envoltas.

Na esteira da leitura sociológica de Rocha (2017) e imbuídos da noção de sofrimento subjetivo encampada pelo autor, percebemos as canções das artistas investigadas como reflexo subvertido dos afetos decorridos do encontro com a experiência traumática do racismo. Desse modo, empreendemos aqui uma análise comprometida a desvelar “os afetos e

sociabilidades que envolvem a música enquanto prática social e comunicativa” (LOPES, 2003, p. 86).

Para alinhar, nos parece apropriado ainda acolher a proposição de Lopes sobre apreender a música como uma paisagem, como um objeto que carece de contemplação. Entendemos, nesse sentido, a canção como um objeto que aciona imagens (sejam textuais, sonoras ou visuais) e que, no encontro com nossas experiências pessoais, causam sensações, fazem circular afetos, aproximando mais vida cotidiana e arte (LOPES, 2003).

#### **4.2 Autoabjeção**

Estamos tão certos quanto o rapper Rincon Sapiência de que “a escravidão não faz parte da história africana. A escravidão atrapalhou a história africana”. Se não fosse a diáspora, seguramente teríamos tido a chance de ver o mundo de uma posição menos sujeita ao olhar de um "outro", de uma raça considerada superior. Ou, pelo menos, teríamos uma visão que nos permitisse viver sob uma ótica mais leve e menos dolorosa, em comunhão com nossos pares e nossas origens.

Entretanto, os navios negreiros atracaram nas costas brasileiras e definiram a condição inferiorizada dos africanos e seus descendentes, além de complexificar as relações sociais no país. Por isso, reconhecemos que Gilberto Freyre (1980) acerta quando desvela a origem de características peculiares na formação da identidade nacional brasileira relacionando-a e atribuindo-a à escravatura, ainda que o autor tenha lido de maneira errônea o modo como se conformaram as relações raciais no Brasil.

A despeito das correntes teóricas que desmistificaram a teoria da democracia racial e tentaram explicar as reais decorrências e implicações do tráfico e comércio de escravos, o fato é que a história deste país não pode ser contada sem que se toque nessa ferida ainda aberta, mal cicatrizada, cujo sangue continua ainda hoje a se derramar nas periferias brasileiras, à base de novas chibatadas e novos pelourinhos.

Não é ao acaso, portanto, que Elza Soares escolhe o poema de Oswald Andrade, “Coração do Mar”, para abrir o disco *A mulher do fim do mundo* e anteceder, como uma espécie de preâmbulo, a canção homônima. Na experiência estética (e não só sonora, pois a nosso ver há um forte acionamento imagético) proporcionada pela audição (ou seria visão?) do poema musicado por José Miguel Wisnik e cantado a cappella por Elza, o navio negreiro recorda a origem da história negra no Brasil ao mesmo tempo em que anuncia uma travessia a ser consumada pela mulher que pretende “cantar até o fim”.

Intérprete consagrada na música popular brasileira, Elza Soares faz ruir e ressignifica toda a autoimagem construída durante sua trajetória na indústria fonográfica quando lança a faixa “Mulher do fim do mundo”. A começar pelo gênero musical, a canção subverte o samba, segmento em que Elza efetivamente se consagrou como estrela, para rerepresentá-lo em uma espécie de versão “desconstruída”, marcada pela incorporação de ruídos incomuns ao universo sambista.

Com um arranjo em que as dissonâncias sobressaem e causam estranhamento aos ouvidos, rompe-se a lógica do samba com tons de festividade, do samba como moldura de um povo “miscigenado e democrático”, do samba como elemento congregador da identidade nacional. Na realidade, não há dança, festa ou alegria cabíveis na roupagem melódica para a letra de Rômulo Fróes e Alice Coutinho.

Essa aura de desajuste é causada pela mulher que agora rejeita as imagens que lhe acompanharam ao longo da carreira. “Mulher do fim do mundo” é a despedida do estereótipo da mulata, do samba de avenida, do carnaval. A canção enfatiza, por exemplo, a irrealidade do mito da mulata quando a coloca em meio a um cenário carnavalesco no qual imperam figuras fantasiosas. Os versos “Pirata e super-homem cantam o calor/ Um peixe amarelo beija a minha mão/ As asas de um anjo soltas pelo chão” dão o recado de que no sambódromo tudo é ficção.

A letra ressoa ainda um pedido de Elza para que a deixem abandonar a avenida e prosseguir em outro caminho, preenchido de novos significados, agora como mulher do fim do mundo: “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”, canta Elza em sua despedida. Collins diria que o movimento de Elza é o de uma busca pela autodefinição, pelo direito de construir a autoimagem.

Ao analisarmos esse movimento de transgressão, diríamos ainda que, em um contexto mais recente, Elza Soares vinha sendo considerada a “mãe preta” da música popular brasileira. Esse estereótipo se estende desde o Brasil Colônia. Após a abolição do regime escravocrata, os africanos e seus descendentes continuaram subordinados aos senhores por não ter havido nenhum tipo de reparação que pudesse integrá-los à sociedade em condições igualitárias e oferecer possibilidades de ascensão social.

Assim, as mulheres negras permaneceram trabalhando na Casa Grande em uma relação de fidelidade com os patrões e em troca de condições mínimas para viverem. Essa relação de exploração se revelou até mesmo na arquitetura das casas quando, mais tarde, no

processo de urbanização, foi incluído o quarto da empregada nos projetos das residências: um eficiente artifício para controlar a jornada de trabalho dessas mulheres.

Subjugadas a um ofício invisível (DAVIS, 2016), as empregadas domésticas desenvolveram relações de afetividade com a família branca, especialmente quando havia crianças no núcleo familiar. Algumas serviram até mesmo como amas-de-leite. Daí o nome “mãe preta”. Ainda que frequentemente sejam chamadas “parte da família”, as empregadas continuam ainda hoje condicionadas a um lugar subalterno nessa dinâmica, expostas constantemente a situações vexatórias no ambiente de trabalho mediadas por um ambiente supostamente afetuoso.

A nosso ver, o movimento de Elza em “Mulher do fim do mundo” é também no sentido de romper com essa falsa cordialidade. Com a chegada da velhice, o estereótipo da mulata já não lhe cabia, uma vez que numa sociedade capitalista e machista a terceira idade é, para as mulheres, o lugar da inutilidade e da beleza arruinada. Assim, restou a Elza a figura estagnada de sambista. Entretanto, como discutimos no primeiro capítulo, a trajetória profissional da artista foi se moldando e se transformando ao longo do tempo, de forma que Elza comprovou ter voz e fôlego para um leque de possibilidades dentro da música popular brasileira.

Da cozinha da Casa Grande à música popular, percebemos uma aura de coerção destinada a incutir um sentimento de pequenez, de conformidade, de estagnação nas mulheres negras em posições cuja origem está de alguma forma atrelada à negritude. A falsa ideia de que o disco *A mulher do fim do mundo* é uma ruptura brusca na carreira de Elza é sinal disso, mas ela logo impede que a fixidez da imagem da mulata se desenvolva para outro estágio, o da mãe preta.

A mulher que quer cantar até o fim é a mulher que não aceita a autoabjeção, que refuta as possibilidades de permanecer sob dominação, que não aceita a imagem maternal daquela a que todos devotam carinho e afeto desde que permaneça inofensiva. “Mulher do fim do mundo” é sobre a mulher que quer mais, é sobre uma travessia do navio negreiro em novas configurações, em outros mares. Agora, de volta pra casa, para as origens, rumo à identidade feminina e negra que melhor lhe convier. É o navio de Elza a se perder no horizonte em busca de uma nova imagem.

### **4.3 Desamor**

Às mulheres negras nunca foi concedido o direito de ser frágil. Em razão da histórica objetificação e comercialização de nossos corpos, supõe-se precipitadamente a existência de

um arcabouço em torno de nós, capaz de anular nossas subjetividades e supostamente tornar-nos apáticas diante da dor, seja ela de ordem física ou mental. Embora trate-se de uma estratégia de sobrevivência a um ambiente social hostil, notadamente, a fixidez da imagem de “mulher forte” contribui para justificar a desvalorização das emoções de mulheres negras e incentivar a supervalorização do corpo negro como força produtiva.

Segundo Carneiro (2011), as mulheres negras não compreenderam quando o movimento feminista reivindicou o direito ao trabalho fora de casa, por exemplo, porque essa já era uma realidade (precariamente) vivida por nós. Somos “mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas” (CARNEIRO, 2011, s/p). Isso porque, desde sempre, o corpo negro se mostrou eficaz para a manutenção de sistemas econômicos que têm a exploração de mão de obra barata como fundamento norteador. Como reflexo, o mito da “fragilidade feminina”, artifício em que a mulher precisa ser domesticada e “cuidada”, nunca passou por nós.

Acostumadas a sermos vistas como corpos sem alma (hooks, 1995), creditamos uma enorme importância ao trabalho em nossas vidas, fruto de um padrão imposto durante o regime escravocrata (DAVIS, 2016). Por conta desse legado e pela posição desfavorável na pirâmide social, passamos a evitar, em alguma medida, como forma de resguardarmo-nos inclusive, demonstrações públicas de fraqueza. Ao mesmo tempo, éramos exploradas física e mentalmente sem a chance de pensar nossos afetos e o autocuidado.

Junto a isso, bell hooks (2010) sublinha também que a escravidão afetou nossa capacidade de amar e sermos amados (as), por conta da dificuldade de desenvolver e firmar relações afetivas nos contextos violentos a que fomos sempre designados. Para a autora, aliás, “muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva” (s/p). Entretanto, tudo isso conforma um cenário em que mulheres negras são vistas e fixadas como inabaláveis e, muitas vezes, iradas.

Gostaríamos de ressaltar as premissas de Davis e hooks sobre trabalho e amor na vida de mulheres negras por acreditarmos que elas estão envoltas e subvertidas no clipe da canção “Se avexe não”, de Tássia Reis. As malas, o avião, a chegada em casa, a confraternização com a família, o retorno às origens feito por Tássia nos parece traduzir um exercício de se permitir ser frágil, estabelecer momentos de reflexão e autocuidado, se esquivar da dureza do trabalho, do cotidiano, da experiência violenta de ser mulher negra.

“Se avexe não” vai de encontro e se choca com o estereótipo da mulher forte justamente porque é um elogio à dor. Como discutimos, o encontro com a experiência traumática do racismo pode provocar os mais diversos afetos como resposta e, assim, Tássia

desmantela o mito de que a mulher negra aciona somente a raiva como estratégia sensível. Em “Se avexe não” é dado o aval para responder às afetações como melhor convier: “Não que eu lhe deva dizer/ como é que se deve sofrer./ Chore se quiser chorar/ Corra se quiser correr”, diz a segunda estrofe da canção.

A imagem construída por Tássia apresenta também uma alternativa de se portar diante da dor diferente daquela a que costumeiramente se atribui a Elza Soares e que perpassou o segundo momento da carreira da cantora. A história de Elza é simplificada na mulher que enfrentou o casamento prematuro, a morte dos filhos, a violência doméstica e a pobreza. É a mulher que foi testada inúmeras vezes pela dor mas permaneceu de pé. “Se avexe não” dispensa essa narrativa heroica. Pouco interessa a superação da dor. O que a canção sugere é vivê-la no aqui e no agora.

Além disso, o trabalho também é uma questão na poesia de Tássia. Nos versos “Mas a gente nem pode optar/ e simplesmente poder padecer/ já que à noite eu tenho que cantar/ pra alegrar o povo e entreter”, por exemplo, percebemos uma crítica à necessidade de sobrepor a profissão às questões íntimas. Para hooks, nós “aprendemos a negar nossas necessidades mais íntimas, enquanto desenvolvíamos nossa capacidade de confrontar a vida pública. É por isso que constantemente parecemos ter sucesso no trabalho, mas não na vida privada.” (hooks, 2010, s/p).

Nesse sentido, a música reivindica tempo para dosar nossas necessidades materiais, conquistadas via trabalho, e nossas necessidades espirituais, que só serão atendidas se pudermos não estabelecer uma relação de hierarquia entre elas. O movimento de Tássia Reis ao longo da canção é, portanto, de despir-se desse corpo marcadamente visto como máquina produtiva e revesti-lo de humanidade. Não no sentido de se abater e se submeter ao sofrimento contínuo mas como parte do processo de ressignificação, como parte de um projeto maior de vida pautada no bem-estar, é “pra que seja possível curar”, como canta Tássia.

Além disso, notamos um novo semblante da periferia no clipe de “Se avexe não”. A celebração em família no ambiente periférico subverte a ideia de um local marcado apenas pelas mazelas sociais. Há também lugar para o amor ali. É a revelação de uma periferia que consegue agora se mostrar para além da pobreza e da violência, de uma periferia que também confraterniza e manifesta afetos alegres, apesar dos problemas sociais que insistem em nos rondar.

A despeito do contexto hostil, permeado pelas consequências da desigualdade racial e social brasileira que nas favelas se materializa de maneira mais feroz, o retrato que Tássia faz

do ambiente periférico emoldura dor e amor, luta e lazer, sombras de um passado tortuoso e esperança de dias mais brandos. E a artista o faz sem necessariamente interpelar um outro ou estabelecer uma relação de oposição com quem está fora dessa dinâmica, apesar de sutilmente incomodar porque nos mostra feliz quando a estrutura racista não nos quer assim.

Nesse sentido, Tássia não se desvia do caminho cavado pelos Racionais no final dos anos 1980 porque continua a denunciar a desigualdade social e racial, tendo em vista que a aura de desajuste permanecerá se um sujeito branco se der conta de que o clipe se choca com a imagem periférica que paira o imaginário social, mas acrescenta também a chave dos afetos como parte importante do cenário vivido por negros em situação de pobreza.

#### **4.4 Solidão**

Na sociedade brasileira, a menina negra já cresce sendo mutilada. Subjetivamente mutilada. Há de se esperar, por exemplo, que antes mesmo de entender o que é a experiência traumática do racismo a menina negra já tenha se deparado em algum momento com os afetos acionados pelo trauma. Não porque nosso olhar é naturalmente pessimista quanto a isso, mas porque há uma iminência da violência sobre nossos corpos femininos e negros que não isenta nem mesmo as crianças.

Como aquele que não fala ou que é falado em terceira pessoa, o infante é categorizado como um “outro”, um selvagem que não possui ainda o domínio total da linguagem, sinal distintivo da cultura que nos permite entendermo-nos como humanos. (GOUVEA, 2009). Se negro (a), esse sujeito é duplamente selvagem porque há nele marcas de construções sociais que convencionou-se ler como bárbaras e incivilizadas (ou opostas à equação “o bom é belo, o belo é bom”, como prefere Rocha).

É, então, desde a infância do sujeito que a dominação patriarcal branca executa o projeto de incutir afetos tristes em nossas vidas, como a autoabjeção, o desamor, a culpa e a vergonha. Podemos dizer, a partir de uma visão simplista, que a lei do Ventre Livre e a abolição podem até ter nos livrado do trabalho escravo naqueles moldes explicitamente cruéis do regime escravocrata, mas não há dúvidas de que não nos eximiram do sofrimento subjetivo causado pelo racismo, de nascermos já escravos dessa ordem colonial que nos mata ou adocece.

Como resultado dessa ordem, as meninas negras estão cotidianamente expostas a um ideal de civilidade que corresponde a um padrão de comportamento e beleza europeu. Naturalmente, por não corresponderem a esse arquétipo, elas se deparam com a inadequação ao sujeito branco que as tornam preteridas e que incute nelas o sentimento de solidão. Como

quando Fanon (2008) vai ao cinema e não encontra uma autoimagem autêntica<sup>13</sup>, as meninas negras também não se deparam com imagens de feminilidade negra reais, nas quais possam se espelhar.

Diante disso, que possibilidades têm as meninas negras de crescerem longe dos afetos tristes em relação à raça? Como reverter o preterimento e a solidão em estratégias sensíveis contra o racismo? É possível ter uma infância descolonizada? Qual alternativa elas podem assumir ao encarar um “eu” definido externamente? É nesse cenário conflituoso da intersecção de raça, gênero e infância que a rapper mirim Mc Soffia projeta o single “Menina Pretinha”.

Lançado quando a Mc tinha apenas 11 anos, a música traz já no refrão um movimento reivindicatório da autoimagem para se esquivar do estereótipo da mulata, da beleza considerada exótica (porque aceitável ainda que desvie do padrão europeu). E por exótico aqui entende-se também um lugar no qual repulsa e atração se confundem, de maneira que ora a mulher negra é cobiçada ora é rejeitada afetivamente.

Calcado na hipersexualização, o estereótipo da mulata é mantido por meio da objetificação sexual da mulher negra. Já destacamos ao longo do trabalho a importância da figura da mulata para firmar a ideia de um país miscigenado. Ainda assim, embora seja vista como referência sexual, a mulata continua solitária porque “não é respeitada nem como mulher nem como indivíduo. Sua função é atrair os homens, ser explorada por eles e em troca explorá-los para obter o que quer através do sexo” (BROOKSHAW, 1983, p. 142 apud PACHECO, 2013, p. 59)

Por outro lado, a mulher negra, geralmente de pele retinta, pode ainda sofrer com a completa dessexualização, movimento oposto ao da mulata. Por estar mais à margem do padrão europeu de beleza, essa mulher é preterida tanto por parceiros (as) brancos (as) quanto negros (as). Aí se estabelece a repulsa a esse corpo que não se adequa nem à beleza padrão nem à beleza exótica. Essa é, então, mais uma face da solidão que pode nos acometer.

A nosso ver, “Menina Pretinha” antecede e prepara a menina negra para se defender do olhar colonizador que, possivelmente, a verá como mulata. Isso significa que, diferente da fissura que Elza precisou abrir na música popular brasileira para inserir a feminilidade negra, Soffia opera já em outra chave: a de rejeitar de antemão o estereótipo. Ao mesmo tempo, a rapper fortalece também àquelas que são consideradas fora do padrão porque insiste na premissa do amor próprio para desafiar os modelos de imagens racistas.

---

<sup>13</sup> “Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam”. (FANON, 2008, p. 126)

Desse modo, quando Soffia enaltece os atributos corporais de origem negra, desestabiliza o modelo de racismo à brasileira, comprometido em causar sofrimentos subjetivos nos sujeitos negros por meio da estética para efetivar a dominação branca. Por uma equação lógica, quanto mais cedo tivermos consciência racial, mais cedo desenvolveremos artifícios para enfraquecer essa estratégia da dominação, seja pela recusa da autoabjeção, como Elza, ou seja pela recusa do desamor, como faz Tássia.

Além disso, o assombramento do samba retorna na canção de Soffia. O clipe foi gravado na Pedra do Sal, no Rio de Janeiro, local importante para a cultura negra carioca e de onde saíram músicos como Donga e Pixinguinha. Essa sutil referência ao samba, presente também na versão desconstruída de Elza e no encerramento da canção de Tássia ao som da batida sambista, ressalta que não há uma condenação a esse gênero musical. Pelo contrário, há um processo de deslocar o sentido banal de miscigenação atribuído a ele para a reafirmar que ele foi e é um elemento fundamental para a cultura negra.

Interessante notar ainda como Soffia aciona a “Makena”, boneca preta de pano, em oposição à Barbie. Trata-se de uma recusa à cultura infantil profundamente atravessada pelo consumo capitalista e, portanto, excludente das camadas sociais mais baixas. Ao mesmo tempo, é um movimento de buscar o retorno à origem, à ancestralidade, à valorização dos saberes femininos como remédio para uma infância marcada pelo preterimento e pela solidão desde a mais tenra idade.

Ao final, a imagem das crianças que compõem o clipe de “Menina Pretinha”, com as bonecas negras, em desfiles de beleza, com cabelos e traços negros assumidos, é um apelo estético de uma infância negra que, como canta Soffia, “também é resistência”. Soffia ressignifica, portanto, a solidão e a transforma em amor próprio ou “amor interior”(hooks, 2010), o que promove e incentiva uma imagem autêntica de infância negra na qual outras meninas podem se espelhar.

#### **4.5 Da tensão ao sublime**

O que podemos apreender das questões suscitadas pelas músicas “Mulher do fim do mundo”, “Se avexe não” e “Menina Pretinha”? E o que elas iluminam para o coletivo de mulheres negras dentro e fora da música popular brasileira? Ao analisarmos a atmosfera que povoa as canções, percebemos que as estratégias ali assumidas não estão necessariamente comprometidas em estabelecer uma oposição ao sujeito branco, mas em dar vez a perspectivas de nossas vivências femininas e negras a partir de nosso próprio olhar.

Desse modo, entendemos que, no atual contexto da música negra brasileira, há lugar tanto para o discurso dos Racionais MC's e do grupo Rimas & Melodias, marcado pelo acirramento das diferenças sociais, raciais e de gênero e pelo tensionamento do discurso colonial até o limite, quanto para uma produção musical que extrapole essa constante necessidade de se posicionar em relação a um outro e opte por uma estratégia branda (e ao mesmo tempo eficaz), que mais parece direcionada a quem realmente interessa nessa dinâmica: nós mesmas.

Esse movimento não significa deixar de lado o compromisso com a exposição aguda de tensões na esfera pública, até porque estamos certos de que é a partir e por causa do discurso acirrado encampado pelos Racionais no fim dos anos 1980, persistente ainda hoje no rap brasileiro, que se efetiva a possibilidade de externar afetos nas canções atuais. Trata-se aqui, porém, de acionar outra chave, que nos ensine a levar em conta também as dimensões afetivas como estratégia efetiva de luta.

Notadamente, esse acionamento só é possível graças aos fatores já explanados ao longo do percurso deste trabalho: a fissura aberta por Elza Soares nos anos 1960, um atual sistema de notação que permite e impulsiona pautas identitárias, as novas posições de sujeitos favorecidas pela política econômica inclusiva de Lula, os movimentos sociais que vigiam os discursos na busca por maior representatividade, com ênfase para a atuação do feminismo negro/interseccional nessa dinâmica, e a crescente afirmação de mulheres negras no cenário da canção popular.

Todos esses elementos conformam um terreno frutífero para um encaminhamento político de nossas emoções, tal como fizeram Elza, Tássia e Mc Soffia. É no ato de trabalhar as dimensões afetivas, portanto, que essas artistas lançam luz sobre as possibilidades múltiplas da identidade feminina negra para aquelas de nós que, no anonimato, porventura estejam completamente presas às amarras do olhar externo. Trata-se aqui, portanto, de um discurso de empoderamento e sororidade, que tanto serve para dar a ver a experiência pessoal das artistas quanto para, por meio delas, indicar caminhos de resignificação possíveis para outras mulheres.

Se em 1999, a partir de um olhar sobre os Racionais, Maria Rita Kehl dizia que “não há lugar para o sublime” no rap (KEHL, 1999, p. 103), pudemos observar com a análise aqui traçada que essa premissa, talvez, esteja perdendo a validade. Parece-nos que as canções-objeto desse estudo estão destinadas não só a chamar à consciência racial mas também a incutir de antemão afetos alegres nas mulheres negras. E o que pode haver de mais sublime do que mulheres resignificando suas dores e encaminhando-as politicamente?

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando eu estava à beira de concluir esta pesquisa, pouco mais de um mês antes de escrever essas linhas finais, Elza Soares deu à luz ao álbum *Deus é mulher* (2018). Era uma madrugada de sexta-feira. Eu me preparava para dormir depois de mais uma noite em que fiquei em casa lendo, estudando e escrevendo este trabalho. Lembro-me de, cansada, correr os olhos nas postagens das redes sociais, quase sem lê-las. Só mesmo para cumprir o protocolo da “olhadinha final”, um rito ritual desses nossos tempos modernos.

Entre uma foto e outra, eis que surge Elza, imponente, me encarando, num fundo preto em contraste com o pó em tons dourados sobre a pele negra. Mais tarde, a artista explicou que a imagem é uma referência à rainha egípcia Nefertiti. “Saiu o disco novo”, pensei. Não houve cansaço que me impedisse de ouvir a novidade, ali mesmo, no meio da madrugada. Confesso que muito motivada por curiosidade. Afinal, o que mais poderia vir depois de *A mulher do fim do mundo*? Não seria um risco lançar outro álbum após o estrondoso e absoluto sucesso do último disco? Não poderia cair no fracasso?

A audição de *Deus é mulher*, porém, me surpreendeu. O lançamento do novo álbum não tinha nada a ver com correr riscos. Tinha e tem a ver com completar uma trajetória. A mulher do fim do mundo, que era perpassada por dores e violências, renasce agora como Deus (ou como Deusa). O que mais poderíamos inferir dessa passagem senão a completa ressignificação de Elza Soares? De mulata à Deusa, Elza abre mais uma vez um caminho a ser mirado pelas mulheres negras na canção popular brasileira.

Após o percurso que fizemos e a análise das canções aqui propostas, diríamos que há também um cantar opositivo<sup>14</sup> na produção de Elza, Tássia e Mc Soffia. Um cantar que rejeita convenções, que se esquiva dos padrões, que recusa os estereótipos. Um cantar que permite nos autodefinir e autoavaliar. As canções nos revelam, então, que seja qual for a idade, a geração ou a maneira que escolhemos para usar criativamente nossas diferenças, não estamos paradas. Temos ressignificado nossas imagens, nossos afetos e dispensado os estereótipos. Se Elza o faz tardiamente, Tássia o realiza no agora e Soffia já o adianta. O fato é que não estamos paradas, ainda que seja isso que se espere de nós.

---

<sup>14</sup>Ao refletir sobre o comportamento de espectadoras negras diante de filmes que estereotipavam as mulheres “de cor”, bell hooks percebe que, por não nos identificarmos com as imagens externamente definidas e projetadas nas telas, desenvolvemos um olhar crítico, que tende a não completar a narrativa fílmica porque recusa a identificação com a personagem. É o “olhar opositivo”, como a autora chama, pelo qual “aprende-se a olhar de um certo modo para resistir”.

E nos parece muito oportuno dizer que *Deus é mulher* é também a trilha sonora de um percurso pessoal que me levou a esta produção e que, espero, possa ser traçado por outras mulheres negras, ocupando as cadeiras de uma universidade pública federal como tive a oportunidade de fazê-lo. Ocupando, na verdade, todos os espaços que nos foram negados com justificativas baseadas em atributos raciais e de gênero.

À luz de tudo que vi e vivi na universidade, posso afirmar que, mais do que reservar um direito nosso de ocupar assentos no espaço acadêmico, o ensino superior precisa e muito das mulheres negras. Para que se aproxime, na prática, das feridas abertas do Brasil. Para que veja como apreendemos o mundo e aprenda conosco. Para humanizar a feitura e a divulgação do conhecimento científico. Para ser um espaço mais acolhedor à diversidade e à pluralidade manifestadas em nossas vidas.

Ainda somos poucas e estamos bem longe de sermos maioria, é verdade, mas estamos chegando lá. Se há quatro anos me foi negado o direito de estar cercada por muitas outras mulheres negras, hoje, ao me formar, já posso olhar ao redor e me reconhecer em outros rostos femininos e negros. Termino esse ciclo, portanto, na certeza de que a universidade haverá de ser um lugar menos hostil a nós porque já posso enxergar outras Dandaras e Marielles ali. E porque não estamos paradas.

É esse o alento que o novo álbum de Elza vem trazer. Somos mulheres do fim do mundo, marcadas pela violência, pelo machismo e pelo racismo, mas não seremos lembradas assim. Se depender de nós, renascemos e chegaremos a outro patamar, a outro nível de plenitude, a outra esfera. Nenhum apocalipse poderá nos barrar. Elza estava realmente certa: Deus é mulher. Ousamos, entretanto, dizer que é mais do que isso. A exemplo de Elza, Tássia e Soffia, Deus é mulher, Deus é mina e Deus é menina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana; WISNIK, José Miguel. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 53- 63.

BHABHA, Homi. O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.

BOSCO, Francisco. *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia. 1ª ed., 2017.

BUTLER, Judith. Mulheres como sujeito do feminismo. In: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003. p. 17-24.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática - contribuições metodológicas. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 11, n.2, p. 80-88, 2009. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>>. Acesso em 17 nov. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, dec. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Geledés*, 06 mar 2011. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em: 24 abr 2018.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. 2ª ed. New York and London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, [S.l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estado/article/view/21515/15369>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

CORRÊA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. In: *Cadernos Pagu* (6-7), Campinas,. Unicamp, 1996, p. 35-50.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 23 mai. 2017

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-parnet-claire-dialogos.pdf>> Acesso em: 05 mai 2018.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento*. E-book. São Paulo. Ubu Editora, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GABRIELA HITTA, Maria. Masculino, feminino, plural. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 13, p. 371-383, maio 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635337/3135>>. Acesso em: 25 abr 2018.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. Infância: entre a anterioridade e a alteridade. In: VIANNA, Graziela Valadares Gomes de Mello et al. (orgs). *A infância na mídia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 7, jan. 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984>>. Acesso em: 23 abril 2018.

hooks, bell. Comer o outro: desejo e resistência. Tradução de Alan Augusto M. Ribeiro e Keisha-Khan Y. Perry. *Revista Gênero*, Niterói, RJ, v.17, n. 2, p. 189 - 212. 1 sem. 2017. Disponível em <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/948/463>>. Acesso em 26 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Mover-se além da dor. Tradução de Rafael Whig. *Geledés*, 12 mai 2016. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/mover-se-alem-da-dor-bell-hooks/>> Acesso em: 15 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Vivendo de amor. Tradução de Maísa Mendonça. *Geledés*, 09 mar. 2010. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>> Acesso em: 25 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. O olhar opositivo – a espectadora negra. Tradução de Maria Carolina Moraes. Fora de quadro, 26 mar. 2017. Disponível em <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>> Acesso em: 13 fev. 2018.

JANOTTI JR., Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista ECO-Pós*, v. 6, n. 2, ago-dez 2013 . Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1131/1072](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131/1072)>. Acesso em: 02 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *Revista E-Compós*, Brasília, v.1, 2006. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84>> Acesso em 02 jun. 2018.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, Set. 1999. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 23 mai. 2017.

KILOMBA, Grada. A máscara. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, página 26 - 31, 2017.

LOPES, Denilson. Da música pop à música como paisagem. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, ago-dez. 2003. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1135](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1135)>. Acesso em: 27 Jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Por uma Estética da Comunicação. *Ícone* (Recife), Recife, v. 1, n.6, p. 37-46, 2003.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. *Geledés*, 28 mar. 2015. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>> Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Não existe hierarquia de opressão. Tradução de Renata. *Geledés*, 29 mai. 2015. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/nao-existe-hierarquia-de-opressao/>> Acesso em 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo. Tradução de Renata. *Geledés*, 19 mai. 2013. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/os-usos-da-raiva-mulheres-respon-dendo-ao-racismo/>> Acesso em: 23 abr. 2018.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2003

NAPOLITANO, Marcos. Para uma história cultural da música popular. In: *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 53-74.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral: sobre o racismo na ralé. In: SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. 3 ed. ampliada e com nova introdução. Jessé Souza; colaboradores André Grillo et al. São Paulo: Editora Contracorrente, 2018. p. 385-417.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SECCO, Lincoln. *História do PT*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2011.

SINGER, André Vitor. Será o lulismo um reformismo fraco? In: *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 169-221

SOARES, Rosana de Lima. *Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão*. 2015. Tese (Livre Docência em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3 ed. atual. e ampl. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

\_\_\_\_\_. Sentir, comunicar e compreender. In: *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 17-71.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

SPINOZA, Benedictus. A origem e a natureza dos afetos. In: *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007, p. 95-152.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe. Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista ABNP - Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (as)*, v.1, nº1, p.8-17. 2010. Disponível em <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/303/281>> Acesso em: 25 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2007.

## Canções:

ALMEIDA, Hianto; NETTO, Macedo. As polegadas da mulata. In: *A bossa negra*. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Odeon, 1961.

ALTNISS; BARBOSA, Drik; BISPO, Tatiana; REIS, Tássia; SOUZA, Karol de; STEFANIE, Elza. In: *Rimas & Melodias*. Intérpretes: Altinss, Drik Barbosa, Tatiana Bispo, Tássia Reis, Karol de Souza e Stefanie. São Paulo: Red Bull Studios, 2017.

\_\_\_\_\_. Origens. In: *Rimas & Melodias*. Intérpretes: Altinss, Drik Barbosa, Tatiana Bispo, Tássia Reis, Karol de Souza e Stefanie. São Paulo: Red Bull Studios, 2017.

ALVES, Ataulfo. Mulata assanhada. In: *Se acaso você chegasse*. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.

ALVES, Ataulfo, LAGO, Mário. Ai, que saudade da Amélia. In: *Pra sempre agora*. Intérprete: Itamar Assumpção. Paradoxx Music, 1996.

BANTU, James; HILL, Denna; Soffia, MC. Menina Pretinha. Intérprete: MC Soffia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cbOG2HS1Wko>>.

BARBOSA, Drik; Stefanie. Coroação. In: *Rimas & Melodias*. Intérpretes: Drik Barbosa e Stefanie. São Paulo: Red Bull Studios, 2017.

BUARQUE, Chico. Tua cantiga. In: *Caravanas*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.

\_\_\_\_\_; JOBIM, Antônio Carlos. Sabiá. In: *MPB 4*. Intérpretes: MPB 4. Rio de Janeiro: Elenco, 1969.

CRIOLO. Vasilhame. In: *Ainda há tempo*. Intérprete: Criolo. São Paulo: Oloko Records, 2016.

DJONGA. Corra. In: *O menino que queria ser Deus*. Intérprete: Djonga. Belo Horizonte: Nebula Records, 2018.

FRÓES, Rômulo; COUTINHO, Alice. A mulher do fim do mundo. In: *Mulher do fim do mundo*. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Circus, 2015.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Divino Maravilhoso. In: Gal Costa. Intérprete: Gal Costa. Rio de Janeiro: Phonogram/ Philips, 1968.

MAIA, Alceu; BRANDÃO, Leci. Talento de verdade. In: *Dignidade*. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1987.

MALTA, Sérgio. Mulata de verdade. In: *Sambossa*. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Odeon, 1963

MC CAROL. Meu namorado é mó otário. Intérprete: Mc Carol. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=k1BCgRuAFSs>>.

MENDONÇA, Newton; JOBIM, Antônio Carlos. Desafinado. In: *Chega de saudade*. Intérprete: João Gilberto. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959.

O PENSADOR, Gabriel. Lôraburra. In: *Gabriel o pensador*. Intérprete: Gabriel o pensador. Rio de Janeiro: Sony BMG, 1993.

PIVA, Túlio. Tem que ter mulata. In: *Sambossa*. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Odeon, 1963

REIS, Tássia. Se avexe não. In: *Outra esfera*. Intérprete: Tássia Reis. São Paulo: Independente, 2016.

VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando). In: *Geraldo Vandré no Chile*. Intérprete: Geraldo Vandré. Chile: Banco Benvirá Edições, 1969.

Álbuns:

RIMAS & MELODIAS. *Rimas & Melodias*. Produção: DIA e Grou. São Paulo: Red Bull Studios, 2017.

SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. Produção: Guilherme Kastrup. São Paulo: Circus, 2015.

\_\_\_\_\_. *Deus é mulher*. Produção: Guilherme Kastrup. Rio de Janeiro: Deck, 2018.

REIS, Tássia. *Outra esfera*. Produção: DIA. São Paulo: Independente, 2016.

## ANEXOS

### MULHER DO FIM DO MUNDO (Rômulo Fróes/Alice Coutinho)

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 qual é

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 livreii do resto dessa vida  
Na avenida, dura até o fim  
Mulher do fim do mundo  
Eu sou e vou até o fim cantar

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 qual é

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 livreii do resto dessa vida  
Na avenida, dura até o fim

Mulher do fim do mundo  
Eu sou, eu vou até o fim cantar  
Mulher do fim do mundo  
Eu sou, eu vou até o fim cantar, 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

La la la laia la la laia  
La la la laia la la laia

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  
Me deixem cantar até o fim

**SE AVEXE NÃO** (Tássia Reis)

Se avexe não  
 Não chore  
 Nem se demore nesta dor  
 Porque acalanto do seu coração está vindo  
 E é tão lindo quanto está canção

Não que eu lhe deva dizer como é que se  
 deve sofrer  
 Chore se quiser chorar  
 Corra se quiser correr  
 Mas saiba que amor quando é dor  
 Mais pra dor do que amor vou dizer  
 Não vale o seu desgastar

Já que há tanto pra se viver

Tem dia que é ruim de vingar  
 Tem noite que eu quero morrer  
 Eu sei que é difícil aturar  
 Mais fácil deixar adoecer  
 Mas a gente nem pode optar  
 E simplesmente poder padecer  
 Já que a noite eu tenho que cantar  
 Pra alegrar o povo e entreter

Só sorri quando quero chorar  
 Isso não foi difícil aprender  
 Mas desaprendo pra algo mudar  
 E assim eu me fortalecer

Me permito desmoronar  
 Desabar todo de entristecer  
 Pra que seja possível curar  
 Me amar e me prevalecer  
 Pra quando um amor chegar  
 Enxergar e não desfalecer  
 Sem alguns dos seres desfrutar  
 De uma fonte de um belo querer

Não  
 Então chore e se demore  
 Se preciso for seja o acalanto do seu  
 coração  
 Que é tão lindo  
 Bem mais lindo do que esta canção

Se avexe não  
 Se avexe não

Se quiser  
 Se quiser chore  
 Então chore  
 Se quiser chore  
 Então chore

**MENINA PRETINHA** (Denna Hill/James Bantu/ Mc Soffia)

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha

Devolva minhas bonecas  
 Quero brincar com elas

Minhas bonecas pretas,  
 o que fizeram com elas?

Vou me divertir enquanto sou pequena  
 Barbie é legal, mas eu prefiro a Makena  
 africana  
 Como história de griô, sou negra e tenho  
 orgulho da minha cor  
 Africana, como história de griô, sou negra  
 e tenho orgulho da minha cor

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha

O meu cabelo é chapado, sem precisar de  
 chapinha  
 Canto rap por amor, essa é minha linha  
 Sou criança, sou negra  
 Também sou resistência  
 Racismo aqui não, se não gostou, paciência

Cabelo é chapado, sem precisar de  
 chapinha  
 Canto rap por amor, essa é minha linha  
 Sou criança, sou negra  
 Também sou resistência  
 Racismo aqui não, se não gostou, paciência

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

**DECLARAÇÃO DO ORIENTADOR**

Certifico que a aluna Francielle Neves de Souza, autora do trabalho de conclusão de curso intitulado “A desconstrução sobre os mitos da mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e MC Soffia”, efetuou as correções sugeridas pela banca examinadora e que estou de acordo com a versão final do trabalho.

Mariana, 27 de julho de 2018.

*Cláudio Rodrigues Coração*

---

Prof. Cláudio Rodrigues Coração