

DA TENSÃO
AO SUBLIME:
POTENCIALIDADES
ESTÉTICAS
DA CANÇÃO
“MULHER DO FIM
DO MUNDO”, DE
ELZA SOARES

[ARTIGO]

Cláudio Rodrigues Coração

Universidade Federal de Ouro Preto.

Francielle de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este trabalho busca apreender o espírito da canção “Mulher do fim do mundo” e seu vínculo com a renovação estética das imagens de artistas negras na música popular brasileira. A hipótese é de que a canção interpretada por Elza Soares alimenta – e é alimentada por – um movimento que busca substituir estigmas sociais construídos desde a escravidão por imagens que, de fato, representem a diversidade de identidades que podem ser assumidas por essas mulheres. Essa potência transformadora, anunciada pela canção em análise, aponta três manifestações estéticas que extrapolam o universo da canção popular e ensejam mudanças na maneira como as minorias são encaradas no espaço público brasileiro, a saber, a reivindicação do gesto da *altivez*, a *crítica à potência de morte* e a reflexão subjetiva do *horror*.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Música Popular. Elza Soares. Arte. Política.

The purpose of this paper is to capture the spirit of the song “Mulher do fim do mundo” and its relation with the aesthetic renewal of images made by black female artists in Brazilian popular music. The hypothesis is that the song interpreted by Elza Soares feeds – and is fed by – a movement that seeks to replace social stigmas built since the period of slavery by images that effectively represent the diversity of identities that can be embraced by these women. This transformative potential predicted by the song under analysis reveals three aesthetic manifestations that go beyond the universe of the popular song and aspire for changes in the way minorities are viewed in the Brazilian public space, which are the claiming of the gesture of *pride*, the *criticism of the death potential* and the subjective reflection of *horror*.

Keywords: Black Women. Popular Music. Elza Soares. Art. Politics.

Este trabajo busca aprehender el espíritu de la canción “Mujer del fin del mundo” y su vínculo con la renovación estética de imágenes de artistas negras en la música popular brasileña. La hipótesis es que la canción interpretada por Elza Soares alimenta – y es alimentada por – un movimiento que busca sustituir estigmas sociales construidos desde la esclavitud por imágenes que representen claramente las diversas identidades que pueden ser asumidas por esas mujeres. Esa fuerza transformadora que anuncia la canción en análisis apunta tres manifestaciones estéticas que rebasan el universo de la canción popular y dan lugar a cambios en la forma con que las minorías son enfrentadas en el espacio público brasileño: la reivindicación del gesto de la *altivez*, la *crítica a la potencia de la muerte* y la reflexión subjetiva del *horror*.

Palabras clave: Mujeres Negras. Música Popular. Elza Soares. Arte. Política.

Introdução

Não é segredo que o álbum *A mulher do fim do mundo*, lançado em 2015 por Elza Soares, foi sucesso dentro e fora do Brasil. Por aqui, figurou no topo das listas de melhores álbuns do ano, de forma que parecia impossível, naquele momento, que qualquer outro disco chegasse à altura do impacto causado pelo álbum de Elza. No contexto internacional, o *boom* também não foi pouco. Não é à toa que o disco entrou para a lista do jornal americano *The New York Times* como um dos dez melhores álbuns do ano e deu pela primeira vez à artista um dos prêmios mais prestigiados da música, o Grammy Latino.

Esse pequeno resumo sobre a obra já sinaliza que, dos seus 60 anos de carreira, os últimos quatro parecem ter sido a guinada necessária para que, enfim, Elza fosse considerada uma das mais importantes artistas da música popular brasileira – reconhecimento já adiantado pela emissora BBC, no final dos anos 1990, ao elegê-la a “cantora do milênio”, mas que parece ter sido pouco relevante para a imagem da artista no cenário musical brasileiro.

Produzido por Guilherme Kastrup, o disco que marca a “mudança” na carreira de Elza conta com músicos da chamada nova vanguarda paulista. O próprio texto de apresentação do álbum assinala a importância da nova geração para a atual roupagem da artista: com o núcleo criativo formado por esses músicos, “o projeto traz onze faixas que transitam por gêneros diversos, como samba, rock, rap e eletrônico, em arranjos sobrepostos por timbres arrojados, ruídos, distorções e dissonâncias” (*A MULHER...*, 2015).

A renovação estética que o disco sugere, porém, não é apenas em termos de estilos e arranjos musicais. O que *A mulher do fim do mundo* revela é uma Elza atenta com o contexto político do país ao assumir várias das pautas mais reivindicadas pelos movimentos identitários na esfera pública brasileira, ao mesmo tempo em que rechaça estereótipos sobre as minorias. É por essa via que, ao nosso ver, o álbum reposiciona a imagem de Elza Soares e, por consequência, a imagem das mulheres negras na música popular brasileira.

Neste trabalho, empreendemos uma tentativa de compreender esse processo de renovação estética em relação às artistas negras no universo da canção midiática, que parece ser resumido na figura de Elza Soares. Notadamente, as inovações acompanham o espírito de um determinado tempo. Por essa razão, o movimento que ousamos depreender busca se aproximar do momento político vivido a partir dos anos 2000 para compreender como ele se reflete no universo da canção, reordenando as posições de sujeitos minoritários na indústria musical e na vida social.

Nossa hipótese é a de que a visibilidade impulsionada pelas políticas públicas do governo Lula, o crescimento dos movimentos de mulheres negras e a mudança nos modos de produzir e veicular canções, elementos de um determinado sistema de notação (CARDOSO FILHO, 2009), possibilitam a emergência de artistas negras atualmente, com seus mais variados discursos e performances. Essa emergência, porém, só é possível após um resgate e uma reavaliação das imagens que foram fixadas para as mulheres negras na música popular brasileira, especialmente

da figura da mulata. Em nossa concepção, esse movimento pode ser apreendido na faixa "Mulher do fim do mundo", objeto que designamos para este estudo.

Para analisá-la, guiamo-nos pela ideia de canção como paisagem (LOPES, 2003a, p. 83), com o intuito de desvelar "os afetos e sociabilidades que envolvem a música enquanto prática social e comunicativa". Portanto, o procedimento metodológico empreendido busca observar elementos como letra, performance, melodia e o caráter midiático da canção¹, na tentativa de compreender como eles são acionados para fazer circular afetos e aproximar a arte da vida cotidiana, tal como propõe Lopes.

A travessia da mulher negra: no disco e no espaço público

Embora *A mulher do fim do mundo* seja considerado uma virada na trajetória de Elza Soares, a carreira da artista já vinha sendo gestada para tais mudanças. Sua primeira aparição pública aconteceu quando ela ainda era menina, no programa de calouros de Ary Barroso, da rádio Tupi, em 1953. Com roupas improvisadas da mãe cobrindo o mirrado corpo de 40 quilos, Elza subiu ao palco para cantar "Lama", canção

¹ "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).

de Alice Chaves e Paulo Marques. O jeito desengonçado e estranho causou risos na plateia, e a menina foi questionada pelo apresentador sobre "de qual planeta" teria vindo. O episódio ficou marcado pela resposta dura, mas sincera: "do planeta fome". Como Ary disse ao final da apresentação, boquiaberto com a voz rouca e impostada da menina estranha, nascia ali uma estrela.

Porém, o sucesso só chegou anos depois, com o compacto *Se acaso você chegasse* (1959), em que a canção homônima, de Lupicínio Rodrigues, explodiu na voz da carioca. A consolidação como intérprete se deu nos anos seguintes, entremeando o surgimento de dois movimentos canônicos da música popular brasileira: a Bossa Nova e o Tropicalismo. Não nos parece coincidência, portanto, que o segundo álbum da artista tenha sido batizado como *A Bossa Negra* (1962), uma aproximação nada casual com o movimento que começava a nascer e que, não por acaso, omitia o corpo negro no gênero-filho do samba, algo que Elza faz questão de demarcar no título do disco.

Lançado no mesmo ano em que a cantora deu início ao estrelato, o disco-marco da Bossa Nova, *Chega de saudade*, é considerado o responsável por reavaliar o modo como se fazia música no país. Toda a atenção se voltou para as mãos e o canto do baiano João Gilberto. A batida sincopada do violão, o canto miúdo e a influência do *bebo* americano compõem o grupo de características do gênero que Luiz Tati (2004, p. 51) chama de grau zero da música popular brasileira, ao considerar que João "reprogramou em seu artesanato de violão e voz impecável a gênese de todos os estilos, passados e futuros".

Quinze anos depois, outros baianos entram em cena: era a vez de Caetano Veloso e Gilberto Gil chacoalharem a ideia do que era música popular brasileira. O movimento tropicalista, cujo marco é *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), disco-manifesto assinado junto de artistas como Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Os Mutantes, Torquato Neto, Nara Leão e Rogério Duprat, mistura manifestações tradicionais da música brasileira e elementos estrangeiros, como a guitarra elétrica.

O movimento é, para Tati (Ibidem, p. 59), o "grau dez da sonoridade brasileira" por ter promovido a "libertação estética e ideológica" no âmbito da canção, de forma que abriu precedentes para os mais variados discursos, performances e arranjos que foram adotados pelos movimentos musicais surgidos após o Tropicalismo. Pelo estranhamento que causava a falta de um projeto ideológico reconhecível (SANCHES, 2000), e pelo contexto político-social nebuloso regido pelos militares, os tropicalistas foram atacados tanto pela esquerda, que os considerava alienados em termos políticos, quanto pela direita, que os enquadrava como subversivos.

Em paralelo a esse cenário musical, surgiram os bailes *Black* no Rio de Janeiro, com uma "estética particular que conectava a juventude negra periférica brasileira às produções negras internacionais, notadamente norte-americanas" (OLIVEIRA, 2018, p. 13). Os participantes desses bailes articulavam uma estética internacional a símbolos diaspóricos, como o vestuário e o cabelo natural. Dessa maneira, ajudaram a desenvolver "estratégias de contestação da estrutura social e racial vigente a partir de rituais simbólicos e políticas de consumo alternativas"

(Ibidem, p. 16), pois esfacelavam as tentativas de integração entre brancos e negros, como supõe a democracia racial esboçada nos escritos de Gilberto Freyre (2003).

Nota-se que, embora as críticas mais ferrenhas à introdução da cultura norte-americana no país tenham recaído sobre Caetano e Gil, a cena da *Black Rio* também já acionava elementos estrangeiros, num contexto ainda mais alternativo em relação à *Tropicália*. Tal como o Tropicalismo, também receberam condenações de todos os lados pela forma como introduziam a cultura norte-americana. Como Oliveira (2018, p. 13) destaca, os bailes *Black* buscavam "uma via entre a esquerda militante tradicional e a direita apoiadora do regime, entre as tradições culturais afro-brasileiras e as influências da globalização, em constante diálogo com o mercado".

Foi em meio a essa efervescência musical que Elza se consolidou como intérprete, sob a marca de sambista. Não é à toa que a maioria dos primeiros discos da carreira faz referência ao gênero: *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).

Embora esse gênero musical tenha sido a porta de entrada para o universo da canção, ele representa uma faca de dois gumes para a carreira de Elza. O título de sambista e, principalmente, a imagem da mulata, remanescentes dos primeiros anos da trajetória artística, não se desgrudaram dela, mesmo diante da diversidade com que Elza manteve a carreira a partir da década

de 1980, tendo feito, por exemplo, parcerias com Caetano Veloso, na canção-*rap* "Língua", do álbum *Velô* (1984), e até mesmo com Lobão, no disco *O rock errou* (1986), numa faixa curiosamente intitulada "A voz da razão".

Esse estigma social em torno do corpo feminino negro que hoje é entendido como apagador das subjetividades das mulheres negras, e que as vê como "só corpo, sem mente" (HOOKS, 1995), foi uma condição de emergência para Elza Soares. E ela o tomou para si. Em "Mulata de verdade", canção 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". Na canção "Polegadas da mulata", a erotização é reafirmada: "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". Diante disso, poderíamos nos questionar: por que ela ainda é tão celebrada por outras artistas negras²? Qual a contribuição de Elza para a imagem dessas mulheres no atual contexto da música popular brasileira, se antes carregava com certo orgulho a sexualização do corpo feminino negro?

Tal como adiantamos, essa era uma condição de emergência para Elza. Não

que já não houvesse cantoras negras na história da canção brasileira. Carmen Costa e Aracy de Almeida são nomes que já eram conhecidos da era do rádio. O que Elza introduz, porém, é o corpo nessa dinâmica. Um corpo que é negro e que performa. Cardoso Filho (2009, p. 86) destaca que, no âmbito da canção midiática, a performance estimula significados, pois "as provocações plásticas feitas pelo performer" fazem parte de uma operação material regulada.

A época em que Elza põe o corpo para jogo requeria imagens que pudessem corroborar a conciliação de raças forjada no projeto de construção de uma identidade nacional. O samba tem papel definidor nessa lógica. Não mais visto como música maldita (VIANNA, 2002), o gênero passa a ser símbolo da integração entre brancos e negros, supostamente unificando o país. Ora, nesse sentido, a mulata serve muito bem a essa tentativa de conciliação. Afinal, o envolvimento de uma mulher negra com um sujeito branco apagaria a história da escravidão em nome do "amor" e representaria, ainda, uma tentativa natural de embranquecer a população caso se reproduzissem.

As canções do repertório de Elza daquela época reforçavam essa subserviência ao branco, dando à mulher negra apenas a função de seduzi-lo com o gingado na roda de samba: "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", canta a intérprete em "Polegadas da mulata", canção do disco *A bossa negra* (1962). Dessa maneira, fica óbvio que a performance de Elza se insere em uma lacuna cujo preenchimento era bastante desejável naquele momento.

² Em 2017, o coletivo Rimas&Melodias, formado por rappers negras, lançou a canção "Elza", em homenagem à artista. Além de relembrar a história da cantora, a letra insiste que ela é referência para as rappers no atual cenário da música brasileira. O clipe pode ser acessado pelo link: <https://bit.ly/2zAvwz1>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Ainda que a imagem da mulata venha sendo contestada continuamente como depreciativa para mulheres negras, problemática facilmente verificada na "Globeza" que aparece cada vez mais "coberta" por pressão social, foi por meio dela que Elza galgou espaço na música popular brasileira. Ou seja, é apesar e por causa dela que as artistas negras podem hoje transitar com alguma liberdade pelo universo da canção, já que, por meio da performance do corpo marcado pela negritude, ela escancarou os portões e quebrou os grilhões, como cantam as meninas do Rimas&Melodias.

Hoje já não vemos a mulata em Elza. O repertório da artista tornou-se mais variado com o passar dos anos. O lançamento do álbum *Do cóccix ao pescoço* (2003), no qual aparecem canções de notável cunho político como "Haiti" e "A carne", pode ser considerado um sintoma dessa transformação. Não é coincidência, porém, que a mudança da intérprete tenha chegado ao ápice nos anos 2000. Cunhado por Bosco (2017) como característico de um "novo espaço público brasileiro", o contexto político-social em que *A mulher do fim do mundo* foi lançado funciona como um terreno fértil para as sementes já plantadas pelos movimentos sociais brasileiros em defesa das minorias.

Para Bosco, três elementos conformam o novo espaço público brasileiro: o colapso do lulismo, as manifestações de junho de 2013 e a emergência das redes sociais. Os anos Lula são caracterizados pela inclusão econômica e social de classes baixas em espaços antes interditados a elas. Ainda que com um projeto muito mais brando do que previam as premissas do Partido dos Trabalhadores (SINGER, 2012), esse novo arranjo social, incentivado pela

política econômica de Lula, carrega o legado de ter alcançado algum nível de visibilidade para a luta política dos sujeitos minoritários e de não permitir que eles sejam oprimidos como antes (ou que respondam a essas opressões de maneira mais acirrada midiaticamente). Por isso, para Bosco (2017, p. 64), "com o fim do lulismo sobreveio uma sociedade crítica, em permanente crise consigo mesma, problematizando todas as dimensões e aspectos da vida social".

Já as manifestações de 2013 evidenciaram uma crise de representação política e "tiraram do marasmo político" (Ibidem, p. 57) diversos setores da sociedade brasileira. Sem uma pauta de reivindicação clara, o movimento permitiu "a organização e o desenvolvimento de uma nova direita" (Ibidem, p. 55), o que complexificou as relações políticas antes acalmadas pelo governo conciliador de Lula e continuado por Dilma. Por fim, no argumento de Francisco Bosco, as redes sociais, com suas possibilidades de trânsito múltiplo no interior das plataformas, seriam responsáveis por promoverem um espaço de debates mais democráticos, mas consequentemente mais acalorados e polarizados.

Evidentemente, esse ambiente acirrado se extrapolou e adentrou o campo da arte. Afinal, o que faz o público ficar à espera do pronunciamento de Anitta, artista com grande fã-clube LGBTQI, em relação à aderência ao movimento #EleNão, mesmo diante de tantas declarações preconceituosas do então candidato Jair Bolsonaro³? Ou o que motiva o susto causado pela posição

3 Sobre isso, ver: <https://bit.ly/2XfzdRZ>. Acesso em: 17 abr. 2019.

conservadora de Nana Caymmi exibida em entrevista na qual ataca colegas de profissão como Chico Buarque e Gilberto Gil⁴?

Inspirada na crítica pós-hermenêutica de Kittler e adotada por Cardoso Filho (2009), a ideia de um sistema de notação parece elucidar minimamente esse fenômeno. Para o autor, "o modo pelo qual um determinado formato expressivo se torna hegemônico num contexto social vai depender de uma série de escolhas, apropriações e exercícios (realizados por músicos, ouvintes, ou mesmo críticos), de questões econômicas e até mesmo políticas" (Ibidem, p. 81). A partir disso, podemos inferir que as condições de emergência de Elza Soares nos anos 1960 e das artistas negras nos anos 2000 são, em alguma medida, resultado de sistemas de notação diferentes.

À época do lançamento de Elza, a escuta sonora se dava por meio de compactos ou LPs, comercializados pela indústria fonográfica e, portanto, controlada por grandes empresários. Atualmente, podemos perceber que tanto a demanda quanto a oferta musical está cada vez mais facilitada pelos *streamings*. Por isso, artistas independentes, com discursos que passam menos pelo crivo de uma "indústria da música", conseguem divulgar seus trabalhos com algum grau de liberdade.

Esse processo fica ainda mais facilitado quando nos damos conta de que o próprio mercado da música tem demandado artistas com pautas ou discursos ligados às minorias. Exemplos disso são a rápida

ascensão de Pabllo Vittar, Liniker, MC Carol e do rapper Djonga. Tudo isso implica dizer que o próprio sistema de notação em que estamos inseridos, caracterizado pela possibilidade de ampla disponibilização de canções, o fácil acesso a elas via plataformas como Deezer, Spotify ou até mesmo o YouTube, e a pressão social por artistas que encampam um discurso político, favorece a emergência de cantoras que, no contexto de Elza Soares, certamente não poderiam galgar espaço com tamanha naturalidade.

A subjetividade como ferramenta política

Neste ponto da nossa discussão, fica evidente que a inclusão socioeconômica da população negra⁵ tem grande valor simbólico, embora tenha sido muito pouco transformadora em relação às condições de acesso a direitos fundamentais. O ingresso de mais negros e negras no ensino superior, por exemplo, representa um avanço aparentemente difícil de reverter. Em 2000, o percentual de negros(as) diplomados era de aproximadamente 3%, seis a menos do que os brancos. No último censo, realizado em 2016, 30% dos alunos universitários eram pretos ou pardos⁶.

4 A entrevista completa pode ser lida em: <https://bit.ly/2VOX9Z7>. Acesso em: 17 abr. 2019.

5 Todas as vezes em que nos referimos à população negra neste trabalho, levamos em consideração aquilo que afirma Angela Davis (2011): "É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe". Assim, entenda-se por população negra um grande conjunto de pessoas que, em geral, são marcadas simultaneamente pelas desigualdades racial e social.

6 Ver em: <https://bit.ly/2xnARsS>. Acesso em: 17 abr. 2019.

O dado refere-se a um ambiente ainda muito restrito no país – o da academia –, mas serve como um exemplo de uma geração que não permite o cerceamento do direito de ocupar espaços historicamente elitizados. As redes sociais e o YouTube também corroboram esse pressuposto de que não haverá retrocessos. Em 2018, a procura por “cabelos cacheados” nas buscas do Google superou a de cabelos lisos⁷, por exemplo. Algo inédito no Brasil. Esses são pequenos sinais das transformações no modo como as minorias se veem e se posicionam na esfera pública.

É notável que nessa nova dinâmica a autoestima tem um forte impacto político, o que confronta as próprias características do racismo brasileiro. Para Emerson Rocha, o preconceito racial no Brasil é fundado na equação “o bom é belo e o belo é bom” (ROCHA, 2018, p. 403). Como as pessoas negras, no padrão brasileiro, nunca podem ser belas, elas também não poderiam ser boas e vice-versa. Essa tentativa de definição do caso brasileiro se sustenta na premissa de que a estética é fundante no modo como o racismo opera no país. Ou seja, o fenótipo é o elemento estruturante das relações raciais aqui, diferente dos Estados Unidos, onde a origem é mais relevante⁸.

Desse modo, por causa desses aspectos físicos ligados à negritude, o racismo “age menos antecipando o movimento do que reagindo a ele, ou seja, efetivamente ninguém costuma ser (no sentido de agir como) racista até que o negro se mova contra a **doxa**

estética” (Ibidem, p. 372, grifo nosso). Por isso, toda vez que uma pessoa negra contradiz a equação-base, o racismo age no sentido de lhe causar sofrimentos subjetivos.

Muniz Sodré (2018, p. 14) ressalta também a dimensão sensível do racismo brasileiro quando afirma que “a persistência da forma social escravista consiste principalmente na reinterpretação social e afetiva da ‘saudade do escravo’”. Essa saudade se caracteriza por ser aquela que “olha o outro como um objeto em falta utilitária na trama das relações sociais” (Ibidem) e não por uma admiração ou respeito pelo objeto contemplado. Assim, ama-se o sujeito de pele escura, mas também se ama que ele permaneça afastado, pois “a abolição incidu sobre a relação, não sobre o vínculo” (Ibidem).

É nessa medida que nos vemos diante de um paradoxo. Ao mesmo tempo em que a ascensão social estimula a autoestima das pessoas negras, tal como exemplificamos acima, o racismo brasileiro age para incutir nelas sentimentos de inferioridade, culpa e autoabjeção e minar as possibilidades de “aquisição da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima” (ROCHA, 2018, p. 374).

Uma das estratégias para manter essa dinâmica de controle são os estereótipos. Tomadas por Kilomba (2017) como “a representação mental daquilo com o que o sujeito *branco* não quer se parecer”, as imagens impostas a essas pessoas são fantasias de aspectos negados pelos brancos, como se fossem “retratos credíveis e objetivos” dos(as) negros(as). Nessa lógica, Kilomba reforça o pensamento de Rocha: aquilo que é bom (e belo) seria característico ao *self* branco, enquanto tudo o que é ruim (e feio) é inerente aos negros.

⁷ Ver em: <https://glo.bo/2vqSNOF>. Acesso em: 17 abr. 2019.

⁸ Sobre isso, ver Oracy Nogueira (2006).

Sueli Carneiro (2011) destaca ainda uma certa coisificação das mulheres negras como necessária para a manutenção da ordem colonial. Seja nas imagens da mulata ou da empregada doméstica, o corpo negro é destituído de humanidade e alocado em uma trama de relações a serviço de um propósito material, o que torna possível a contínua exploração por parte das pessoas brancas, mesmo em um contexto social supostamente mais democrático. Collins (2002) ressalta que esses estereótipos sobre as mulheres negras são fundamentais para manter as relações desiguais de poder, uma vez que a identidade delas é, por si mesma, uma afronta ao *status quo*.

As consequências desse cenário são descritas por Kilomba (2017): "poderíamos dizer que no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas Negras fosse pré-programado para a alienação, a decepção e o trauma psíquico". Reverter esse quadro de sofrimentos subjetivos causados pelas imagens depreciativas é o desafio que Elza Soares parece encarnar no universo da canção midiática.

As imagens de Elza em A mulher do fim do mundo

Duas ferramentas têm sido utilizadas pelas mulheres negras para combater os estereótipos, ou como prefere a socióloga Patricia Hill Collins (2016), as imagens externamente definidas: a autodefinição e a autoavaliação. Segundo a autora, "autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou

em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana" (Ibidem, p. 102). Ou seja, envolve entrar na dinâmica de poder que atribui imagens negativas a essas mulheres, desafiando as intenções e a autoridade de quem as faz.

Enquanto isso, "a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das auto-definições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras" (Ibidem, p. 102). Isso implica delegar a responsabilidade sobre a imagem da comunidade à própria comunidade, dando autonomia aos sujeitos que dela fazem parte para que definam, a partir de suas experiências e suas subjetividades, quem de fato são.

Sob esse ponto de vista, a socióloga desenvolve o argumento de que essas ferramentas podem combater a desumanização desses sujeitos, voltando-os para si mesmos, e não mais em uma relação infinita de comparação com o sujeito branco. Além disso, os estereótipos têm profundo "potencial de dano à autoestima" (Ibidem, p. 106) de mulheres negras e, por isso, combatê-los permite que elas rejeitem a opressão psicológica internalizada (BALDWIN, 1980 apud COLLINS, 2016). Por tais razões, Collins acredita que essas ferramentas são necessárias para a sobrevivência da mulher negra.

Embora essa seja uma perspectiva das imagens de mulheres negras nos Estados Unidos, a autodefinição e a autoavaliação parecem ser os exatos movimentos que Elza faz no álbum e na canção "Mulher do fim do mundo", música de abertura do disco de 2015 e objeto de estudo deste trabalho. Vemos a autodefinição operar quando ela, dona de uma carreira duradoura e consolidada na

música popular brasileira, se presta a cantar e impulsionar temáticas tão em voga no contexto sócio político brasileiro. Afinal, o que são as canções "Maria de Vila Matilde", "Benedita" e "Firmeza" senão um grito há muito sufocado contra tantos modos de solapar as diferenças que permanecem ignoradas desde a Elza mulata? E o que é esse gesto senão uma maneira de chamar a atenção para uma responsabilidade de dimensão coletiva acerca das injustiças sociais que insistem em assolar o país?

Usufruir de um lugar já conquistado na história da música popular brasileira para suscitar reflexões acerca de pautas tão caras aos movimentos identitários nos parece uma tentativa de desafiar as autoridades que subjugam e definem as imagens dessas minorias. Essa é, aliás, uma premissa fundamental das organizações políticas de mulheres negras: uma disposição contínua de confrontar as dinâmicas do poder em favor de um bem-estar coletivo. Elza a utiliza no universo da canção midiática, desafiando as estruturas que relegam discursos mais engajados em favor das minorias no contexto sociopolítico.

Já a autoavaliação fica a cargo da música "Mulher do fim do mundo". A canção é antecedida pelo poema "Coração do Mar", de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik. A voz da cantora aparece limpa, *a capella*, entoando os versos do modernista. Eles antecedem a travessia da mulher que vai se despilar da imagem de mulata e vai navegar à procura "da terra que ninguém conhece", tal como os africanos escravizados que vinham em navios negreiros e atracavam nos portos do Brasil. O destino final dessa travessia, entretanto, culminará não no sofrimento da escravidão, mas no surgimento da mulher do fim do mundo.

Após o poema, um samba distorcido entra em cena. Ele já não carrega uma aura de festa como naquele da mulata. Os arranjos cheios de ruídos são, por vezes, até incômodos em relação à melodia do cavaco que insiste em acompanhar o gênero musical (quase) irreconhecível. Símbolo da identidade nacional, o ritmo que outrora foi capaz de unir brancos e negros e pelo qual Elza foi firmada como mulata ganha agora caráter ambíguo. Ele está ali, portanto, não é uma recusa completa da história da artista, mas já não pode estar da mesma maneira como nos anos 1960, sendo festejado acriticamente. Ele entra como elemento de tensão entre aquilo que costumava representar e o novo sentido que Elza propõe a ele.

Em seguida, a letra de Alice Coutinho e Rômulo Fróes irrompe a paisagem sonora e traz a avenida como cenário principal, podendo ser considerada o símbolo-mor da posição na qual a artista foi colocada a partir da condição de emergência que lhe foi possível, mesmo sem saber qual era: "Meu choro não é nada além de carnaval/ É lágrima de samba na ponta dos pés/ A multidão avança como vendaval/ Me joga na avenida que não sei qualé". A alusão ao choro e ao samba numa relação de coexistência reforça novamente a tensão que permeia a faixa, e a multidão que avança sobre o eu lírico parece pouco se importar com as implicações desse conflito. Tal como o racismo brasileiro parece agir, o vendaval na avenida segue empurrando os carros alegóricos da "miscigenação harmônica", com vistas no fim de um trajeto que culminaria no desenvolvimento de um país possível apesar da diversidade racial. A conquista seria então festejada, apagando o trajeto de choro.

Já os versos seguintes exacerbam o caráter mítico da imagem da mulata, colocando-a junto a outras figuras irrealis, mas características das festas de carnaval: "Pirata e super-homem cantam o calor/ Um peixe amarelo beija a minha mão/ As asas de um anjo soltas pelo chão/ Na chuva de confete, deixo a minha dor". Nesse trecho, a mulata que dança com fantasmas da nossa imaginação parece desaparecer junto à chuva de confetes, deixando o sambódromo carente de sua figura mais elementar.

É dessa avenida, vivida à base de lágrimas e euforias carnavalescas, que Elza, então, se despede: "Na avenida deixei lá/ A pele preta e a minha paz/ Na avenida deixei lá/ A minha farra, minha opinião/ A minha casa, minha solidão/ Joguei do alto do terceiro andar/ Quebrei a cara e me livrei do resto dessa vida". Para encerrar, a intérprete define por conta própria quem ela é e faz um pedido. É nesse momento que a autoavaliação se consuma: "Mulher do fim do mundo eu sou/ e vou cantar até o fim/ Me deixem cantar até o fim/ Até o fim eu vou cantar/ Me deixem cantar até o fim".

A esse ponto, não se sabe qual a pertinência de manter a sequência samba-avenida-mulata quando o que se tem na canção de Elza não pode ser reconhecível: 1. como samba, pelas muitas distorções postas pela turma da nova vanguarda paulista, que o transforma e que rompe com a aura de alegria que era até então uma característica marcante do gênero; 2. como avenida, pois já não se sabe que caminho é esse que ruma não para o êxtase carnavalesco, mas para o fim do mundo (esse lugar do desconhecido e do incontrollável); 3. como mulata, quando a mulher da canção de Elza não tem compromisso nenhum senão com ela mesma,

com o despir dos estigmas que a limitaram ao longo da história e com a inclusão de novas imagens que possam agora emergir.

Em "Mulher do fim do mundo", essas tensões todas não parecem demandar resolução. Não se encaminham para tal. Apenas são postas como um amontoado destoante de imagens carnavalescas e sambas irreconhecíveis, como se as ideias iniciais desses dois nortes fossem altamente compatíveis, mas, pela força da história de Elza, algo ficou fora da ordem. Desse modo, é pelo gesto impertinente de colocá-los em atrito que a potencialidade do sublime se revela. É pelas lágrimas de samba na ponta dos pés, naquilo que essa expressão tem de mais contraditório, que a cantora reposiciona sua imagem na história da música popular brasileira. Daquilo que Elza então foi e, em tese, não poderia ter sido é que ela agora é: foi a morte da mulata que deu vida à mulher do fim do mundo.

Vai passar nesta avenida um samba popular

No desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval de março de 2019, o enredo "História para ninar gente grande" sugere duas questões: de que forma os corpos negros e indígenas, ancestralmente violentados pela força do discurso histórico oficial, passariam pela avenida do sambódromo da cidade do Rio de Janeiro? Estariam revestidos de um semblante de redenção e denúncia aos males praticados nessas mesmas ruas da antiga cidade? O movimento pedagógico

do roteiro, desde a montagem das alegorias até o samba-enredo, propõe, além disso, três percepções caras ao nosso trabalho: 1. a reivindicação do gesto da *altivez*, como parte de reelaboração do discurso do oprimido, por meio da vivência calcada no cotidiano como emblema; 2. a pertinência da *crítica interna à morte* da população negra e indígena como condicionante do processo de formação da sociedade brasileira; 3. a evidência do *horror como sublime*, na medida em que a denúncia da violência é composta com o grito de profanação histórico-estética, nas balizas do percurso da escola durante o desfile. Com isso, personagens históricos “canonizados” (como Duque de Caxias ou os bandeirantes) reaparecem ao lado de personagens contemporâneos, como a compor a teia de um enredo que suscita a representação sem filtro da transformação dos sujeitos abatidos pelo horror do capitalismo brasileiro. O samba seria, em forma e conteúdo, nessa proposta, o fiel mediador estético para a catarse.

Essa força, se pensarmos os desdobramentos das dinâmicas culturais, lança nomes como Dandara, Zumbi dos Palmares, Zuzu Angel e Marielle Franco a uma espécie de semântica decisiva: a incorporação da rua pela festa, numa profanação do cânone, e num libelo de afirmação das liberdades e lutas. Assim, o corpo, o semblante, o gesto, o sorriso de Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro assassinada por milicianos em março de 2018, são formulados na expressão “Marielle vive”.

Aqui cabe ressaltar, portanto, que essa síntese da ideia de resistência, em Marielle, mais do que os outros personagens do desfile, manifesta-se como um desejo de evidência do samba, cantado em estado bruto

na avenida, a ser incorporado como “festa da carne”, no que essa expressão possa nos acionar com mais veemência. A canção de Elza Soares, “Mulher do fim do mundo”, parece dialogar com a revalorização dos sentidos presente no desfile da Mangueira, e mais marcadamente na síntese delineada em “Marielle Vive”, pois narra/descreve um empoderamento particularmente fincado nos propósitos rítmicos e poéticos da escola de samba. Mas, mais do que isso, trata-se de uma reflexão sobre a emancipação da mulher artista negra, ao se deparar com um dado discernimento do horror da realidade externa, em que a subjetividade do eu lírico tem contas a tratar. Esse desconcerto de uma representação cultural hegemônica, na canção de Elza, se faz presente no desfile da Mangueira, a partir da síntese estampada no sorriso e na carne de Marielle Franco. A perturbação da ordem musical, na produção mais recente de Elza, incorpora expressões internacionalizadas da chamada música negra no esteio do samba ancestral como mito. Este, chancelado pelas fraturas culturais das ruas do Rio de Janeiro, desde a escravidão, abarcando todos os momentos em que a população negra, e mais especificamente a mulher negra, viu-se/entendeu-se na desolação social de um mundo racista.

Nesse sentido, a materialização do cantar de um samba sufocado (subvertido pelas batidas do rap, do funk e outros estilos musicais) põe Elza na enunciação simbólica da urgência de uma *altivez* peculiar. “Marielle vive” é próximo, portanto, da insígnia “*my name is now*”, marca atrelada a Elza e sua narratividade midiática, cujo sentido contempla tanto as demandas do *star system* (a diva capaz de redefinir os aspectos da produção midiática) quanto a reelaboração da trajetória artística, a moldar

as representatividades em torno da mulher negra, da sambista, da cantora virtuosa, da personagem pública controversa etc.

O samba, como local e prática da manifestação cultural dos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, é convocado para a exposição das três manifestações estéticas presentes no desfile de Mangueira e na canção de Elza: a *altivez*, a *crítica à potência de morte* e a *reflexão subjetiva do horror*. Pois bem. O que os corpos representados na avenida deixam pulsar é a voz e a energia atravessados pela estética, a propagarem um imaginário sobre as transformações dos sujeitos. O samba mais dissonante de Elza Soares, nessa chave, pode ser verificado nas canções dos discos *Do cóccix ao pescoço* (2002), *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018). São trabalhos que apontam o rearranjo identitário em perspectiva de acomodação/ruptura com o conceito de *linha evolutiva da música popular brasileira*. Em edição da revista *Civilização Brasileira*, de maio de 1966, artistas e críticos de várias áreas culturais discutem os rumos da música popular brasileira, ainda sob os fortes impactos do fenômeno da Bossa Nova. A fala mais emblemática no debate é a do então jovem músico e poeta Caetano Veloso (apud BARBOSA, 1966), que empreende a seguinte contestação:

Só a retomada da **linha evolutiva** pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo

e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira.

A noção sobre uma determinada linha estética e evolutiva, a partir da Bossa Nova, talvez nos possa ser valiosa para notarmos os pontos de ruptura de um dado triunfo do Tropicalismo, dos anos 1960 em diante, como uma espécie de termômetro das manifestações populares alocadas na modernização musical. A representação cultural de um povo, pelo Tropicalismo, desde a premissa lançada pela análise de Caetano, em 1966, até as incorporações estéticas praticadas por seu grupo artístico, descreve as simbologias e os gêneros musicais numa demanda em torno da necessidade/inevitabilidade das rupturas. Nesse sentido, a trajetória de Elza Soares, artista que flertou em vários momentos com o chamado "universo tropicalista", demonstra o desajuste na interpretação crítica, em consonância intensa com sua vida pessoal, no triunfo destes "cortes violentos" das demandas estéticas de modernização musical do Tropicalismo. Nota-se, portanto, que a canção "Mulher do fim do mundo" institui-se de modo paradoxal, pois faz de sua teia de simbologias subjetivas, pelo jogo da linguagem específica do samba, uma acomodação das assimilações estéticas próprias do universo musical tropicalista e suas relações multiculturalistas, ao mesmo tempo em que dilui de modo provocativo os limites da real emancipação, diante do horror de uma sociedade anticordial, distante de um princípio norteador da famigerada ordem da *linha evolutiva da música popular brasileira*.

Não sem sentido, também, voltando ao desfile da Mangueira, verifica-se que as alegorias pertencentes ao gesto da *altivez* se alimentam, assim como na canção de Elza, de uma eloquência dissonante, a revelar um apelo, um gesto de resistência de samba popular, de samba depreciado pelo triunfo do Tropicalismo, essencialmente.

É evidente, então, que os diversos movimentos estéticos incorporados na contemporaneidade, de um país cindido política e socialmente, na segunda metade da década de 2010 no Brasil, estabelecem uma disputa de valor sobre afetos, cuja dualidade parece ser o enfrentamento entre uma demanda condicionada pela ansiedade de futuro, e outra contemplativa, no acerto de contas com o passado subjetivo e coletivo (desfile e canção se amalgamam nesse aspecto). Essa dualidade (ou esses afetos) está mobilizada pelo Eros, aqui entendido na chave conceitual de Han (2017), como o antagonista da depressão estabelecida nas representações oriundas das disputas de uma sociedade de desempenho.

O que "Mulher do fim do mundo" enuncia, de maneira desafinada, é o atravessamento de um corte estético a respeito desse Eros antidepressivo. Não deixa de ser, portanto, um desdobramento da ruptura das músicas periféricas contemporâneas, nas quais as temáticas da juventude negra brasileira passam a se engalfinhar com o pertencimento pop, trazendo à baila a reflexão constante sobre coragem, racionalidade, emoção e subjetividade erótica. Nos termos de Han (2017, p. 76), encontramos:

O Eros, que, segundo Platão, dirige a alma, tem poder sobre todas as suas partes: cupidez (*epithymia*), coragem (*thymos*) e

razão (*logos*). Cada uma das partes da alma possui sua própria experiência de prazer e interpreta o belo conforme seu modo próprio. Hoje parece que o que domina a experiência do prazer da alma é sobretudo a cupidez. Por isso, as ações raramente são impulsionadas pelo *thymos*.

Nessa pista, a *altivez* da presença negra coloca em perspectiva a percepção medida no caos simbólico midiático, já que nenhuma linha evolutiva é suficiente para dar conta das contradições da cupidez, da coragem e da razão. Assim, há um sentido de captação política do sorriso de Marielle, na oposição com o horror, em aproximação poética com os versos de Elza: "Na avenida deixei lá, a pele preta e a minha voz, na avenida deixei lá, a minha farra, minha opinião, a minha casa, minha solidão".

É curioso notar que, dessa associação, a obra de Elza adquire inevitavelmente um rescaldo da experiência contestatória da produção cultural brasileira, a partir da segunda metade dos anos 1990, a firmar categorias de observação contundentes sobre um novo movimento estético: o cabelo *Black power* reinserido na cultura, a vestimenta urbana alargada na performance juvenil, os traços negros ligados ao jogo político, a sensualidade como poética e reflexão subjetiva etc.

Ou seja, se pensarmos as aproximações de artistas como Planet Hemp e O Rappa, por exemplo, na reinterpretação do samba carioca, em contato com uma dita "música jovem" universal, temos uma dialética sobre os limites da *linha evolutiva da música popular brasileira*, a partir dos anos 1990, em virtude da presença de outros sujeitos, especialmente o *neguinho* e a *neguinha*.

Esses sujeitos podem ser percebidos no universo urbano e no cenário da canção de Caetano Veloso, "Eu sou neguinha", de 1987. Diz a letra da canção, acerca da presença civilizatória da mulher negra no ambiente contemporâneo: "via o que o é visível, via o que não via, e o que a poesia e a profecia não veem".

Denota-se na fragmentação desse Rio de Janeiro de fim de século, na leitura da canção de Caetano, o cosmopolitismo de fundo que desorganiza a narrativa das tensões sociais, por meio de um estímulo de visibilidade corporal preta, de um elogio à veia midiática antimiscigenada, mas mesmo assim incorporado ao discurso da paz racial possível. Não deixa de ser curiosa essa leitura, comparada ao comentário sobre a linha evolutiva, em 1966, pelo mesmo autor. Essa personagem-resenha, a *neguinha* da canção, que abarcaria todas as outras representações da mulher negra, confunde-se com a vida e a política da vereadora Marielle Franco, em larga medida. E com meninas negras que passam a ocupar um espaço público de visibilidade, embalado na mídia e na rua. A reorientarem, todas, outras etapas de significação e emancipação.

Essa presença negra será alvejada também, como foi Marielle, pela sua potência. O sentimento de pulsão de vida (Eros) ante a pulsão da morte (Tãatos), conforme aponta Han (2017), é fundamental para percebermos a projeção de mulheres negras, nos afetos mobilizados pela canção "Mulher do fim do mundo", em contato com os aparatos institucionalizados da sociedade racista cuja expressão, a partir da noção do processo vital da artista, complementa de modo espantoso as proposições de "Eu sou neguinha". Trata-se, no mais, de um diagnóstico sobre

a *altivez* como marca, em paralelo a uma denúncia do condicionante da morte, isso que Achille Mbembe (2018, p. 19-20) chamará de condições da *necropolítica*:

Já se argumentou que a fusão completa de guerra e política (racismo, homicídio e suicídio), até o ponto de se tornarem indistinguíveis uns dos outros, é algo exclusivo ao Estado nazista. A percepção da existência do Outro contra um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade.

Nesses termos, o samba que passa na avenida, impulsionado de uma potência popular, é a expressão dessa marca contemporânea vitoriosa, esteticamente vanguardista, anteparada na crítica à morte da população negra (nos termos de Mbembe). Assim, tem-se a expressão da morte em vida (Marielle Franco está morta, mas o corpo dilacerado da canção e dos traumas mostra-se indomável na avenida). Esse misto de dor e culto, que o samba-enredo carnavalesco tão bem assimila, evidencia o horror em nossa argumentação a respeito da alteridade, do reconhecimento do Outro.

Em entrevista ao programa *Diálogos com Conti*, da Globo News, o deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio de Janeiro, Marcelo Freixo, amigo de longa data de Marielle Franco, diz que a representação de Marielle depois de sua morte não é necessariamente o que Marielle fez em vida, como vereadora ou como assessora parlamentar. A nova

representatividade estaria, no argumento de Freixo, diluída com a predominância estética que estamos tratando, essa pertinência da voz/presença/corpo negro fraturada diante do gesto triunfante dessa presença.

Evidencia-se nessa projeção um processo de subjetivação, das falas desses sujeitos. Mais especificamente dos afetos reivindicados pela mulher negra. A esse respeito, é interessante atentarmos ao que diz Lorde (2018, p. 51-52):

Eu não gosto de falar sobre ódio. Não gosto de me lembrar da anulação e da aversão, pesadas como minha desejável morte [argumentação próxima ao princípio teórico de Mbembe], vistas nos olhos de tanta gente branca desde o instante que comecei a enxergar. Esse ódio ecoa nos jornais, nos filmes, nas imagens sacras, nos quadrinhos, no programa de rádio Amo 'n' Andy. Eu não tinha instrumentos que o dissecassem, não tinha linguagem que o nomeasse.

Ora, a negação da política da morte, pensada e refletida, não deixa de ser um estímulo resumido de todo o espírito de certa produção cultural. Ou da percepção de um frescor em que artistas da nova geração como Drik Barbosa, Karol Conka, Mahmundi, Tássia Reis se apresentam simbolicamente. Na constatação de que o sangue posto pela morte ancestral, nos jogos subjetivos e intersubjetivos apontados por Lorde, da herança da escravidão, reveste-se na agonia e nas potências vitais da projeção do sujeito tematizado por "essa mulher do fim do mundo", cantada por Elza Soares, assemelhada a avós e mães, e que preenche as projeções das filhas que virão. Ao afirmar "Meu choro não é nada além de

carnaval, é lágrima de samba na ponta dos pés", Elza parece tensionar a reavaliação dos mitos e termos da própria discussão sobre o feminismo contemporâneo, nas nomenclaturas próximas ao samba e ao carnaval. A assumir o desejo como parte incontestada dos afetos engendrados no sujeito, ante a burrice e a violência cognitiva dos opressores; há uma exasperação nisso tudo. O que nos causa dor e sensação de torpor no desfile da Mangueira, na evidência do corpo jovem de Marielle, esboçado vivo nas faixas e nos muros da cidade, é essa afetação do horror também como presença.

A assimilação pessoal de Elza na canção está disposta na *world music*, no Tropicalismo, na interpretação da canção, no samba, no carnaval. Há uma analogia entre Elza e *as meninas da nova geração* que se distancia do jeito pomposo de representação do lugar da mulher (negra) no caldo da indústria cultural. Mas que une/aciona outras expressões estéticas emancipatórias: o rock de Pitty, o pop regional de Gaby Amarantos, o sertanejo de Marília Mendonça etc., a imprimir uma presença midiática cuja materialidade da narração é a mulher e, mais especificamente, o resumo ditado pela mulher negra e suas inquietações e cantos possíveis de futuro. A canção "Se avexe não", da jovem Tássia Reis, por exemplo, presente no álbum *Outra esfera* (2016), é o desdobramento dessa subjetividade, pois resume musicalmente as balizas de certo pop romântico baseado pelo soul/rap (a poesia está tratando do momento de desmoronamento/acalanto no lar familiar), em duelo com as intempéries das condições vividas pelas jovens periféricas no Brasil, vulneráveis e suscetíveis a provações diárias, no espaço público e no corre das ruas e avenidas. A alegoria

da mulher do fim do mundo encarna um ponto de chegada, em que a *altivez*, o discernível do *horror* e a pulsão de vida são estratégias sensíveis para a sobrevivência e para a criação de um futuro saudável, visivelmente saudável. Isso parece ser o movimento de reflexão de Lorde, de certo modo um dispositivo de revelação do Eros, conforme aponta Han: coragem diante da cupidez e da razão, especialmente.

Nesse fluxo narrativo em que a rua é guia de percurso (dos pingentes, dos miseráveis, das dores alojadas), a modernidade institui esse lócus como o espaço mitológico da revolução estética e política dos corpos e mentes. É por essa avenida (moderna) que parece transcorrer as marcas de uma quebra inconstante, de um sentido de urgência inevitável cuja expressão vindoura se empreende de cor e nitidez para se vencer o fascismo das imagens e das relações.

Com "Mulher do fim do mundo", enfim, Elza completa um ciclo necessário para a sobrevivência de artistas negras. Faz a renovação estética pela chave das subjetividades, dos afetos como ferramenta política. Não há espaço ali para desamor ou para a internalização de sofrimentos causados pelo racismo que possam ferir a autoaquisição, o autorrespeito e a autoestima. Há, na verdade, uma transcendência em relação a eles, por causa deles. Nesse sentido, a equação de Rocha não fecha na canção de Elza. Ela é o que quer agora e ninguém mais poderá impedi-la de cantar até o fim.

Ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade de contradizer toda uma tradição da música popular brasileira que insistia em delimitar o trânsito de artistas negras na

indústria musical. A homenagem do coletivo Rimas&Melodias para Elza; a consolidação de mulheres negras fora do samba, como Mahmundi, Xênia França e Luedji Luna; a insígnia "my name is now"; o desfile da Mangueira; e a expressão "Marielle vive" parecem ser os exemplos mais sublimes daquilo que Elza começou nos anos 1960, transformou nos anos 2000 e projetou indefinidamente para o futuro. ■

[CLÁUDIO RODRIGUES CORAÇÃO]

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do grupo de pesquisa "Quintais: cultura da mídia, arte e política" (CNPq/Ufop).
E-mail: crcorao@gmail.com

[FRANCIELLE DE SOUZA]

Mestranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais - linha Textualidades Midiáticas, com financiamento da Capes. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. Participa do grupo de pesquisa "Tramas Comunicacionais: narrativa e experiência" (Universidade Federal de Minas Gerais).
E-mail: francielledesouza@outlook.com

Referências

A BOSSA negra. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Universal Music Brasil, 1962. 1 disco vinil (43 min).

A MULHER do fim do mundo. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Circus, 2015. 1 CD (39 min).

BARBOSA, Airton Lima. Que caminhos seguir na música popular brasileira? Debate com Caetano Veloso e Nara Leão. **Civilização brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-85, 1966.

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

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha. As materialidades da canção midiática: contribuições metodológicas. **Fronteiras**, São Leopoldo, v. 11, n. 2, p. 80-88, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Xm8wjm>. Acesso em: 17 abr. 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledés**, São Paulo, 6 mar. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2D8W8oP>. Acesso em: 18 abr. 2019.

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

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. **Geledés**, São Paulo, 12 jul. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2wPr66j>. Acesso em: 18 abr. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/305INbX>. Acesso em: 18 abr. 2019.

KILOMBA, Grada. A máscara. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 26-31, 2017.

LOPES, Denilson. Da música pop à música como paisagem. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 86-94, 2003a. Disponível em: <https://bit.ly/2JhPNvx>. Acesso em: 18 abr. 2019.

LORDE, Audre. Olho no olho: mulheres negras, ódio e raiva. Tradução de Stephanie Borges. **Serrote**, São Paulo, n. 29, p. 48-83, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. 2. ed. São Paulo: n-1, 2018.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2006.

OLIVEIRA, Luciana. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral: sobre o racismo na ralé. In: SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. 3. ed. São Paulo: Contracorrente, 2018. p. 385-417.

SAMBOSSA. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Universal Music Brasil, 1963. 1 disco vinil (38 min).

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

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

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2XddQkl>. Acesso em: 25 abr. 2019.

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

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