

MIGRANTE DO PLANETA FOME: a chegada de Elza Soares na indústria

André Domingues dos Santos⁵

Resumo: A cantora carioca Elza Soares teve sua entrada no meio profissional da música, entre meados da década de 1950 e o início da seguinte, profundamente marcada pelo racismo brasileiro. É preciso diferenciar, porém, o jogo estético-político da chamada Era do Rádio, quando essa jornada começou, e da bossa-nova, quando se concretizou, já que a arte e a sociedade brasileira passaram por transformações significativas no período em questão. A representação da negritude, marcante na arte de Elza nos dois períodos, dialoga com a cultura hegemônica e revela uma resistência para além do campo em que deveria se circunscrever.

Palavras-chave: Elza Soares; Era do Rádio; bossa-nova; racismo.

Abstract: The difficult earlier Elza Soares' trajectory allows us to understand the Brazilian music in the mid-twentieth century, combining modernization, racism and the affirmation of a popular aesthetic in the contemporary process of ascension and autonomy of the massive culture. Her swinging, sentimental, noisy and extroverted singing helps to reconstruct some threads broken or frayed by the bossanovist canon, especially in that avant-garde, cosmopolitan, dilettante and deracialized image. Beyond the artful univocity of the stool and the guitar, her black voice and body reverberated broad tensions in society at the time, echoing both the futuristic desires of the construction of Brasília and the chaotic joy of the crowded auditoriums of the Rádio Nacional.

Keywords: Elza Soares, samba, bossa nova, racism.

Direto da fome

⁵ Prof. Dr. da Licenciatura Interdisciplinar em Artes da UFSB, Campus Paulo Freire.

O ano era mesmo 1953 e o programa em que a carioca Elza Soares estreou era mesmo *Calouros em Desfile*, comandado por Ary Barroso na Rádio Tupy. O “mesmo”, aí, se justifica pela incerteza que cerca muito da biografia da cantora carioca. Às vezes, pelas imprecisões da maneira quase onírica como narra a própria vida; às vezes, pelo inacreditável do que concretamente sofreu em sua trajetória, sobretudo entre a extrema pobreza da infância, vivida na favela de Água Santa, até o estabelecimento de sua carreira artística, na primeira metade da década de 1960. Conta ela que foi ao programa atrás do prêmio de Cr\$ 5000,00, suficiente para comprar remédio para um filho doente e amenizar a miséria financeira da família. Maria-chiquinhas no cabelo e metida num vestido alheio, um dos que sua mãe cuidava como lavadeira, ajeitado por alfinetes em seu corpo magérrimo, a menina era uma figura de causar estranheza quando subiu ao palco. Ary, desbocado, ao observá-la, teria perguntado “de que planeta você está vindo, minha filha?”, e ouviu uma resposta seca: “do planeta fome!”. Silêncio. O apresentador, então, quis saber que canção iria interpretar. Era “Lama”, samba-canção de Paulo Marques e Ailce Chaves. O regional do Toco Preto atacou a introdução, dessa vez no tom certo (no ensaio, teriam tocado mais aguda pra caçoar da menina), e Elza começou a cantar precisa e lindamente. Na parte final, para enfatizar a dramaticidade da música, usou uma curiosa voz rouca, chorosa, desenvolvida por brincadeira, enquanto levava na cabeça as latas de água para casa, e que se tornaria a maior marca do seu canto. Ao terminar, Ary abraçou-a, beijou e bradou: “Senhorase senhores, nesse exato momento acaba de nascer uma estrela!”. Deu-lhe também o prêmio e a oportunidade de voltar outras vezes.

Assim, ou quase assim, com ares de um mito original, Elza contou ao biógrafo José Louzeiro (2010, p. 44-46) e em entrevistas posteriores sua primeira investida no mundo do rádio. Parece fantasiar a cena ao dizer que tinha, apenas, 12 ou 13 anos, já que a data provável de seu nascimento é 23 de junho de 1930, conforme anunciaram as diversas homenagens que recebeu pelos 90 anos de idade em 2020, embora a Enciclopédia da Música Brasileira (2000, p. 749) marque o ano de 1937⁶. Em nenhum dos casos teria 13 anos em 1953. Pode ser, também, que a conversa com Ary Barroso tenha sido diferente, já que, quando ela contou a mesma história no programa no *Ensaio*, da TV Cultura, em 1991, não mencionou a significativa passagem do “planeta fome” (*Ensaio*, 1991). Também não deve ter mencionado na edição de

⁶ A dificuldade de se precisar seu nascimento também inclui o dia, pois, conforme Elza Soares confirmou em seu perfil pessoal no Instagram (2020), ainda existe uma dúvida entre 23 de junho e 22 de julho. Na mesma postagem, admitiu não querer contar sua idade.

1973 do *MPB Especial*, precursor direto do *Ensaio* na mesma emissora⁷. Esqueceu-se? Não vinha ao caso? É importante notar que tal programa tinha a pretensão de eternizar em registros de vídeo a biografia dos mais importantes artistas da música popular brasileira e que fora concebido e realizado por Fernando Faro, jornalista e produtor de alto gabarito no meio musical, donde qualquer omissão desse tipo represente uma falha grave. Seja como for, não se trata aqui de pôr os pingos nos is da idade de Elza ou da pergunta de Ary. Mais rico é assumir a concretude subjetiva daquela experiência, em que a jovem Elza se sentiu vulnerável, vista como uma extraterrestre, e retrucou com a afirmação de um rico universo periférico, distante das luzes que iluminavam o palco comandado por uma das figuras mais prestigiosas da música popular de seu tempo. Seguir essa trilha, procedimento típico de história oral, é falar de exclusão e, sobretudo, racismo nos anos iniciais de sua trajetória, para além do conteúdo e da forma dos discursos socialmente hegemônicos.

Pretos e pobres na Era de Ouro

O período entre meados da década de 1940 e finais da década de 1950 é um dos menos pesquisados e compreendidos da música popular brasileira, desleixadamente tido como o “reino do improviso, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade”, conforme observa Alcir Lenharo (1995, p. 8-9). Pesa nesse menosprezo a centralidade que invenção da bossa nova, em 1958, tomou na crítica e no meio musical, estabelecendo-se como uma cisão contundente entre o antigo e o moderno, mas também a acusação da crescente influência dos modismos midiáticos, com as ondas “inautênticas” de baião e bolero (note-se que, antes disso, não se verificam acusações semelhantes entre os historiadores e cronistas da música popular, fazendo parecer que a natureza comercial e massiva só tivesse sido descoberta naquele momento). Na síntese entre essas duas concepções, o veredito costuma ser conclusivo: a música mais consumida de então não era suficientemente moderna para se irmanar às tendências progressivas, nem suficientemente autêntica para ser cultivada à guisa de folclore nacional.

⁷ Não foi possível ser conclusivo neste ponto, pois, sem ter acessado diretamente o acervo da emissora, em São Paulo, foi consultado apenas um trecho de quase 9 minutos veiculado no programa Radiola de 8 de junho de 2009, e uma boa monografia de Vinícius Sobrinho sobre essa edição, que menciona o episódio, mas referido a uma fonte externa, não ao próprio programa (2020, p. 10).

Identificar as ideologias que cercam as duas concepções citadas, o vanguardismo e o folclorismo nacionalistas, é o primeiro passo para se reavaliar o contexto em que se formou a carreira artística de Elza Soares. Acontece que ambas podem ser vista como desdobramentos dos pilares de um sistema de trocas simbólicas já consolidado na música popular, identificado por José Miguel Wisnik nas relações da intelectualidade modernista dos anos 1920 com os sambistas do Rio de Janeiro, em que se prometia trocar cidadania por legitimação de seus projetos estéticos e políticos (1983, p. 146-7). Ficou de fora desse mecanismo, contudo, um capital simbólico muito significativo e específico da cultura popular urbana, aqui chamado de “massividade”, isto é: a função ativa da cultura massiva, que tem sua maior expressão na visibilidade, pioneiramente descrita por Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1987, p. 165-196). Tal capital, menos relevante na década de 1920, foi se avolumando com a sensível expansão dos meios tecnológicos de comunicação e com a diminuição do controle estatal sobre eles, com a deposição de Vargas em 1945. Daí que um motivo do menosprezo da crítica ao período do pós-guerra possa ser visto como a contrafase do poder crescente da massividade, carregada de um ethos popular incômodo que redefine no panorama cultural questões como representação, identidade, raça, pobreza e sociabilidade. Alcyr Lenharo é bastante feliz ao notar a dimensão multiconflituosa desse universo a partir da relação entre fãs e majestades do rádio na década de 1950:

Por que as pessoas sérias se irritavam tanto com essa mobilização, a ponto de agredir preconceituosamente as frequentadoras dos auditórios, denominadas de “macacas de auditório”? É de se conjecturar sobre a origem dessa irritação constante, incapaz de conviver com o jogo lúdico e ambíguo que o público do rádio exibia incomodamente a quem gostaria de ver o mundo em ordem, com seus valores e hierarquias estáveis e intocados” (LENHARO, 1995, p. 144)

O incômodo papel das “macacas de auditório” à beira do palco era o paralelo mais próximo da posição que Elza Soares assumia naquela perdida tarde de 1953. Em um caso ou em outro, parecia haver uma fresta para a cidadania no mundo das comunicações. Repetia-se o mesmo jogo entre a exclusão vexatória e a inclusão, ali protagonizado pela autoridade algo histriônica de Ary, ladeado pelo competente regional de Toco Preto e pelo gongo cômico tocado por Tião Macalé, vestido em figurinos inspirados em As mil e uma noites. A graça, obviamente, era ver serem impiedosamente gongados os pleiteantes ao sucesso, mas com a remota chance de uma redenção consagradora através da aprovação do severo apresentador. A lógica, porém, não é a da mera reprodução dos funis da exclusão social capitalista, mas a de uma visão ambígua e carnalizada dessas relações de poder, tal como Lenharo (com apoio em Mikail Baktin)

observa no culto às rainhas do rádio: “Quanto mais os fãs insistem com suas rainhas, mais o arremedo desta organização simulada de poder desdenha dos poderes constituídos, inclusive do poder econômico das empresas emissoras que programam os cultos, os incentivam e os disciplinam” (1995, p. 144).

A proximidade entre a caloura Elza e as fãs de artistas pode ser estendida às questões raciais. De um lado, o perfil de quem se submetia ao gongo dos auditórios passava longe do dos corpos da elite dominante; de outro, a intervenção irônica de Ary e o trote do regional no ensaio (que também teria acompanhado risadinhas, piadas e uma inexplicada colocação no final da fila) refletem uma relação geral de superioridade que, ao menos no segundo caso, foi identificada pela cantora como racismo (Louzeiro, 2010, p. 90). Mais ocasiões, no mesmo período, reforçam a consideração prévia de seu corpo e de sua pele ante seu canto, a exemplo da subsequente contratação como crooner na Orquestra Garam, contra a qual um músico teria protestado: “Professor, vamos botar uma negra pra trabalhar com a gente?” (Louzeiro, 2010, p. 48, 91). Mais relatos como esses, diretos e certos, surgem em sua biografia, de modo que a negritude surge como uma categoria fundamental de compreensão do caminho que trilhou para o estabelecimento de sua carreira artística.

É importante destacar a figura de Ary Barroso naquele quase picadeiro circense do rádio de meados do século passado. O compositor fazia um papel de lastro respeitável para as avaliações musicais realizadas, graças não só à visibilidade obtida com tantos sucessos, como *Faceira, Na Baixa do Sapateiro* e a emblemática *Aquarela do Brasil*, mas também por ter se constituído como um dos primeiros e mais bem sucedidos casos de intelectual popular midiático. Essa categoria, então dividida com nomes como Almirante e Dorival Caymmi, se formara numa tensa relação com a intelectualidade modernista, hegemônica no primeiro governo de Getúlio Vargas. De um lado, associavam-se através do já descrito mecanismo de trocas de legitimação por cidadania; por outro, e na contramão, avançavam sobre a síntese da brasilidade no seu meio específico, disputando essa representação com os eruditos com base no capital político e social da massividade. Tal é o caso de Ary e seu samba sinfonizado *Aquarela do Brasil*, de 1939, que, com enorme sucesso, se aventurou a sintetizar o nacional a partir da cultura massiva, sendo reproduzido à exaustão pelas ondas da Rádio Nacional e alcançando, inclusive, a grande indústria cultural norte-americana, no filme de animação *Alô, amigos*

(1942), dos poderosos estúdios de Walt Disney. Esse propósito ficou claro ao descrever as circunstâncias de criação da obra numa entrevista a Mariza Lira:

Senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor, a opulência da nossa terra, 'gigante pela própria natureza'. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma só vez (...) Senti-me outro. De dentro de minh'alma, extravasara um samba que eu há muito desejara, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso. (apud SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 177)

O trânsito de Ary da estética para a política teve maior resultado quando, terminada a ditadura varguista, em 1945, elegeu-se Vereador do Rio de Janeiro, capital federal à época, com a segunda maior votação do pleito. Não foi caso único. Movimento semelhante fez o também compositor e advogado cearense Humberto Teixeira, que alcançou uma vaga de suplente de Deputado Federal em 1954. Também Dorival Caymmi se envolveu com a política institucionalizada nas eleições de 1946, ao compor o hino da campanha de Luiz Carlos Prestes ao Senado e acompanhá-lo nos palanques por mais de uma ocasião. A passagem de Ary pela Câmara de Vereadores, entretanto, não se estendeu nem desdobrou em novos mandatos, tendo sua atuação se concentrado na política cultural dos meios de comunicação durante a década de 1950.

Apesar de estar em disputa pelo poder político e estético, é importante notar a reprodução da ideologia da mestiçagem modernista no pensamento racial de Ary Barroso. É algo evidente na escolha da morena sestrosa e do mulato inzoneiro como tipos nacionais, por excelência. Ary, branco, mineiro e advogado, não apenas afirmava um corpo social harmonioso e progressista, sem as fraturas da desigualdade, como também buscava tirar do seu contexto específico a produção dos símbolos nacionais – o samba, destacadamente –, sediando –lhe a origem na alma, e não nas práticas específicas da população negra e despossuída do Rio de Janeiro (depreciadas como “tragédias da vida”, “paixões incompreendidas”, “cenário sensual já tão explorado”). Era, portanto, esse o script simbólico reservado para negra Elza Soares no palco da Rádio Tupy em 1953: ser uma morena sestrosa – termo já em desuso com uma carga ambígua de significação, que vai da manha à astúcia, bem traduzida no samba pela também ambígua noção de ‘malícia’. Magra e assustada, Elza parecia pouco preparada para encarnar

essa personagem complexa que, mais adiante, seria sua representação mais frequente, sobretudo no samba *Mulata assanhada*, de Ataulfo Alves, que regravou e cantou inúmeras vezes – e com maestria.

Ser a morena sestrosa permitia ocupar um lugar reconhecido no nacionalismo radiofônico do pós-guerra, mas não era, de modo algum, alcançar melhor posição disponível. A mulata e o malandro, figuras típicas do samba, faziam um papel semelhante ao das chamadas manifestações folclóricas para a produção modernista: a de legitimação e matéria-prima para a produção universal – nesse caso, não os Choros ou as Bachianas de Villa-Lobos, mas os sambas-exaltação e, principalmente, os elegantes sambas-canção de Ary, Caymmi, Braguinha, Haroldo Barbosa, entre populares de prestígio. No samba-canção mais elegante, saltava à frente a representação universalizada do amor, mantendo em segundo plano, espiritualizado, o corpo sensual e mestiço do imaginário do samba. Assim, a escolha de repertório de Elza também não lhe favorecia, pois “Lama”, lançado com boa repercussão em 1952 por Linda Rodrigues, era um samba-canção e não oferecia a encarnação da morena sestrosa. E para piorar, dentro do arco expressivo do gênero, estava bem mais próximo da linguagem subalterna, melodramática, do tango e do bolero, do que da moderna música norte-americana, exemplarmente audível nas gravações de Dick Farney para *Copacabana* (1946) e *Marina* (1947).

Apesar do racismo que penalizava a escolha de repertório, a performance de palco e a própria existência naquele palco, Elza acabou aclamada no “Calouros em Desfile”. Essa, talvez, seja a característica mais importante daquele período. Se a maior autonomia da cultura popular mudou pouco o peso do racismo na ponta hegemônica, aumentou sensivelmente a permeabilidade da base para as demandas populares. Cantores e compositores como Wilson Batista, Geraldo Pereira, Jorge Veiga e, sobretudo, Moreira da Silva puderam, então, encenar uma sonoridade, um cotidiano, um ethos que, dentro da linhagem do samba carioca, destoavam do que perseverou durante a ditadura de Vargas, amaciado pela negação do conflito racial e pelo trabalhismo, descrito por Antonio Tota (1979). Bom exemplo disso é o samba-de-breve *Pernambuco você é meu*, de Tancredo Silva e Daniel Lustosa, gravado por Moreira em 1947 e regravado por Jorge Veiga na década de 1960, que narra uma desavença de gafeira e seus desdobramentos, depois que uma “moreninha cheia de coisinhas” recusa-se a dançar com um negro:

[...] Não está vendo que eu não me passo

Eu acho bom desviar, palhaço
Se eu gostasse de dançar com preto
Andava com um urubu dependurado no eu braço
- Ela não sabe que ofendeu um bacanaço
Me enfezei e disse então ninguém dança
Dança ,não dança, começou a lambança
E o fiscal que era um homem mau
Levantou-se do cantão, quis me bater de pau
Dizendo: Vou te esquentar seu bacurau! (SILVA, 1947)

A cena termina com o personagem principal sacando uma arma e se fazendo respeitar pelo temor: “agora vejo que você tem razão/ tá aprovado o documento que você traz na mão/ Vira pra lá esse canhão”. Moreira – que seria o padrinho artístico de Elza – colocava-se, sem dúvida, em desafio constante à ideologia hegemônica e, ainda assim, tinha uma carreira bem estabelecida. Daí a ideia de que a permeabilidade do pós-guerra às demandas populares fosse bem mais visível na base do que no topo do sistema.

Bossa nova, velha subalternidade

Elza talvez conseguisse ter se estabelecido na música brasileira ainda na década de 1950, mas a sorte não lhe foi favorável. Depois de alguns trabalhos em banda de baile e teatro, acabou indo tentar a sorte na Argentina e ficou cerca de um ano fora do circuito. Só em 1959, e por intermédio de Moreira, conseguiu um emprego fixo na boate carioca Texas Bar e deslançou. Muita coisa havia mudado no Brasil e na música, principalmente com a associação simbólica entre o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e a nascente bossa-nova, unidos em torno de uma ideia de modernização radical que também passava pelos meios de comunicação, como o fortalecimento da televisão e a chegada dos LPs de 33rpm. A junção política foi celebrizada na machinha *Presidente bossa-nova* (1960), de Juca Chaves, mas teve sua maior expressão no convite de Juscelino para que Vinícius de Moraes e Tom Jobim compusessem uma obra para a inauguração de Brasília, a *Sinfonia da Alvorada*, lançada em 1960. O intermediário desse convite foi ninguém menos do que o arquiteto Oscar Niemeyer, que já havia assinado a cenografia do musical *Orfeu da Conceição*, em 1956, a primeira parceria da famosa dupla de compositores. Essa relação seria fundamental para em 1962, já no governo Jânio Quadros/João Goulart, quando o Itamaraty bancou o grande show de apresentação da bossa-nova ao público norte-americano, realizado no elegante Carnegie Hall.

Foi justamente nas asas da bossa que a carreira de Elza se consolidou. Acontece que, certa noite, a cantora Sylvia Telles, bossanovista de primeira hora, foi assisti-la cantar e se encantou, convidando-a para fazer um teste na gravadora Odeon, cujo diretor, não por acaso, também se encontrava ali. Era seu marido, Aloysio de Oliveira, cantor, compositor, dublador e produtor musical com grande trânsito na indústria norte-americana, em virtude de ter acompanhado a estrela Carmen Miranda por muitos anos, liderando o conjunto Bando da Lua. Na Odeon, Elza gravou, entre outros, os dois discos com que se estabeleceu: *Se acaso você chegasse* (1960) e *A bossa negra* (1961), dirigido por um grande ideólogo do movimento, o jornalista, compositor e produtor Ronaldo Bôscoli.

É curioso que Elza tenha se firmado junto à comedida bossa-nova, já que trazia um canto tão extrovertido e adornado. Ela, ainda por cima, mantinha um ethos artístico coerente com a chamada Era de Ouro, com um repertório marcado pela referência direta ou indireta à elite mestiça do rádio, principalmente Ciro Monteiro, de quem herdou *Se acaso você chegasse* e *Beija-me*, e Elizeth Cardoso, primeira intérprete de *Mulata assanhada*, mas também uma recurso constante aos sambas-canção melodramáticos de Lupicínio Rodrigues. Ainda assim, Elza foi incluída no mundo da bossa, inclusive fazendo parte de um dos célebres shows universitários destinados a divulgar o movimento em maio de 1960, *Noite do amor, do sorriso e da flor*, realizado na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, sob direção de Ronaldo Bôscoli. Denilson Monteiro, biógrafo de Bôscoli, afirma Elza, “apesar de não ter nada de Bossa Nova, recebeu aplausos da plateia com suas acrobacias vocais” (2011, 139). Já Ruy Castro, cáustico, descreve aplausos tímidos e conta que, pelos scats rascantes, ela teria saído com o apelido de “O catarro que canta” (1990, p. 266). Ambos os comentários, com maior ou menor elegância, sinalizam para inadequação de Elza à bossa. É desnecessário, aqui, defender as qualidades do seu canto, mas vale insistir sobre essa incompatibilidade, já que em suas próprias palavras, no depoimento registrado para a reedição de *A Bossa Negra* em CD, Elza reforça: “Eu era praticamente um ET no meio daquilo tudo, com aquela vitalidade e aquela vontade toda de cantar. Acho que foi por isso que Caetano Veloso me chamou de exagero, eu sempre fui exagerada mesmo” (2003).

No mesmo texto, Elza Soares dá uma pista fundamental para se compreender a aproximação da bossa ao seu canto:

“Mas o disco nasceu por causa do Ronaldo Bôscoli, na época ele escrevia para a revista O Cruzeiro. Ele achou que eu seria uma figura importante, representativa da

raça negra e disse assim: “É isso que eu estou procurando! Você vai ser a representante que a gente tanto buscou! E vamos fazer um disco que vai se chamar *A bossa negra*”. Pensei: “Por mim, tudo bem”. (SOARES, 2003)

Por que a nascente bossa-nova tanto buscou uma representação negra? E por que Elza Soares, em se considerando que já estavam ali Alaíde Costa e, ocasionalmente, a veterana Elizeth Cardoso? Bem, é preciso, aí, retomar o mecanismo de trocas de cidadania por legitimidade, inaugurado no modernismo e novamente apropriado por uma vanguarda popular. Acontece que a bossa afirmou bastante da sua modernidade estética no contato com o jazz contemporâneo dos Estados Unidos, tendo a brasilidade fortemente contestada pelo pensamento musical em voga, tanto na intelectualidade hegemônica da Era de Ouro, quanto no nascente movimento político-artístico engajado do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Dessa forma, era urgente comprovar a existência de uma ponte autêntica entre o samba e o jazz na cultura entre os negros e favelados do Brasil.

Foi Bôscoli foi meticuloso na amarração da sambista com a bossa, pois a negra Elza tinha um estilo de fraseado e improvisação de clara influência jazzística e, ainda, um recurso de voz rouca que lembrava o lendário Louis Armstrong. Era uma sambista que, na aparência, ligava-se espontaneamente ao jazz, sem mediações intelectuais ou mercadológicas. O mesmo raciocínio esteve sutilmente na sua indicação para que a cantora se aproximasse do futebol e, no concurso de craque do Campeonato Carioca de 1961, fosse madrinha do jogador Garrincha. A escolha de associá-la à inventiva espontaneidade do atacante botafoguense, como se sabe, foi bastante além do que se imaginava, resultando num namoro e num casamento em que, do ponto de vista da carreira artística, ela teve bem mais prejuízos do que dividendos, sendo massivamente apontada como promíscua e oportunista, já que o rapaz era bem mais famoso, rico e casado. Bôscoli também foi caprichoso, e algo cruel, ao abrir *A bossa negra* com um samba que convidava a uma leitura autobiográfica sobre a origem pobre da cantora, *Tenha pena de mim*, de Cyro de Souza e Babahu, lançado pela “autêntica” Aracy de Almeida em 1938.

Atribuir essa visão de enxadrista a Ronaldo Bôscoli no campo da produção musical não é nenhum exagero, pois foi por ela que o diretor artístico da Odeon, André Midani o contratou: “Vamos tentar manipular isso!”, teria dito, segundo Monteiro (2011, p. 102). O biógrafo de Bôscoli dá como exemplo desse trabalho, precisamente, a criação de uma imagem de choque contra o racismo a partir de Elza Soares. A estratégia era mandá-la acompanhada de seu secretário, o belo negro Luiz Carlos Dragão, para lugares de elite onde pudessem ser barrados

ou maltratados, tais como a boate Sacha's e o bar da piscina do Copacabana Palace. Junto, ia um bando de fotógrafos para registrar os prováveis conflitos (nem sempre materializados em escândalos) e dar visibilidade à novata. Usada numa artimanha comercial, entretanto, Elza reporta ter sido esta a sua descoberta da própria negritude:

Mas na época eu era muito inocente e não sabia a gravidade da coisa e a seriedade do que eu estava fazendo. Eu apenas ia. [...] E eu comecei a ganhar aquela força da raça negra, sem nunca ter escolhido, sem saber da responsabilidade que isso tinha, como hoje sei do que se trata. (SOARES, 2003)

O início da colaboração entre Bôscoli e Midani data de 1957, mas não há informação sobre sua atuação junto a Elza antes de *A bossa negra*. É de se observar, porém, que no primeiro disco já se estava preparando a cantora para um morno tensionamento da questão racial na faixa *Nego tu... nego vós... nego você (Se acaso você chegasse, 1960)*, de Hianto de Almeida e Macedo Netto, que criticava a adoção de valores hegemônicos pelos negros, exaltando a renúncia daquele que “não trabalha e vive bem”. O efeito de continuidade deste para o disco posterior foi sensível em outra composição da mesma dupla, *As polegadas da mulata (A bossa negra, 1961)*, em que a superioridade da mulata no samba se dá pelo avesso ao universo triste “de doutor” e porque “nasceu para o rebolado”. Embora diferentes na temática, os dois sambas essencializam o negro nas figuras estereotipadas do malandro e da mulata, sem novidades, negando-lhes a ocupação outros espaços na sociedade. Sua reação contra a opressão pela renúncia, enfim, fica bem aquém do trabuco sacado na canção de Moreira da Silva em plena Era de Ouro.

Não seria exagero apontar *As polegadas da mulata* como um eco (aliás, ritmicamente empobrecido) de *Mulata assanhada* quanto à caracterização feminina. Nela, a função de servir sexualmente ao branco é expressa:

[...] Mulata é só quem tem aquela graça natural
De quem nasceu pro rebolado
Pois a cor dessa figura quem pintou foi Mãe Natura
Pra deixar o branco todo assanhado
No concurso de beleza
A mulata tá roubada
Porque sempre tá sobrando polegada (n SOARES, 1961)

Diante de um texto como esse, fica difícil compreender a exaltação do papel anti-racista do disco em sua trajetória: “Foi quando eu soube realmente que era negra. Essa negra, negrona, maravilhosa! E a verdadeira responsabilidade desse significado” (2003). Por outro lado,

também seria insensato afirmar que nada se passou e que a aquela etapa da carreira de Elza foi irrelevante no processo de afirmação de uma feminilidade negra. Daí que seja preciso encontrar, ambigualmente, a resistência no interior desse processo, em canais outros do que os dos discursos organizados, usados para o saber institucionalizado reconhecer e se reconhecer. O primeiro deles é a própria visibilidade conseguida nos meios de comunicação, geradora de um capital de massividade que ressitua os agentes no campo estético-político-social e permite negociações mais vantajosas do que as de uma caloura de Ary Barroso. O segundo é o da corporalidade negra, que encenada em contexto artístico não se reduz, de forma nenhuma, à citada funcionalidade de consumo sexual da elite, remetendo igualmente ao papel social e religioso do samba na tradição bantu-americana, aos rituais de fertilidade da semba que permitem cruzar a calunga às avessas e dar nascimento à uma revolucionária África nas Américas. Em terceiro lugar, os exageros expressivos, os jogos de improvisação, os malabarismos vocais e o sentido eminentemente performático de sua expressão dava vazão à mesma sensibilidade circense descrita anteriormente por Lenharo, criando relações irreverentes contra a os sistemas de opressão do cotidiano e contra o próprio ambiente de consumo em que se davam. Por fim, o pendor para o uma sensibilidade melodramática ressalta um ethos popular de vingança contra as promessas da modernidade, ou, nas palavras de Jesus Martin-Barbero: “a abstração imposta à vida pela mercantilização, a exclusão política e a despossessão cultural” (2009, p. 306).

Sempre vai haver, porém, quem lance o comentário naturalizador de que a gravadora e a própria Elza Soares fizeram o que lhes cabia naquele momento: esta, incorporando o papel natural ou socialmente aprendido em sua formação e aquela explorando pragmaticamente um nicho de mercado já existente e de rentabilidade comprovada. Seria, assim, a leitura unívoca das relações a partir da ação da indústria cultural. Vale fazer duas objeções quanto a isso. De um lado, observar que a mesma indústria se comportou de maneira muito diferente naquele ano de 1961, quando Bôscoli realizou uma grande produção com a aclamada cantora Maysa, desejosa de reformar seus caminhos em contato com a bossa-nova. Para ela, que tinha bem mais a perder numa mudança radical, o produtor não direcionou sucessos de outrora nem canções que reiterassem seu esperado lúgubre e passional, mas uma música ensolarada, serena, de enorme potencial composta por ele e Roberto Menescal: a clássica *O barquinho*. De outro lado, é importante notar que Elza, mesmo passando por inúmeros produtores, gravadoras e repertórios, com maior ou menor sucesso, sempre sustentou com afinco as mesmíssimas

características dissonantes da estética e da política hegemônicas: a corporalidade negra, a performance carnavalizada e a dramaticidade melodramática. Seguramente aí, bem mais do que nos textos, fez-se vigorosa a sua resistência.

Referências bibliográficas

Alô, Amigos (Saludos amigos). Direção FERGUSON, Norman; JACSON, Wilfred, KINNEY, Jack; LUSKE, Hamilton; ROBERTS, Bill. Produzido por Walt Disney. Los Angeles: Disney, 1942. <https://www.youtube.com/watch?v=X3yOTUT2EBU> Disponível em (Acesso em 20/03/2021).

BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil* (partitura). Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3ª Ed.. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAVES, Juca. “Presidente bossa nova” (fonograma). Rio de Janeiro: RGE, 1960. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/117198/presidente-bossa-nova> (Acesso em 20/03/2021).

Ensaio – Elza Soares. TV Cultura. São Paulo, 1991. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MC1OB9fU0iI&t=1773s> (acesso em 20/03/2021).

FARNEY, “Copacabana” (fonograma). Rio de Janeiro: Continental, 1946. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/183565/copacabana> (Acesso em 20/03/2021)

_____. “Marina” (fonograma). Rio de Janeiro: Continental, 1947. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/116824/marina> (Acesso em 20/03/2021).

LENHARO, Alcyr. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Edunicamp, 1995.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Planeta, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, 6ª Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MONTEIRO, Denilson. *A bossa do Lobo*. São Paulo: Leya, 2011.

Radiola. TV Cultura. São Paulo, 8 de junho de 2009. Disponibilizado em <https://www.youtube.com/watch?v=DJnVR1qyz0Y> (acesso em 20/03/2021)

RODRIGUES, Linda. “Lama” (fonograma). Rio de Janeiro: Chantecler, 1952. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/160800/lama> (Acesso em 20/03/2021)

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras*, Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SILVA, Moreira da. “Pernambuco você é meu” (fonograma). Rio de Janeiro: Odeon, 1947. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66974/pernambuco-voce-e-meu> (Acesso em 20/03/2021).

SOARES, Elza. “A bossa negra por Elza Soares” (texto de encarte) *in* A bossa negra (CD). Dubas. 2003.

_____. *A bossa negra* (LP). Rio de Janeiro: Odeon, 1961.

_____. *Se acaso você chegasse* (LP). Rio de Janeiro: Odeon, 1960.

_____. Sem título. 23 mar. 2020. Instagram: @elzasoresoficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CBxqUpohh1z/> (Acesso em 20/03/2021)

SOBRINHO, Vinícius. *Um ensaio de terceiro-mundo: Elza Soares no programa Ensaio de 1973* (Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização) . São Paulo: CELACC-USP, 2020. Disponível em http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2021/01/um_ensaio_do_terceiro_mundo_-_viniciussobrinho_final.pdf (Acesso em 20/03/2021)

TOTA, Antônio Pedro. *Samba da Legitimidade* (dissertação de mestrado). São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” *in* SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 129-191.