ELZA SOARES EM FACE DA OUTREMIZAÇÃO: A BUSCA DE UM PROJETO MUSICAL DE SUPERAÇÃO DA CONDIÇÃO DE SUBALTERNIDADE

ELZA SOARES IN FACE OF OTHERING: THE SEARCH FOR A MUSICAL PROJECT TO OVERCOME THE SUBALTERNITY CONDITION

Rafael Lucas Santos da Silva[1]
[https://orcid.org/0000-0002-8596-1008]
DOI: 10.30612/raido.v15i37.14488

RESUMO: Trata-se aqui de demonstrar resultados preliminares de uma pesquisa que procura examinar a trajetória artística de Elza Soares a partir da teoria pós-colonial, considerando os seus 70 anos de carreira a partir do *lócus* específico de enunciação subalterna, evidenciando sua condição de mulher negra duplamente oprimida na sociedade brasileira erigida e consolidada sob os valores da cultura patriarcal e colonial. A hipótese de pesquisa é de que, ao longo da sua trajetória artística, existe uma busca de superação da subalternidade, de modo que compreendemos que nos últimos dezoito anos (2002-2020) acentuou-se a interpretação de canções de cunho de resistência ao contexto de opressão e racismo da sociedade brasileira. Isso nos levou a propor que ocorreu "uma reversão do colonizado-objeto em sujeito dono da sua história e da sua capacidade de reescrever sua história" (BONNICI, 2012, p. 27).

Palavras-chave: música popular; Elza Soares; pós-colonialismo; relações raciais; outremização.

ABSTRACT: The aim here is to demonstrating preliminary results of a research that seeks to examine the artistic trajectory of Elza Soares from the post-colonial theory, considering his 70 years of career from the specific *locus* of subordinate enunciation, evidencing his condition a doubly subordinate black woman in Brazilian society built and consolidated on the values of patriarchal and colonial culture. The research hypothesis is that, throughout its artistic trajectory, there is a quest to overcome subalternity, so that we understand that in the last eighteen years (2002-2020) the interpretation of songs of resistance to the context has been accentuated oppression and racism of Brazilian society. This led us to propose that there was "a reversion of the colonized-object in a subject that owns his history and his ability to rewrite his history" (BONNICI, 2012, p. 27).

Keywords: popular music; Elza Soares; post-colonialism; race relations; othering.

1 Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, doutorando na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras. Contato: i3rafael@hotmail.com

CC BY NC SA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória.

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança.
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.

Conceição Evaristo, 2008

Com mais de 800 canções gravadas, não é tarefa fácil interpretar toda a obra de Elza Soares, cuja atividade artística, que se estende desde a década de 1960, se apresenta, além de extensa, diversificada. Como a pesquisa está em caráter introdutório, no presente artigo apresentamos um recorte analítico com cinco canções: "Mulata assanhada", "As polegadas da mulata" e "Mulata verdadeira", retiradas de seus três primeiros álbuns *Se acaso você chegasse* (1960), *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963); e "A carne", do álbum *Do cóccix ao pescoço* (2002), e seu mais recente single, "Negão Negra" (2018)

Atualmente, é difícil pensar em Elza Soares sem ligá-la imediatamente a resistência ao racismo estrutural e ao patriarcado, tendo em vista seus últimos álbuns musicais como *Deus é mulher* (2018) e *Planeta fome* (2019). Contudo, a crítica não tem evidenciado que esse agenciamento de autonomia da cantora é algo recente, de modo que no início da sua carreira ela esteve submetida à opressão, ao silenciamento e à outremização ocorridas devido a características ideológicas sobreviventes da colonização. Sua trajetória artística expõe que a formação histórico-social do Brasil, diferentemente da imagem construída de uma grande democracia racial, possui características autoritárias e excludentes desde sua gênese e que repercutem na contemporaneidade.

Dessa forma, ao cruzarmos as peculiaridades artísticas da obra e da biografia de Elza Soares, deparamo-nos com características marcantes da sociedade brasileira que levantam indagações à teoria pós-colonial, no que se refere aos problemas da nacionalidade/identidade cultural e cidadania, da etnicidade e do racismo, de gênero, subalternidade e outremização, do binômio exclusão-inclusão e da resistência.

A oportunidade de nos debruçarmos sobre essas questões para compreendê-las por meio das estratégias críticas do pós-colonialismo, acreditamos que nos possibilita contribuir para a representatividade desta teoria para o contexto brasileiro (particularmente na sua relação com a análise de canções), uma vez que segundo Thomas Bonnici (2012) é recente a inclusão da teoria pós-colonial de caráter britânico nos círculos teóricos brasileiros e há uma "notória ausência da América do Sul [...] em toda a crítica pós-colonial em inglês" (BONNICI, 2012, p. 320); e sobremaneira nos possibilita

contribuir para preencher uma lacuna insatisfatória de empreendimentos analíticos acerca das canções compostas e interpretadas por Elza Soares.

Dito isto, o próximo passo será expor brevemente a crítica pós-colonial, com ênfase nas questões de outremização e construção da identidade, tratadas por Thomas Bonnici (2012), Homi Bhabha (1991), Bill Aschcroft (1998) entre outros, para em seguida abordar as supracitadas cinco canções interpretadas por Elza Soares. Ao término do artigo, esperamos demonstrar que é possível apreender uma guinada estético-discursiva na trajetória de Elza Soares, em razão de "uma reversão do colonizado-objeto em sujeito dono da sua história e da sua capacidade de reescrever sua história" (BONNICI, 2012, p. 27).

1. OUTREMIZAÇÃO E IDENTIDADE: ESTRATÉGIAS CRÍTICAS DO PÓS–COLONIALISMO

Ao tratarmos da teoria pós-colonial, primeiramente não podemos confundir que o prefixo "pós" designa que a estrutura histórico-social contemporânea é desprovida de colonialismo. Na obra *Orientalismo*, publicada em 1978 e considerada por muitos teóricos o marco inicial da teoria pós-colonial, Edward Said (1990) argumentou que o desmantelamento das estruturas coloniais não se resume apenas à desocupação territorial, mas também contempla ideias, imagens e representações que continuam exercendo influência na ex-colônia. Em outras palavras, compreende-se que "o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória" (SANTOS, 2004, p. 18).

Em vista disso, a crítica pós-colonial abrange a cultura e as produções artísticas, ocupando-se de analisá-las durante e após a dominação imperial europeia, de modo a desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas (BONNICI, 2003). Para cumprir esse objetivo, a teoria pós-colonial abrange uma complexa gama de temas e abordagens, surgidos a partir de uma episteme que visa desconstruir os "discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento das histórias diferenciais de nações, raças, comunidades, povos" (BHABHA, 1998, p. 239).

O poder colonial com os seus discursos dominantes produz o sujeito colonial, cuja "subjetividade será produzida pelo discurso que é dominante" (ASCHCROFT et al, 1998, p. 224). Desse modo, essa subjetividade é desprovida de qualquer alteridade, porque no momento em que o discurso colonial se "concentra em construir o colonizado como população do tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais" (BHABHA, 1991, p. 184), ocorre enfim uma dicotomia sujeito-objeto nas sociedades pós-coloniais, com a qual o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador (BONNICI, 2012).

Nesse sentido, o termo *outremização* [othering] permite conhecer os meandros das posições hierárquicas constituídas pelas práticas discursivas do poder imperial. Bill Aschcroft (1998) esclarece que esse termo foi criado pela teórica Gayatri Spivaki para compreender o processo pelo qual o discurso imperial cria seus "outros", os quais são

CC BY NC SA

dominados por esse mesmo discurso: "a outremização descreve os vários modos pelos quais o discurso colonial produz seus sujeitos" (ASCHCROFT, 1998, 171).

Essa diferenciação entre Outro/outro implica, pois, que o colonizador relega o colonizado à condição de outro, subalterno, inferior, primitivo, bestializado, por meio da criação de estereótipos que são perpetuados pelas ideologias dominantes, permitindo assim, como assinala Bonnici (2003), a demarcação de uma falsa superioridade europeia:

> [...] gerações de europeus se convenciam de sua superioridade cultural e intelectual diante da "nudez" dos ameríndios; gerações de homens, praticamente de qualquer origem, tomavam como fato indiscutível a inferioridade das mulheres. Nesses casos, estabeleceu-se uma relação de poder entre o "sujeito" e o "objeto", a qual não reflete a verdade (BONNICI, 2003, p. 205).

Muitos são os exemplos que podem ilustrar as outremizações do subalterno, conforme expõe Said (1990) ao tratar do modo como os colonizadores concebiam os asiáticos e orientais, estabelecendo estereótipos a partir do poder colonial:

> [...] orientais ou árabes são simplórios, "desprovidos de energia e de iniciativa" e muito dados a "adulações de mau gasto", intriga, simulação e maus tratos aos animais; os orientais sao incapazes de andar em urna estrada ou calcamento (suas mentes desordenadas não conseguem entender aquilo que o sagaz europeu apreende imediatamente, que estradas e calcamentos sao feitos para andar); os orientais sao mentirosos inveterados, sao "letárgicos e desconfiados", e em tudo se opõem a clareza, integridade e nobreza da raça anglo-saxónica (SAID, 1990, p. 49).

Esse modo de outremizar o subalterno ocorrerá no Brasil com as mulheres negras, conforme veremos ao analisar algumas músicas que tratam da figura da mulata, o que implica a intersecção de classe, gênero e raça. Para propor nossa hipótese, subjaz às noções pós-coloniais a base analítica do Materialismo Cultural, conforme sintetizado por Maria Elisa Cevasco (2003, p. 148): "o materialismo cultural não considera os produtos da cultura 'objetos', e sim práticas sociais: o objetivo da análise materialista é desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra". Desse modo, podemos apreender que a carreira artística de Elza Soares está vinculada a um complexo de relações/práticas sociais, sendo que algumas dessas relações/práticas sociais perfeitamente elucidadas pelas reflexões em torno da outremização. Consequentemente, apreende-se e elucida-se mecanismos ideológicos de dominação na formação social brasileira a partir do lócus específico de enunciação de um sujeito subalterno, bem como busca agenciamento de autonomia e resistência, dado que, afinal, embora os quatro últimos álbuns de Elza Soares visam ser uma "arte progressista" (DAVIS, 2017), os seus primeiros álbuns são uma estilização própria da formação ideológica da classe dominante brasileira.

2. ELZA SOARES, 70 ANOS DE CARREIRA QUE PERMITEM IDENTIFICAR TRANSFORMAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS NA SOCIEDADE BRASILEIRA

O estilo musical do início da carreira de Elza Soares, e constante de seu repertório, foi o samba, recebendo inclusive o diploma de Embaixatriz do Samba, em 1971.

A morfologia do samba brasileiro é forjada no circuito do *Atlântico Negro* (GILROY, 2001), da trágica experiência da diáspora africana e do horrendo ambiente da escravidão. Justamente pelo samba surgir no Brasil como consequência de um desdobramento rítmico e musical forjado no Atlântico Negro, deparamo-nos "com a inevitável fragmentação e diferenciação da questão negra", o que, por sua vez, "torna insustentável o essencialismo cômodo" (GILROY, 2001, p. 92-93).

Concordamos com Paul Gilroy (2001) que a "música e seus gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora" dos processos histórico-culturais (GILROY, 2001, p. 221). Trata-se, assim, da necessidade de "encararmos a subjetividade racializada como produto das práticas sociais" (GILROY, 2001, p. 209), de modo que esse ponto de vista implica que não é possível conceber o "desenvolvimento musical negro [...] como expressão de um eu racial essencial, imutável e soberano" (GILROY, 2001, p. 93). Essas práticas sociais que afetam a subjetividade de Elza Soares no início de carreira consiste, por um lado, nas estratégias mercadológicas da recém consolidada indústria cultural brasileira, em que se efetuou, para utilizar a expressão de Ana Maria Rodrigues (1984), uma "espoliação branca do samba negro".

É no bojo dessa transformação do samba em queridinho do Brasil que surge Elza Soares no cenário musical, cuja inserção na mídia acreditamos ter ocorrido a partir do binômio exclusão-inclusão. A partir da década de 1930, o projeto político do governo Getúlio Vargas, marcado por nacionalismo autoritário, visa construir a expressão cultural da brasilidade e, para tanto, o samba é escolhido. Estudiosos sobre o tema apontam que isso gerou diversas implicações, devido a especificidade de origem desse estilo musical, isto é, de ser uma música da cultura negra. Conforme explica Napolitano (2010), isso gerou inúmeros conflitos, tendo em vista que o samba trazia fortes traços da cultura negra, como grupo social em boa parte constituída pela parcela da população egressa recentemente da escravidão.

A indústria cultural por meio, inclusive, do apoio de política públicas do governo Vargas foi grande aliado nessa intenção de "embranquecimento" desse estilo musical de origem negra. Rodrigues (1984), Sodré (1979), Guimarães (1998) e Napolitano (2010) concordam que houve uma incisiva postura de "embranquecimento" do samba, para torná-lo ícone do "ethos" brasileiro. Em conformidade com Sodré (1979), é possível observar que "a classe média" torna-se "produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, por meio do som e da letra, novas significações culturais", aspecto este que consistia em "um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)" (SODRÉ, 1979, p. 37).

Pode-se compreender esse "movimento de expropriação" como mais uma estratégia da burguesia nacional, herdeira da elite colonial, de impedir que o subalterno tenha seu lugar de fala. Por sua vez, Rodrigues (1984) defende o argumento de que o "branqueamento" e "usurpação" das festividades afro-brasileiras representou uma "estratégia ideológica" de afirmação da "democracia racial".

Concordamos com Hall (2005) que "as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a *nação*, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades", cujos significados estão incorporados "nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são

CC BY NC SA

construídas" (HALL, 2005, p. 51). Em vista disso, podemos aquilatar que a construção do samba como identidade nacional, por mais que fez a classe média se identificar com esse estilo musical afro-brasileiro, ainda perpetuou o seu passado discriminação racial. Essa "conexão entre presente com o passado" mencionada pelo autor traz à baila a outremização da mulher negra na figura da *mulata*, a qual possui arraigadas noções coloniais da identidade feminina "mestiça".

2.1 "Ai, mulata assanhada / fingindo inocente"

O título dessa seção foi retirado da canção "Mulata assanhada", lançada em 1956 por Ataulfo Alves e interpretada por Elza Soares no álbum *Se acaso você chegasse* (1960). A canção é paradigmática da outremização da identidade da mulher negra presente em canções do repertório artístico de Elza Soares, que leva em seu bojo a temática da mestiçagem e da democracia racial. Os álbuns *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963) também possuem canções que tratam da figura da mulata, respectivamente "As polegadas da mulata" e "Mulata de verdade".

A figura da mulata (termo cuja origem remonta à mula, animal híbrido) permite compreender a interseccionalidade entre raça e gênero. A título de exemplo, citamos Mariza Corrêa (1996) em cujo estudo demonstra que nos romances enquanto o mulato "carrega o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas espadaúdas, com sua cintura fina as mulatas, no máximo, provocam descenso social e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano" (CORRÊA, 1996, p. 40). Ainda em conformidade com a autora, a dominação patriarcal está relacionada com o racismo, de modo que

> Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como "mulato" é uma categoria extremamente ambígua e fluída, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta. (CORRÊA: 1996, 50)

Assim, na representação da mulata é enfatizada a sua sexualidade exótica, o caráter pecaminoso[2]. Esse aspecto da sexualidade exótica, na realidade, já é uma outremização que ocorre desde o período colonial, se perpetuando como imaginário social até os dias atuais, conforme esclarece Carneiro (2003): "[...] o que poderia ser considerado histórias ou lembranças do período colonial permanecem vivos no imaginário social e adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática

2 Um trecho em *O Guarani*, de Alencar, é exemplar de uma representação em que a elevação e espiritualidade é apenas agregado à mulher branca, que são os "anjos louros", enquanto a mulher negra possui um encantamento pecaminoso: "Vendo aquela *menina loura*, tão graciosa e gentil, *o pensamento elevava-se naturalmente ao céu*, despia-se do invólucro material e lembrava-se dos anjinhos de Deus. Admirando aquela *moça morena*, lânguida e *voluptuosa*, o *espírito apegava-se à terra*; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-se de algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho". (ALENCAR, 1979, p. 106, grifos nossos)

que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista" (CARNEIRO, 2003, p. 60).

Em busca de desvelar essas "novas roupagens" (CARNEIRO, 2003) do preconceito/objetificação de gênero, não podemos obviamente conceber "Mulata assanhada", "As polegadas da mulata" e "Mulata de verdade" apenas como canções de temática do amor/paixão representada pela figura de uma mulher que os eus-líricos desejam e quererem conquistar.

A formação discursiva de "Mulata assanhada" representa a mulata como uma mulher que "tem feitiço no olhar", enfeitiçando os homens, lhes "tirando o sossego":

Ai, mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente

Ai, mulata se eu pudesse
E se meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Essa terra, este céu, este mar
E ela finge que não sabe
Que tem feitiço no olhar

Ai, mulata assanhada

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu pegava a escurinha
Prendia no meu coração
E depois a pretoria
É quem resolvia a questão
Ai, mulata assanhada

(SOARES, 1960)

A mulata "finge ser inocente" (SOARES, 1960) em relação ao seu encantamento sexual, mas na realidade é assanhada. A voz lírica se diz disposto a tudo para conquistar a mulata, conforme a segunda estrofe da canção. Vê-se que o dinheiro poderia comprar o amor da mulata, mas como este eu-lírico não possui o suficiente a mulata "finge que não sabe" (SOARES, 1960) sobre a paixão dele por ela. A última estrofe é decisiva, indica que a voz lírica está, de fato, disposto a tudo para obter o prazer sexual, inclusive apelando à força, pela obrigação de corpo/objeto comprado e, por isso, clama a "Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão" (SOARES, 1960). Deparamo-nos aqui com o desejo de tratar as mulheres negras apenas como uma mercadoria: "Eu pegava a escurinha / prendia no meu coração" (SOARES, 1960).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 37 | p. 112 – 128 | jan/abr 2021

Talvez possa haver quem veja nessa composição um recurso irônico, que enfatize a liberdade da mulher negra em face do desejo do homem branco, levando em consideração também o fato de que o compositor, Ataulfo Alves, seja um homem negro. Contudo, à luz das análises do feminismo negro, que propõe um olhar intersecional, acreditamos que os versos carregam sentidos patriarcais. bell hooks (2017) nos ajuda a esclarecer esse aspecto problemático, em que também os homens negros não se isentam da lógica patriarcal:

> Em todas as instituições os homens negros tinham mais poder e autoridade que as mulheres negras. Foi só quando entrei na faculdade que aprendi que os homens negros teriam sido "castrados", que o principal trauma da escravidão era o de ter privado os homens negros do direito aos privilégios e poderes masculinos, de tê-los impedido de atualizar plenamente a "masculinidade"[...]. No mundo real onde cresci, eu tinha visto homens negros ocupando as posições de autoridade patriarcal, exercendo formas de poder masculino a apoiando o sexismo institucionalizado (hooks, 2017, p. 161-162).

Com isso, parece-nos que Ataulfo Alves com a sua composição busca ocupar uma "posição de autoridade patriarcal" (hooks, 2017) ao fazer a alusão à escravidão ao falar da paixão do eu-lírico, apoiando assim o "sexismo institucionalizado" (hooks, 2017) no imaginário social da figura da mulata. Apreende-se, consequentemente, que a outremização da figura da "mulata assanhada" implica que "corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder" (BHABHA, 1998, 107).

Em "As polegadas da mulata" (SOARES, 1961), concebe-se que a "mulata é só quem tem aquela graça natural / de quem nasceu pro rebolado" e, por isso,

> 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
>
> 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
>
> (SOARES, 1961)

Como podemos perceber, a formação discursiva da primeira estrofe indica que o samba e a mulata são indissociáveis. Essa noção de samba, como buscamos esclarecer na seção anterior deste artigo, vincula-se ao ideal de identidade nacional. Daí, parece-nos lícito concluir que a outremização/objetificação da mulher negra está fortemente vinculada à noção de identidade nacional.

Os versos "Pra deixar o branco todo assanhado / no concurso de beleza" (SOARES, 1961) são sintomáticos desse aspecto, pois vinculam-se ao contexto da passagem da mulata para uma categoria ocupacional, que vai ganhar destaque nas casas noturnas, espetáculos, Shows turísticos, concursos de beleza, Globeleza etc. Novamente aparece a imagem de homens enfeitiçados, retirados do sossego (para remeter à composição "Mulata assanhada"), que contribui na representação da mulata sedutora, conduzindo os homens para onde bem ela entender, isto é, escamoteando a lógica patriarcal ao produzir a imagem de que o homem é vítima passiva dos feitiços irresistíveis da mulata. Hooks (1995) contribui nessa questão, ao esclarecer que

> [...] para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de negras que insistia em representa-lás como altamente dotadas do sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo, sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistas como "símbolos sexuais", os corpos femininos negros são postos numa categoria, em termos culturais, tida como bastante distante da vida mental" (hooks, 1995, p. 469).

De fato, é possível apreender a omissão da exploração masculina branca e o estupro das negras nos versos "Pois a cor dessa figura quem pintou foi Mãe / Natura" (SOARES, 1961), a violação colonial dos brancos contra mulheres negras e indígenas e a decorrente miscigenação está na origem da construção da identidade nacional. Também podemos intuir, em relação à composição "As polegadas da mulata", que "distante da vida mental" (hook, 2017) está "que nasceu pro rebolado" (SOARES, 1961). Vai ao encontro a esses dois significados a composição de Sergio Malta:

> Vê se mora no balanço
> Desse meu jeitinho manso
> Nessa falta, nesse avanço
> Que é samba de verdade pra se ver
> Vê se mora no desenho
> Dessas curvas que eu tenho
> Nesse fogo que eu retenho
> Pois se pega, faz elouquecer
> E é por isso que a mulata de verdade
> É melhor que a liberdade
> Pra se ter, pra se usar
> [...]
>
> (SOARES, 1963)

CC BY NC SA

Em "Mulata de Verdade" vê-se, assim, descrições do corpo e comportamento que promove a sedimentação do estereótipo "de que as negras [são] só corpo, sem mente", conforme expressa hooks (1995). Essa outremização também afetou a própria Elza Soares, conforme depoimentos de músicos, produtores musicais entre outros, contidos na sua biografia, escrita por José Louzeiro: "Passei a gostar muito de Elza e a respeitá-la. Sem sombra de dúvida é a mulher pela qual um homem se apaixona fácil: bonita, gostosa, supertalentosa, interiormente rica. Sua sensualidade deixou muito branco assanhado por aí, inclusive eu. Por Billy Blanco" (LOUZEIRO, 1997, p. 345). Embora os depoimentos comecem por nomear os talentos de Elza Soares, sobressai a figura da mulata, a sensualidade do seu corpo.

A artista Elza Soares, nesse caso uma mulher negra, é objetificada e hipersexualizada em vários depoimentos em sua biografia, inclusive endossados pelo seu biógrafo Louzeiro (1997). Vale dizer, tanto em canções quanto na biografia de Elza, nos deparamos com uma posição discursiva masculina sempre voltada para a sexualidade da mulher negra, descaracterizando-a como sujeito ("só corpo, sem mente").

2.2 "Eu não vou sucumbir" / "Me deixem cantar até o fim"

Elza Soares obteve certo sucesso no mercado fonográfico em um período em que as(os) negras(os) eram ainda mais silenciados do que contemporaneamente. Sendo uma mulher negra, favelada e fraturada pela fome e pela miséria, ao tornar-se cantora, não foi exatamente este o local de enunciação das canções de seus primeiros álbuns, o que permite inicialmente atestar o argumento de Spivak (2010), de que "o subalterno, neste caso em especial, a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir" (SPIVAK, 2010, p. 15).

Os seus três primeiros álbuns são uma estilização própria da formação ideológica da classe dominante brasileira. Afinal, como esclarece Bonnici (2012) o sujeito é produzido na linguagem e submetido às leis preexistentes do simbólico. Levar em consideração a condição subalterna de Elza permite abrir um novo modo de compreensão, reconhecendo as marcas de tensão entre o "fim da colonização oficial" e sua presença reiterada (em "novas roupagens" conforme a expressão de Carneiro [2003]), por meio de formações discursivas/ideológicas. O subalterno, cujo termo é criado por Gramsci (1981-1937), indica o "sujeito inferior", referindo-se à pessoa na sociedade que é objeto da hegemonia das classes dominantes (BHABHA, 1998, p. 97; 103).

Situada nesse contexto, Elza, enquanto mulher duplamente subalterna, não adquire de imediato a liberdade de expressão e a voz. Ao longo de sua carreira, é possível observar a identificação étnico-racial da cantora em títulos de álbuns, como *A Bossa Negra* (1960), *Sangue, suor e raça* (1972), *Pilão + Raça = Elza* (1977), *Elza negra, negra Elza* (1980), *Somos todos iguais* (1985) e a coletânea *Deixa a nega gingar – 50 anos de carreira* (2009). Compreendemos que apesar desses títulos de álbuns manifestarem um desejo de autoafirmação, somente a partir dos anos 2000 é que suas canções rompem a silenciosa posição de objeto, para construir um discurso politicamente engajado.

O álbum *Do cóccix ao pescoço*, lançado em 2002, foi produzido por José Wisnik e o título é uma alusão às lesões sofridas por Elza em 1999, quando caiu do palco de uma altura de 2 metros. No conjunto, o álbum aponta um distanciamento do samba (aprofundado nos últimos álbuns), pela diversidade de sonoridades a partir de arranjos de naipes

funk de metais, timbaus baianos, scratches de rap e samples, mas o grande destaque é a composição "A Carne" (composição de Seu Jorge, Marcelo Yuca, Wilson Capellette):

> A carne mais barata do mercado é a carne negra (4x)
>
> Que vai de graça pro presídio
> E para debaixo do plástico
> Que vai de graça pro subemprego
> E pros hospitais psiquiátricos
>
> A carne mais barata do mercado é a carne negra (4x)
>
> Que fez e faz história
> Segurando esse país no braço
> O cabra aqui não se sente revoltado
> Porque o revólver já está engatilhado
> E o vingador é lento
> Mas muito bem intencionado
> E esse país
> Vai deixando todo mundo preto
> E o cabelo esticado
> Mas mesmo assim
> Ainda guardo o direito
> De algum antepassado da cor
> Brigar sutilmente por respeito
> Brigar bravamente por respeito
> Brigar por justiça e por respeito
> De algum antepassado da cor
> Brigar, brigar, brigar
>
> A carne mais barata do mercado é a carne negra (4x)
>
> (SOARES, 2002)

A formação discursiva da canção é o combate ao racismo e às desigualdades brasileiras, visando resgatar a cidadania negada aos afro-brasileiros pela burguesia nacional. Os versos "Que vai de graça pro presídio / E para debaixo do plástico / Que vai de graça pro subemprego" (SOARES, 2002) denunciam a violência policial, a negligência das políticas públicas que não oferecerem melhores oportunidades de empregos e educação para a população negra. Ao defender a necessidade de "brigar bravamente por respeito / brigar por justiça" (SOARES, 2002), podemos depreender também uma crítica ao mito da democracia racial, o qual, segundo Abdias do Nascimento (2016), buscou consolidar no imaginário social brasileiro que "que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das perspectivas origens raciais ou étnicas" (NASCIMENTO, 2016, p. 36).

CC BY NC SA

A partir da interpretação dessa composição, acreditamos ter havido na carreira de Elza Soares uma guinada estético-discursiva, que culmina em "Negão Negra", sua mais recente música, lançada em 24 de julho de 2020, em parceria com o rapper Flávio Renegado, permitindo conquistar seu *locus* autônomo de enunciação, enquanto mulher negra e subalterna, após 42 anos de trajetória artística, — conquista de voz porque "se transformou num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor com antagonismo sem cessar" (BONNICI, 2012, p. 26).

As interações líricas e discursivas que sustentam a composição de "Negão Negra" apontam, assim como os versos finais de "A Carne", na importância de resistência de negras e negros para superar a sistemática discriminação de uma sociedade estruturalmente racista. As duas primeiras estrofes demarcam a difícil sobrevivência em uma dinâmica de desigualdade estruturalmente erigida para subalternizar a população negra:

> Nunca foi fácil e nunca será
> Para o povo preto do preconceito se libertar
> Sempre foi luta, sempre foi porrada
> Contra o racismo estrutural, barra pesada
>
> Negão, negão, negão, negão
> Negão, negão, negão, negão
> Negra, negra, negra, negra, negra
> Negão, negão, negão, negão
> Negão, negão, negão, negão
> Negra, negra, negra, negra, negra
>
> Fala pro homem cordial e a sua falha engrenagem
> Meu corpo é livre, com amor, cor e coragem
> Pra cada um que cai, choramos rios e mares
> Mas nunca calarão as nossas vozes milenares
>
> Sem gênero ou preceito, humanos em nova fase
> Wakanda é o meu mundo, Palmares setor a base
> Quem topa esse rolê dá asas à liberdade
> No feat filho do rei e a deusa Elza Soares
>
> Todos os dias me levanto
> Olho no espelho, sempre me encanto
> Com o meu cabelo e a cor da pele dos meu ancestrais
>
> Todas as noites no quarto escuro
> Peço a Deus e aos orixás
> Que a escravidão não volte nunca, nunca, nunca mais
>
> (SOARES/RENEGADO, 2020)

O preconceito do racismo estrutural, que fornece a reprodução da desigualdade e violência, é "barra pesada", porque já é algo normalizado nas formas institucional e cultural. É nesse sentido que Silvio Almeida (2018) caracteriza o racismo estrutural, um processo histórico, político, jurídico e econômico que "cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistêmica" (ALMEIDA, 2018, p. 38).

Embora nossa análise das composições de "A Carne" e "Negão Negra" não seja exaustiva, já conseguimos depreender que elas buscam "empoderar homens e mulheres com as armas educacionais e econômicas que lhe permitiram se tornarem sujeitos de sua própria história e construir seu futuro de tal forma que reflita suas necessidades coletivas como nação" (DAVIS, 2017, p. 126). Nesse sentido, ao cantar que mesmo sendo "barra pesada" (SOARES/RENEGADO, 2020) a sistêmica discriminação, Elza canta nas próximas estrofes que esse racismo estrutural "nunca calarão as nossas vozes milenares" (SOARES/RENEGADO, 2020). Ao contrário do enunciado de "Mulata assanhada", em que a voz lírica clama a "Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão" (SOARES, 1960) para comprar como uma mercadoria o corpo da mulata, Elza canta em "Negão Negra" que "todas as noites no quarto escuro / peço a Deus e aos orixás / que a escravidão não volte nunca, nunca, nunca mais" (SOARES/RENEGADO, 2020).

Como explicar essa transformação discursiva? Uma transformação discursiva que permite Elza Soares se tornar uma figura de resistência, que é ao mesmo tempo uma transformação de identidade e um empoderamento como mulher negra. Como, afinal, surge esse engajamento com uma "arte progressista" de uma cantora que reproduzia padrões e se limitava a interpretar grandes sucessos já consagrados do samba?

UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO, E OS PRÓXIMOS PASSOS DA PESQUISA

O fato de a carreira artística de Elza Sores iniciar praticamente um século e meio após o processo da independência do Brasil da colonização de Portugal, não tornaria a teoria pós-colonial dispensável? Em nossa pesquisa consideramos de alta relevância não a dispensar, pois parte de pressupostos teóricos de que a colonização pode ser concebida além do que um domínio político direto em países, dado que após o contato com a colonização a cultura segue impregnada das representações de discursos do poder colonial (HALL, 2005; BHABHA, 1998; ASCHCROFT, 1998; 2001; SAID, 1990; SANTOS, 2004; BONNICI, 2012). Evidenciar isso a partir das canções de Elza Soares é o objetivo e os próximos passos que queremos trilhar com esta pesquisa, reconhecendo que "Postcolonial popular music studies seeks to examine all uses of popular music for an understanding of the historical and ongoing process of decolonization, recognizing that flag raising in the postcolony alone does not consign the colonial legacy to the past" (LOVESEY, 2017, p. 1)[3].

3 Em tradução livre: "Os estudos pós-coloniais de música popular pós-colonial buscam examinar todos os usos da música popular para uma compreensão do processo histórico e contínuo de descolonização, reconhecendo que apenas o hasteamento da bandeira na pós-colônia não remete o legado colonial ao passado".

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 37 | p. 112 – 128 | jan/abr 2021

A partir de estratégias críticas do pós-colonialismo, esforçamo-nos em demonstrar, à luz das canções apresentadas e analisadas até aqui, que a carreira artística de Elza Soares está vinculada a um complexo de relações/práticas sociais. Os três primeiros álbuns de Elza Soares nos fizeram depreender a experiência incompleta da descolonização, no que se refere à perpetuação da outremização da mulher negra, da discriminação racial e da lógica patriarcal, e tudo isto, por sua vez, está vinculado a práticas sociais que visam tornar o samba o símbolo da identidade nacional, o que de fato aconteceu por meio de uma incisiva postura de embranquecimento desse estilo musical forjado no Atlântico Negro.

Parece-nos, desse modo, a realização do contraste dos discursos das canções dos primeiros álbuns com os últimos. O ano de 2015 é decisivo: é lançado o álbum *A mulher do fim do mundo*, quebrando um hiato de treze anos sem lançamentos. Em um prazo curto de tempo, Elza Soares lança mais dois álbuns importantes: *Deus é mulher*, em maio de 2018, e *Planeta fome*, em setembro de 2019. Nesses três álbuns, a nosso ver, consolida a intenção de Elsa Soares elaborar, conforme denominou Angela Davis (2017), uma "arte progressista", a partir da qual busca lutar pela "emancipação social, [...] pela libertação negra, despertando a consciência social da comunidade" (DAVIS, 2017, p. 141).

Por exemplo, em *Deus é mulher*, há a composição "Exu nas escolas" cuja formação discursiva problematizam diversas dinâmicas colonialistas que promoveram a condição de subalternização. O próprio título do álbum e a música a ele vinculada, "Deus há de ser", se opõe ao tradicional conceito de um "Deus" masculino: "Deus é mãe / e todas as ciências femininas" (SOARES, 2018). Importante lembrar que o cristianismo está intimamente ligado à expansão ultramarina e à colonização da América, bem como a lógica patriarcal esteve estreitamente vinculada ao cristianismo, buscando reduzir as mulheres à especificidade de sua condição biológica, em que a maternidade, por exemplo, torna-se um destino obrigatório. Por sua vez, o álbum *Planeta fome* possui uma formação discursiva vinculada ao recrudescimento político ocorrido particularmente a partir da eleição presidencial de 2018, tendo uma composição exclusiva para esse contexto histórico, que é a canção "Blá Blá Blá". Neste álbum, houve a regravação de duas canções de Gonzaguinha, "Comportamento Geral" e "Pequena memória para um tempo sem memória"[4], compostas por ele como forma de protesto à Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Essas regravações nos remetem à perspectiva de Frantz Fanon, segundo a qual o artista ou intelectual deve se preocupar com o passado, a fim de que "se abra o futuro, que é um convite à ação e base para esperança" (FANON, 1990 *apud* BONNICI, 2012, p. 37).

Sendo assim, o próximo passo da nossa pesquisa consiste em analisar os quatro últimos álbuns de Elza Soares, observando paralelamente o amplo conjunto de mudanças no panorama das relações raciais brasileiras que ocorreram a partir de 2003, devido

4 Destacamos alguns versos de "Pequena memória para um tempo sem memória": "Memória de um tempo / Onde lutar por seu direito / É um defeito que mata / São tantas lutas inglórias / São histórias que a História / Qualquer dia contará / De obscuros personagens / As passagens, as coragens / São sementes espalhadas nesse chão / De Juvenais e de Raimundos / Tantos Júlios de Santana / Nessa crença, num enorme coração / Dos humilhados e ofendidos / Explorados e oprimidos / Que tentaram encontrar a solução / São cruzes sem nomes, sem corpos, sem datas / Memória de um tempo / Onde lutar por seu direito / É um defeito que mata" (SOARES, 2019).

à ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder presidencial, que promoveu, por exemplo, a expansão das políticas de ação afirmativa para acesso ao ensino superior público de negras(os)[5].

O conjunto de mudanças realizadas fez com que esse período se constituísse de esperança e, por sua vez, não estaria estreitamente vinculado a esse processo histórico-social a guinada estético-discursiva na carreira de Elza Soares? Essa pergunta é importante para o desenvolvimento ulterior da presente pesquisa, particularmente porque o período de 2003-2010 é identificado por Ruy Braga (2012) como "hegemonia lulista", o qual (apesar de suas diversas contradições) permitiu a "autoatividade dos subalternos", isto é, um aumento de mobilização das "classes subalternas" e dos "movimentos sociais" (BRAGA, 2012, p. 27).

5 Em conformidade com Baptista Silva e Rosemberg (2012, p. 79), "foi em 1995 que o governo brasileiro reconheceu, pela primeira vez, que o país é estruturalmente racista, tendo assumido sua dívida histórica para com os negros. A partir dos anos 1990, articulou-se um forte movimento de reivindicação por políticas de ação afirmativa para negros (e indígenas). [...] Em outras palavras, novos temas e novas imagens estão circulando no imaginário brasileiro nesses últimos dez anos".

CC BY NC SA

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1979.

ASCROFT, B. et al. **Key concepts in post-colonial studies**. London: Routledge, 1998.

___. **Postcolonial transformation.** London: Routledge, 2001.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2012.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. *In:* BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p. 223-229.

BAPTISTA DA SILVA, Paulo; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. *In:* DIJK, Teun A. van (Org.). **Racismo e discurso na América**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 73-117.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultural**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

___. A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque. de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.

BRAGA, Ruy. A transformação do avesso. *In:* **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 103-162.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In:* ASHOKA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003, pp. 59-68.

CEVASCO, Maria Elisa. Estudos literários x estudos culturais. *In:* **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 138-154.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, nº 6-7, p. 35-50, 1996.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

GILROY, Paul. "Joias trazidas da servidão": música negra e a política da autenticidade. *In:* **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCM, CEAA, 2001, p. 157-222.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do Samba ao Rap:** a música negra no Brasil. 227 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - UNICAMP, Campinas, 1998.

HALL. Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, BELL. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, BELL. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 454-478, 1995.

LOUZEIRO, José. **Elza Soares:** cantando para não enlouquecer. São Paulo: Editora Globo, 1997.

LOVESEY, Oliver. Decolonizing the Ear: Introduction to "Popular Music and the Postcolonial"**. Revista Popular Music and Society**, v. 40, n 1, p. 1-4, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Sambistas ou arianos? A crítica racista e a higienização poética do samba nos anos 1930 e 1940. *In:* CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; CROCI, Frederico. **Tempos de fascismos**: Ideologia – Intolerância – Imaginário. São Paulo: EdUSP, 2010, p.421-432.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro, Espoliação Branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

SAID, Edward. O âmbito do orientarismo. *In:* **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 41-119.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do Pós-moderno ao Pós-colonial. E para além de um e de outro. **Centro de Estudos Sociais**, Universidade do Minho, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1979.

DISCOGRAFIA ELZA SOARES

SAMBOSSA. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1963. Disponível em: https://immub.org/album/sambossa

A BOSSA NEGRA. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1961. Disponível em: https://immub.org/album/a-bossa-negra

SE ACASO VOCÊ CHEGASSE. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1960. Disponível em: https://immub.org/album/se-acaso-voce-chegasse

A Carne. *In:* **DO CÓCCIX ATÉ O PESCOÇO**. Rio de Janeiro: Gravadora Maianga Discos, 2002. Disponível em: https://immub.org/album/do-coccix-ate-o-pescoco

DEUS É MULHER. Rio de Janeiro: Gravadora Deckdisc, 2018. Disponível em: https://immub.org/album/deus-e-mulher-1

PLANETA FOME. Rio de Janeiro: Gravadora Deckdisc, 2019. Disponível em: https://immub.org/album/planeta-fome

Negão Negra. Single. Rio de Janeiro: Estúdio Tambor, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E087HGB7EU8&ab_channel=ElzaSoares

Recebido em 31/03/2021
Aprovado em 01/08/2021