

ELZA SOARES HOMENAGEADA NA REABERTURA DO AUDITÓRIO DO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA: Interlocuções Artísticas Entre Gênero, Raça e Classe

Hugo Romano Mariano
*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de
Campinas. Bolsista CAPES.
hugoromanomariano@hotmail.com*

Diego Alexandre de Souza
*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São
Paulo.
diegoars@usp.br*

Jorge Luiz Schroeder
*Professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de
Campinas.
schroeder@unicamp.br*

V SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO

Conhecimento dissidente, cura coletiva e novas modulações da experiência

RESUMO

Este é um ensaio sobre a homenagem feita em 2017 à cantora Elza Soares na reabertura do auditório Simón Bolívar, no Memorial da América Latina. Por meio do material audiovisual disponível ao público pelo canal da TV Cultura Digital no Youtube e no site desta emissora, trazemos reflexões sobre música, gênero, raça e classe. Por se tratar de um objeto artístico, nossa análise descreve a apresentação e explicita as interlocuções, constituições de sentidos e subjetivações que tal material pode propiciar. São alguns dos aportes teóricos deste trabalho: as reflexões de Ella Shohat (2004), de Avtar Brah (2006) e de Gleicy Mailly da Silva (2019). O espetáculo nominado “Jazz & Divas – Uma homenagem a Elza Soares” contou, para além da presença da cantora homenageada, com a apresentação da atriz Vera Fischer e com as figuras ilustres da música popular brasileira Baby do Brasil, Vânia Bastos, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, Paula Lima, Sandra de Sá, Rosana e Liniker; elas foram acompanhadas pela orquestra Jazz Sinfônica, sob a regência do maestro João Maurício Galindo. Nesta interlocução artística entre gênero, raça e classe se observou a busca por uma centralidade feminina, alguns detalhes dos figurinos das artistas, os diálogos intergeracionais, as representações de negritude e

gênero, assim como, a pormenorização de demandas de classe, isto, associado à minibiografia da homenageada, reconhecendo ainda que a divulgação do material audiovisual nas redes sociais constitui maior acesso ao consumo deste produto e um exercício mais democrático de visualidade, crítica, apreciação, reflexão e representação artística, política e social.

Palavras-chave: Música. Gênero. Raça. Classe. Elza Soares.

ABSTRAT

This essay deals with the tribute paid in 2017 to the singer Elza Soares at the reopening of the Simón Bolívar auditorium, at the Memorial da América Latina. Through audiovisual material available to the public on the TV Cultura YouTube channel as well as on the station's website, we bring forth reflections on music, gender, race, and class. As it is an artistic object, our analysis is based on describing a presentation and explaining how interlocutions, constitution of meanings and subjectivation such material provides. Some of the theoretical frameworks supporting this essay's analysis, are reflections by Ella Shohat (2004), Avtar Brah (2006) and Gleicy Mailly da Silva (2019). The show named "Jazz & Divas – Uma homenagem a Elza Soares" had, in addition to the presence of the honored singer, a presentation by actress Vera Fischer and distinguished figures of Brazilian popular music, namely Baby do Brasil, Vânia Bastos, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, Paula Lima, Sandra de Sá, Rosana and Liniker, who were accompanied by the Jazz Symphonic Orchestra, under the direction of conductor João Maurício Galindo. In this artistic dialogue between gender, race and class, the search for a female centrality was observed: some details of the artists' costumes, the intergenerational dialogues, the representations of blackness and gender, as well as the detailing of class demands, that, associated to the minibiography of the honored, recognizing still that the dissemination of audiovisual material on social networks constitutes greater access to the consumption of this product and a more democratic exercise in visibility, appreciation, reflection and artistic, political and social representation.

Keywords: Music. Gender. Race. Class. Elza Soares.

INTRODUÇÃO

No intuito de descrever e analisar o espetáculo musical que homenageou a cantora e compositora Elza Soares, na reabertura do auditório Simón Bolívar no Memorial da América Latina, trazemos aqui interlocuções artísticas entre gênero, raça e classe.

São aportes teóricos desta análise as reflexões de Ella Shohat (2004), de Avtar Brah (2006) e de Gleicy Mailly da Silva (2019), entre outras, que foram tomadas nesta interlocução para pormenorizar demandas referentes ao espetáculo em questão. Nisto, elencamos também uma minibiografia de Elza Soares e explicitamos nossa visão sobre arte amalgamada às categorias relacionais e contingenciais aqui suscitadas.

Esta análise seguirá com as seguintes partes:

“Delimitações analíticas”, intercruzando o referencial teórico e circunscrevendo nosso objeto de análise: a Homenagem e Reabertura, por meio do material audiovisual;

“Minibiografia da homenageada”, explicitando algumas vivências de Elza Soares;

“O espetáculo”, com descrição do evento no intuito de pormenorizar as questões de gênero, raça e classe que nele foram observadas, e por fim;

“Considerações Finais”, reiterando reflexões mais abrangentes da análise.

DELIMITAÇÕES ANALÍTICAS

Em diálogo com Canclini (1980) tomamos “arte” não em seu sentido erudito e elitista, nem em sentido único e totalizante, o que se sobrepõe à uma visão etnocêntrica comumente “eurocentrada”, mas estando inclinados a disseminar as reflexões que se voltam para compreender o que faz de um objeto uma obra de arte e o que permite diferenciá-lo dos demais objetos; estamos voltados aos cuidados das “outras” culturas em suas formulações históricas e suas categorias sociais. Nisto, o estético não é natural, é um tipo de relação que humanos estabelecem com os objetos, não sendo algo próprio de uma essência, podendo um objeto ser artístico em um momento e não artístico em outro.

Colocamo-nos criticamente diante das narrativas totalizantes e essencialistas da cultura que acabam por privilegiar as normas colonialistas em um eterno culto ao ocidente (SHOHAT, 2004), assumindo a difícil empreitada de superar os estereótipos, a discriminação e o discurso do colonialismo (BHABHA, 1998). Deparamo-nos em reflexões sobre diferenças, diversidade, pluralismo, hibridismo, debatidos e contestados a partir de noções de identidade, comunidade e tradição (BRAH, 2006).

Olhamos para Elza Soares no reconhecimento inequívoco de que ela é uma das grandes cantoras do Brasil, pois se destaca no cenário da música brasileira por sua voz e interpretações absolutamente únicas, uma intérprete negra de diversas filiações estéticas e estilos musicais que nos oferece, ela mesma, um diversificado panorama da música brasileira no que tange sua biografia, seu timbre vocal e suas músicas (LOPES, 2018).

Nossa atenção para a reabertura do auditório Simón Bolívar se dá também pelo fato deste espaço ter sido negligenciado pelas instâncias governamentais a ponto de chegar a ser destruído em um incêndio em novembro de 2013, permanecendo fechado desde então, reabrindo dia 16 de dezembro de 2017, data do referido espetáculo.

Os ingressos desta apresentação custaram entre 80 a 140 reais¹, o que constituiu uma delimitação de classe muito precisa ao público. Contudo, o evento teve apoio do governo do Estado de São Paulo e foi transmitido pela TV Cultura, e o material audiovisual produzido está, desde então, disponibilizado no site da TV Cultura² e no canal TV Cultura Digital³, no Youtube. Ambos com acessos gratuitos, o que propicia uma divulgação mais democrática do material.

Nosso enfoque analítico toma as categorias gênero, raça e classe compreendendo-as em meio ao alinhamento com as mídias contemporâneas que estimulam novos modos de subjetividades na constituição de sujeitos políticos plurais, como aponta Gleicy Mailly da Silva (2019), em que as dimensões de corpo, política e emoção dizem respeito aos processos de inclusão pelo consumo por meio de uma estética militante.

Segundo Silva (2019), a produção estética, cara ao ativismo negro em meio ao consumo e ao mercado, possibilita a construção de experiências identitárias de engajamento e reivindicação de cidadania, em que o estético é relativo à aparência e ao aspecto estruturante de formas de engajamento político negro, surgindo assim uma renovação de contextos de afirmação, experimentação e engajamento político.

Silva (2019) focaliza sua observação no mercado de consumo de vestimenta e acessórios situados nas identidades negras e na positivação e militância dessas instâncias. Observamos estes aspectos do figurino em nossa análise, assim como nos apropriamos do pensamento da autora no reconhecimento da arte e do entretenimento naquilo que podem ter de indissociáveis, ou seja, a nosso ver, reconhecendo na concomitância entre objeto artístico e objeto de consumo imbricações entre militância, consciência político-identitária, agência estética e fazer sensível.

No referente ao espetáculo, estiveram com Elza Soares a:

Jazz Sinfônica – A orquestra tem suas raízes fincadas no Memorial da América Latina: foi no palco do Auditório Simón Bolívar que a orquestra estreou em 1980, sob a direção do maestro Cyro Pereira, um ano depois de criada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo como resgate da tradição das antigas orquestras brasileiras de rádio e televisão. Formada por cerca de 90 músicos, a principal característica da Jazz Sinfônica são os criativos arranjos sinfônicos que conferem tratamento erudito à música popular universal.

¹ Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1943350-memorial-da-america-latina-reabre-seu-auditorio-com-tributo-a-elza-soares.shtml> >. Acesso em: 26/10/2021.

² Disponível em: < https://tvcultura.com.br/videos/65145_uma-homenagem-a-elza-soares-jazz-sinfonica-brasil.html >. Acesso em: 26/10/2021.

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OUHUCv5-Olc> >. Acesso em: 26/10/2021.

Baby do Brasil – Representa os *scat singings*, improvisações onomatopéicas que Elza aprendeu carregando latas d’água na cabeça em sua infância miserável – e que Baby, menina rica, aprenderia ouvindo Elza no rádio.

Sandra de Sá – Foi escalada pelo cariocês carregado com orgulho, pela emissão avassaladora de sua voz e pela militância. Elza é uma das maiores bandeiras da chamada Música Preta Brasileira.

Paula Lima é outra escolhida tanto pela ginga na MPB quanto pela exuberância da imagem.

Rosana, também eleita neste seletto *casting*, faz *match* com Elza pelo apelo *pop* e também pelo seu lado B: um estilo jazzístico de improvisar com forte influência norte-americana, à moda de Aretha Franklin.

Vânia Bastos que também se soma ao time, traz o apego ao samba de raiz e interpretação dos grandes mestres do passado. Da nova geração, além da vanguarda artística que trazem em seu DNA.

Liniker e As Bahias e A Cozinha Mineira (Assucena Assucena, Raquel Virgínia) também falam sobre a diversidade, outro tema constante no canto-protesto de Elza Soares.⁴

Estas figuras dialogam diretamente com a poética musical de Elza Soares e, muitas vezes, estão afinadas com seu engajamento político-artístico.

MINIBIOGRAFIA DA HOMENAGEADA

Elza Soares “filha de mãe lavadeira e pai operário, nascida na favela [em 23 de junho de 1937, no subúrbio do Rio de Janeiro, uma favela onde hoje está situada Vila Vintém] e quase menina de rua, foi mãe aos 12 anos de idade e viúva aos 21, com 4 filhos. Por causa da doença de um deles, foi (ganhar) dinheiro cantando. “Voz” ela tinha desde menina quando subia o morro cantando, reclamando de ter que subir (as ladeiras), de ter que carregar água (com lata de água na cabeça) ... Voz rouca e rasgada, voz malandra, sincopada, aos 20 anos virou *crooner* (cantora de música popular que canta com orquestra ou conjunto instrumental). Fazia temporada na Argentina, cantava na Rádio Mauá, na Tupi, em boates de Copacabana, até que veio o primeiro disco em 1960, sucesso imediato... Madrinha da seleção brasileira em 1962, Elza foi ao Chile ver o Brasil jogar na Copa do Mundo. Lá, ela conheceu e impressionou Louis Armstrong. Só não foi ao Estados Unidos com ele, porque ela conheceu (anteriormente) e se impressionou com o jogador Garrincha. Apaixonada, voltou ao Brasil e casou com o grande ídolo com quem viveu uma história de paixão e drama. Como quase tudo em sua vida... A história da menina pobre que virou estrela ficou marcada por uma vida tumultuada de altos e baixos, de ganhos e perdas, perdeu maridos, filhos, amargou a falta de dinheiro e de trabalho. Ela, que tinha

⁴ Disponível em: < www.memorial.org.br/2017/12/show-de-elza-soares-e-jazz-sinfonica-reabre-auditorio-com-presenca-de-divas-da-mpb/ > Acesso em: 20/11/2019.

tamanha discografia, que cantou todos os mestres da música popular brasileira, passou quase 10 anos sem gravar. Rodou pelos Estados Unidos e pela Europa, só reaparecendo em 1986, em CD de Caetano Veloso. Voltando aos poucos, retornando ao Rio de Janeiro..., com novas gravações, novos CDs e um livro com sua história, (como) parte da história de Garrincha, “Estrela Solitária” ... “Cantando para não enlouquecer” foi mais que um título (de disco), foi a forma de sobrevivência que a cada tombo - inclusive, um no palco com fraturas – (o que) levou Elza a compensar os desaforos da vida e a ressurgir. Uma história de ressurgimentos e recomeços... Moderna, com diversidade de repertório, a “mulata assanhada” reaparece forte e lírica, com feridas curadas e direito de cantar tudo o que quiser.⁵

A carioca Elza da Conceição Soares mantém seu timbre inconfundível e seu estilo único, que lhe renderam o título de cantora brasileira do milênio, atribuído pela BBC em 1999. Vencedora do Grammy Latino de 2016, seu álbum “A mulher do fim do mundo” foi considerado o melhor álbum de Música Popular Brasileira e ela foi também homenageada com o Troféu Raça Negra. Ovacionada pela plateia do Rock in Rio 2017, com quase 60 anos de carreira, Elza continua sendo uma das mais expressivas intérpretes brasileiras.⁴

Em 2012, Elza Soares fez uma cirurgia. Em suas palavras:

Há alguns anos eu levei uma queda no Metropolitan (SP) durante um show. Eu caí do palco, de uma grande altura, e tive um achatamento na coluna. Tive uma fratura que não era preciso operar na época, mas tive que usar um colete para colocar no lugar. Mesmo assim, fiquei com meu bom salto 15, sambando que nem uma louca. Era só usar o colete, né? Até que há uns quatro anos eu comecei a sentir choque no corpo todo. Fiz uma viagem e, quando tentei sair do avião, não dava mais. Foi a primeira vez que usei cadeira de rodas. Cheguei em casa alucinada de dor, operei a cervical e parou o choque. Mas aí começou na lombar... (Elza falando sobre o médico:) ‘Olha, Elza, você sabe que, com essa operação, você pode ficar muda, perder a voz, pode morrer’. Morrer todo o mundo vai, mas ficar sem voz? ‘Então não vou operar’. Mas ele insistiu. Assim que acabou a operação, gritei ‘socorro’ dentro do hospital. Pensei: ‘Bom, estou gritando, então estou ótima’. Descobri que tenho vértebra de criança, então [os pinos nas costas] têm que ser aqueles parafuzinhos. Do cóccix até o pescoço, como o nome do disco [de 2002]. Tenho que ter cuidado, mas um cuidado mais ou menos, né? Não sou muito cuidadosa... Não dá para sambar, é difícil. Mas também não dá para ficar sentada, que nem dondoca na cadeira, só fazendo caras e bocas, né?... O salto dói à beça. Tem um pouquinho ainda [mostra o sapato discreto, preto, com um salto do tipo tamanco], mas não dá para notar. Tive que parar de malhar, sempre malhei muito. Eu corria do Leme ao Posto 6 na areia. Sempre tive muito capricho com o corpo. Uma coisa meio masoquista.⁶

⁵ Entrevista ao programa Roda Viva. Disponível em: < https://tvcultura.com.br/videos/13605_roda-viva-elza-soares.html > Acesso em: 26/10/2021.

⁶ Disponível em: < <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/11/madrinha-de-62-elza-soares-aponta-erro-na-selecao-virou-elite.htm> > Acesso em: 20/11/2019.

Elza Soares tem em sua trajetória a intersecção entre raça, gênero e classe. Ela enquanto mulher negra de origem muito pobre é alegoria das vivências no morro, da falta de saneamento básico, que mudou, mas ainda assola esta população. Seu corpo que vocaliza vibrando ao som da lata d'água na cabeça, retrata as vivências não tão distantes, não tão superadas de algumas regiões metropolitanas e interioranas ainda muito pobres. Sua feminilidade se constitui em um corpo hora surrado pelas irregularidades das vielas, hora pelas academias que o moldam dentro de parâmetros rígidos de uma lógica de mercado, de comercialização, de saúde, de cuidado de si (FOUCAULT, 2004) e de visualidade que afeta as artistas que precisam ser “belas” e fetichizadas, rentáveis. O salto marca esta complexidade; sensual, feminino, opressivo. Ele a eleva, a torna mais alta, mas ao fazê-la estar às pontas dos pés, causa-lhe dores, estraçalha sua coluna. O samba (a dança) é ao mesmo tempo um gesto expressivo nobre e uma condenação, um fazer corpóreo que requer muito esforço, sacrifício. Seus filhos, maridos e vida, que hora ascende economicamente ou retrocede, evidenciam as mazelas sociais daqueles que almejam a superação, mas que por vezes têm que lidar com os inconstantes fluxos econômicos, com a ausência de uma constante política de emancipação. Assim, os holofotes na frente dos quais Elza Soares se coloca a fazem ser voz e imagem, corpo e profundidade das complexas relações que ser mulher, negra e de origem pobre implicam.

A partir de Avtar Brah (2006), fazendo-a dialogar com a biografia de Elza, tomamos que as reflexões trazidas pelos feminismos negro e branco não são vistos como fixos e em oposição. Não usamos, portanto, uma única instância determinante nem reducionista dos sujeitos em suas trajetórias, assumindo-se uma certa contingência.

No recorte de Brah (2006) as estruturas de classe, racismo, gênero e também de sexualidade não podem ser tratadas como variáveis independentes. Há questões da agência em que as categorias não são simplesmente unificadas, fixas, mas dizem respeito às experiências e formações dos sujeitos: isto em favor de uma perspectiva que põe em primeiro plano as articulações dos diferentes elementos. Isto reconhecendo que a diferença como relação social é constituída e organizada em relações sistemáticas através de discursos econômicos, culturais, políticos e práticas institucionais em sistematicidades através das contingências. As lutas por significados são também lutas sobre diferentes modos de ser. A subjetividade se torna assim uma experiência identitária não fixa, com parcial singularidade, em pluralidade relacional, em constante mudança diante de possibilidades coletivas não meramente redutíveis às somas das experiências individuais.

Para Brah (2006) toda formação discursiva é um lugar de poder, o que não quer dizer que são instâncias asseguradas de uma vez por todas. Nisto, tomamos Elza Soares, sua vida e sua obra como “partes” análogas as de outras mulheres, reconhecendo que, enquanto sujeito e produto audiovisual, Elza consubstancializa (HIRATA, 2014) representação de poder e disputa, em visibilidade e instabilidade, por aclamação e resistência, em identidade não fixa nem redutível à nesga de sua própria individualidade.

Esta reflexão sobre a homenagem a Elza Soares, e parte de sua biografia, tem o intuito de promover algumas aproximações políticas sem reducionismo das vivências dela à coisificação, escapando de uma objetificação que culminaria em uma espécie de “exotificação”. Então, circunscrevemos a vida e obra desta artista por meio de uma consubstancialidade estratégica (HIRATA, 2014), cuidando para não cair em uma totalização de sentido ou redução a um único viés, o que empobreceria a abrangência desta macroanálise cuja materialidade é atravessada por signos artísticos de sentidos amplos, dinâmicos e disputáveis, amalgamados aos agenciamentos antirracistas, antimachistas e anticlassistas.

O ESPETÁCULO

O auditório Simón Bolívar no Memorial da América Latina, onde aconteceu a homenagem, é inegavelmente suntuoso, com arquitetura grandiosa de Oscar Niemeyer e tapeçaria de Tomie Ohtake⁷, que traz em uma das paredes, a da tapeçaria azul-marinho, contrastantemente, ondas gigantes nas cores análogas vermelho, laranja e amarelo – “cores nipônico-brasileiras vivas” – que “banham” as duas plateias e o palco entre elas. As escadas de acesso do público são iluminadas em um azul neon, ao mesmo tempo cênico e funcional. O conjunto arquitetônico constitui um espaço heterotópico (FOUCAULT, 1994), possibilidade vertiginosa, invólucro para artistas e público.

O espetáculo tem a apresentação de Vera Fischer que fala da reabertura do auditório, da homenagem à Elza Soares, apresenta a orquestra – sob a regência de João Maurício Galindo – e chama ao palco as cantoras que interpretam as canções de grande sucesso da homenageada. As cantoras são mulheres jovens e maduras, cuja mulheridade atravessa ainda demandas de negritude, transexualidade, branquitude, sensibilidade artística, sensualidade e empoderamento.

⁷ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/6172102/> >. Acesso em: 26/10/2021.

A primeira música é “Brasileirinho” (1947), de Waldir Azevedo. Começa com a cantora Baby do Brasil⁸ na plateia, o que traz um deslocamento inicial. A cantora usa uma roupa escura com extravagantes plumas azuis e roxas. Baby atravessa os espaços, ocupa o púlpito do maestro, que lhe oferece a regência. Ela se diverte, carnavaliza. Sua voz por vezes está bem próxima da fala, tem efeito “gritado”, mostra muita técnica, articulação rápida. A cantora termina esta execução no meio da orquestra, penetrando neste espaço tão formal. Baby do Brasil finaliza com um “Glória Deus, aleluia”, em um grito drive roqueiro, mescla sagrado-profano.

A segunda música é executada por Vânia Bastos que canta “Se acaso você chegasse” (1938), de Lupicínio Rodrigues. Vânia fez parte da “Vanguarda Paulista”⁹, é cantora paulistana. Sua execução é bossanovista, tem clareza na dicção, minimalista. Sua roupa é mais austera, preta, com alguma sensualidade no movimento do tecido e pouca transparência. Seus movimentos são formais, retos, em gestualidade delicada e precisa.

A terceira música é cantada por Assucena Assucena e Raquel Virgínia (do grupo As Bahias e a Cozinha Mineira), ambas são mulheres transexuais. Elas cantam “Espumas ao vento” (2003), de Accioly Neto. Nesta execução há o solo de um trompetista negro, um dos poucos negros na orquestra, que também tem poucas mulheres. Raquel está de vestido preto e Assucena está com um vestido ouro-velho com os ombros à mostra, ambos têm transparências. Elas usam cabelos *black* agigantados (um loiro, outro preto). Elas apresentam vozes quentes e swinguadas, mas com execução leve e direta.

A quarta música é interpretada por Paula Lima. Ela canta “Fadas” (1978), de Luiz Melodia. Seus agudos nasalados são marcantes. Paula está com cílios enormes e com cabelo *black* ostentoso: ele a coroa. Sua roupa tem detalhes dourados dignos da nobreza do evento, são desenhos geométricos. Depois de executada esta música Paula Lima parte para uma interpretação mais intimista. Agora ela é acompanhada de uma viola clássica (violista Newton Carneiro) e piano (pianista Marcelo Ghelfi). É Paula quem os apresenta e, juntos, eles executam a quinta música: “Ave Maria do Morro” (1942), de Herivelto Martins. Na música, um trecho diz “quem mora no morro vive pertinho do céu”.

⁸ Baby do Brasil participou do grupo Novos Baianos, um conjunto musical brasileiro da Bahia, de 1969 a 1979, que marcou a música popular brasileira e até o rock brasileiro dos anos 70, utilizando-se de vários ritmos musicais brasileiros que vão do samba, bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé e ijexá ao rock n' roll.

⁹ Foi o nome dado a um movimento cultural brasileiro ocorrido na cidade de São Paulo entre 1979 e 1985.

A sexta música fica nas mãos de Sandra de Sá, apresentada como compositora e cantora, com voz potente, tendo participado de trilhas de novelas de sucesso e vista como artista de grande engajamento social. Sandra canta “Mulata Assanhada” (1956), de Ataulfo Alves. Em termos de uma mentalidade contemporânea tal música é vista sobre a crítica da reiteração dos estereótipos das mulheres negras. Na execução de Sandra de Sá a letra é, por vezes, adaptada para homenagear Elza Soares, o que evidencia uma liberdade interpretativa de Sandra de Sá. Em alguns momentos é cantado “Elza finge que não sabe que tem feitiço” ... “(Elza) tira o sossego da gente”. O vestuário de Sandra é *street wear*; jeans, camiseta e um sobretudo transparente. Uma mistura de luxo e periferia. Sua cabeça está raspada nos mostrando uma de suas “versões” enquanto mulher negra. Sandra tem uma interpretação enérgica, coloca “fogo” na plateia, movimentando-se pelo palco freneticamente, adentra aos espaços do maestro, quebra a rigidez formal da apresentação que vigorou há pouco. Ela faz o público cantar, não quer ser só assistida. Ela faz a “orquestra” cantar. Faz todos entoarem “Viva Elza”. O frenesi é posto para dar à homenageada a honraria que ela merece. Sandra coloca sua força, seu gingado, seu carisma, sua interpretação para ovacionar Elza Soares. Ela o faz musicalmente alterando as letras, que buscam ser mais propícias à homenagem, mais intensas.

A sétima música, cantada por Rosana, tem uma introdução da orquestra que toca um trecho de *Cry me a river* (1953), de Arthur Hamilton¹⁰. Segue-se a música “Volta por cima” (1960), de Paulo Vanzolini. Rosana tem um vibrato dramático, rouco, roqueiro e usa uma roupa toda preta com um colarinho branco, algo que parece uma batina em organza, entreaberta, e calça boca de sino. Seus cabelos são compridos e loiros, com franja e fios longos simétricos. Sua boca vermelha salta em sua pele branca. Em determinados trechos a letra diz “ali onde eu chorei, qualquer um chorava, dar a volta por cima, queria ver quem dava” ... “um homem de moral não quer que a mulher lhe dê a mão”, uma referência a um homem que quer superar sua queda/tombo sozinho.

¹⁰ Ella Fitzgerald cantou esta música, um standard do jazz. Lembrando que Elza Soares substituiu Fitzgerald quando ela apresentava seu show “Ella Canta Jobim”, na Itália. Elza morava neste país nesta época e foi requisitada para substituir a cantora norte-americana, que precisou se ausentar para fazer uma cirurgia de catarata e Elza assumiu o show. Disponível em: < <https://www.uai.com.br/app/noticia/series-e-tv/2017/06/06/noticias-series-e-tv,207668/elza-soares-diz-se-sentir-uma-fenix-durante-entrevista-para-pedro-bial.shtml> > Acesso em: 26/10/2021.

Rosana também canta a oitava música, “O meu guri” (1982), de Chico Buarque. Ela faz um solo tocando piano e cantando. A dramaticidade da interpretação se intensifica na luz que é diminuída em sua intensidade. Tal música tem sentido amplo, de devaneio, ironia, fatalidade, ambiguidade, denúncia, quase uma oração. O eu lírico da canção é a mãe desnorteada e obtusa do “guri” que “cresce” e mostra os sentidos de pertencimento a um lugar marginal, uma busca por alguma ascensão social. Ela recebe a notícia da prisão ou morte do filho (jovem/menor, negro/pardo, trabalhador/marginal), “de papo pro ar”; cena comum nos centros urbanos nas décadas de 80 e 90 e que ainda hoje perdura nas favelas. A cena é descrita de modo paradoxalmente sacralizado, mistura de objetivo atingido, sucesso trágico, visibilidade e reconhecimento nefastos.

A nona música é cantada por Liniker – mulher transexual e negra, vestida toda de branco que, em um momento, coloca os ombros à mostra. Ela tem cabelo *black* pomposo, usa colares, brincos grandes e interpreta sensualmente a canção “Flores Horizontais”, com letra de Oswald de Andrade e música de José Miguel Wisnik. O texto é polêmico e foi impedido de ser lançado por diversas vezes, ficando sessenta anos na clandestinidade por retratar o bairro carioca do Mangue, extinta zona de prostituição, e criticar as instituições religiosas e o moralismo da sociedade burguesa, sendo lançada em 1991 (NASCIMENTO, 2012). Havendo assim: poética referência à vulva e às prostitutas (flores horizontais); uma mescla representacional da mulher “pura-puta”; e uma ironia sacro-profana em “com deus me deito, com deus me levanto”.

Chega então o momento da homenageada entrar no palco. Quem a apresenta é o maestro João Galindo. Ele diz entusiasmado:

“Eu não sei se todos sabem, mas nada menos que a BBC atribuiu a Elza Soares em 1999 o título de cantora brasileira do milênio. Essa mulher... com 80 anos de idade mantém a força e a majestade que caracterizaram sua vida toda. Ela é mulher do fim do mundo, mas também do princípio de tudo aquilo que significa o orgulho da negritude, na origem modesta, da profissão de cantora, da condição de guerreira que enfrentou e soube superar discriminações, violência doméstica e dolorosas perdas. E talvez por não se deixar vergar jamais, a sua coluna a maltrata nos dias de hoje, mas nada é capaz de calar a sua voz... Então, eu peço os aplausos de vocês e chamo: Elza, vem cantar com a gente!”

Elza então aparece no palco em uma cadeira transparente que a entrona (sobre um pequeno tablado). Ela é mutuamente uma ciborgue (HARAWAY, 2009), uma catedrática e uma rainha da música popular negra e brasileira. Seu vestido é preto com detalhes em bronze, seus cabelos crespos parecem raízes que dela vertem, de uma perucaria suntuosa,

volumosa e alta. Ela começa a cantar a música “A Carne” (2002), de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Capellette. O refrão “a carne mais barata do mercado foi a minha carne negra” tem na voz de Elza a seguinte alteração: A carne mais barata do mercado é a minha carne negra. E a cantora repete a palavra “negra”. Tal repetição vai constituindo sentidos: da carne negra, mulher negra, afirmação da negritude. Em outro trecho, “o nosso país vai deixando todo mundo preto e o cabelo esticaaaaaado”, está última palavra se segue em uma fermata, em um prolongamento, um esticar da nota que faz certa denúncia do “esticar” como alisamento e anulação do cabelo crespo, e ao mesmo tempo denuncia opressão generalizada e prolongada que se “estica”, recai sobre muitos que são “enegrecidos”, subjugados, uma condição de sofrimento expandido. Há uma execução que presa pela coloração e valorização do pequeno gesto, da força da palavra, da repetição, da ressignificação da repetição na música. Esta canção termina com a palavra “negra” sendo repetida muitas vezes em um decrescendo, produzindo certa reminiscência.

Vem então a música “Mulher do fim do mundo” (2015), de Rômulo Fróes, Alice Coutinho e Grazie Fezza. Elza é conduzida pelo tablado até o outro lado do palco. O trecho “até o fim, mulher do fim do mundo” explicita, na execução de Elza, uma colocação especial: até o fim mulher (separado de) do fim do mundo, que traz uma sutil e cuidadosa afirmação de si enquanto sujeito, enquanto mulher, passível de representação, de explicitação. Em “eu quero é cantar, me deixem cantar até o fim” há aguda dramaticidade que soa como uma reivindicação *Ad eternum*.

A música “Malandro” (1976), de Jorge Aragão, é agora cantada por Elza na companhia de Baby do Brasil, que reaparece no palco. Baby em certo momento se coloca quase de joelhos, reverenciando Elza Soares. Baby muda pequenos trechos da letra evocando a homenageada em uma liberdade poética e carinhosa.

Agora circundam Elza as outras cantoras que participam da homenagem. Baby não está mais no palco. Juntas à homenageada, elas cantam “Mais que nada” (1963), de Jorge Ben Jor. O público fica de pé e se aproxima do palco em uma gestualidade mais descontraída, em uma espécie de bailão. Baby histrionicamente reaparece quando tudo aparentemente já estava terminando e faz algo muito improvisado, faz todos repetirem um trecho da música de Ben Jor. Há uma carnavalização em que a própria orquestra é desafiada. É uma mescla de execução da partitura com manifestação popular, com alguns descompassos, mas em efusiva alegria e aclamação. Assim termina a apresentação.

Em meio a um espetáculo carregado de pompa, próprio de uma homenagem, a formalidade foi, por vezes, quebrada no intuito que emergiu de algumas cantoras como Baby do Brasil e Sandra de Sá, estas bastante experientes e comprometidas com linguagens musicais que rompem com a centralidade da visão artista-público em divisão rígida e hierárquica. Podemos ler tais rompimentos sob a égide do que propôs Hall (1988): como estratégias culturais de intervir na cultura de massa, de enegrecê-la, torná-la estrategicamente mais popular, menos rígida, menos eurocentrada e embranquecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao evocar o espetáculo de reabertura do Auditório do Memorial da América Latina versamos sobre a homenagem feita neste evento à Elza Soares. Analiticamente, voltamo-nos ao amalgamento entre gênero, raça e classe, por meio de interlocuções artísticas em produção sociocultural e histórica, isto explicitando que as músicas executadas dizem sobre a carreira de Elza em sua pluralidade artística e pujança militante que, em partes, propiciaram liberdade de atribuições de sentidos e críticas contundentes.

Nos ativemos também ao figurino (vestimentas, acessórios, cabelos etc.), à luz, cenografia e arquitetura (compreendidas tanto na arquitetura de Oscar Niemeyer quanto na tapeçaria de Tomie Ohtake), ao público efervescente, à arte no sentido lato tomada não em seu viés erudito e elitista, nem em sentido único e totalizante (CANCLINI, 1980).

As cantoras explicitaram fluxos representacionais e de militância: mulheres transexuais, negras, evangélicas, brancas etc., com diversidade nos figurinos, nos gestos, e na execução musical: hora excêntricas e provocativas, sensuais ou minimalistas. A centralidade feminina se deu de modo intergeracional em vivências musicais e em pautas que convergem com Elza Soares através da negritude, pobreza, da favela, da prostituição, sensualidade, garra, maternidade, resistência, identidade, do feminino, assim como do amor e da dedicação à música negra, paulista, carioca, *jazz*, brasileira, “internacional”.

Trechos da biografia de Elza nos permitiu elucidar que o salto, a dança, o treino do corpo por meio da malhação, constituíram marcadores de gênero e sexualidade que promoveram ambigualmente a sensualidade, a beleza, a elegância, o masoquismo, a saúde e o cuidado de si (FOUCAULT, 2004), em meio às complexas relações sociais de poder, de resistência, de reiteração de normas.

A reabertura do auditório Simón Bolívar e a homenagem a Elza Soares constituem mutuamente uma agência política do corpo e uma reivindicação por espaço público de fazeres artísticos (antes degradado pelo descaso político) em um olhar para as demandas artísticas bastante consagradas e populares (mas com um preço que restringiu em decorrência da classe e incluiu por conta da transmissão via TV e internet).

Como atesta Silva (2019), as mídias contemporâneas possibilitam novos modos de subjetividades na constituição de sujeitos políticos plurais, isto na compreensão que as dimensões de corpo, política e emoção dizem respeito aos processos de inclusão pelo consumo em meio a uma estética inegavelmente militante, o que a nosso ver se evidencia em alguns figurinos afrocentrados usados na homenagem, incluindo nisto também certo repertório musical com pujante crítica social. A pluralidade artística e a pujança militante, em partes, propiciaram liberdades de atribuições de sentidos e críticas contundentes.

Ainda dialogando com Silva (2019) suscitamos que tais movimentos não podem ser totalizados enquanto fazeres estéticos somente de consumo, nem tão pouco como exclusivamente políticos, pois as constituições artísticas colocam tais agenciamentos em possibilidades sígnicas flutuantes, voláteis e constituintes de sentidos variados e plurais; o que também reverbera nas instâncias da ação militante.

Finalizamos reiterando a defesa dos espaços artísticos em suas demandas públicas, teatrais, arquitetônicas e musicais, focalizando nossa atenção para as possibilidades inclusivas e democráticas pelo viés midiático de visualidade em crítica, apreciação, reflexão e representação artística, política e social; e com gosto de “quero mais”, desejantes, por último, que a mulher do fim do mundo, a honrosa Elza Soares, nos diálogos que nos proporcionou com demandas de raça, classe e gênero, continue atravessando gerações e trazendo interlocuções mais e mais artísticas, e mais politizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. Outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 105-128.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu* (26), janeiro-junho de 2006, p. 329-376.

CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres, dans Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Éditions Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1994.

FOUCAULT, Michel. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: *Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, Stuart. Que "negro" é esse na cultura popular negra?. *Lugar comum*. In: Kobena Mercer (org.), *Black Film/British Cinema, ICA Document*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1988, p. 27-31.

HARAWAY, Donna J., "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" In: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991 (Trad. Bras. Tomaz Tadeu. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz, *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte, Autêntica, 2009, 2a ed.)

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. Dossiê – Trabalho e gênero: controvérsias. *Tempo soc.*, vol.26, no.1, São Paulo Jan./Jun. 2014.

LOPES, João Carlos. *Elza Soares: vida e obra sob o olhar da Fonoaudiologia*. 124p. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2018.

NASCIMENTO, Elinson Gomes. "Flores Horizontais": uma parceira atemporal entre Oswald e Wisnik. *Revista Brasileira de Estudos da Canção* – ISSN 2238-1198. Natal, n.2, jul-dez 2012.

SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade. *Cadernos Pagu* (23), julho-dezembro de 2004, pp.11-54.

SILVA, Gleicy Mailly da. Corpo, política e emoção: feminismos, estética e consumo entre mulheres negras. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 54, p. 173201, maio/ago. 2019.