

Insurreição na Garganta: (Re)existência no Corpo de Elza Soares

Lígia Moreli

Gerente adjunta da unidade Pinheiros do SESC-SP, instituição em que atua há 15 anos. É graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
E-mail: ligiamoreli@gmail.com

Christine Mello

Curadora, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), em São Paulo. Tem pós-doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.
E-mail: chris.video@uol.com.br

Resumo: Este artigo reflete, a partir da ideia de ativismo micropolítico defendida por Suely Rolnik, estudos sobre feminismo negro, de Lélia Gonzalez, e memória, performance e agência de corpos negros, de Leda Maria Martins, sobre a dimensão de insurgência presente na trajetória de Elza Soares e como a estética política presente em seu trabalho, com especial destaque a partir do álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), tem reverberado no Brasil contemporâneo, ecoando como voz coletiva especialmente em movimentos antirracistas e feministas.

Palavras-chave: Elza Soares, feminismo negro, antirracismo, performatividade negra, ativismo micropolítico.

Insurrección de Garganta: (Re) Existencia en el Cuerpo de Elza Soares

Resumen: Este artículo reflexiona, a partir de la idea de activismo micropolítico defendida por Suely Rolnik, y de los estudios sobre feminismo negro, de Lélia Gonzalez, y memoria, performance y agencia de los cuerpos negros, de Leda Maria Martins, sobre la dimensión de insurgencia presente en la trayectoria de Elza Soares y cómo la estética-política presente en su obra, especialmente a partir del disco *A mulher do fim do mundo* (2015), ha repercutido en el Brasil contemporáneo, resonando como voz colectiva especialmente en movimientos antirracistas y feministas.

Palabras-clave: Elza Soares, feminismo negro, antirracismo, performatividad negra, activismo micropolítico.

Throat Uprising: (Re) Existence in the Body of Elza Soares

Abstract: This study discusses the dimension of insurgency in Elza Soares' trajectory from Suely Rolnik's idea of micropolitical activism, Lélia Gonzalez's studies on black feminism, and Leda Maria Martins' performance and agency of black bodies and assesses how the aesthetic-political aspect of her work, especially from her album *A mulher do fim do mundo* (2015), has reverberated in contemporary Brazil, echoing as a collective voice, especially in anti-racist and feminist movements.

Keywords: Elza Soares, black feminism, anti-racism, black performativity, micropolitical activism.

Em “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, a poeta, ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins (2003) assinala a concepção ancestral africana que entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. Segundo a autora, “a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de uma perene transformação” (p. 75). O passado é considerado o lugar acumulativo de um saber e de uma experiência, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

Essa ideia de tempo espiralar e de experiência cumulativa é um bom ponto de partida para pensarmos a trajetória da cantora, compositora e, porque não dizer, pensadora da contemporaneidade que acaba de nos deixar, Elza da Conceição Soares, “a mulher do fim do mundo” que muitos consideram uma fênix pelas inúmeras situações limítrofes por que passou e pelo lugar icônico que alcançou não apenas na música feita no Brasil, mas principalmente nas reverberações de sua presença na comunidade negra e LGBTQIA+. Aqui olhamos para Elza e seu percurso como mulher e artista tendo como foco seus traços insurgentes e as reverberações de sua presença na contemporaneidade, especialmente no que diz respeito à ideia de regimes de coletividade que vêm sendo construídos por corpos em diáspora.

Elza Soares completou 90 anos em 2020, festejada pela crítica especializada, gravando e se apresentando com jovens nomes da cena contemporânea e levantando sua voz contra o racismo e a violência contra as mulheres e a população LGBTQIA+. Consagrada como “A cantora brasileira do milênio” – título concedido pela emissora BBC de Londres, na década de 2000, com *A mulher do fim do mundo* (2015), seu 32º álbum de estúdio –, ganhou força renovada em sua carreira. Esse disco é entendido, aqui, como um posicionamento estético-político, lançado em um momento de efervescência nos campos político e social brasileiros pós-jornadas de junho de 2013 e pré-impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

A cantora passou e foi atravessada por uma história pessoal de pobreza, violência, preconceito, perdas, quase ostracismo e contextos macropolíticos e sociais diversos, da ditadura militar brasileira e suas correspondentes latino-americanas, à luta pelos direitos civis nos EUA; da pílula anticoncepcional como sinônimo de liberdade sexual para as mulheres, passando pelas chamadas “ondas feministas”, à Primavera Árabe e às atuais discussões em torno do feminismo negro; da tecnologia de resistência que foi o samba, – do qual ela foi considerada porta-voz por muitos anos –, à ascensão do rap como linguagem que expressa a existência da juventude periférica dos grandes centros; da indústria musical calcada nos fonogramas e nos grandes shows, ao advento do streaming e das redes sociais digitais que, hoje, fazem ecoar narrativas contra-hegemônicas.

A dimensão insurgente, ainda que nem sempre anunciada enquanto narrativa discursiva, sempre pulsou em seu corpo de mulher negra, seja na esfera micro ou na macropolítica. Um corpo que passou por inúmeras desconstruções: tombos, violência, quedas, fraturas, plásticas; que sofreu muitas transformações e experiências em âmbito pessoal e coletivo, as quais, acumuladas, resultaram na “mulher do fim do mundo”, hoje alçada à ícone ativista. Elza Soares foi a mulher que até o fim bradou contra o racismo e o feminicídio nos palcos dos maiores festivais de música e tem canções transformadas em memes que falam por meio de uma coletividade que está cansada de ser “a carne mais barata”, abatida em estacionamentos de hipermercados ou sufocada por botas que pisam seus pescoços.

Um Corpo que (Re) Existe

*Sou bisneta de escrava, neta de escrava forra e minha
mãe conhecia na fonte as histórias sobre o flagelo
do povo negro. Protesto pelos direitos da minha raça
desde que preta não entrava na sala das sinhás.
Gentem, essas feridas todas eu carreguei na alma e
trago as cicatrizes.
(Elza Soares, 2019)*



Figura 1: Elza Soares

Nota. Instagram Elza Soares (@elzasoaresoficial).

Em seu livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018), a psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik reúne três textos elaborados a partir de 2012, que, segundo ela, foi o momento em que se anunciavam as manifestações de massa que estariam por vir em 2013 em todo o Brasil. Nessa obra, Rolnik toma como ponto de partida o conceito de micropolítica, cunhado pelo psicanalista e filósofo francês Félix Guattari nos anos 1960, apontando que, num tempo marcado por alianças entre forças neoliberais e conservadoras e pela existência do que ela chama de uma opressão colonial e capitalística que captura não apenas a força de trabalho, mas a força vital dos indivíduos, para uma revolução, não bastaria a apropriação dos meios de produção, mas seria necessária uma “reapropriação do saber do corpo, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo” (Rolnik, 2018, p. 15).

A autora classifica movimentos como o feminista, o negro e o LGBTQIA+, e mesmo a ocupação das escolas públicas pelos secundaristas no final de 2015, como um novo tipo de insurreição que se dá tanto no campo macro quanto no micropolítico e que, segundo ela, estaria se manifestando com especial vigor entre as gerações mais jovens, sobretudo nas periferias dos centros urbanos. Rolnik argumenta que esse tipo de ativismo não se submete à institucionalização e não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos, próprio à insurgência macropolítica; ele procura lutar por um direito que engloba todos os demais, que é o direito de existir.

Ao falarmos de Elza Soares e de sua forma de estar no mundo, entrelaçam-se os universos macro e micropolítico, como no exemplo da citação que introduz essa parte do artigo, retirada de um post da cantora no Instagram. Posicionando-se a partir de sua ancestralidade negra e escrava, a cantora protestou contra um ato racista. O texto e a foto publicados em suas redes sociais respondiam à então diretora da revista *Vogue* Brasil, Donata Meirelles, que dias antes havia realizado sua festa de aniversário com pessoas negras vestidas de mucamas e serviçais, simulando uma realidade vivida no tempo da escravidão e reforçando os lugares que foram historicamente reservados à população negra. Fotos da festa circularam pelas redes sociais mostrando convidadas se fingindo de sinhas e posando para fotos com as “mucamas”. O episódio ganhou projeção nas redes sociais e é um dos exemplos da postura insurgente de Elza, que fazem com que ela venha sendo identificada tanto com a luta antirracista quanto com a feminista, em especial, com o feminismo negro.

Lá atrás, na década de 1980, a antropóloga, filósofa e ativista Lélia Gonzalez (2020) já havia dito que “os setores que têm algo novo a oferecer e a dizer são exatamente aqueles que estão conectados com os oprimidos, antes incapacitados de se expressar e mantidos num estado de infantilismo sustentado pelo opressor” (p. 126). Vista por

muitos como um ícone do feminismo negro brasileiro, Gonzalez teve como sua marca o não silenciamento das formas de insurgência negras na esfera do cotidiano, apresentando uma leitura bastante esclarecedora do porquê, para as mulheres negras, o lugar em que se situam acabam determinando sua interpretação sobre os fenômenos do racismo e do sexismo, que, na maioria das vezes, não foram e ainda não são abarcados pelo feminismo nascido no seio da classe média branca, o qual incluímos nessa análise, por entendermos Elza Soares como uma voz desse movimento que clama pela mulher negra.

Segundo a autora, o feminismo negro possui uma diferença específica em face do ocidental branco: a solidariedade, fundada numa experiência histórica comum (Gonzalez, 2020, p. 103). E é por conta dessa experiência comum que, em geral, as mulheres negras se organizaram a partir do movimento negro e não de mulheres. Isso pode ser exemplificado pela participação do grupo feminino na fundação do Movimento Negro Unificado, em 1970, e mesmo em organizações, como o Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras, na década de 1980.

Mulher, negra e tendo sofrido o preconceito por ser quem é, tentando, pela música, lutar para ser respeitada e poder existir, a artista atravessou décadas até alcançar o momento histórico em que narrativas antes apagadas começam a ser desveladas com intensidade, amplificadas pelas possibilidades oferecidas pelas redes sociais. Mas não foi sempre assim e, mesmo sendo uma mulher que não se curva facilmente às agruras que lhe são impostas, Elza também sentiu, em alguma medida, os efeitos dessa realidade no início de sua carreira, tendo que enfrentar e quebrar paradigmas estéticos e sociais a partir de sua posição de mulher negra e periférica. Para conseguir atuar no cenário musical e dele se sentir parte integrante, tomou algumas decisões que a “embranqueceram”, como a cirurgia plástica que fez no nariz.

Em “Por um feminismo afro-latino americano”, Gonzalez destaca o branqueamento como a forma ideológica que classificou como a mais eficaz na manutenção dos negros e índios na condição de segmentos subordinados. Segundo a autora, tal ideologia reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. A filósofa assinala a ideologia do branqueamento articulada com a ideia de racismo disfarçado, presente na América Latina, principalmente na chamada “democracia racial”, termo sistematizado pelo historiador e sociólogo Gilberto Freyre na obra *Casa grande & senzala* (1933), que remonta a um modo de representação dos negros enquanto cidadãos iguais aos outros. De acordo com essa teoria, vivemos em plena harmonia social e inter-racial e, portanto, não existe racismo.

“Eu acho que, no fundo, essas operações todas, desde o início, era eu procurando meu lugar. Eu não me achava, ou melhor, não me queriam” (Camargo, 2018, p. 178). A declaração de Elza registrada em sua biografia mostra o quanto não conseguiu passar incólume pelos efeitos da cultura do branqueamento, mesmo se insurgindo contra a mentalidade colonial e racista.

Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue”, como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça, da própria cultura. (Gonzalez, 2020, p. 143)

Trazendo a reflexão de Lélia Gonzalez para o contexto atual, dialoguemos uma vez mais com Suely Rolnik e com o que ela chama de “regime-colonial-capitalístico” que cafetina nossa força vital e potência criadora. Contra esse regime, ganha força o combate para livrar o desejo da submissão às categorias dominantes, entre elas, as categorias da racialidade, “câncer que corrói a sociedade brasileira desde sua fundação” (Rolnik, 2018, p. 25).

Nesse grau de expropriação da vida, um sinal de alarme dispara nas subjetividades: a pulsão se põe então em movimento e o desejo é convocado a agir. E quando se logra manter em mãos as rédeas da pulsão, tende a irromper-se um trabalho coletivo de pensamento-criação que, materializado em ações, busca fazer com que a vida persevere e ganhe um novo equilíbrio. (Rolnik, 2018, p. 25).

A psicanalista também atribui grande peso ao papel de resistência da arte, no âmbito da produção do pensamento e de suas ações, à potência micropolítica das práticas artísticas, que neste artigo indicamos poder ser encontrada na atuação de Elza Soares. Acumulando anos e anos de expropriações de desejos e de nós na garganta, em seus últimos anos, a cantora foi tomada por uma urgência de problematizar o estado de coisas em que sempre foi inserida em seu campo pessoal e artístico. Ao fazê-lo, incorre em um transbordamento das fronteiras de sua música e ao que Rolnik chamou de “trans territorialidade”, lugar de encontros e desencontros entre práticas e ativismos distintos, que produzem devires singulares, mas que se encontram na direção da construção de um comum, que converge, cada vez mais, no deslocamento dos paradigmas dominantes para dar força a narrativas contra-hegemônicas.

Trajatória de Insurreições

Insurreição, substantivo feminino, revolta, ação de insurgir, de se opor a uma ordem preestabelecida ou determinada. Suely Rolnik procurou tratar do que chamou de “esferas da insurreição”, detendo-se sobre o ativismo presente na contemporaneidade, marcado pelo entrelaçamento de ações e narrativas da ordem do micro e do macropolítico, do individual e do coletivo.

São vários os exemplos de insurreição na caminhada de Elza Soares. Da esfera mais íntima, familiar, de sua infância, adolescência, de seu casamento, do modo como conseguiu ser mãe aos 14 anos, passando pela sua atuação na música popular brasileira, na qual extrapolou os estereótipos de “mulata” e “sambista”, até se tornar sinônimo de insurgência em si mesma, ocupando espaços antes não permitidos a pessoas como ela: mulher, negra, periférica e nonagenária. Da menina que caçava passarinho com estilingue e cantava carregando lata d’água na cabeça, ajudando a mãe lavadeira, à mulher que até às vésperas de sua morte se apresentou nos principais festivais de música do Brasil e do mundo, a artista é citada em insurreições coletivas, tendo suas canções parafraseadas em memes ou cantadas como gritos de guerra na luta antirracista e feminista.

A seguir, procuramos apresentar algumas micronarrativas de insurreição presentes na trajetória da cantora.

A Flor Também é Ferida Aberta

*Vagueia, devaneia
Já apanhou à beça
Mas para quem sabe olhar
A flor também é ferida aberta
E não se vê chorar
 (“Dura na queda”, Chico Buarque, 2002)*

Em uma época em que ser menina significava, mais que tudo, andar com vestidos, laços de fita e ter “bons modos”, Elza andava de shorts e suspensório, atirando em passarinhos. Quando se esperava sua resignação à pobreza, a miserável favelada que foi motivo de chacota no programa de Ary Barroso, em 1953, na Rádio Tupi, sua primeira apresentação pública como cantora, desconcertou o apresentador, que tentou intimidá-la com uma pergunta preconceituosa.

“Foram as risadas que me empurraram pra frente”, conta Elza na biografia escrita por Zeca Camargo (Camargo, 2018, p. 67). A cantora decidiu participar do programa *Calouros em desfile* com o intuito de tentar a premiação em dinheiro para comprar remédios para um de seus filhos, que estava muito doente. Usava um vestido vários números maior que seu manequim, emprestado da mãe, preso a seu corpo por diversos alfinetes. Ary Barroso teria perguntado a ela, com ironia, “De que planeta você veio?”, a que ela teria respondido “Do mesmo planeta que o senhor, do planeta fome”.

No livro escrito por Camargo, ela conta que as risadas foram se transformando em silêncio e, ao final de sua interpretação, foi ovacionada e anunciada como estrela

pelo apresentador. Em 2019, a cantora lançou um disco cujo título é *Planeta fome* (Camargo, 2018, p. 61).

O esforço para desconstruir o imaginário do que era esperado de uma mulher como ela, no Brasil, foi um exercício constante para Elza Soares. Filha de um operário e tocador de violão e de uma lavadeira, nasceu no núcleo residencial Moça Bonita, hoje Vila Vintém, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, localizada entre os bairros de Realengo e Padre Miguel, na zona oeste da capital fluminense. Sua mãe nunca aceitou plenamente o fato de ela ter se tornado cantora. Achava que trabalho “direito” era seguir seus passos como lavadeira, ou empregada doméstica, papel esse que historicamente tem sido reservado para as mulheres negras. Para dona Rosária, trabalho era cozinhar, arrumar e lavar a roupa numa casa de família. “Aquele coisa de cantar” era uma incerteza (Camargo, 2018, p. 113).

A empregada doméstica de hoje e do final da década de 1950, quando Elza foi tentar a sorte no programa de calouros de Ary Barroso, é a mucama dos tempos da escravidão. Em seus ensaios, Lélia Gonzalez tratou das funções de mulata e empregada doméstica que foram impingidas às mulheres negras. A filósofa assinalou que a mulher negra só se transforma “em rainha” no carnaval, encenação máxima da democracia racial, quando é vista como “mulata deusa do samba”, “devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros vindos de terras distantes só para vê-la” (Gonzalez, 2020, p. 80). Porém, no cotidiano, fora do carnaval, ela se transfigura na empregada doméstica. E o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama, que fazia os serviços domésticos para a senhora branca e, não raro, era abusada sexualmente pelos patrões.

Ao longo de sua vida, Elza esteve nestes dois lugares: da mulata sensual, no carnaval, nos palcos, e, antes de iniciar sua carreira musical, no lugar de empregada doméstica, de lavadeira. Porém, rompeu com esse destino que historicamente foi reservado para mulheres negras quando resolveu encarar a vida de cantora. Enfrentou um conflito em família e o racismo presente nas gravadoras e no mercado musical. Fez isso em alguns momentos transformando o estereótipo da “mulata” bonita e sensual que sabe “sambar no pé” em uma possibilidade de agência. Em outros, passando por plásticas para “corrigir” supostas imperfeições.

Em inúmeras situações confrontou os ditames da hegemonia branca com posicionamentos firmes, como na vez em que apareceu no palco de um clube em Pilares, zona norte do Rio de Janeiro, que não permitia intérpretes negros. A cantora, contratada da Orquestra de Bailes Garan na virada de 1950 para 1960, muitas vezes teve que ficar escondida nos bailes porque os contratantes não concordavam que estivesse em evidência. Numa outra ocasião, tentando gravar um disco com o cantor Roberto Ribeiro (1940-1996) pela Odeon, rasgou o contrato na frente dos executivos da gravadora, porque eles não queriam que o colega de Elza aparecesse na capa, “por ser um nego feio e sujo” (Camargo, 2018, p. 245). Com esse ato, conseguiu que o disco fosse lançado como queria, com ela e Roberto aparecendo na capa.

Lágrima de Samba na Ponta dos Pés

Na avenida deixei lá

A pele preta e a minha voz

Na avenida deixei lá

A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão

(“A mulher do fim do mundo”, Rômulo Fróes & Alice Coutinho, 2015)

A história de Elza com o samba é tão forte que os fãs mais antigos ainda a relacionam com a imagem de “sambista”. De fato, sua carreira musical é marcada pelo gênero, incluindo sua atuação como intérprete de samba-enredo em escolas como Acadêmicos do Salgueiro e Mocidade Independente de Padre Miguel, que, em 2020, a homenageou com uma música cujo refrão dizia que “essa nega tem poder”. A atuação como intérprete de escola de samba aconteceu em um tempo

em que a presença da mulher nesse tipo de função, e mesmo nas baterias das agremiações, era praticamente inexistente, evidenciando mais um movimento de insurgência da artista.

No entanto, sempre houve um incômodo em relação à sua circunscrição à figura de sambista e, em diversas fases de sua história como intérprete e compositora, Elza procurou se abrir para outros estilos e influências musicais. Foi assim com o Tropicalismo e suas reverberações – gravou, com Caetano Veloso, a faixa “Língua”, no disco *Velô*, de 1984; com o rock – gravou “Milagres”, de Cazusa, em 1985, e “A voz da razão”, com Lobão, em 1986, e; com o hip-hop e o eletrônico – a exemplo de quando fez o show “A Voz e a Máquina” (2016) com os DJs Muralha e Bruno Queiroz ou, mais recentemente, ao lançar “Negão negra” com o rapper Flávio Renegado, chegando à desconstrução máxima do samba no álbum *A mulher do fim do mundo*. Nele juntou-se a um grupo de músicos contemporâneos paulistanos, da cidade que já foi chamada de “Túmulo do Samba”, para fazer um disco que desconstrói o gênero, fundindo-o com ruídos, guitarras, punk rock, rap e inúmeras outras influências. Além disso, misturou-se a um coletivo de músicos jovens brancos de 30 a 40 anos, ela uma negra já com 80 e muitos anos, para cantar, sim, o samba que a tornou conhecida, mas à sua maneira, ressignificando o que é ser cantora, sambista, carioca, ser velha e negra.

Em entrevista a seu biógrafo, a artista contou que a imagem de sambista a incomodava desde 1960, quando gravou Elza, Milton e Samba (1967), que misturava alguns pot-pourris a faixas cantadas ora por ela, ora por Milton. “Eu era a neguinha que tinha chegado lá e todo mundo só olhava pra mim como seu eu fosse boa para cantar samba e pronto. Aquele era o lugar onde eles podiam olhar pra mim e se sentir confortáveis” (Camargo, 2018, p. 206), conta no livro, lembrando que se sentia deslocada em relação à turma da música popular brasileira, que estava no auge da era dos festivais.

Antes de *A mulher do fim do mundo*, a primeira vez em que havia experimentado da liberdade de escolher seu repertório sem amarras de gênero foi no álbum *Do cóccix até o pescoço* (2002), dirigido por José Miguel Wisnik, e que traz a icônica faixa “A carne”, de Marcelo Yuca, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. “Esse disco me representa!” (Camargo, 2018, p. 326).

E Esse País Vai Deixando Todo Mundo Preto

Mas mesmo assim ainda guarda o direito

De algum antepassado da cor

Brigar sutilmente por respeito

Brigar bravamente por respeito

Brigar por justiça e por respeito.

(“A carne”, Marcelo Yuca, Seu Jorge & Ulisses Cappelletti, 2002)

A ideia de que Elza conseguiu se estabelecer para além de uma intérprete, tornando-se um símbolo de resistência política negra e feminina seguiu se fortalecendo em seus álbuns, nas parcerias com músicos jovens, negros e periféricos, nos discursos proferidos nos shows, em seus posicionamentos nas redes sociais e na forma como sua voz se projeta cada vez mais por meio da coletividade, especialmente de movimentos de grupos minorizados.

Percebe-se o entrelaçamento das diferentes esferas de insurreição e o engendrar de uma fala coletiva, a partir das narrativas vividas, contadas e cantadas por Elza, como quando, no Dia da Consciência Negra de 2020, em protesto à morte de João Alberto de Freitas – homem negro espancado por seguranças no estacionamento de uma loja do hipermercado Carrefour, em Porto Alegre – proliferaram pelas redes memes com o logotipo da referida empresa e o grito de revolta “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, trecho da música “A carne”, gravada de forma definitiva por Elza. Olhando para a imagem, não há como não se lembrar de sua voz, agora ecoando coletivamente.

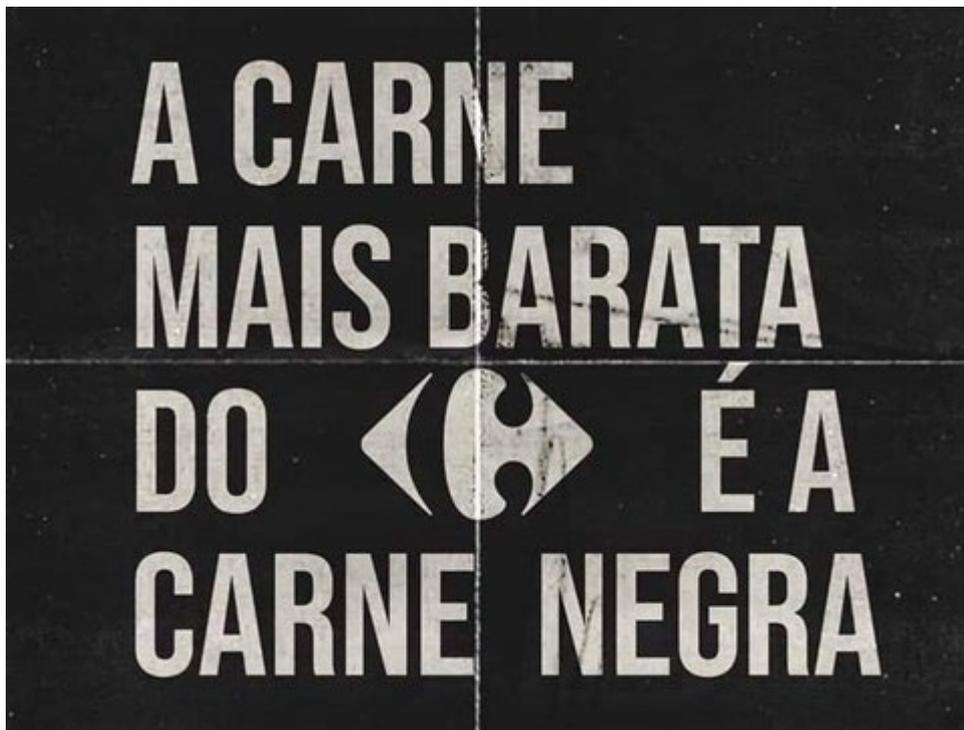


Figura 2: A carne

Nota. Instagram Carrefour @midianinja.

Um outro exemplo de como os traços insurgentes de Elza ganharam dimensões macropolíticas e coletivas está nas canções “Maria da Vila Matilde”, de Douglas Germano, e “Pra fuder”, de Kiko Dinucci, ambos presentes no álbum *A mulher do fim do mundo*. A cantora, que foi obrigada pelo pai a se casar aos 13 anos por supostamente ter sido abusada pelo primeiro marido, que teve 7 filhos, o primeiro aos 14 anos, e que sofreu inúmeras violências no relacionamento que manteve por 17 anos com o jogador de futebol Mané Garrincha, levou milhares de mulheres a gritarem em seus shows e nas redes sociais que agora “Gemer só de prazer” e que “Não é não”. Incentivou as vítimas de violência contra a mulher a ligarem para o 180 denunciando abusos cometidos por seus parceiros. A estrofe “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, de Germano, transformou-se num verdadeiro hino. Ela, que nos últimos anos se apresentou sentada numa cadeira, devido à fragilidade do seu corpo após quedas e cirurgias na coluna, completou 90 anos e partiu falando de sexo, colocando a mulher como dona de seus próprios desejos e sendo símbolo de liberdade, em especial, às negras e para a população LGBTQIA+.

Nesse sentido, podemos vislumbrar em sua atuação, também, a dimensão do compartilhamento, na potência de uma fala que ecoa por suas músicas e seus posicionamentos nas redes sociais e apresentações, e que traz a marca da opressão e do desejo de ser respeitada em sua existência, experiência comum aos grupos minoritários que constituem, hoje, boa parte de seus fãs. Tal reverberação cria e se fortalece em uma comunidade diaspórica, periférica e diversa, evidenciada a partir dos artistas negros, negras, gays e transexuais a quem influenciou, apoiou e com quem colaborou, a exemplo de Liniker, Flávio Renegado, As Bahia e a Cozinha Mineira, McRebecca, Xênia França, Luedji Luna, Pablo Vittar e tantos outros.

Com o rapper Flávio Renegado, artista vindo da periferia de Belo Horizonte, a cantora lançou, em 2020, a música “Negão negra”, que ela classificou como um “hino antirracista”. A letra critica a falácia do “homem cordial” e questiona o racismo estrutural existente no Brasil: “sempre foi luta, sempre foi porrada contra o racismo estrutural barra pesada”. Com a funkeira carioca Mc Rebecca, lançou, no início de 2021, a música “A coisa tá preta”, em que subverte o sentido dessa expressão racista, utilizada no Brasil para fazer referência a situações ruins e difíceis, passando a celebrar a negritude e dar à expressão um significado positivo:

Por que que a fome é negra
 Se negra é a beleza?
 Se todo mundo canta e tá feliz
 É que a coisa tá preta.
 (Soares & MC Rebecca, 2020)

Buscando a potência de seu corpo e olhando para suas feridas como possibilidades de ressignificação e transformação de si mesma e da realidade, Elza Soares atuou no jogo de forças entre singularidades e subjetividades emergentes no cenário contemporâneo e ofereceu resistência à tentativa constante de captura e homogeneização dessas subjetividades. A artista reclamou o seu direito de existir e usou sua própria história, suas próprias experiências, subjetividades e visibilidade para fazer ecoar outras vozes, também oprimidas, cujos desejos e pulsões vitais foram sequestrados, e corpos foram desumanizados, criando, assim, um campo coletivo de micropolíticas. O lugar de fala de Elza é o de um Brasil negro e diverso, que, aos poucos, tem conseguido se fazer ouvir.

Garganta: Ninho de Palavras-Alma

*Mil nações moldaram minha cara
 Minha voz, uso pra dizer o que se cala
 Ser feliz no vão, no triz
 É força que me embala...
 (“O que se cala”, Douglas Germano, 2015)*

A imagem da garganta como um “ninho das palavras-alma”, vinda dos guaranis, é trazida por Suely Rolnik (2018) para falar dos “gêrmens de mundo fecundados por efeitos das urgências em nossos corpos” (p. 26) que podem dar a nascer um modo de corpo-expressão capaz de contribuir para o trabalho coletivo que visa à transfiguração da vida social, o combate às categorias hegemônicas dominantes. Segundo Rolnik (2018), os guaranis “sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras têm alma, a alma dos mundos atuais” (p. 26).

Na mesma direção de enxergar no corpo um lugar da potência, do saber e do político, Leda Maria Martins relativiza a predominância da herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia como exclusivo lugar do conhecimento e da memória, nos convidando a olhar para outros ambientes nos quais também se inscrevem e postulam a voz e o corpo. A autora lembra que, partindo da textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, que, infelizmente, foram deixados à margem:

... os locais da memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre eles a que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete. (Martins, 2003, p. 64).

Em ambas as autoras, emerge a questão do corpo como lugar de conhecimento, de memória e de potência, por meio do qual é possível estabelecer a noção de um comum, ou de territórios relacionais que surgem a partir desses corpos, carregados de suas experiências e afetados por seus contextos. Elza Soares é um corpo negro resultante da diáspora, que traz em si todas as dimensões de sofrimento pelo que seu povo passou, mas também toda a força e a insurgência desse povo que criou tecnologias como o samba para perpetuar seu legado, findando por exercer uma presença absolutamente central na formação cultural brasileira. Martins (2003, p. 74) ressalta que os processos de deslocamento, substituição e ressemantização presentes nas culturas negras evidenciam as estratégias de resistência cultural e social que impulsionaram a revolta dos escravos e a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata.

Elza Soares é filha desses processos de resistência cultural e social, e carregou esse corpo e essa garganta insurgentes em tudo o que disse e cantou e na sua forma de viver. Fez isso quando interpretou “A carne”, em 2002, “A mulher do fim do mundo”,

em 2015, e “Meu guri”, de Chico Buarque, no álbum *Trajatória* (1997), uma letra carregada de questionamentos sociais sobre o que é ser uma criança periférica no Brasil. Em sua voz, o personagem da letra tem cor, é negro, e bem poderia se chamar Agatha Félix, Miguel, João Pedro, ou personificar qualquer uma das inúmeras crianças negras que continuam sendo maltratadas, presas ou mortas desde sempre no Brasil.

“Me Deixem Cantar até o Fim”

A insurreição que se evidencia de forma mais acentuada a partir do álbum “Mulher do fim do mundo” sempre esteve em Elza Soares. A explosão estético-política evidenciada pelo público e pelos críticos na carreira da cantora, especialmente nos últimos 10 anos, é resultado de um acúmulo de experiências e transformações vividas pela artista e trazidas, também, por seu corpo e sua ancestralidade.

Ela questionou os papéis e lugares imputados a mulheres negras, periféricas e nonagenárias. Questionou o rótulo de cantora de samba. Questionou o tempo, desafiando-o com alegria e vigor. Dialogando com a contemporaneidade, rejuvenesceu a si mesma e sua música à medida que envelhecia.

Sob a perspectiva da performatividade e do poder agenciador presente em sua voz e em seu corpo, é possível lançar um olhar sobre a cantora Elza Soares, inserindo-a como alguém que, definida no contexto macropolítico como uma mulher, negra, ex-favelada, sambista e uma senhora de 90 anos que cantou até o fim, sempre trouxe consigo traços insurgentes e conseguiu ressignificar todos esses papéis. Mais recentemente, buscando ampliar o entendimento de si mesma enquanto um corpo negro em diáspora, sendo alguém que contrariou o lugar de desumanidade a que os negros historicamente têm sido relegados, e tendo alcançado uma posição de destaque não apenas como cantora, mas como pensadora do mundo contemporâneo, ela subiu num palco como o do Rock in Rio 2019 e pediu às mulheres que sigam avante, contrariem o histórico e as estatísticas, denunciem abusos e violências e lutem contra o racismo.

A cantora chegou ao século XXI dando o recado de que as mulheres, em especial as negras, existem, resistem e podem tudo o que quiserem, que não existe idade para amar e para fazer sexo, que os negros não precisam de ninguém que lhes deem voz, porque já têm sua própria voz. Elza bradou com sua garganta insurgente que “a coisa ficar preta” é o que de melhor pode acontecer. Mais forte do que a mensagem que ela proferiu nesses discursos, sua própria presença como uma mulher negra e nonagenária atravessando décadas de história, sempre cantando e se fazendo ouvir, já é em si uma performatividade. Elza foi e continuará sendo a resistência.

Referências

Camargo, Z. (2018). *Elza*. LeYa.

Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Zahar.

Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Perspectiva & Mazza.

Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar e memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.

Soares, E., & MC Rebecca. (2020). A coisa tá preta. Em *A coisa tá preta*. Som Livre.