

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Um Ensaio do Terceiro Mundo: Elza Soares no programa Ensaio de 1973

Vinícius Sobrinho

Novembro de 2020

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura, produzido sob a orientação do Prof. Dr. Emerson do Nascimento.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**UM ENSAIO DO TERCEIRO MUNDO:
ELZA SOARES NO PROGRAMA ENSAIO DE 1973**

VINÍCIUS SOBRINHO

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof.º Drº Emerson do Nascimento.

São Paulo – SP
2020

Um ensaio do terceiro mundo:

Elza Soares no programa Ensaio de 1973¹

Vinícius Sobrinho²

RESUMO: O presente artigo analisa a participação de Elza Soares no programa Ensaio, da TV Cultura, de 1973. A cantora demonstra em diferentes períodos históricos diversos tipos de enfrentamentos, seja em sua vida pessoal ou durante sua carreira. A partir deste entendimento, tomamos o programa Ensaio de 1973 como estudo de caso, em que usamos as enunciações de Elza Soares no enfrentamento a aspectos da primeira fase de sua carreira, no contexto social do país — da Ditadura Militar e do mito da “democracia racial”. No programa Ensaio desfiam-se as subjetividades por meio de uma entrevista que se faz no silêncio de voz e imagem do entrevistador, elucidando, dessa forma, a reescrita e a resistência da voz da cantora inserida no campo discursivo da música popular brasileira.

Palavras-chave: Elza Soares; Música popular; Programa Ensaio; Enunciações

RESÚMEN: Este artículo analiza la participación de Elza Soares en el programa “Ensaio”, de TV Cultura, de 1973. La cantante muestra en diferentes períodos históricos varios tipos de conflictos, ya sea en su vida personal o durante su carrera. Con base en este entendimiento, tomamos como caso de estudio el programa “Ensaio”, de 1973, en lo que utilizamos las declaraciones de la cantante para confrontar aspectos de la primera fase de su carrera, en el contexto social de Brasil — de la Dictadura Militar y el mito de la “democracia racial”. En el programa “Ensaio” se desentrañan subjetividades por medio de una entrevista que se desarrolla en el silencio de la voz y la imagen del entrevistador, dilucidando, así, la reescritura y resistencia de la voz de la cantante inserta en el campo discursivo de la música popular brasileña.

Palabras Clave: Elza Soares; Musica Popular; Programa de ensayos; Declaraciones

ABSTRACT: This article analyzes Elza Soares's participation in the program called “Ensaio”, of TV Cultura, in 1973. The singer shows many types of conflicts in different historical periods, in her personal life or during her career. Based on that, the “Ensaio” program, from 1973, was taken as a study case, in which we use the singer's statements to confront aspects of the first phase of her career, in the social context of Brazil - of the Dictatorship Military and the myth of "racial democracy". In the "Ensaio" program the subjectivities are unraveled through an interview that takes place in the silence of the interviewer's voice and image, elucidating the rewriting and resistance of the singer's voice inserted in the discursive field of the brazilian popular music.

Keywords: Elza Soares; Popular music; Essay Program; Statements

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura, produzido sob a orientação do Prof. Dr. Emerson do Nascimento.

² Técnico em Música, FASCS, 2022. Graduado em Comunicação Social – Rádio/TV, USJT, 2014, e Pós-graduado em Mídia, Informação e Cultura, CELACC, USP, 2020

1. Introdução

Dentro do maior acervo audiovisual da música popular brasileira, o prestígio dos arquivos do programa Ensaio da TV Cultura vão muito além da longevidade e da quantidade de programas. Sua linguagem, expressada no silêncio de som e imagem do entrevistador, constitui um elemento para maior veracidade dos relatos de quem é entrevistado, ou seja, quem narra o “ensaio de si”. A linguagem do Ensaio é mais poderosa quando tem seu lugar ocupado por uma voz que vem das margens da sociedade. Por isso a escolha da investigação de Elza Soares no programa Ensaio de 1973, no período sombrio da Ditadura Militar, em que o discurso dominante que circulava pela opinião pública, da mídia burguesa que era controlada pelo regime, idealizava um “país encantado pela democracia racial”, mas que no fundo, em seu mito de “cordial” miscigenação, integração e harmonia entre as raças, cobria com um véu a ideologia do branqueamento (GONZALEZ, 2020).

A roupagem das recentes músicas interpretadas por Elza é motivada por sua voz, objeto elementar da combinação estética que escutamos: o vocal gutural, a voz trêmula ou *drive* que se entrelaça com os efeitos de distorção dos instrumentos. Mas por muito tempo, Elza Soares foi estigmatizada como a cantora de sambas (“sambista”), um dos gêneros do subconjunto da linhagem samba-bossa-MPB (BAIA, 2014). Entre o discurso de modernização estética da bossa nova, o antropofagismo da Tropicália, e a censura do regime militar, Elza, genuinamente, reinventava sambas com o seu canto da “lata d’água”, enquanto muitos presumiam que seria uma referência dos vocais de jazz estadunidenses, uma vez que boa parte das músicas tradicionais e populares da América Latina, em especial as do Brasil e de Cuba, possuem conceitos e práticas de polirritmia ou sincopa (PAULI; PAIVA, 2015).

Elza teve quatro participações no programa Ensaio da TV Cultura: 1973, 1991, 2009 e 2014. Sendo a sua primeira participação (1973) o material deste trabalho. No ano de 2020, ano em que a cantora completou 90 anos. O foco está nas enunciações de enfrentamento e resistência produzidas pela subjetividade de Elza Soares na entrevista do programa Ensaio de 1973 (MPB Especial)³, em meio aos enunciados presentes no início de sua carreira. Para tal compreensão, entendemos a mulher negra na sociedade, os valores que circulavam nas mídias hegemônicas, bem como na música popular e urbana. Além disso, contextualizamos o entendimento de mito no discurso ideológico da “democracia racial”, segundo a perspectiva

³ SOARES, Elza. **MPB Especial**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1973. Programa de TV (63 min 26 s), arquivo digital, p&b. Acervo da Fundação Padre Anchieta.

crítica de Lélia Gonzalez (2020). Também atrelado ao instrumento de investigação, se faz uma análise arqueológica primeira dos discursos, isto é, o “enunciado” de Michel Foucault (2008), além das reflexões do conceito de espelho da “heterotopia” (2013), do mesmo autor, para se compreender não só o que se fala e o que se canta, mas como se fala e/ou se canta na potencialidade do “corpo sonoro” da cantora (LOPES, 2018). Por isso o programa Ensaio como material empírico para o estudo de enunciação, subjetivação e representação da voz de Elza Soares, pois é na ausência de voz e imagem do entrevistador que a artista toma liberdade e transgride a partir de seus relatos enunciativos, fazendo um “ensaio de si”, enquanto é atravessada pelo discurso da historicidade da música popular brasileira.

O material principal do corpus de pesquisa encontra-se apenas no acervo da TV Cultura. Para a realização da análise do programa, o autor obteve autorização do Presidente da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), José Roberto Maluf, e do empresário de Elza Soares, Pedro Loureiro (Anexo A), no ano de 2020. Portanto, fez-se necessária a transcrição integral do material para consulta e referência (Apêndice A).

1.1 Programa Ensaio: espaço de narração discursiva da linhagem samba-bossa-MPB

O que chamamos de programa “Ensaio” é um acervo com mais de 700 programas conduzidos por Fernando Faro⁴ (diretor e criador), que nos anos de 1970, chegou a transmitir os musicais em duas emissoras diferentes durante o mesmo período. Na TV Tupi (emissora privada de Assis Chateaubriand), a estreia foi em 1969 e ficou no ar até 1973. Em paralelo, na TV Cultura (emissora pública), o MPB Especial permaneceu entre os anos de 1972 e 1975. Por isso fala-se que o MPB Especial é o programa Ensaio, e vice-versa, mas que na época, por questões jurídicas, não poderiam ir ao ar, no mesmo tempo de atividade, programas com o mesmo nome. Mas desde o seu início, o programa (ou os programas) têm a mesma linguagem, atualizando apenas os seus aparatos de som e imagem, do preto e branco para as cores, além dos cortes ritmados durante os números musicais, linguagem semelhante ao videoclipe (AZEVEDO, 2013). Então, aqui entende-se o programa MPB Especial, o Ensaio da TV Tupi, dos anos 1970, e o programa Ensaio, de 1990 a 2016, como sendo o mesmo.

O acervo conta a participação dos mais variados artistas da música popular que se tornaram um verbete na midiateca do programa. E, ainda sobre a memória, o programa pode

⁴ Diretor e criador do programa Ensaio, além de produtor musical e jornalista. Fernando Faro foi um dos pioneiros da televisão no Brasil. Com registro de nascimento do dia 21 de junho de 1927, faleceu no dia 25 de abril de 2016.

ter um século de lembranças e vivências da música popular, pois muitos artistas que gravaram nos anos 1970, viveram nas décadas de 1930 ou até 1900. A prova disso, são os registros dos anos 1970: Dorival Caymmi, que nasceu em 1914, Adoniran Barbosa, de 1910, e Cartola, de 1908.

O programa Ensaio foi um dos maiores dispositivos de agenciamento de subjetividades dos sujeitos da música popular, portanto, a prática discursiva do programa é a “música popular brasileira” (indígena, africana, europeia), é este seu objeto, sua materialidade inerte, mais do que um documento, é seu monumento, não apenas por palavras e significados, como na leitura genealógica de Michel Foucault (2008). O programa ainda teve o privilégio de se situar e germinar durante um período de efervescência musical, discursando, assim, sobre a música popular brasileira, com o predomínio da linhagem samba-bossa-MPB (BAIA, 2014). De acordo com Silvano Fernandes Baia (2014), o discurso da linhagem samba-bossa-MPB, se deu a partir do samba carioca, da então capital do Brasil, dos anos de 1930, Rio de Janeiro. Constituindo um pensamento sociocultural dominante até os anos de 1980, período que se institucionalizou a MPB, não como sigla, mas como um subconjunto da música popular brasileira, ou seja, como um movimento da moderna música, como a contracultura, a música de protesto, como a Tropicália ou a Bossa Nova.

É este discurso passado (samba-bossa-MPB) que o programa Ensaio nos permite sacar de sua inércia. Em “A Arqueologia do Saber”, Michel Foucault explica que “quando analisamos discursos já efetuados, consideramo-los como afetados por uma inércia essencial”, mas analisando seus enunciados, “podem liberar, por uma espécie de memória que atravessa o tempo, significações, pensamentos, desejos, fantasmas sepultados” (FOUCAULT, 2008, p. 139). Desse modo, vasculhando os registros históricos do maior arquivo audiovisual da música popular brasileira, reencontramos uma “vivacidade perdida”. Assim, tratando a música popular, rural ou urbana, mas principalmente da linhagem samba-bossa-MPB, como práticas discursivas que formam sistematicamente tais objetos, os artistas convidados do Ensaio são sujeitos atravessados por enunciados desse discurso, tendo em vista que os artistas, mais do que representam, eles produzem enunciações do samba-bossa-MPB. Na entrevista que dialoga com a escolha de repertório musical, com as experiências artísticas e de vida dos convidados, o programa Ensaio nos permite fazer uma análise arqueológica primeira dos discursos: uma busca por enunciado, o elemento constituinte do signo (anterior ao referencial, significante e significado). O artista convidado é destacado em um concerto ou conserto de enunciações representativas e auto representativas para inserir-se no quadro da história da música popular

brasileira, como em um caráter ensaístico para a contribuição de pensamentos e fazeres sobre a tradição e o desenvolvimento da produção musical do Brasil.

A linguagem do programa, gravado e com poucos cortes de edição (pós-produção), faz com que a entrevista se desenvolva com a “sensação” do “ao vivo”, daí a sua forte impressão de veracidade. Por isso o programa Ensaio, com a preponderância das falas dos músicos, faz ressonância do discurso da música popular brasileira.

O programa Ensaio foi o lugar ocupado na mídia televisiva, de TV aberta, para se contar uma história não oficial da música popular brasileira, mesmo da linhagem samba-bossa-MPB, com os sujeitos que fizeram parte de seus subconjuntos. A partir do programa, temos material para muitas pesquisas no âmbito da música e da cultura, como em um contato direto com o artista e compositor brasileiro. Encontrando os enunciados no Ensaio, podemos reordenar os saberes musicais populares, contra o apagamento dessas vozes pela hegemonia.

Sob uma perspectiva mais contígua e latino-americana para se pensar no contexto de Elza Soares no programa Ensaio de 1973, em uma análise da cultura brasileira, ou neurose cultural, Lélia Gonzalez (2020) alinha a ideologia com o discurso hegemônico, ou seja, da visão pública e da história oficial que invisibiliza a memória afro-brasileira com a ideologia do branqueamento disfarçado pelo mito da “democracia racial”. Então veremos que a partir do enunciado do discurso, constituinte de signos, como o próprio Foucault admite e permite outras análises, se faz evidente neste material em particular, pois sua análise possibilita repensar seus efeitos na constituição dos sujeitos nos e pelos discursos. E no caso do programa Ensaio, é analisarmos o programa como um espaço para a auto subjetivação articulando relatos e saberes, resistindo e negociando seu espaço para a consagração do artista que relata.

1.2 Como ecoam as visibilidades nos silêncios do Ensaio

A interdição silenciosa durante as entrevistas do programa Ensaio, — sejam pelas perguntas inaudíveis e/ou da ausência de cenário e da imagem do entrevistador —, podem não ser silêncios que emudecem a fala dos sujeitos, mas sim, estratégias de uma conversa: o silêncio para a subjetivação, como elemento que motiva a auto representação do artista, e o inaudível em seu lugar de escuta (ressaltado para o espectador diante do artista). “El arte del silencio es un arte tan importante y tan poco conocido, y esto consiste sencillamente en el arte de callar” (JAVIER, 2016). Para explicar a nossa percepção sobre o silêncio, não como ausência de diálogo, mas como uma ferramenta fundamental para o processo de comunicação, compreendemos que o silêncio permite a organização dos pensamentos, harmoniza emoções e

amplifica a possibilidade de empatia. Os espaços de silêncio nos permitem a escuta plena, a observação e contemplação integrais, para detectarmos particularidades, inclusive permitindo que os erros sejam possibilidades, como em um ensaio musical ou cênico. O programa Ensaio é o lugar do silêncio complacente, pois escuta, sem contradizer; do silêncio inteligente que destaca gestos faciais sem a necessidade das palavras; de silêncio aprobatório que consente o que é dito, atribuindo mais importância ao relato do artista.

O método da entrevista do programa Ensaio, com a ausência visível de uma figura hegemônica, que dá maior visibilidade representativa e veracidade ao relato do artista, faz uma contra narrativa de histórias outras, uma reescrita de sua própria trajetória, portanto, não é um silêncio que cala, mas que motiva a voz ecoar, ressoar.

O historiador Michel de Certeau, na discussão sobre “Relatos de espaços”, especificamente sobre “espaços” e “lugares”, nos faz entender a inventividade do Ensaio como o lugar do discurso sobre a música popular brasileira, mas, em especial com Elza Soares, o silêncio do programa Ensaio tem aparente importância para dar voz a quem tem fome de se expressar, não se trata de um depoimento, mas de um relato. Então, o programa se torna um espaço praticado, como explica Certeau (1998, p. 202): "a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito". Os signos que constroem os relatos praticados no programa são as músicas atreladas as vivências. Por exemplo, quando a entrevistada é indagada pelo inaudível para falar sobre determinado trabalho e é desafiada a cantar algo a respeito, a artista é exposta à predicação de que sua vida é uma manifestação de sua arte (SOUZA, 2015). Portanto, pensar o programa Ensaio também como uma arte cênica, não se trata de uma apropriação simplificadora, mas uma experiência de si, do artista. O “espaço praticado” (CERTEAU, 1998) é o seu “ensaio de si” (PRATA, 2019).

É, naquela época, meu pai tocava violão e tinha uma música que não pude... é, não dá para esquecer, que a gente, quando é criança, tem a mente muito limpa, a gente grava... Então era uma música assim... Cê quer ver só pra fazer de surpresa? (SOARES, 1973, 10min 14seg).

Elza Soares canta “Cadê meu Pandeiro”, de Roberto Martins e Walfrido Silva, gravado por Castro Barbosa, pela gravadora Odeon:

Cadê o pandeiro que eu mandei você guardar? / Vou precisar para a batucada / Na roda do samba, o batuque começou / se você não vai, me deixa ir que eu vou // Se você não vai, é porque não quer / Eu não troco samba pelo amor de uma mulher / Dentro do batuque, eu me sinto bem / gosto de você, mas gosto do samba também (MARTINS; SILVA, 1937).

Quando indagada sobre o que a sua mãe escutava:

A minha mãe trocava as lágrimas pela música, né? Mas uma música que a minha mãe cantava? Sei lá, não deu pra gravar muito não que... Era muito triste, sabe? Não dava pé, por que a mamãe não botava a gente no colo, porque éramos demais. Se botasse a Elza no colo, faltava o colo pros outros. Então a gente não tinha colo não! Não dava colo (SOARES, 1973, 11min 03seg).

Seu pai, trabalhador, tocava violão, enquanto a mãe, Dona Rosária, entre a produção e a reprodução social, trocava as lágrimas pela música enquanto ia buscar água na bica, pois foi lavadeira. E Elza, desde criança, aprendera sambas carregando lata d'água na cabeça. Após a abolição, a maioria das mulheres negras tiveram de recorrer a prestação de serviços nas regiões urbanas, um subemprego, como exposto por Lélia Gonzalez (2020). Questionada novamente sobre alguma música de quando era criança, Elza relembra “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa e Vadico. Ela menciona que o pai dela “era vidrado” na cantora. Possivelmente Aracy de Almeida⁵, uma das maiores interpretas de Noel e uma das primeiras cantoras negras da era do Rádio, provável influência para Elza Soares. São as perguntas íntimas e inaudíveis que revelam as lembranças e as memórias que atravessam o tempo, são estas indagações, na maneira singular do programa Ensaio, que permitem interpretações outras para a nossa investigação.

2. Do morro ao trono: o espaço ocupado por Elza Soares até o programa Ensaio de 1973

No final dos anos 1990, Elza Soares sofreu uma queda de um palco, fraturou a segunda vértebra lombar, e com o passar dos anos, com pino nas costas, “sacudiu a poeira e deu a volta por cima”, fazendo da cadeira seu trono de soberana, cativando o público mais jovem nos dias atuais. Na onda dos selos e das gravadoras independentes, engajou-se em músicas como “A Carne” e “Haiti”, escancarando a desigualdade e a discriminação racial, ambas do disco “Do Coccix Até o Pescoço” (2002), indicado ao Grammy Latino. E mais ainda com as parcerias com o grupo da nova vanguarda paulista: “A Mulher do Fim do Mundo” (2015) — que conquistou Grammy Latino —, “Deus é Mulher” (2018); e seu último álbum, “Planeta Fome”

⁵ Aracy de Almeida (1914), “Grande intérprete da obra de Noel Rosa, começou a cantar profissionalmente na Rádio Educadora, em 1933, por intermédio de Custódio Mesquita, tornando-se um dos nomes mais conhecidos da era de ouro do rádio”. In: Dicionário Cravo Albin. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida>>. Acesso em: 25. nov..2020.

(2019), com a indicação de Melhor álbum de MPB e melhor música com “Libertação”, parceria com BaianaSystem e Virgínia Rodrigues. As recentes interpretações e composições denunciam a fome, violência contra a mulher, canta-se sobre o feminismo negro, exige “Exú nas escolas” (reivindicando a lei 10.639⁶), condena a homofobia e a transfobia, além de pedir um “Brasil de cabeça em pé”. Em 1999, Elza Soares foi eleita pela Rádio BBC de Londres como a cantora do milênio.

A intérprete, cantora e compositora, com nascença no bairro de Padre Miguel, entre junho ou julho de 1930, da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, mudou-se ainda pequena para Água Santa, zona norte, e também foi moradora do bairro de Bangú, onde só “dava bacana de marmita” (SOARES, 1973, 18min e 14seg), local que seu pai, o operário Avelino Gomes, trabalhava. Filha de uma lavadeira, Dona Rosário da Conceição, Elza (da Conceição) Soares foi oito vezes mãe e viúva aos vinte e poucos anos.

Lélia Gonzalez, que nasceu cinco anos depois de Elza Soares, no ano 1935, migrante de Belo Horizonte (MG) para a capital do Rio de Janeiro, é a intelectual que viveu próxima do mesmo contexto da cantora, e é quem melhor faz uma interpretação das camadas culturais daquele momento para consolidar a nossa reflexão. No contexto da então capital do Brasil, (a capital da novidade, do tambor de ressonância, a “cidade maravilhosa”) para se compreender o que era permitido dizer e o que não era, é necessário fazer um retrospecto.

Entre o período de 1930 e 1950, se faz notar o processo desigual de proletarização e urbanização do negro do Sudeste (industrialização). Desigual proletarização, pois a maioria da população era a população negra, desde o escravismo do século XVI, mas a maioria da mão de obra da região Sudeste era constituída por pessoas brancas; do final de 1890 até 1930, foi um período de grande imigração europeia, e durante esses anos, ideólogos e intelectuais elaboraram conceitos sobre a suposta superioridade branca, idealizando um país mais “civilizado”. É esse pensamento embranquecedor que fez (faz) parte da ideologia e da identidade nacional do Brasil. (GONZALEZ, 2020). Em um de seus textos para um simpósio, Lélia Gonzalez (2020, p. 68) comenta sobre o decreto assinado por Getúlio Vargas, de 1945, que privilegiava a entrada de europeus para “preservar e desenvolver, na composição étnica da população” as características europeias, exaltando, nas entrelinhas, a nação europeia como superior a população africana que

⁶ BRASIL. Lei de 2003 que estabelece a obrigatoriedade do ensino de "história e cultura afro-brasileira" nas demais disciplinas das escolas de ensino médio e fundamental. In: Planalto. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 25 nov. 2020.

tanto desenvolveu a cultura do país⁷. Mas como “O que predomina na “democracia racial” brasileira é o preconceito de não ter preconceito” (GONZALEZ, 2020, p. 168), é importante destacar o artigo da Lei de Segurança Nacional do regime militar, de 29 de setembro de 1969, que proibia discussões sobre discriminação racial, colocando a palavra ódio no mesmo parágrafo. Incitar a discussão sobre discriminação era o mesmo crime que incitar o ódio⁸.

Além do contexto político-cultural, o advento de Elza Soares como cantora e intérprete, conhecida primeiramente como a “sambista”, acontece paralelamente com o desenvolvimento do samba Carioca — de origens do samba de roda da Bahia — sendo o principal gênero na construção de uma identidade nacional de discurso sobre música popular no Brasil, como levanta o professor e doutor em História Social, Silvano Fernandes Baia (2014). O estilo musical da capital carioca, de música urbana, teve grande circulação através das ondas do Rádio (entre 1930 e 1960), grande influência para Elza, e onde ela começa a tentar se inserir, ainda em programas de calouros. A construção deste discurso da música urbana se dá pelos primeiros críticos, jornalistas, memorialistas, e historiadores musicais (ainda de forma muito tímida nos primeiros anos). O samba era entendido como autêntico quando não se submetia aos interesses estéticos das gravadoras de poder hegemônico — questões que se intensificaram com as marcas culturais da “americanização”.

Das várias participações que fizera nos programas de calouros nas Rádios, certa vez Elza Soares rompeu o silenciamento da plateia (que ria) e do compositor e apresentador Ary Barroso, no programa “Calouros em Desfile” da Rádio Tupi, quando foi questionada por ele: “de onde você veio?” — sendo julgada por sua aparência —, ao que a jovem respondeu: “do planeta fome!”. Elza tinha 13 anos e precisava do prêmio para comprar remédios para o seu primeiro filho, João Carlos, recém-nascido. A jovem cantora calou ainda mais a plateia ao cantar “Lama”, de Paulo Marques e Alice Chaves, recebendo a nota máxima levando o prêmio para casa (CAMARGO, 2018). Com o relato de Elza, sabemos que a mídia sensacionalista ridiculariza a fome, assim podemos observar através da autora Lélia Gonzalez, que nos permite fazer uma leitura da mídia como um dispositivo cultural de agenciamento de subjetividades.

⁷ BRASIL. Decreto-lei nº 7.967, de 18 de setembro de 1945. Artigo 2º: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional”. In: Planalto. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del7967.htm>. Acesso em: 25 nov. 2020.

⁸ BRASIL. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Cap. 2. Dos Crimes e das Penas. Art. 30: Incitar. 6. Ao ódio ou à discriminação racial. In: Planalto. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0898.htm>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Para explanar ainda as ideias do corpo negro na mídia, com o exemplo da imprensa, Lélia Gonzalez (2020, p. 57-58) nos chama a atenção para os discursos dos “anúncios de jornais, na seção de oferta de empregos, surgem expressões tais que “boa aparência”, “ótima aparência” etc., já se sabe seu significado: que não se apresentem candidatas negras, não serão admitidas”.

O primeiro compacto de Elza Soares: “Se Acaso Você Chegasse (1960)”, título da música de composição de Lupicínio Rodrigues⁹, um de seus padrinhos pretos, como Moreira da Silva¹⁰, não foi apenas o seu primeiro registro em uma gravadora, mas foi também a primeira vez que Elza Soares, aos 20 e poucos anos, pegava um disco em suas mãos: o seu próprio disco. Seu talento lhe proporcionou diversas primeiras vezes, entre elas: sua primeira descida do morro para a praia, pois era onde ficava a gravadora Odeon e também próximo de seu trabalho como cantora na boate Texas Bar¹¹.

Ah, o primeiro disco foi uma transa super bacana. (hm) Eu cantava na boate Texas Bar, porque eu comecei na Argentina, eu já comecei internacional. Eu desci do morro, peguei o navio, quando eu vi tava em Buenos Aires (risos). Diferente. Dormindo até em colchão de mola, bicho, tava genial. Não tinha nada disso, larguei esteira e tudo aí, né, acordei em Buenos Aires. Uma história longa. Aí eu fiquei um ano na Argentina. Fui com a Mercedes Baptista pra lá. Fui como cantora. Aquela época eu rebolava muito. Hoje não reboło muito porque Mané não deixa, Mané não gosta muito não. Eu cantava e tava nas cadeiras, bem crioula mermo, negrona, pá. Aí agradei à beça em Buenos Aires, mas eu não recebia tutu, não. Aí eu comia sanduíche de pão com pão, só tinha melhorado a cama, não era mais esteira, mas a comida continuo na mesma miséria (risos), era duro pra chuchu, né? (SOARES, 1973, 25min 51seg).

A voz inimitável de Elza Soares não pode ser um elemento isolado para a sua ascensão e emancipação. A mulher guerreira foi o sustento de sua estrutura familiar, foi protagonista. Sua voz só é capaz de se reproduzir a partir de um “corpo sonoro” que ginga e que possui suas singularidades, como grande fôlego, dicção, timbre, coloratura, rouquidão (que lhe serve como

⁹ Cantor e compositor gaúcho. Em 2014, Elza Soares e Glauber Amaral montaram o show “Elza Canta e Chora Lupi”. A cantora gravou o programa Ensaio com as músicas de Lupicínio no mesmo ano. In: Canal do Programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSz7_QaitwM>. Acesso em: 25 nov. 2020.

¹⁰ Autoapelidado como “Kid Morengueira”, Moreira da Silva foi o criador do samba de breque, isto é, uma pausa na música sincopada para a intervenção da fala do intérprete, O termo é um abasileiramento da palavra *brake* do inglês. In: Câmara. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/664767-o-breque-de-morengueira/>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

¹¹ Boate que se localizava no bairro de Copacabana da cidade do Rio de Janeiro.

suporte de balanço ao cantar melodias) e versatilidade na extensão vocal para todos os tons (LOPES, 2018). De um lado, Elza seduzia com seu rebolado, por outro, seu corpo por si é um corpo político, pois incomoda por conta de sua ascensão. De madrinha da seleção brasileira (Copa do Chile de 1962), com o Brasil bicampeão mundial, a vilã rotulada pela imprensa por supostamente destruir o casamento de um craque do futebol brasileiro: Mané Garrincha¹², “o anjo das pernas tortas”¹³. A cantora quase se tornou uma “maldita” por conta dos rótulos que recebeu da imprensa moralista. Foram 17 anos juntos, enfrentando o alcoolismo e a depressão do marido, além de sustentá-lo, e ainda na luta para tentar reconstruir a imagem de ídolo futebolístico a todo custo. Elza, além de enfrentar sua invisibilização feita pelos ataques da mídia, também enfrentou o apagamento de seu companheiro. “Que se pense nesse outro herói chamado de Alegria do Povo, nascido em Pau Grande” (GONZALEZ, 2020, p. 90). O adjetivo “Alegria do Povo” deixava seu nome de registro e futebolismo de lado: Mané Garrincha ou Manoel Francisco dos Santos. E não só a imprensa, mas artistas e a indústria cultural-fonográfica também se aproveitavam atacando o casal. A música “Volta pra casa”, interpretada por Noite Ilustrada — mesmo cantor de “Balada número 7” que exaltava o jogador —, agora canta: “reaja, mostre que é um campeão/ volte pra casa / abrace as crianças / e peça perdão”. E também Núbia Lafayette com a música “Três lágrimas”.

Figura 1 – Nota "Morte do mainá foi obra de Elza Soares", 24 jun. 1964.

¹² Mané Garrincha foi marido de Elza Soares por 16 anos. No podcast do André Rizek, Futebol Arte, Elza revelou que seu time do coração foi o Flamengo, mas ele não foi aceito no clube “porque tinha as pernas tortas”. O livro “Estrela Solitária: Um Brasileiro Chamado Garrincha” de Ruy Castro resgata a sua história e o livro “Garrincha, a Flecha fulniô das Alagoas – Mestiçagem, Futebol-Arte e Crônicas pioneiras” de Mário Lima investiga as origens indígenas do jogador.

¹³ O anjo das pernas tortas, um poema de Vinícius de Moraes, de 1962. In: Vinícius de Moraes. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-anjo-das-pernas-tortas>>. Acesso em: 25 nov, 2020.

“Morte do mainá foi obra de Elza Soares”

RIO, 23 (FOLHA) — Afirmando que nenhum botafoguense ou qualquer pessoa residente em Pau Grande teria coragem de torcer o pescoço do passarinho de Garrincha, a sra. Nair dos Santos, esposa do craque, declarou que a morte do mainá que o governador Carlos Lacerda havia dado ao craque só pode ser obra de Elza Soares.

Dr. Nair, empenhada em luta judicial para conseguir o máximo do desquite provocado por Garrincha, acrescentou que, após tomar conhecimento da morte do mainá, passou a temer também pela vida doathorrinho “Duque”.

— Tanto o mainá como “Duque” — esclareceu — estavam muito bem em Pau Grande, até que apareceu a cantora para levá-los para a ilha do Governador.

Diz-se ainda dr. Nair que sua culpa em relação a Elza Soares se deve ao fato de que a rezadeira que serve a Garrincha advertiu que a ma sorte que acompanhava o craque vinha do passaro e que era necessario matá-lo. Assim, a cantora teria resolvido eliminar o passarinho, para livrar Garrincha do quebranto.

Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 07 nov. 2020.

Mainá foi um pássaro que Garrincha criava. Em uma página de notícias de crimes, a Folha de SP lançou esta nota: “Morte de Mainá foi obra de Elza Soares”, trata-se de um depoimento da ex esposa do jogador e é a prova de um dos ataques midiáticos sofridos pelo casal, como é relatado na biografia da Elza sobre aquele período. Ainda sobre a biografia escrita por Zeca Camargo, Elza Soares conta que o pássaro do Garrincha foi morto quando ela teve sua casa invadida por um grupo do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) na noite do dia 20 de julho de 1964, poucos meses após o Golpe Militar (31 de março), provavelmente por conta da gravação de um jingle que ela cantou para a campanha de João Goulart. Com a perseguição da imprensa, dos militares e dos grupos misteriosos, foram motivos mais que suficientes para o casal e as crianças se refugiarem na Itália. Por tudo o que seu gingado e a sua voz representava, a cantora era um incômodo para os discursos vigentes e o regime político da época. Sobre o episódio dos militares, entre outras coisas, Elza comenta:

Não precisava fazer discurso político pra incomodar. Bastava eu falar de mim, dizer quem eu era. Acho que só isso já crivava um desconforto – minha história, favela, lata d’água na cabeça, mãe lavando roupa... eu lembrava pra aquela gente que o Brasil era também aquela miséria toda. eu me sentia como mais uma tagarela que tinha chegado ali falando coisas que ninguém deveria falar. Lá vinha eu com a lata d’água na cabeça, cantando daquele jeito... lógico que eu incomodava (CAMARGO, 2018, p. 192).

Figura 2 – Nota “Elza ameaçada”, 24 mai. 1973.

ELZA AMEAÇADA — A cantora Elza Soares foi ameaçada de morte por causa de seu show no TBC. Um homem telefonou duas vezes para exigir que ela não falasse em raça negra durante o espetáculo. “Você e o Garrincha deveriam fazer como Pelé e apertar a mão do branco”, disse ele. Agora, também pelo telefone, a cantora terá que se conter: as ligações para sua casa estão sendo controladas pela polícia.
(F1)

Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 07 nov. 2020.

Antes do período sombrio da ditadura, Elza também conta em sua biografia, uma das discriminações que recebeu de uma grande gravadora da época. Quando cantava na boate Texas Bar, um de seus admiradores, o compositor Aldacir Louro tentou levar a Elza para a RCA, então algumas pessoas da gravadora foram lhe ouvir cantar. Deram o seguinte retorno para Aldacir: “Lamento muito, mas não vai dar certo, porque ela é negra” (CAMARGO, 2018, p. 114). Podemos constatar essa afirmação não só pela fala da cantora, mas também nas análises teóricas feitas por Gonzalez, destacando que os mitos e os preconceitos são triplicados sobre as mulheres negras, por questões de classe, racismo e sexismo (GONZALEZ, 2020). Ficam evidentes ideais embranquecedores da gravadora em questão.

Para chegar até o programa Ensaio de 1973, Elza Soares já havia consolidado a sua carreira com 16 discos de estúdio: *Se Acaso Você Chegasse* (1960), *A Bossa Negra* (1960), *O Samba É Elza Soares* (1961), *Sambossa* (1963), *Na Roda do Samba* (1964), *Um Show de Elza* (1965), *Com a Bola Branca* (1966), *O Máximo em Samba* (1967), *Elza, Miltoninho e Samba*, vol. 1 (1967), *Elza Soares – Bateria: Wilson das Neves* (1968), *Elza, Miltoninho e Samba*, vol. 2 (1968), *Elza, Carnaval e Samba* (1969), *Elza, Miltoninho e Samba*, vol. 3 (1969), *Sambas e Mais Samba* (1970), *Elza Pede Passagem* (1972) e *Sangue, Suor e Raça* (1972). Elza Soares ocupa o lugar do samba e do morro na música urbana de linhagem do samba-bossa-MPB. É entre a Bossa Nova (1959) e a Tropicália (final dos anos 1960) que Elza consolida a sua carreira, entre a tradição do samba e a moderna ou nova MPB (sigla que, para os intelectuais, o samba passou a fazer parte entendendo-se como música popular brasileira de qualidade). Ruy Castro, em um

depoimento para a biografia de Elza escrita por Louzeiro (1997, p. 225) destaca que a popularidade de Elza Soares veio logo após clímax da Bossa Nova, quando a música popular passou a ser mais mercantilizada, pois Elza também foi uma das primeiras estreantes em LP de 12 polegadas (disco de longa duração).

A mídia é o lugar de condição e negociação, além de partilha de imaginários e narrativas. A música é uma possibilidade de visibilizar e de dar espaço para uma outra representação, pois mesmo sem intenção, a música mescla arte técnica e experiências. Se por um lado a música urbana é filha da indústria cultural, inserindo-se nos discursos midiáticos, por outro tem a sua raiz na tradição. Assim, entre as fissuras, no campo da música popular e urbana, Elza Soares figura a reivindicação do negro, um espelho para outras mulheres e uma reescrita da história negra, não oficializada. Sua história é uma resistência que revela a ideologia por de trás do mito da “democracia racial”, a ideologia do branqueamento, um “modo de representação/discurso que encobre a trágica realidade vivida pelo negro no Brasil. Na medida em que somos todos iguais “perante a lei” e que o negro é “um cidadão igual aos outros” como é bem descrito por Lélia Gonzalez (2020, p. 38).

2.1 O enunciado: a “sambista mulata” e o mito da “democracia racial”

No pensamento de Michel Foucault, o enunciado não tem propósito de difundir nada além do texto: "o nível enunciativo está no limite da linguagem" (2008, p. 127). E, para o autor, se isolamos os enunciados dos discursos, "não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações" (2008, p. 32). Relações de poder. O enunciado não existe tal qual a língua ou objeto, mas é constituído por signos e formulações, "como um átomo do discurso" (2008, p. 90).

Não se trata de examinar o valor enunciativo ou revelar algum sentido oculto, mas defini-lo por sua capacidade de circulação, apropriação, transformação; “um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política” (FOUCAULT, 2008, p. 136). Se a história oficial faz parte do discurso hegemônico, escondendo da identidade brasileira a ancestralidade africana, a suposta “democracia racial” se torna parte de nossa consciência, como descreve Lélia Gonzalez:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrição que restituem uma história que

não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção (GONZALEZ, 2020, p. 78).

Nos átomos desse discurso dominante, encontramos átomos de memória em resistência a consciência (ideologia), pois a memória “fala através das mancas do discurso da consciência”, “tem jogo de cintura”. (GONZALEZ, 2020, p. 78-79). Entendendo a função do enunciado, este átomo do discurso, o isolamos:

Bom, depois do meu primeiro disco, vieram vários discos, gravei muita música, gravei muita coisa errada por falta de uma boa direção, enfim, gravei muita coisa boa também, e fiquei conhecida como sambista. Sambista, né? Porque, antigamente, o título de sambista era um pouco pejorativo, ninguém queria ser sambista, porque sambista queria dizer crioulo, queria dizer, sei lá, marginal, então ninguém queria ser sambista. E muita gente, não olhava assim muito bem... Ah, Elza Soares, sambista, mas sambista não tá com nada. Sambista, pô, negócio de samba..., mas gravei muita coisa boa. E gravei muita coisa errada como já disse também. (SOARES, 1973, 34min 38seg).

Eis “o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação” (FOUCAULT, 2008, p. 31). A função enunciativa nos ajuda a localizar o referencial em seu sentido e em sua condição de emergência à proposição de verdade. Depois de seu compacto *Se Acaso Você Chegasse* (1959), Elza lançou o seu segundo disco com o título: *A Bossa Negra* (1962). Lê-se a necessidade da demarcação do corpo negro junto ao título *Bossa* (CORACÃO; SOUZA, 2019), um gênero do subconjunto da música popular, tido como parte da “modernização” da música brasileira, com origem do samba, da música negra, de origem no samba de roda da Bahia. “A Bossa Negra” parece um título redundante, mas a necessidade de demarcação do corpo negro junto ao título é uma resposta ao discurso da “democracia racial”, pois o negro desaparece na música popular midiaticizada, da linha do samba, bossa e MPB, sendo apropriada por outros cantores (brancos) com maior visibilidade. E o título do disco firma o negro além do samba, ocupando também a “modernização” da Bossa Nova.

Elza Soares, na condição de “sambista”, primeiro estigma em que ficou conhecida (pois esse título pejorativo não cai sob outras cantoras), trabalhando para as grandes gravadoras da época (principalmente pela Odeon), para gravar o que ela realmente gostaria, teve de gravar muitas composições de outros homens de acordo com as sugestões dos produtores musicais das gravadoras. Se por um lado a cantora reivindicou o corpo negro junto dos nomes de seus discos, como *A Bossa Negra*, por outro lado teve que conceder sua corporificação na condição de mulata (CORACÃO; SOUZA, 2019).

Em nível consciente, ideológico, o termo “mulata” tem origens grotescas, de mulas e éguas, além das mucamas escravas da casa grande (origem dos estereótipos da mulher doméstica e da mulata) estupradas pelos senhores e seus herdeiros (aqui a maior causa da mestiçagem), segundo as análises de Lélia Gonzalez (2020, p. 73-93). Mas Lélia também enfatiza as imagens positivas no inconsciente do mito da mulata. Elza, apesar de ter sido estigmatizada sob os estereótipos da mulher negra, como um objeto de entretenimento, a tipificação cultural da mulata também esteve condensada em seus atributos corporais de ritmo e gingado perturbador:

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma musa, que é uma categoria da cultura. No máximo — como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a ser degustada (GONZALEZ, 2020, p. 165).

Já havia cantoras negras em ascensão, como Elizeth Cardoso¹⁴ — uma das referências para Elza Soares —, além das cantoras Aracy Cortes¹⁵, Aracy de Almeida e Carmen Costa¹⁶, conhecidas pelo rádio. Mas como “fruta a ser degustada”, pode ser a maçã para o empoderamento de outras cantoras que vieram depois de Elza, pois o novo, com Elza Soares é o corpo negro que performa, porém com as referências do gingado do samba para a sedução, com a enunciação do samba, não mais como maldito, mas como um símbolo de integração entre brancos e negros, sob o discurso da época da suposta “democracia racial”, trouxera no inconsciente a memória do samba, como o “não saber que conhece” (CORAÇÃO; SOUZA, 2019). *As Polegadas da Mulata*, de Hianto de Almeida e Macedo Netto (1962), *Mulata de Verdade*, de Sergio Malta (1963), *Mulata Assanhada*, de Atauípho Alves (1968), são exemplos

¹⁴ Iniciou na Rádio Guanabara, por intermédio de Jacob do Bandolim, fazendo seu teste no "Programa suburbano" ao lado de Aracy de Almeida, Vicente Celestino, Moreira da Silva, Noel Rosa e Marília Batista. In: Dicionário Cravo Albin. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

¹⁵ Primeira cantora popular, a carioca Aracy Cortes (1904), foi a primeira que interpretou “Aquarelas do Brasil” e lançou Ary Barroso como compositor, além de ajudar Paulinho da Viola, Assis Valente e Clementina de Jesus. In: UOL History. Disponível em: <<https://history.uol.com.br/hoje-na-historia/nasce-cantora-brasileira-aracy-cortes>>. Acesso em: 25 nov.2020.

¹⁶ Carmen Costa, centenária, fluminense, uma das primeiras cantoras populares midiáticas. Teve início à carreira com o incentivo de Francisco Alves, o rei da voz, para quem ela trabalhava como empregada doméstica. In: G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/05/carmen-costa-cantora-que-desafiou-a-moral-dos-anos-1950-e-revivi-da-no-centenario-de-nascimento.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

de canções da sua discografia, interpretadas por seu corpo e voz nos anos 1960, e que podemos correlacionar como possibilidade de aparecimento do enunciado no trecho destacado do programa.

Eu viajei pra muitos lugares. Eu fui a Nova Iorque, mas sambista. Uma sambista em Nova Iorque. Uma sambista cantando [ininteligível] a história. Eu fui lá. Eu fui pro México. Quarenta dias no México. Eu estive na Alemanha. Estive na Suíça. Morei dois anos na Itália. Cantei na França. Fiz um festival importante, mas eu, sei lá. Chama-se “Cantagiro” (ITÁLIA). Um programa importante, porque a gente faz toda a Itália e fica conhecido. Fiz um outro festival pop em Palermo pra vinte mil pessoas. Nesse festival pop tinha simplesmente: Aretha Franklin, tinha Camp Base, tinha Oscar Peterson... Modéstia parte, a negra Soares, com um trio que, nem sei se devo falar, fez sucesso, minha gente. samba brasileiro fez sucesso. Eu digo samba brasileiro, como tem muita gente que pensa que samba ainda é estrangeiro, mas ele é brasileiro. Se vocês não sabem, eu tô explicando. Ele nasceu no Brasil. É tão brasileiro quanto eu. Fez sucesso. (SOARES, 1973, 48min 53seg).

Ao fixar o vocabulário, como quando Elza coloca que para muita gente o samba é estrangeiro, Elza não faz uma resistência ao outro, mas uma resistência no outro, levantando o estandarte do samba como genuinamente brasileiro, tão brasileiro quanto Elza Soares. Ao produzir a enunciação de sua identidade como mulher negra atrelada ao gênero musical do samba, a cantora enfrenta o enunciado do “diferente” na linhagem “Bossa-MPB”, valorizando sua origem popular de tradição.

Na imprevisibilidade de Elza, "o enunciado circula, serve, se esquiva, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade" (FOUCAULT, 2008, p. 119). Quando Elza tem a necessidade de firmar-se como brasileira, tanto quanto o samba, e guiados pela nossa perspectiva latino-americana, fazemos a leitura do enunciado da “sambista mulata” como uma enunciação de resistência ao mito da “democracia racial”. Ela faz de seu “lugar” como “sambista mulata” um “espaço” praticado, assim sendo “sucessivamente obediente e ameaçadora” (CERTEAU, 1998, p. 217), uma “delinquente” ou rebelde. Elza Soares apresenta uma aparentemente “resistência passiva”, que é verdadeiramente ativa, pois entre o duplo estereótipo da mulher negra em nossa sociedade, a mulata e a empregada doméstica, surge também, pela inconsciência, a mãe preta, figura base de toda a cultura brasileira, da língua brasileira, do “pretoguês” (termo cunhado por Lélia Gonzalez), a matriarca dos terreiros da candomblé, cuja memória e saberes, de alguma forma, atravessam as fissuras do discurso dominante (consciência), da história oficial, e que abriu passagem para Elza Soares. Então, sendo a música uma linguagem, quando Elza Soares coloca o samba como “tão brasileiro

quanto” ela, é que a cultura e a música brasileira, ao contrário do que se pensa, é cultura afro-brasileira, como afirma Lélia Gonzalez (2020). Elza, assim como a mãe preta, onisciente, está aí para subverter tudo isso.

3. O jogo de cena das enunciações da mulher do terceiro mundo

Para a reflexão do confronto das enunciações do “corpo sonoro” de Elza Soares contra o jogo de enunciados que surgem na entrevista do programa Ensaio de 1973, tomamos o texto “De Espaços Outros”, no qual Michel Foucault (2013) explica o conceito de “Heterotopia”. Para o autor, o que importa é a proporção que o lugar toma, e a alocação se dá nas sobreposições, nos espalhamentos dos conjuntos de relações, ligados uns aos outros, e que de alguma forma, podem refletir ou reflexionar dois grandes tipos de alocações: as utopias (os não-lugares), e as “heterotopias”, como uma utopia realizada, ou uma “contra-alocação”, como as casas de repouso, onde o tempo de ócio contrasta com a produtividade da sociedade capitalista.

Há experiências que seriam uma mistura entre heterotopia x utopia: o espelho. Enquanto objeto material, é uma heterotopia, pois existe e nos vemos ali, ao passo que é utopia para nos imaginar além da imagem reproduzida. De frente para o espelho, se pinta, se maquia, cortam os cabelos. As enunciações de Elza Soares refletem e atravessam o espelho do programa Ensaio para a contradição, transgressão, enfrentamento, resistência e rebeldia. O programa Ensaio é onde descobrimos o ausente, ao mesmo tempo que os relatos se constroem com veracidade na linguagem do programa, para tornarem-se reais, nos “ensaios de si”. O Ensaio é o “lugar”, repleto de enunciados inertes, e o enunciado da “sambista mulata” também é um lugar, uma demarcação.

Assim, retomando as reflexões de Michel de Certeau (1998, p. 215): “As demarcações são limites transportáveis e transportes de limites”. Então as demarcações são como o espelho de Foucault, um “não-lugar”, ou seja, “*metaphoral*”, como eram chamados os meios de transporte em Atenas. Elza Soares faz do “lugar” do programa Ensaio, um “espaço praticado”.

Em 1972, um ano antes de sua afirmação no campo da música popular brasileira, no registro do programa Ensaio, Elza Soares gravou a música “*Saltei de Banda*”, de Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix: “Eu já morei na tal da feira moderna / Mas saltei de banda / E hoje sou meu próprio patrão / E ninguém me manda”. Elza subverte a “mulata” em sua “própria patroa”. Essa canção fez parte do disco “*Elza Pede Passagem*”. O nome Elza no lugar do substantivo “samba”, a referência do título da famosa frase “O Samba Pede Passagem”. Além de sua

afirmação, em seguida, em um pot-pourri, Elza emenda “*Exaltação a Tiradentes*”, de Estanislau Silva, Mano Décio da Viola e Penteado, uma música de exaltação à coragem, à luta e a liberdade¹⁷. Assim ela marca o início do programa. Cantando e interpretando a seu modo, em uma extensão de médio a agudo, pontuando algumas frases no registro da voz de apito¹⁸, com a utilização de scats¹⁹, rouquidão, aspereza, e voz gutural²⁰, sincopando²¹ as melodias, ora adiantando as frases, ora atrasando, ou seja, gingando ritmicamente. A “sambista mulata” faz da tipificação de seu corpo objetificado para um “corpo sonoro”, um instrumento, uma voz inimitável.

A minha rouquidão é muito gozada. Essa minha rouquidão começou quando eu carregava água. Cada vez que eu pegava a lata, eu dava um gemido: “bãaa” (risos). Aí bãaa pra lá, bãaa pra cá, bãaa pra cá, surgiu aí eu falei: esse negócio dá ‘swing’, né? Dá balanço! ‘Swing’ não usava muito não, porque lá no morro, lá não tinha nada de ‘swing’, não tinha rádio, não tinha nada disso não. Negócio de ‘swing’ eu aprendi aí com a moçada mais entendida, depois quando eu descí, eu entendia, ouvia a moça falar: “som, é swing, é balanço”. Aí eu comecei a acreditar e comecei a falar também. Aí eu comecei, aí eu cantava, e quando eu cantava meus sambas, né, lá no morro... (SOARES, 1973, 17min 27seg).

Mesmo enquanto era lida na condição de “sambista”, e com a carreira consolidada, Elza, quando questionada sobre suas referências, perguntavam-lhe se a sua técnica de ‘scat’ e vocal gutural, eram referências de Louis Armstrong, mas o “*drive*”²² que Elza utiliza em suas entonações e interpretações, foi um balanço que desenvolveu na infância em Água Santa, no município do Rio de Janeiro, quando erguia lata d’água para levar em cima da cabeça, enquanto

¹⁷ A história através do samba: “Exaltação à Tiradentes” – Império Serrano 1949. In: Inverta. Disponível em: <<https://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/444/cultura/a-historia-atraves-do-samba-201cexaltacao-a-tiradentes201d-imperio-serrano-1949>>. Acesso em: 07 nov. 2020.

¹⁸ Diferente do false, o registro da voz de apito, Whistle register, é o registro de maior alcance da voz humana. Elza Soares: vida e obra sob o olhar da Fonoaudiologia (LOPES, 2018).

¹⁹ Um tipo vocal jazzístico de improviso usando apenas sílabas, palavras sem sentido, ritmando a melodia como se a voz fosse um instrumento solando. In: Cambridge Dictionary. Acesso em: 20 nov. 2020.

²⁰ Vocal gutural ou *growl*. Som rouco, grave ou profundo que provém da garganta. In: Oxford Languages. Acesso em: 20 nov. 2020.

²¹ “É qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal”. In: Harvard Dictionary of Music. Acesso em: 20 nov. 2020.

²² O *drive* vocal é uma técnica que produz um som “mais limpo” do que o vocal Gutural mais rouco e mais grave. In: Educalingo. Acesso em: 20 nov. 2020.

cantarolava os sambas que havia aprendido com seu pai que tocava violão. Erguer a lata d'água na cabeça foi um de seus primeiros improvisos vocais (scat). Por esse motivo — além do desenvolvimento de sua técnica — a voz rouca e a lata d'água como seu estandarte.

Olha, Louis Armstrong, eu acho que a gente foi parente na outra encarnação. Eu acredito muito no espiritismo, eu acredito nesse negócio de pai bola. Quando eu comecei a cantar, eu comecei a fazer a rouquidão, né? Ai o lançamento do meu disco foi até gozado, né, eu fui fazer o lançamento na Rádio Mauá, num disc jockey que hoje já é morto, Fausto Guimarães. Ele quis fazer um tipo de hora comigo e me perguntou: “Olha, tá muito bacana, muito importante, mas esse negócio de Louis Armstrong que você deu aí na música é que não dá”. E eu peguei e disse pra ele: pô, como é que se come isso? Eu não sabia como é que se come o tal do Armstrong, eu pensei que fosse uma comida diferente. Não conhecia. A minha rouquidão começou de mim, da lata d'água, eu não conhecia o bicho. (SOARES, 1973, 25min 03seg)

Nota-se que Armstrong não foi uma referência musical para Elza Soares, mas ela encara a comparação tranquilamente, como uma amefricanidade intuitiva, termo de caráter político-cultural cunhado por Lélia Gonzalez, ou seja, uma identificação democrática, por similaridades, entre os negros de todo o continente, visto que Elza Soares não nega a comparação com Armstrong inteiramente ou negativamente, pois se reconhece, talvez na ordem do inconsciente, por uma identificação não-branca ou europeia. Uma vez que grande parte da cultura africana foi apagada pelo escravismo e pelo embranquecimento, a identificação com o jazzista é diaspórica, para ajudar a se entender, para se redimensionar, uma amefricanidade como meta-reflexo, ou seja, nas palavras de Lélia: “adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas” (GONZALEZ, 2020, p. 21). Um reconhecimento de América Africana, mais do que latina, como propõe a antropóloga, pois as marcas culturais americanas de todo o continente além do Brasil e da América do Sul, como descreve Lélia Gonzalez, são notáveis quando notamos

O carácter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo [...] apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo[...] Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se voltar para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. (GONZALEZ, 2020, p. 128).

Fora de uma visão ideológica do branqueamento ou de classificações eurocêntricas, como “música folclórica”, músicas e “crenças populares”, o termo nos leva a pensar até um pouco além do que Lélia sugere, como a separação da música ocidental entre erudito e popular. Atrelando amefricanidade ao conceito de meta-reflexivo (do espelho e do espaço praticado), é

uma categoria que vai além do território, da linguística e da ideologia, aqui se permite construir um entendimento mais profundo de toda América e da música negra.

Em relação à resposta da comparação com Louis Armstrong, em que Elza responde com seu “jogo de cena”: “como é que se come o tal do Armstrong?”, pois “quem é Louis Armstrong no morro?” (SOARES, 1973). Em verdade, Elza Soares gravou uma versão da música “*In The Mood*”, de Armstrong, no disco *A Bossa Negra*, de 1960, com o título de “*Edmundo*”. Assim, no estúdio de gravação, Elza ouviu falar pela primeira vez sobre o cantor e trompetista. Só o conheceu pessoalmente enquanto madrinha da seleção brasileira. A síncope era o seu gingado de mulata e o jazz, sua garganta trêmula (vocal gutural) e seu scat como um sax alto improvisando quaisquer sílabas ou driblando o que não poderia ser dito, questionando os limites representacionais. Uma fissura na cadência bonita do samba.

Figura 3 – Frame do programa Ensaio (1973)



Fonte: Programa Ensaio (1973)

Outra semelhança amefricana entre o gingado do samba e o suingue do jazz é a polirritmia (PAULI; PAIVA, 2015): em termos musicais, a síncope do samba e o “*eight note*” da leitura de “jazz feeling” — colcheias, ou seja, em princípio, uma duração da metade de um pulso. São muitas as diferenças, pois as marcas culturais estadunidenses são de origens de outras regiões do continente africano, bem como os brasileiros (ioruba, banto e ewe-fon). Mas a síncope, o suingue ou balanço, é um conceito. Para os estadunidenses, é um conceito de suingue na leitura musical, uma pronuncia interpretativa, para os brasileiros, são acentuações fortes

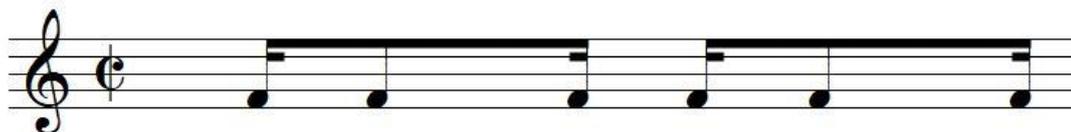
deslocadas das pulsações, como um gingado. A síncope do samba possui uma nota de maior duração entre duas menores, dentro de um mesmo pulso (tempo). Já o jazz estadunidense, a síncope de fato se dá entre dois ou mais pulsos do compasso. Mas ambos em sua execução possuem a característica e o conceito de não colocar a batida mais forte na cabeça do tempo primeiro tempo, por isso tem o balanço e a impressão de deslocamento da música. A música não é uma ciência exata e a leitura musical é representativa e interpretativa de acordo com os códigos culturais que constituem um gênero. Mas para exemplificar síncope, imagina-se que a colcheia (Figura 4) e a semicolcheia (Figura 5) — as primeiras notas rítmicas do exemplo a seguir—, correspondem a meio tempo/pulso, ou seja, se fracionamos seria: $\frac{1}{2}$. Assim, a semínima (Figura 4) — sem “perna”/colcheia — equivale a duas colcheias, e a colcheia (Figura 5) — com uma “perna” —, equivale a duas semicolcheias.

Figura 4 – Exemplo rítmico do jazz syncopation.



Fonte: O autor com os recursos do software Encore.

Figura 5 – Exemplo rítmico da síncope do samba.



Fonte: O autor com os recursos do software Encore.

Entre três notas, dentro de um mesmo pulso, as síncopes são figuras de maior duração entre duas de menor duração. Socialmente falando, são como os corpos que se desviam pelas ruas e vielas estreitas, como o futebol de rua. A síncope é o meta-reflexo dos corpos americanos quando se tornam sons reproduzidos por seus corpos amefricanos. “Porque tenho a batida do samba no lugar do coração”, parafraseando a música “Jubileu” de Ataulfo Alves.

Além da síncope, outra marca neste programa Ensaio de 1973, é quando notamos certas influências para uma transição e demarcação estético-política da cantora, a exemplo da banda que lhe acompanha: contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, teclado e bateria. Talvez mais próxima do *samba-soul* (subgênero da linhagem samba-bossa-MPB), possivelmente sob

influências do Movimento Black Rio²³, que viria a constituir-se naquela década dos anos de 1970.

Que se pense sobre a “evasão” das escolas de samba, a repressão policial e as provocações de que é objeto quando, aos milhares, se dirige para os clubes de *black soul*. Até mesmo os setores ditos “progressistas” os acusam de alienação em face do imperialismo americano; querem obrigá-la a dançar apenas samba, a permanecer nas escolas de samba que esses mesmos setores foram os primeiros a invadir, abrindo caminho para a exploração oficial em termos de turismo. (GONZALEZ, 2020, p. 48)

Tão alternativo quanto o tropicalismo, ao mesmo tempo que bebia algumas influências culturais estrangeiras, parte delas de contracultura, o Movimento Black Rio trazia elementos musicais e culturais afro-estadunidenses para os jovens periféricos do Rio de Janeiro. Um exemplo é estética diaspórica dos cabelos naturais como uma postura libertária que contestava a estrutura social e racial, com inspirações dos preceitos do nacionalismo negro estadunidense, de lutas pelos direitos civis contra a segregação racial, de líderes como Malcolm X e Os Panteras Negras (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016). Essas marcas políticas culturais de amefricanidade propiciam um reencontro com suas raízes não hegemônicas.

Focando no repertório musical do programa, de surpresa a cantora rememora músicas que ela nunca gravou: “Escurinho” de Arnaldo Passos e Geraldo Pereira, seguida de “Falsa Baiana”, também de Geraldo. Quando Elza interpreta “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, (música gravada pelo cantor Ciro Monteiro duas décadas antes), a cantora, através de suas técnicas de scats, dá um outro sentido para a música. A letra conta uma situação em que um rapaz está se relacionando com a ex namorada de seu amigo. No trecho “De dia me lava a roupa” e “De noite me beija a boca”, Elza troca a letra pelos seus improvisos vocais, o que permite outras interpretações além de beijo na boca, pois em seguida canta: “E assim nós vamos vivendo de amor”.

A cantora e a sua banda tocaram a música “Boato”, de João Roberto Kelly, gravada no disco “A Bossa Negra”. Destacamos um trecho da letra que diz “boato só o tempo desfaz”. No meio da transição (pot-pourri) da música “Boato” para “Antonico”, música de Ismael Silva, Elza faz um apelo, cantando suave, quebrando a quarta parede audiovisual, olhando fixamente

²³ O Movimento Black Rio aconteceu no Rio de Janeiro, sobretudo nos anos 70, com Tim Maia, Toni Tornado, Sandra de Sá e Gerson King Combo, reproduzindo a contracultura e a estética-política-musical do gênero soul estadunidense, valorizando a autoestima das identidades negras. Uma identificação dos negros periféricos afro-brasileiros com a juventude periférica afro-estadunidense.

para a câmara, para dar uma resposta ao silenciamento que a mídia tentava impor ao seu sucesso e as suas tentativas de tentar reconstruir a imagem de ídolo do futebol do seu marido:

[...]esta música eu gravei porque dizia muita coisa de mim. Em 1962, depois do Mané ser bicampeão do mundo, eu passei fome, passei necessidade porque amei. Então eu gravei o “Antonico”, porque o Antonico era quase um apelo que eu fazia, que fizessem pelo Mané, como se fosse por mim, por isso que eu gravei o Antonico. (SOARES, 1973, 40min 41seg)

A letra da música “Antonico”:

Ôh Antonico / Vou lhe pedir um favor / Que só depende da sua boa vontade /
É necessário uma viração pro Nestor / Que está vivendo em grande dificuldade /
Ele está mesmo dançando na corda bamba / Ele é aquele que na escola de
samba / Toca cuíca, toca surdo e tamborim / Faça por ele como se fosse por
mim. (SILVA, 1950)

E na orquestração discursiva, como um reforço da mensagem e da apropriação de Elza com a música “Antonico”, o inaudível relembra Elza Soares para cantar “Leva meu samba” de Atilaf Alves, interpretação presente em seu disco “O Máximo em Samba” de 1967: “Leva meu samba / Meu mensageiro / Este recado para o meu amor primeiro”, emendando com “Atire a Primeira Pedra”, de Atilaf em parceria com Mário Lago: “Atire a primeira pedra / Aquele que não sofreu por amor”. E, ironicamente, Elza Soares ri enquanto interpreta. E emenda “Foi um rio que passou em minha vida” de Paulinho da Viola: “Foi um rio que passou na minha vida / E meu coração se deixou levar”.

Com todo silenciamento, marcas, e condições que descrevemos até aqui, Elza Soares, com a sua fala e o seu canto, proclama enunciações através de uma outra racionalidade, não no sentido de uma fala emocional, é um “o não saber que conhece”, mas como Lélia Gonzalez bem descreve

[...]é importante ressaltar que emoção, subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam numa renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão (GONZALEZ, 2020, p. 44).

No encerramento do programa, Elza relembra um samba enredo “O Mundo Encantado De Monteiro Lobato”, música de Batista da Mangueira, Darcy da Mangueira, Comprido (Anésio dos Santos), Hélio Turco, registrada no disco “O Máximo em Samba”. Foi com esta música que Elza Soares foi pioneira como a primeira mulher a puxar um samba enredo na

avenida²⁴. Aqui vemos uma camada muito espessa, parte da consagração do mito da “democracia racial” que silenciou tantas vozes para passar uma boa imagem do escritor Monteiro Lobato²⁵ pelas avenidas do século XX (famoso escritor de infante juvenil e eugenista). Mas em paradoxo, subvertendo o discurso — quando discutir sobre discriminação racial era crime por incitar o ódio — após cantar “Neste cenário de real valor/ Eis o mundo encantado que Monteiro Lobato criou”, discursando diretamente para a câmera, Elza faz seus agradecimentos:

Muito obrigada Cultura pela chance que me deu de mostrar pelo menos alguma coisa de mim, de falar alguma coisa de mim, de falar do músico brasileiro... de falar de uma ex favelada, de alguém que lutou pra ser gente, de alguém que ainda pensa em fazer muita coisa além do que fez. E nada fiz. O pouco que a gente vive, a gente vive muito mal porque a gente vive em função de prejudicar o outro, pipocas. Eu acho é que já tá na hora d’eu te amar e você me amar. Tá na hora d’eu entender você e você me entender. Puxa, se fala tanto em comunicação, mas a comunicação que eu entendo, mais perfeita, mais certa e lógica, é amor! (SOARES, 1973, 59min 20seg).

O que Elza Soares nos propõe com sua obra e a sua voz, já quando havia se consolidado no programa *Ensaio*, é uma vida plural, além dos dualismos, binarismos, tradições ou “modernismos”. A fissura que Elza Soares escancara neste relato no programa é do mito da “democracia racial”, onde as gravadoras e as rádios de maior audiência, por ideologia do branqueamento, silenciavam e invisibilizaram os artistas negros. A história de Elza Soares e o seu canto inspira outros cantos, outras vozes, corpos e representações amefricanas até então silenciadas. O meta-reflexo do “jogo de cena” de sua carreira é o espelho que empodera as vozes da nova MPB. Elza Soares não “abrasileirou”, Elza amefricanizou o samba, a Bossa, MPB, e posteriormente o rock, o reggae brasileiro e o eletrônico. Com o peso da coroa da lata d’água, fazendo uma travessia entre os lugares estreitos impostos pela sociedade, Elza Soares, sem discípula ou mentora, é soberana em nossa música amefricana.

²⁴ O samba enredo foi um dos quesitos que ajudou a escola de samba Estação Primeira da Mangueira a ser a vencedora dos desfiles do carnaval do Rio de Janeiro pela 10ª vez. Foi também o primeiro samba enredo que fez sucesso nas gravadoras, primeiramente com a cantora Eliana Pittman. In: Qual delas. Disponível em <<http://qualdelas.com.br/o-mundo-encantado-de-monteiro-lobato-2/>> Acesso em: 25 nov. 2020

²⁵ Em 2011 a revista *Bravo!* revelou um Lobato racista conforme se observa em uma sequência de cartas publicadas: ‘País de mestiços, onde branco não tem força para organizar uma Kux-Klan[...]. In: Observatório da Imprensa. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/o-verdadeiro-monteiro-lobato/>> Acesso em: 25 nov. 2020

3.1 Considerações finais

O programa Ensaio é um monumento por se tratar de uma rede complexa de saberes não oficiais sobre música popular brasileira, uma vez que o programa é um dispositivo de agenciamento de subjetividades dos sujeitos que fazem e pensam a nossa música popular. A escolha de uma edição específica do programa Ensaio com Elza Soares como estudo de caso, entre tantos nomes/verbetes que constituem tal monumento arqueológico, se fez para pensar a complexidade do Ensaio quando vasculhamos e sacamos os enunciados presentes em sua inercia temporal, de seus arquivos enquanto lugar de discurso sobre música popular brasileira, mas especialmente potente quando um corpo periférico ocupa este lugar, fazendo do programa um espaço praticado, um espelho, ou meta-reflexo, por conta de sua linguagem excepcional. Embora os elementos biográficos dos artistas saltem aos nossos olhos à primeira vista, é justamente pela possibilidade de o artista fazer uma autobiografia, auto subjetivação, jogo de cena, ou um meta-reflexo, que enxergamos emergir as enunciações de saberes e conhecimentos não oficiais, todos em confronto, enfrentamento ou negociação com os enunciados (átomos) dos discursos dominantes de histórias “vitoriosas” que circulam nas mídias.

Foi espantoso fazer emergir de um passado, discursos que ainda parecem não ter sido superados, como o mito da “democracia racial e da ideologia do branqueamento que ainda estão presentes nas falas dos líderes da nação, dizendo que racismo não existe, como se fosse algo importado, sem falar do cinismo quando afirmam que somos “todos iguais perante a lei”, numa tentativa de menosprezar as lutas e os avanços dos movimentos, e de todo um campo representativo, de mulheres negras e LGBTQI+, inclusive da música popular e da nova MPB. No meio dessas tensões, a biografia escrita por Zeca Camargo, de 2018, traz as lembranças de Elza Soares em um outro tom, diferente da biografia escrita pelo dramaturgo José Louzeiro, dos anos de 1990. O que me levou especificamente ao Ensaio de 1973, do período da Ditadura Militar, momento em que a cantora sofreu forte violência por ser mulher negra, vinda da favela, e em ascensão com seu canto da lata d’água, foi uma busca por inspiração, justamente para observar como um corpo sonoro reprodutor de ritmos sincopados, além do corpo que ginga, com Elza, poderia enfrentar e subverter discursos ideológicos tão estruturados e culturalmente enraizados na nossa consciência. Também por ser um material inédito em pesquisas acadêmicas, e talvez jamais reprisado pela TV Cultura, que nunca circulou trechos deste arquivo riquíssimo nas redes sociais da emissora, nem mesmo em datas sazonais. Ao mesmo tempo, “coincidentemente”, apesar da inércia temporal aparente, todas essas discussões se apresentam terrivelmente atuais.

Por fim, que todo enfrentamento e resistência de Elza Soares, que abriu passagem para tantas vozes atuais, bem como esta análise, estudo, e sobretudo esta reflexão, meta-reflexo, possa servir de impulso para repensarmos a respeito das formas resistência, sobre os espelhos que transgridem, fazem travessia pelas fissuras da ordem dominante, saindo de seus “lugares” impostos pela sociedade, que transformem seus “lugares” em espaços outros, espaços praticados, e meta-reflexivos, reacendendo nossas raízes de uma mãe filha de Angola, Congo e Moçambique, e outras regiões da África, inspirações para reescrevermos outra história oficial dos “vencedores”, inclusive sob nós mesmo, em combate ao racismo e o sexismo do capitalismo e do patriarcado.

Referências²⁶

- ACERVO, Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 07 nov. 2020.
- AZEVEDO, Rafael José. LEAL, Bruno Souza. O som do Ensaio: Deslocamentos e padrões da linguagem televisiva. **Mediações sonoras**, [S.l.], v.18, n. 2, p. 185-199, jul./dez. 2011.
- AZEVEDO, Rafael José. O corpo audiovisual do cantor popular. Performances e gestos de Tom Zé no programa Ensaio. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 4. p. 174-189, jul./dez. 2013.
- AZEVEDO, Rafael José. FILHO, Jorge Cunha Cardoso. GUTMANN, Juliana Freire. Performances e memória em expressões televisivas. **Revista FAMECOS**. Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 24, n. 3, set./dez. 2017.
- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: Sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi**. Revista Acadêmica de Música, Uberlândia, v. 29, n 29. p. 154–168, jan./jul. 2014. DOI: 10.1590/S1517-75992014000100016.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. São Paulo: Leya, 2018. 400 p.
- CERTEAU, M. de. Relatos de Espaços. “Espaços” e “Lugares”. In: _____. **A invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1998. cap. 9. p. 199-217.
- CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; SOUZA, Francielle De. Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do Fim do Mundo”, de Elza Soares. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 94–113, jan./jun. 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.157563.
- FARO, Fernando. **Baixo**: Homenagem ao maior produtor da MPB na televisão. São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2007. 160 p.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7a ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008. 236 p.
- _____. **De espaços outros**. Tradução: NASSER, Ana Cristina Arantes. Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113–122, jul./dez. 2013. DOI: 10.1590/S0103-40142013000300008.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020. 375 p.
- JAVIER, Leoncio Taipe. La semiótica del silencio. **Revista Horizonte de la ciência**, Huancayo, n. 6 p. 107-112. jul/dez, 2016.
- LOPES, João Carlos. **Elza Soares**: vida e obra sob o olhar da Fonoaudiologia. 2018, 109 p. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

²⁶ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

LOUZEIRO, José. **Elza Soares: cantando para não enlouquecer**. São Paulo: Editora Globo, 1997. 426 p,

PAIVA, Rodrigo Gudin. PAULI, Elvis. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. **Revista Música Hodie**, Goiânia. v.15, n.1, p. 87-103, 2015.

PRATA, Miguel Atticciati. **O ensaio como experiência transformadora de si: perto de Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot e de mim mesmo**. 2019, 107 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. **1976 Movimento Black Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. 277 p.

SOUZA, Pedro. Elementos para a Escuta e Análise do Jogo da Voz no Simbólico. **Reflexão e Ação**, Centro de Comunicação e Expressão, Santa Catarina, v. 23, n. 1, n. 221, jan./ jun. 2015. DOI: 10.17058/rea.v23i1.5640.

Referências audiovisuais

ENSAIO – A luz de Fernando Faro – 2010. BATISTA, Rafael; BENETTI, Pamela; LOURENÇO, Peterson. 2010. 20 min. Disponível em: <<http://vimeo.com/24413827>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

FARO 80 – 2008. ELIAS, Ricardo. Parte 1: 44 min. Parte 2: 53 min. Canal da TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oHtZ8dtOQT0>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

FARO, Um Senhor Menino – 2017. ELIAS, Ricardo. 52 min. Canal da TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dDDPYrVHLYw>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

LUZ, câmera e close: Uma homenagem a Fernando Faro – 2018. TOMAZONI, Marione. 16 min. Canal da TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_LppzwmwDuuw>. Acesso em: 08 nov. 2020.

SOARES, Elza. **MPB Especial**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1973. Programa de TV (63 min 26 s), arquivo digital, p&b. Acervo da Fundação Padre Anchieta.

APÊNDICE A – Transcrição do programa MPB Especial com Elza Soares de 1973

00:00'00'' – Saltei de Banda – 02'08''

02'09'' – Exaltação a Tiradentes (Estanislau Silva / Mano Décio da Viola / Penteado) – 08'10''

08'14'' – Eu nasci no Rio. Eu nasci num lugar super pobre. Era um bairro, assim, de operários Bangu. Lá só dava bacana de marmita, igual meu pai. 08'33''

08'39'' – Não, eu comia caviar de feijão de três dias depois. (hm) Caviar lá em casa era muito interessante: era feito de farinha de milho. Ficava legal. A gente comia aquele angu quando dava pra comer. Então, velho tinha mania de plantação. (Olhando para cima) A gente comia muito pinho, batata doce, caviar, caviar de pobre, nessa base (afirmando com a cabeça). 09'07''

09'10'' – Meu pai era um cara superbacana. (olhando para cima) Meu pai era muito bacana, porque meu pai foi um homem que pôde ter cultura. Mas depois, não sei porque, vida... que a vida, ela nos conta, e que a vida dos pais de antigamente não deixava que se aproximasse de nós... então eu não sei porque o meu pai se entregou a bebedeira. Meu pai bebeu muito! E se casou com uma crioula maravilhosa que era a minha mãe. Esta crioula chamava-se Rosária. Quatro anos de morta. E quatro anos que vive cada vez mais dentro de mim. Me ensinou muita coisa (ininteligível) levava de manhã, passava a noite, chorava durante o dia porque não sabia o que ia dar pra gente comer. Éramos seis irmãos. Mestiço, porque papai nem era crioulo, nem era branco, era uma mistura danada. Então saiu mulato, sarara, um crioulinho, e assim era a vida. 10'10''

10'14'' – É, naquela época, meu pai tocava violão, e tinha uma música que não pude, é, não dá para esquecer, que a gente, quando é criança, tem a mente muito limpa, a gente grava. Então era uma música assim... Cê quer ver só pra fazer de surpresa? 10'32''

10'33'' – Canta a capella: Cadê meu Pandeiro”, de Roberto Martins e Walfrido Silva. 10'59''

11'00'' – Era isso. 11'03'' –A minha mãe trocava as lágrimas pela música, né? Mas uma música que a minha mãe cantava? Sei lá, não deu pra gravar muito não que... Era muito triste, sabe? Não dava pé, por que a mamãe não botava a gente no colo, porque éramos demais. Se botasse a Elza no colo, faltava o colo pros outros. Então a gente não tinha colo não! Não dava colo. 11'29''

11'31'' – Naquela época? Ôh! Daquela época eu me lembro de uma cantora... Papai era vidrado nela. Ela cantava assim! Xô ver... Faz Si bemol? 11'42''

11'43'' – Feitiço de Vila (Noel Rosa / Vadico) 15'01''

15'03'' – Eu me lembro de uma coisa muito gozada em minha vida: olha, eu era vidrada em patins! A minha mãe lavava roupas para uma senhora. (Hesitando um pouco) E essa senhora ela era bacana. Porque a minha mãe, tinha a mania de dizer a gente assim, naquela mania de pobre, mas aquele pobre super honesto. Dizia: “Olha, a gente vai chegar na casa da madame, vocês vão chegar com fome, mas tem que dizer que não comeu, senão o pau come!”. Ai o pau comia mermo, né? Mas eu era meio devagar, devagar na maneira de pensar, eu já pensava diferente dos meus irmãos. Eles iam e voltavam com a barriga vazia. A crioula voltava com o estomago lotado, é lógico! Ai a gente chegava lá. A Dona Idê, que eu me lembro bem dela, aí dizia: “Rosa, as crianças já almoçaram?” Aí a minha mãe, muito humilde, aquela crioula linda, dizia assim: “Já, Senhora Madame, antes de sair eu dei almoço pra todo mundo. Comeram bem a bessa”. E eu por trás da minha mãe dizia, olha (fazendo gestos de negação), né? Aí ela dizia: “Poxa Rosa, mas sobrou muita comida, vou botar fora, deixe eu dar pras crianças”. Aí eu entrava naquela, servia a gente, e eu comia. E eu era vidrada pelo par de patins que eu via a menina Mariazinha brincando, né? Aí, dia do meu aniversário, ela me deu de presente esse par de patins. A gente pegava o trem da central e eu morava num bairro, chamava Magalhães Bastos, longe pra dedéu, você tinha que andar toda a vida. Não dava pé, não dava pedal não. A gente pegava o ônibus onze, pá pá, morô? Viação onze, de canela! Ai, cheguei em casa assim, vibrando, né, alegre: ganhei um par de patins, vou... pra lá. Quando eu chego em casa, digo pra minha mãe — que a minha irmã mais velha, a Tidinha, quando a minha mãe não ia, a Clotilda que substituía mamãe —, aí eu cheguei em casa, vibrando, né, feliz. Aí a minha mãe tava muito triste e disse: “que que cê tá feliz?”. “Ganhei um par de patins”. “Vai vender lá no quartel, porque a gente não tem nada o que comer”. Aí eu saí pra ir vender o par de patins e tentei andar, e cai dentro da vala com o par de patins. Fiquei com mais raiva e vendi mais depressa. Cê tá vendo? (risos). 17'25''

17'27'' – A minha rouquidão é muito gozada. Essa minha rouquidão começou quando eu carregava água. Cada vez que eu pegava a lata, eu dava um gemido: ‘baãã’ (risos). Aí o meu pai ficava bronca, o meu pai ficava na bronca, né, ele dizia: “olha, você vai estourar a sua garganta! Esse negócio de: ‘bãaa’, esse gemido não dá pé”. Aí bãaa pra lá, bãaa pra cá, bãa pra cá, surgiu aí eu falei: esse negócio dá ‘swing’, né? Dá balanço! ‘Swing’ não usava muito não, porque lá no morro, lá não tinha nada de ‘swing’, não tinha rádio, não tinha nada disso não. Negócio de ‘swing’ eu aprendi aí com a moçada mais entendida, depois quando eu descí, eu entendia, ouvia a moça falar: “som, é swing, é balanço”. Aí eu comecei a acreditar e comecei a falar também. Aí eu comecei, aí eu cantava, e quando eu cantava meus sambas, né, lá no morro... Cantava milhões de samba! Por exemplo, Paulinho, vamo lembrar aquele que “tchã ti qui

tchãn ti qui tchãn ti qui qui ti qui tchãn” (enquanto estala os dedos no ritmo do compasso). 18’22”

18’23” – Sambar é bom. Eu vou sambar até o dia amanhecer. Cantar é bom... após vocalizes, canta: lá vai com lata d’água na cabeça. Lá vai Maria, lá vai Maria. E fazendo a rouquidão assim, eu comecei fazendo a rouquidão, que tal? 20’39”

20’42” – Bom, nesse tempo, eu conheci... conheci não, eu ouvia falar, é lógico, conhecia como, não dava pé. Você sabe que a vida do pobre é muito dura, ele vive de teimoso. É a verdade. Ou ele tem que batalhar pra ser gente, ou então, ele não conhece ninguém, não se aproxima de ninguém, porque a distância que separa a gente da gente é muito grande. Eu ouvia falar em Ary Barroso, tendeu? Eu ouvia falar Geraldo Pereira, lógico, comentavam, mas eu não conhecia não. Não dava pra mim conhecer. 21’26”

21’28” – Geraldo Pereira. Eu cantava uma música que era assim:

Escurinho - Arnaldo Passos e Geraldo Pereira

“O escurinho era um escuro direitinho...” 22’28” ...também que era assim:

Falsa Baiana - Geraldo Pereira

“baiana que entra na roda não fica parada... baiana que entra na roda não fica parada”. 23’58”

23’59” – Olha, eu tinha uma porção de amigos. Mas amigas que, eu digo assim, minha mãe, minhas irmãs. Nós tínhamos vizinhos, a gente brincava de pique, de roda, mas eu muito cedo perdi esse negócio de amigas porque eu me casei aos 12 anos. Então a amizade mais importante foi meu filho que, antes de eu completar 13 anos, ele nasceu. E um amigo chato que foi o meu marido, mas como ele era muito chato, então ele não foi muito o meu amigo não (risos). E eu tive oito filhos. Foi a maior amizade que eu fiz na vida, né? Mas amigo, amigo que eu conheço é aquele que te ajuda quando você não tem o que comer, é aquele que... puxa, te dá uma colher de chá, né? 24’52”... silêncio... 24’55” – Eu não tive esse tipo de amizade. 24’57”

Inaudível... “Louis Armstrong”

25’03” – Olha, Louis Armstrong, eu acho que a gente foi parente na outra encarnação. Eu acredito muito no espiritismo, eu acredito nesse negócio de pai bola. Quando eu comecei a cantar, eu comecei a fazer a rouquidão, né? Aí o lançamento do meu disco foi até gozado, né, eu fui fazer o lançamento na Rádio Mauá, num disk jockey que hoje já é morto, Fausto Guimarães. Ele quis fazer um tipo de hora comigo e me perguntou: “Olha, tá muito bacana, muito importante, mas esse negócio de Louis Armstrong que você deu aí na música é que não dá”. E eu peguei e disse pra ele: pô, como é que se come isso? Eu não sabia como é que se come o tal do Armstrong, eu pensei que fosse uma comida diferente. Não conhecia. A minha rouquidão começou de mim, da lata d’água, eu não conhecia o bicho. - 25’29”

25'51'' – Ah, o primeiro disco foi uma transa super bacana. (hm) Eu cantava na boate Texas Bar, porque eu comecei na Argentina, eu já comecei internacional. Eu desci do morro, peguei o navio, quando eu vi tava em Buenos Aires (risos). Diferente. Dormindo até em colchão de mola, bicho, tava genial. Não tinha nada disso, larguei esteira e tudo aí, né, acordei em Buenos Aires. Uma história longa. Aí eu fiquei um ano na Argentina. Fui com a Mercedes Baptista pra lá. Fui como cantora. Aquela época eu rebojava muito. Hoje não rebojo muito porque Mané não deixa, Mané não gosta muito não. Eu cantava e tava nas cadeiras, bem crioula mermo, negrona, pá. Aí agradei a bessa em Buenos Aires, mas eu não recebia tutu, não. Aí eu comia sanduíche de pão com pão, só tinha melhorado a cama, não era mais esteira, mas a comida continuo na mesma miséria (risos), era duro pra chuchu, né? - 26'48''

26'50'' – Ai, eu vou te contar como é que eu fui para lá, foi bem diferente, a minha vida é toda complicada. Quando eu voltei de Buenos Aires, ai depois eu vou à Buenos Aires outra vez, agora vou contar como eu voltei. Sem emprego, sem nada, tinha agradado baldas, né? Aí eu ligo o rádio para procurar emprego, Jornal do Brasil, barraco caiu, papai tinha morrido, e a minha mãe trabalhava de cozinheira num botequim, num boteco. Pô, sem um tostão, aí ó, a mulher ia me levar e não pagou! Beiço em todo mundo, voltei mais duro do que quando fui. Só voltei melhor, já tinha dormido melhor — aquela esteira já não dava mais pé —, pô, aí eu liguei o rádio e tinha um programa na Rádio Vera Cruz, com um cara chamado Hélio Ricardo, que dava oportunidade aos novos, aí disse: “se você tem vocação artística, nos procure, não sei o que, aquele negócio, né, aí eu levantei e disse pra minha mãe: se me empresta aí um... ó, eu ainda fui pedir dinheiro emprestado para a minha mãe, olha. Aí ela: “Ué, como é? Você não veio de Buenos Aires, internacional, e taí me pedindo dinheiro emprestado, pra mim, lavando roupa aqui? Lesco-lesco”. Cê sabe o trem, né? Eu vou procurar arranjar um empreguinho aí melhorado. Aí parti para a Rádio Vera Cruz. Cheguei lá... Ruim de roupa! Hãhã! A saia da crioula não tava dando pra entender. Desbotada, né? (risos). Uma sandália quase parando. Disse pro cara: sou cantora! O nego me olhou, ele me olhou dos pés à cabeça e disse: “Hum, tá devagar, né?”. Aí tinha um rapaz que tá em São Paulo, o Valter Silva, não é o pica-pau não, não se se você conhece. (gesticula com o braço para cima) É um grandão! Nessa época ele era marinheiro. Olha aí, eu entregando o bicho. Aí o Valter era assistente do Hélio Ricardo, ficou com uma peninha louca de mim, né, e disse: “vem cá, o que que cê faz?”. E eu digo: eu canto. “Será que é?” E eu digo: é verdade! Eu eu metia a mão assim na bolsa — a bolsa descascada, material da bolsa era meio ruim, tava devagar —, aí eu tirei uns recortes, retrato da nega, jornal, grandes sucessos em Buenos Aires, aconteceu, né? E eu magra, eu não comia bem, pesava 41kg, aí, cinturinha de vedete. Só tinha muito rosto que Deus tinha me dado, aquela carne a mais que

Deus dá pra as crioulas, né? Cintura fina e uma carne a mais (risos). Aí eu cheguei, aí ele disse: “olha, Sr. Hélio Ricardo, Hélio, essa menina canta, tem uns recortes, dá uma chance”. Hélio Ricardo, ele tem um olhinho meio cozido assim, e ele disse: “é a gente vai ver que que faz com ela”. Aí disse: “tenho um programa de calouros. Cê quer tentar?”. Aí eu digo: ó, eu faço qualquer negócio. Qualquer negócio: cantar, né, bem entendido. Aí ele disse: “bom, logo mais as seis horas na Rádio Mauá.” O Senhor sabe a distância da Rádio Vera Cruz até a Rádio Mauá? Ó... A Vera Cruz fica no centro da cidade. A Rádio Mauá, no Ministério do Trabalho. E eu só tinha o dinheiro do trem que a minha mãe tinha me dado. Se eu voltasse em casa para dizer a minha mãe que ia tentar a Rádio, a velha ia dizer: “cê tá ficando é louca!”. Ela não ia acreditar muito não nesse negócio de Central do Brasil, quem ficava parado ali dava uma pinta meio estranha, moro, né? (com o dedo indicador esticando a pálpebra). E eu não podia dar dessa, porque, família, papai, mamãe... Ai que que eu faço? Fiquei sentada num banquinho, canto de Santana. Uma fome, bicho! Estômago de vez em quando dizia assim: “como é que é?” (reforçando a rouquidão), mas não tinha nada pra dar pra ele. Ai meu Deus dará, eu disse, aguenta aí! Se comer não vai dar pra falar com o moço, e eu quero falar com o moço. Ai quando deu as seis horas, eu, né, viação canela, pá (braço gesticula as rodas do trem). Cheguei na Rádio Mauá e tava lá ensaiando a turma e fiquei retraída, atrás. Será que dá pra enxergar? O olho tava enxergando meio dois, a fonte, já tá meio estrábico. Aí acabou todo mundo e eu disse: olha, eu voltei, o Senhor disse que tava dando chance e dá pra dar aquela chancezinha pra mim? Ele: “vamos ver aí”. Aí eu passei essa música... Dá um Fá maior aí, muito swingão. 30’44”

30’45” – Se acaso você chegasse (Lupicínio Rodrigues) – 32’47”

32’48” – Quando eu gravei foi o seguinte: eu fui para a boate Texas Bar quando eu voltei. O Aerto me levou pro Texas Bar, por intermédio do Moreira da Silva. Um dia eu tô cantando lá no Texas Bar, né? Já tava mais civilizada, porque eu não era civilizada não. Tinha muito medo de homem. Tinha medo de homem que me pelava. Lógico que eu tinha casado, viúva, porção de filho, mas sei que tinha um pavor, né? Tinha que ficar bonitinha por causa da criançada. Ai, tô cantando na boate Texas Bar, passa uma mocinha, dançando... Bom, ela não tirava o olho da minha cara. Eu digo, ó, eu já tenho medo de homem, e ainda fica essa mulher me olhando, como é que é? Tava estranho, né? Vai pra lá, vem pra cá, e a mulher não tira o olho. Aí ela disse: “eu quero falar com você!”. E eu digo: o que?! Comigo? Eu acho que a senhora tá meio equivocada, né. Ela disse: “não meu bem, pera, devagar. É porque você canta bem, e nós estamos numa mesa, e nós estamos entusiasmados com você...” Eu digo: ah, mulher, você não tem nada pra falar comigo não, o que que há? É emprego? Tudo era em torno de emprego, né? Ela disse: “o meu nome é Silvinha Telles” (olhos esbugalhando). Aí, né, pô... burrinha, digo: eu não

conhecia, a Senhora me desculpa, né, ela disse: “ah, não, você”, e eu digo: mas o que que a Senhora quer comigo? Ela disse: “não, lá naquela mesa tá o diretor da Odeon, o Aloísio de Oliveira”, aí, tá vidrado — naquele tempo não tinha muito esse negócio de tá “vidrado” não, né? Agora é que diz —, “ele tá entusiasmado com você e quer convidar você para gravar um disco”. Mas como é que vai fazer? Porque, agora que tem um tipo de mulher... até bem pouco tempo eu era muito magra, sabe? Muito miudinha e o pessoal não levava muita fé. Aí eu fui falar com ele e ele me convidou pra gravar o primeiro disco “Se acaso você chegasse”. - 34’37’’
34’38’’ – Bom, depois do meu primeiro disco, vieram vários discos, gravei muita música, gravei muita coisa errada por falta de uma boa direção, enfim, gravei muita coisa boa também, e fiquei conhecida como sambista. Sambista, né? Por que, antigamente, o título de sambista era um pouco pejorativo, ninguém queria ser sambista, porque sambista queria dizer crioulo, queria dizer, sei lá, marginal, então ninguém queria ser sambista. E muita gente, não olhava assim muito bem... Ah, Elza soares, sambista, mas sambista não tá com nada. Sambista, pô, negócio de samba... mas gravei muita coisa boa. E gravei muita coisa errada como já disse também. Gravei uma música que ficou... por sinal, acho que bem conhecida. Vamos fazer, minha gente? 35’31’’

35’32’’ – **Boato - João Roberto Kelly - 37’47’’**

37’49’’ – (ainda com o som da banda) ... outras músicas vieram e regravei música de gente que eu amava, tinha vontade de cantar, por exemplo... 37’56’’

37’58’’ **Antonico - Ismael Silva 40’41’’** – (ainda olhando pra câmera) esta música eu gravei porque dizia muita coisa de mim. Em 1962, depois do Mané ser bicampeão do mundo, eu passei fome, passei necessidade porque amei. Então eu gravei o Antonico, porque o Antonico era quase um apelo que eu fazia, que fizessem pelo Mané, como se fosse por mim, por isso que eu gravei o Antonico. 41’18’’

41’22’’ – (Emocionada) eu gravei muita coisa boa. Gravei também “Leva meu samba”. Faz um Mi bemol pra mim, Paulinho, por favor. 41’38’’

Leva meu Samba - Ataulfo Alves

41’39’’ – Leva meu samba meu mensageiro, este recado, para o meu amor primeiro – *pot-pourri*... 48’52’’

Foi Um Rio Que Passou em Minha Vida - Paulinho da Viola

48’53’’ – Eu viajei pra muitos lugares. Eu fui a Nova Iorque, mas sambista. Uma sambista em Nova Iorque. Uma sambista cantando Valdolfo(?) a história. Eu fui lá. Eu fui pro México. Quarenta dias no México. Eu estive na Alemanha. Estive na Suíça. Morei dois anos na Itália. Cantei na França. Fiz um festival importante, mas eu, sei lá. Chama-se “Cantagiro” (ITALIA).

Um programa importante, porque a gente faz toda a Itália e fica conhecido. Fiz um outro festival pop em Palermo pra vinte mil pessoas. Nesse festival pop tinha simplesmente: Aretha Franklin, tinha Camp Base, tinha Oscar Peterson... Modéstia parte, a negra Soares, com um trio que, nem sei de devo falar, fez sucesso, minha gente. Samba brasileiro fez sucesso. Eu digo samba brasileiro, como tem muita gente que pensa que samba ainda é estrangeiro, mas ele é brasileiro. Se vocês não sabem, eu tô explicando. Ele nasceu no Brasil. É tão brasileiro quanto eu. Fez sucesso. Quer dizer que... Aí, como assim, na Argentina? Já viajei muito, conheço muitos países, mas nada é igual ao Brasil porque tudo o que se planta dá. Dá até o que não presta. - 50'42''

Silêncio... inaudível.

50'47'' – Gravei muito samba enredo. O que eu mais gosto? É... um que começa assim, eu acho até que ele é Mi bemol, deixa eu ver... – 50'59''

51'00'' – O Mundo Encantado de Monteiro Lobato – 54'29''

Apresenta a banda

54'29'' – No piano, minha gente, eu trago uma criatura super importante na minha vida. É o meu genro. É o Paulinho. Que agora me dirige musicalmente. E que nós estamos formando um quarteto que eu pretendo mostrar aqui em São Paulo. Um quarteto super samba, super brazuca, com muito swing. É o Paulinho, meu genro. Na bateria, eu tenho um garotão da pesada, cês vão ver que ele é super da pesada mesmo. É o Aladim. Também, da pesada, querendo fazer muita coisa boa aqui em São Paulo. Tenho aqui, na guitarra, Zé Carlos, que é super importante pra mim. Vocês prestem atenção na guitarra!

Temos de contrabaixo, Jorginho. Cês prestem atenção nesse menino!

56'10'' – Eu não sou nada, nada, nada, nada... Não sou mais do que você amor''. Nada vezes nada.

59'20'' – Muito obrigada Cultura pela chance que me deu de mostrar pelo menos alguma coisa de mim, de falar alguma coisa de mim, de falar do músico brasileiro... de falar de uma ex favelada, de alguém que lutou pra ser gente, de alguém que ainda pensa em fazer muita coisa além do que fez. E nada fiz. O pouco que a gente vive, a gente vive muito mal porque a gente vive em função de prejudicar o outro, pipocas. Eu acho é que já tá na hora d'eu te amar e você me amar. Tá na hora d'eu entender você e você me entender. Puxa, se fala tanto em comunicação, mas a comunicação que eu entendo, mais perfeita, mais certa e lógica, é amor!

01:00'57'' - Eu vou fazer teatro aqui em São Paulo. No teatro a gente se comunica mais, se completa mais. Eu vou estreiar no teatro brasileiro de comédia. Espero que vocês estejam comigo, que me entendem, que conversem comigo. Que sintam a Elza gente, a Elza mulher, a

Elza como você. Se esse negócio de pensar que eu sou artista, sou mais do que você... eu preciso de você pra viver, eu preciso da sua ajuda. O mundo precisa de nós e nós precisamos do mundo. Muito obrigada TV Cultura. Puxa, como é bom a gente falar que... “estou amando...”
01:02’09” - Você não tem preconceito! Preconceito não! Preconceito não! - 01:03’26”

ANEXO A – Termo de consentimento livre e esclarecido do uso de imagem**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DO USO DE
IMAGEM .**

Concordo em participar, como voluntário/a, da pesquisa intitulada “**O Faro no Jogo Da Entrevista**”, que tem como pesquisador responsável **Vinicius Sobrinho**, aluno do curso de **Mídia, Informação e Cultura** (pós-graduação lato sensu) do **Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação**, da **Universidade de São Paulo**, orientado por **Profa. Dra. Julliana Michelli S. Oliveira**, a qual pode ser contada pelo e-mail jumioliveira@gmail.com.

O presente trabalho tem por objetivos: analisar o discurso e a linguística presentes nos discursos das entrevistas dos Programa Ensaio com a cantora e compositora Elza Soares. Minha participação consistirá em conceder direito de uso material do programa **MPB Especial** (1973) como objeto de estudo. Compreendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa, e que os dados obtidos serão divulgados seguindo as diretrizes éticas da pesquisa, assegurando, assim, minha privacidade. Sei que posso retirar meu consentimento quando eu quiser, e que não receberei nenhum pagamento por essa participação.

Nome e Assinatura **PEDRO ROSA LOURENDO**

Local e data. **RIO DE JANEIRO 22/06/20**

