

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Negritude e polifonia: A presença da cantora negra na moderna canção brasileira

Ricardo Santhiago¹

Resumo: O período que compreende os anos de 1958 a 1964 é particularmente significativo para a eclosão e consolidação da moderna música popular brasileira, sedimentada sobre as bases estéticas propostas pela bossa nova. Nesse contexto, as cantoras negras Alaíde Costa, Elizeth Cardoso e Elza Soares se apresentam como modelares, criando discos emblemáticos e configurando três campos de atuação que têm sido visitados pelas profissionais surgidas desde então. Cruzando dois tipos de fonte oral – a canção e a entrevista de história oral de vida –, este trabalho apresenta as rotas abertas e percorridas ao longo da segunda metade do século XX por intérpretes negras de diversas filiações estéticas. Busca empreender uma análise da participação comprometida da cantora negra no panorama da música brasileira, além de discutir as implicações do cruzamento de questões de raça e gênero sobre o trabalho.

Palavras-chave: Cantoras negras – Música popular brasileira – História oral

Abstract: The period within the years 1958 and 1964 is particularly significant for the emergence and consolidation of the modern Brazilian popular music, sedimented over the aesthetic bases proposed by the bossa nova. In this context, the black female singers Alaíde Costa, Elizeth Cardoso and Elza Soares figure as shapes, creating emblematic discs and configuring three actuation fields which have been visited by professionals who appeared since then. Crossing two types of oral sources – the popular song and the interview of oral history of life –, this work presents the routes opened and covered along the second half of the XX century by black female interpreters of diverse aesthetic filiations. It searches to undertake an analysis of the engaged participation of the black female singer in the panorama of the Brazilian music, beyond arguing the implications of the crossing of race and gender questions on the work.

Keywords: Black female singers – Brazilian popular music – Oral History

1958. Enquanto Elizeth Cardoso não surgia com o LP “Canção do Amor Demais”, primeiro emblema da bossa nova, a porção majoritária do cenário musical brasileiro era dominada por duas correntes que conviviam com harmonia: do samba-canção e do samba de morro. À sua margem, porém, tornavam-se cada vez mais presentes – e incômodas, sobretudo para os folcloristas – as influências estrangeiras, com lampejos de jazz, bolero, rumba, cha cha cha e outros gêneros trazidos pelo rádio e pelo cinema.

Nesse panorama, acompanhada por inúmeros outros símbolos da modernização – o Cinema Novo, a vitória do Brasil na Copa do Mundo da Suécia, a construção de Brasília e da estrada Belém-Brasília – aparece a bossa nova. Tais mudanças, por um lado, instituíam

¹ Mestrando, Núcleo de Estudos em História Oral – USP.

uma clivagem evidente e tensiva entre moderno e arcaico. Por outro, reivindicavam a concórdia e o diálogo entre elementos diversos, o que deveria ocorrer em todas as esferas da cultura. MEIHY (2004), que considera “1958 como ápice e síntese privilegiada de uma fase da vida brasileira” (p.24), informa:

“O tal novo tempo implicou o reconhecimento de paisagens nacionais até então empalidecidas em suas manifestações do ‘eu’. O ventilado tempo da democracia dos ‘anos dourados’ exibiu uma pluralidade artística que consagrava, pelas vias usuais, alguns novos valores – no futebol, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, menino ainda em seus dezessete anos em 1958, brilhava ao lado de Didi e do incrível Garrincha, que, idolatrado por Nelson Rodrigues, passara à crônica de um país que se consagra como ‘do futebol’; na música, personagens como Elza Soares e Zé Kéti representavam uma nova geração de cantores negros que iniciavam a ‘cultura de cor’, renovando a velha linha de sambistas que estava esquecida, nos morros, afastada do grande público” (p.26).

Sendo ano modelar para a evolução da música popular brasileira, 1958 parece também começar a oferecer ao artista negro uma mobilidade maior do que a que lhe foi reputada ao longo da primeira metade do século. Até então, seu acesso às formas musicais de prestígio eram dificultadas, sendo-lhe reservado o conjunto de gêneros que priorizavam acentuadamente o ritmo, em detrimento da harmonia e melodia – como o choro, o maxixe, a marcha, a embolada e, principalmente, o samba. Ao mesmo tempo, na medida em que o samba passava a ser considerado como forma de expressão nacional (sendo, inclusive, reinventado pela bossa nova), tinha seu status social dissipado – o que culminaria, simultaneamente, na perda de um veículo de expressão para as comunidades negras e na penetrabilidade do negro em outras manifestações musicais.

É isso, efetivamente, o que passa a acontecer. Ainda que TINHORÃO (1986, p. 221) afirme que “a bossa-nova constituiu (...) uma reação culta, partida de jovens da classe média *branca* [grifo nosso] das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional”, seus dois primeiros ícones são Elizeth Cardoso e Alaíde Costa, respectivamente mestiça e negra. É em “Chega de saudade”, faixa de “Canção do amor demais”, disco de Elizeth, que se ouve pela primeira vez a batida específica do violão de João Gilberto. Alaíde, que já era conhecida no circuito comercial de rádio no final dos anos 50, foi atraída ao movimento para legitimá-lo (assim como ocorreu com sua colega Sylvia Telles). “Chora tua tristeza”, de Luvercy Fiorini e Oscar Castro Neves, gravada por ela em 1960, foi “a primeira canção ‘da Bossa Nova’ a estourar fora dos limites do movimento”. (CASTRO, 1990, p.227)

Entretanto, mesmo depois da limpeza de excessos operada pela bossa nova e da incorporação de cantoras negras ao movimento, os braços da atuação negra continuam presentes majoritariamente no samba e nos ritmos tradicionais. Em 1964, descoberta e apresentada por Hermínio Bello de Carvalho, Clementina de Jesus aparece. “Chega ao

público depois da consolidação da bossa nova, como a lembrar que o refinamento da canção brasileira guardava em si a crueza da dicção negra forjada nos fundos das casas das Tias que chegaram ao Rio no início do século XX” (depoimento de Luiz TATIT. In: COELHO, 2001, p.79).

Nem mesmo a convivência pacífica que irá se estabelecer entre os gêneros musicais foi suficiente para alargar os campos de trabalho do negro. Ainda na década de 80, permanece viva uma “expectativa dominante (...) de que cantor negro e sambista devam ser expressões sinônimas” (COUCEIRO, 1983, p.57), condicionando as oportunidades de trabalho mais à cor da pele que ao talento. Além disso, gravadoras, imprensa e crítica musical silenciam sobre o assunto, atribuindo as dificuldades de consagração de certos artistas negros à sua obra ou ao seu temperamento – desprezando o fator racial. É o que acontecia, por exemplo, com Itamar Assumpção, cuja obra era classificada como *difícil*, *hermética* ou *experimental*. SCHWARCZ indica que isso é uma tendência brasileira de descomprometimento com a questão:

“Em geral, as pessoas concordam em destacar a relação harmoniosa entre os diferentes grupos e jogam sempre o problema pra o âmbito pessoal. Toda essa suposta calma envolve, porém, uma maneira problemática de lidar com o ‘incômodo’. Não se fala dele, apenas se vive e convive” (SCHWARCZ, 1996, p.154).

De fato, constatar o preconceito racial em um campo tacitamente tomado como território de negros retoma a “contradição insuportável entre o mito da democracia racial e a discriminação efetiva, dirigida contra negros e mulatos” (ORTIZ, 1994, p.213). No campo musical, há um “conjunto de situações [que] constitui um verdadeiro gargalo para os artistas negros, que se vêem confinados pelas estratégias de *marketing*, preferencialmente, ao campo da música negra, *stricto sensu*” (D’ADESKY, 2001, p.102).

Quando a questão racial cruza-se com a de gênero, as situações de opressão, invisibilidade e preconceito se intensificam. A mulher negra é ordinariamente perseguida e concretamente discriminada: na rejeição de sua cor, forma e tipo de cabelo; na limitação de suas oportunidades de trabalho e lazer; na violência sexual e moral; na imagem aviltada que lhe atribuem. Não se iguala ao homem negro, pela cor; nem à mulher branca, pelo sexo. “Possui aspectos exclusivamente seus, construindo *sua história de mulher negra*, com características próprias e outras adquiridas do meio em que vive, tendo peculiaridades que apontam para dimensões novas e distintas da mulher em nosso país” (THEODORO, 1996, p.57).

O resultado é que a artista negra torna-se vítima de um processo amplo de invisibilidade, dentro de um país que finge não enxergar o racismo, mas continua delimitando o que é “coisa de negro” e “coisa de branco” (TURRA & VENTURI, 1995). Nesse contexto, a cantora negra é inescapavelmente vinculada ao samba – e todas as que transpõem essa idéia cristalizada e tacitamente aceita são tornadas invisíveis para os meios de difusão (emissoras de rádio e televisão), veículos de divulgação (jornalismo cultural) e produtores (artísticos e executivos). Simbolicamente, dentro do próprio discurso poético-musical, é valorizada uma imagem estereotipada e generalizadora a respeito da mulher negra. *Quem te viu, quem te vê*, de Chico Buarque, por exemplo, sem problematizar a existência social da mulher negra, condena sua ascensão social e adesão a outros valores (“hoje o samba saiu procurando você / quem te viu, quem te vê / quem não a conhece não pode mais ver pra crer / quem jamais esquece não pode reconhecer”).

Mesmo refêns de um duplo estigma, existem mulheres que buscam conquistar afirmativamente novos espaços, inclusive dentro da música popular. Sabemos que, desde Clementina de Jesus, a maior parte das cantoras negras têm se voltado invariavelmente para o samba (Adriana Moreira, Alcione, Carmem Costa, Dona Ivone Lara, Dorina, Leci Brandão, Fabiana Cozza, Jovelina Pérola Negra, Margareth Menezes, Mart’nália, Teresa Cristina, Virgínia Rodrigues), ou para uma música resolutamente influenciada pelo *rhythm & blues* americano (Luciana Mello, Paula Lima, Sandra de Sá). Caso exemplar, ainda, é o de Elza Soares, que inicialmente se opôs com vigor à bossa nova lançando em 1960 um LP chamado “A Bossa Negra”; depois, veio a experimentar diferentes possibilidades da música brasileira.

Menos numerosas são as cantoras “de cor” que transgrediram estes limites e desejaram ser intérpretes de canções. Até os anos 70, apenas duas se mostraram participantes ativas no cenário da moderna música popular brasileira, responsáveis e comprometidas artisticamente com renovações estéticas no canto, ícones femininos de um movimento musical – Alaíde Costa e Elizeth Cardoso, como já dissemos. Dedicando-se exclusivamente à interpretação da canção moderna, precisaram combater as dificuldades e o preconceito racial, tão velado quanto presente. São, inegavelmente, exceções. Compartilharam a instabilidade da profissão, mas, por outro lado, potencializaram o valor de suas conquistas e abriram caminho para uma linhagem que começa a ganhar vulto.

Nos anos 70, surgem, exuberantes, Rosa Marya Colin e Zezé Motta. Na década seguinte, Denise Assunção e Virgínia Rosa tornam-se musas da Vanguarda Paulista. À beira do século XXI, Adyel Silva, Anelis Assumpção, Arícia Mess e Daúde já conquistaram

público e respeito artístico. Outras, como Áurea Martins, Ivânia Catarina e Ivete Souza começam a sair dos bares e casas noturnas para desenvolver trabalhos autorais.

A identificação das matrizes em que as cantoras negras contemporâneas se inspiram é uma das preocupações do projeto que desenvolvemos no momento, sobre histórias de vida de cantoras negras. De certo modo, suas linhas de atuação se remetem aos modelos criados por três cantoras que, a partir de 1958, tomaram parte do contexto musical: Alaíde Costa, Elizeth Cardoso e Elza Soares, que, com seus primeiros trabalhos, indicaram de certo modo as linhagens artísticas que, intuitivamente, estavam fundando.

Elza, com o LP “A Bossa Negra” (1960), terceiro de sua carreira, mostra-se cantora versátil, mas diretamente ligada à tradição da música negra e à imagem recorrente do artista negro naquela época. Ao classificar sua bossa como negra, opõe-se à bossa branca, à bossa nova, expressão já em circulação na época. Contrário ao estilo musical que se formava, seu disco é formado por excessos de sopros, percussões, arranjos vocais. Além disso, mesmo incluindo alguns sambas e sambas-canções românticos, é fortemente marcado por uma dicção popular e de periferia. Como tópicos do disco, pode-se apontar: 1) elogio ao samba; 2) elogio à negritude, especialmente por meio da valorização da “mulata”; 3) rejeição do elemento estrangeiro, seja no nível social ou musical; 4) tematização de conflitos sociais.

Em “Tenha pena de mim” (Babahú - Ciro de Souza), primeira faixa do disco, já se em posição de inferioridade social, ressaltando que “tenho feito força pra viver honestamente”:

*ai, meu Deus, tenha pena de mim
todos vivem muito bem
só eu que vivo assim
trabalho, não tenho nada
não saio do misere
ai, ai, meu Deus, isso é pra lá de sofrer”*

Em seguida, em “O samba está com tudo” (Oswaldo Guilherme - Denis Brean) e “O samba brasileiro” (Claribalte Passos), o samba é exaltado como retrato singular da identidade nacional, em uma fala purista com inspiração xenófoba (“sem sotaque estrangeiro”), que menciona o não-brasileiro como influencia negativa. Em seguida, “As polegadas da mulata” (Hianto de Almeida - Macedo Netto) fala desta mulher como personificação do samba, que agrega as mesmas – e inúmeras – qualidades do mesmo.

Alaíde, por sua vez, tem no LP “Gosto de Você” (1959) as primeiras pinceladas de uma identidade artística que se firmaria em definitivo apenas mais tarde. No começo, por imposições da gravadora e inexperiência profissional, fez concessões artísticas apenas corrigidas em “Jóia Moderna” (1961), produzido de maneira parcialmente

independente. O primeiro trabalho é calcado nas influências do bolero, do samba-canção e de outros gêneros da música de “fossa”, em voga durante os anos 50.

Com arranjos orquestrados e voz excessivamente impostada, Alaíde assina um disco solene e irregular, com poucos silêncios (e os silêncios, mais tarde, caracterizariam definitivamente sua estética interpretativa). Como novidades, oferece as gravações das bossas “Minha saudade” (João Gilberto – João Donato) e “Lobo bobo” (Carlos Lyra – Ronaldo Bôscoli), além da regravação de “Estrada branca” (Tom Jobim – Vinicius de Moraes).

“Erros de gramática” (Carlos Lyra – Marino Pinto) é a única faixa do disco que, mesmo descrevendo uma situação amorosa, toca em questões sociais, colocando o piano, objeto biográfico significativo na história de vida das cantoras negras, como centro da querela:

*“só não achou a chave do piano
para não tocar o que o sambista fez
os versos rasgou argumentando
quanto erro há aqui de português”*

De certo modo, é irônico constatar que a própria Alaíde, ao longo de sua carreira, se oporia fortemente à identificação do negro com o samba, optando por uma atitude radical em dedicar-se a um repertório sofisticado e erudito, que tem a estética moderna como preocupação primordial.

Elizeth, por sua vez, iniciou sua carreira com um repertório predominantemente romântico, registrado nos LPs “Canções à meia luz” (1955), “Fim de noite” (1956) e “Noturno” (1957), além de “Naturalmente” e “Retrato da noite”, ambos de 1958. No mesmo ano, é lançado “Canção do Amor Demais”, projeto ambicioso e que, à época, teve repercussão apenas no meio musical. Além disso, é um disco que, apesar de trazer as parcerias fundamentais de Jobim e Vinicius, tem sua construção musical feita aos moldes da época, trazendo a inovação da batida da bossa nova apenas na faixa “Chega de Saudade”.

Elizeth, porém, diversificaria suas experiências ao longo da trajetória profissional. Em 1965, após assistir ao espetáculo “Rosas de Ouro”, produzido por Herminio Bello de Carvalho e protagonizado por Araci Cortes e Clementina de Jesus, gravou o primeiro disco brasileiro feito integralmente por sambas de morro, “Elizeth sobe o morro”. A seguir, ela oscilava entre a canção e os sambas, obtendo sucesso de público e crítica na maior parte de seus trabalhos, marcados pela versatilidade.

Assim como estas artistas, que optaram por diferentes caminhos musicais, não partilhamos neste trabalho da noção de que o artista negro tem, necessariamente, um compromisso com a cultura de sua etnia. Concordamos que “a cultura negra vem funcionando

como uma fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação e, também, como mantenedora do equilíbrio emocional do negro no Brasil” (THEODORO, 1996, p.61), mas pensamos que a atuação militante deve ser apresentada aos negros como uma opção, dentro ou fora do trabalho artístico.

Em depoimento para o livro *Damas Negras*, Zezé Motta expõe com clareza a independência de seu ofício em relação à cor:

“Com relação ao meu trabalho como atriz, sei que, na medida do possível, o que eu puder fazer pra não ferir, não violentar a minha raça, não reforçar estereótipos, eu faço. O que puder dar de cotoveladas pra não fazer, eu dou. Mas, ao mesmo tempo, eu, como artista, preciso de liberdade pra exercer a minha missão maior, porque eu acho que eu não vim ao mundo para ser militante apenas, eu tenho outra missão, que é a de ser artista” (AMADO, 1995, p.209-210).

O crítico Pedro Alexandre Sanches, em reportagem sobre cantoras negras para a *Folha de S.Paulo*, salientou ainda que “todas [Arícia Mess, Daúde, Mart’nália, Paula Lima] discursam pela fuga da unidade ou de uma identidade comum”. Arícia, por exemplo, declarou:

“Não sei se existe uma identidade em comum entre nós, mas me interessa por saber o que estão fazendo Paula Lima e Daúde. Aqui ainda há poucas cantoras negras no mercado, por quê? Quem está no grande mercado? Para o tanto de mulheres negras que o Brasil tem, acho pouco” (SANCHES, 2002).

A opção artística dessas cantoras exprime, portanto, apenas uma aspiração de seguir por outros caminhos, em um conceito expandido de mobilidade social. Não denota negação da própria cor ou falta de consciência racial; nem mesmo exclui eventuais discursos de apologia e respeito ao negro. Para além de racismos e anti-racismos, o que nuança as disparidades entre as artistas “é o direito de ser, de deixar ser, consciência plena de cada um, do outro, de suas raízes e de sua história (THEODORO, 1996, p.142)”.

Referência bibliográficas:

ALMADA, S. **Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta.** Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CABRAL, S. **Elisete Cardoso: Uma vida.** Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.

CASTRO, R. **Chega de Saudade: A história e as histórias da bossa nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, H. (org.) **Rainha Quelé: Clementina de Jesus.** Valença: Prefeitura de Valença, 2001.

COSTA, I. C. Quatro notas sobre a produção independente de música. In: **Arte em Revista**, ano 6, nº 8, OUT. 1984.

COUCEIRO, S. M. **O negro na televisão de São Paulo: Um estudo de relações raciais**. São Paulo: FFLCH-USP, 1983.

D'ADESKY, J. **Pluralismo étnico e multi-culturalismo: Racismos e anti-racismos no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

LOUZEIRO, J. **Elza Soares: Cantando para não enlouquecer**. São Paulo: Globo, 1997.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de História Oral**. 5ª edição. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. Os fios do desafio: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. In: SILVA, V. G. da (org.). **Artes do corpo: Memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANCHES, P. A. Herdeiras de Clementina. **Folha de S.Paulo**. 07.05.2002.

SCHWARCZ, L. M. Questão racial no Brasil. In: SCHWARCZ, L. M & REIS, L. V. S. (org). **Negras imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Estação Ciência, 1996. p. 153-177.

THEODORO, H. **Mito e espiritualidade: Mulheres negras**. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da Modinha ao Tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.

TURRA, C. & VENTURI, G. (org). **Racismo cordial: A mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.