

CAIO ANDRADE ARAÚJO MARTINS CORREIA

O SOM DAS CAPAS

**– a narrativa visual de Elza Soares nas capas das gravadoras
Odeon, Tapeçar e CBS (1960-1980) –**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado do
Curso de História da Arte da Escola de Belas
Artes – UFRJ, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de graduado.

Orientador: Prof. Paulo da Costa

Rio de Janeiro

2022

Em memória de Eneide Araújo Gurgel (1932 - 2021), minha tia que me trouxe até aqui de alguma maneira. Não aproveitei a oportunidade para me despedir por ciúmes ou puro orgulho, mas espero estar o fazendo agora. Muito obrigado.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Regina e minha avó Gissélia, que nunca deixaram de me apoiar e estar ao meu lado mesmo não entendendo ou concordando com as minhas escolhas.

A todos os professores que desde muito tempo se fizeram presentes na minha vida e me ajudaram a crescer.

Aos meus verdadeiros e leais amigos, e somente eles.

A Ricardo Moraes, da gravadora Tapeçar, e ao jornalista Rodrigo Faour, pela disponibilidade em me ajudar e compartilhar seu conhecimento.

“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.”

Elza Soares, maio de 1973

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	
OBJETIVOS.....	
Lado A: Capas e Indústria Fonográfica.....	
A1. Surgimento das Capas.....	
A2. Visualidade e Música.....	
Lado B: Surge A <i>Bossa Negra</i>.....	
B1. <i>Se Acaso Você Chegasse</i> na Odeon.....	
B2. <i>Elza Pede Passagem</i> Para Novos Rumos.....	
B3. <i>Já Nos Braços do Samba, Temos a Senhora da Terra</i>	
Lado C: Uma Camaleoa Atemporal.....	

RESUMO

Esse trabalho investigou a relação entre visualidade e sonoridade nas capas dos discos de Elza Soares durante as primeiras duas décadas de carreira da cantora, em um intervalo compreendido entre 1960 e 1980. Lançadas por 3 gravadoras diferentes (Odeon, Tapeçar e CBS, respectivamente), tais capas foram produzidas em um momento ascendente, afirmativo e/ou conflituoso na carreira da cantora, que neste século foi revisitada e abraçada pela nova geração como uma porta-voz dos problemas sociais do Brasil. Por isso, entre uma indústria recente e capista de LPs que começa a surgir e se aperfeiçoar no país, movimentos importantes como a bossa nova, ditadura e exílio, falsas problemas de um casamento cada vez menos feliz, tem-se um fértil terreno com elementos que moldam o repertório e a construção da *persona* Soares à época.

Palavras-chave: Elza Soares; capas de disco; música brasileira; artes gráficas; visualidade e música.

INTRODUÇÃO

Elza Soares (1930 - 2022), uma das maiores artistas do país, faleceu em janeiro de 2022 deixando um rico legado a ser explorado tanto por pesquisadores ou especialistas quanto por fãs da sua obra e admiradores da MPB.

O que Elza produziu ao longo de mais de seis décadas foi um repertório diversificado que dialoga com gerações diferentes, porém sem nunca ter perdido em qualidade e originalidade. A forma com a qual soube se comunicar através de sua música, mesmo quando esteve em baixa no mercado fonográfico ou enfrentando problemas na vida pessoal, pavimentariam posteriormente, e com justiça, alcunhas abraçadas por ela como “A Cantora do Milênio” ou, mais recentemente, “A Mulher do Fim do Mundo”.

A seguinte pesquisa busca investigar as capas que acompanharam os álbuns da primeira fase da carreira de Elza Soares, em um intervalo compreendido entre 1960 e 1980, e as consequências e leituras possíveis para o fenômeno que ela se tornaria no século seguinte. A escolha desse recorte se deve em parte por gosto pessoal, mas também por revelarem nesse primeiro terço uma relação indissociável entre os campos do público e privado na vida da cantora, visualidade e sonoridade, identidade e repertório.

Como elas não são objetos autônomos descontextualizados do momento em que foram produzidas, essas capas compõem fragmentos dos diversos lados de uma *persona* Elza Soares, que era ao mesmo tempo uma cantora e compositora preocupada com a carreira, mas também um ser político, mulher, negra, cada vez mais consciente de sua condição social e do poder de seu discurso – e isso seria repensado e explorado por ela e por seu público de diversas formas, sobretudo no século XXI.

A maioria das capas analisadas nesse recorte externalizam um momento de afirmação da cantora enquanto artista mulher e negra, servindo como fontes para compreender a mudança de uma trajetória que se iniciou no fim dos anos 1960. No repertório, o sambalanço e o samba de gafieira deram lugar ao samba-soul, samba de raiz, partido-alto e até pontos de umbanda e candomblé na década seguinte, vertentes mais populares e menos influenciadas pela bossa nova.

O título sinestésico busca reafirmar a relação entre o que se vê e o que se escuta em Elza, enquanto a palavra *narrativa*, definida como uma ação de contar uma história ou expor fatos, faz pensar o discurso por trás de tais capas. Sendo assim, fazer uma leitura de imagem aplicada ao momento histórico no qual a artista estava inserida se torna um exercício no mínimo interessante, partindo da premissa de que há uma relação (crono)lógica quando se analisa o total de capas produzidas nesse intervalo e o que elas representam, bem como refletir sobre o que elas poderiam impactar na carreira da mesma artista décadas depois.

Tomando como objetos de estudo somente os discos de carreira das três primeiras gravadoras de Elza – Odeon, Tapeçar e CBS, respectivamente –, o ponto de partida é 1960, quando lançou o primeiro álbum, terminando em 1980, quando lançou o último nessa primeira fase. No total, foram 23 álbuns (fora compactos e/ou coletâneas, que não vão entrar nesta discussão), sendo 19 deles individuais e outros 4 em dueto com Miltoninho (1928 - 2014) ou Roberto Ribeiro (1940 - 1996). Pelo destaque recebido no título do álbum, o disco com o baterista Wilson das Neves (1936 - 2017) também pode contar como um “dueto”, apesar dele não dividir a voz em nenhuma das faixas com Elza.

A saber, na fase discográfica da Odeon (1960 - 1973):

- 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 (1967), com Miltoninho
- Elza Soares - Baterista: Wilson das Neves (1968)
- Elza, Miltoninho E Samba - Vol. 2 (1968), com Miltoninho
- Elza, Carnaval E Samba (1969)
- Elza, Miltoninho E Samba - Vol. 3 (1969), com Miltoninho
- Sambas E Mais Sambas (1970)

- Sangue, Suor E Raça (1972), com Roberto Ribeiro
- Elza Pede Passagem (1972)
- Elza Soares (1973)

Na fase Tapeçar (1974 - 1977):

- Elza Soares (1974)
- Nos Braços Do Samba (1975)
- Lição De Vida (1976)
- Pilão + Raça = Elza (1977)

Na fase CBS (1979 - 1980):

- Senhora da Terra (1979)
- Elza Negra, Negra Elza (1980)

E como eu, estudante de História da Arte, cheguei em um tema de música como esse Projeto?

Minha relação com a música brasileira, em especial com o samba, se iniciou cerca de 2011 ao frequentar serestas e rodas de samba acompanhando minha tia, que faleceu em 2021 deixando um legado musical que desagua, de alguma forma, aqui. Essa relação com a música se intensificou com o passar dos anos de algumas maneiras: seja tocando nesses mesmos eventos, pesquisando de forma independente ou colecionando discos de vinil. Essa última, uma paixão descoberta mais recentemente.

O que parecia ser um *hobby* de criança e adolescente interessado em música acabou se tornando algo mais sério principalmente a partir do estágio nos setores de pesquisa e comunicação do Instituto da Memória Musical Brasileira (IMMuB), em 2020. É curioso pensar como me descobri no ramo da pesquisa musical depois de tanto estudar e pesquisar por diversos temas dentro do escopo das artes visuais ao longo da graduação. Sou feliz na área onde me encontro e, por coincidência ou destino, consegui meu primeiro estágio em um lugar que não tinha como me identificar mais, e isso em plena pandemia de Covid-19.

Mais do que um estilo de vida ou uma forma de distração, trabalhar neste meio me mostrou como o mundo das artes é variado e possui infinitas vertentes para se

seguir. Na graduação de História da Arte, geralmente se prioriza seguir em museus, escrever críticas, ser curador, entre outras ocupações que nunca me cativaram. Parece que foi preciso estagiar no setor de música para entender o lugar que posso e quero trabalhar. Hoje a área que mais me identifico é a da comunicação, entrevistando artistas, montando pautas, escrevendo artigos e completando discografias nas páginas dos artistas no site do IMMUB.

Sempre apresentados por minha tia, tive diversas fases ouvindo artistas diferentes, explorando ora somente a obra de Aracy de Almeida, ora apenas Moreira da Silva, Carmen Miranda, Adoniran Barbosa, e outros tantos. Um dia, surgiu Elza Soares, “descoberta” por conta própria apenas em 2015 com a canção “Maria da Vila Matilde”. Era uma daquelas artistas que já se tinha ouvido falar em algum momento, porém nunca tinha sido escutada com calma. De imediato, chamou atenção o timbre rouco que lhe é característico e os improvisos em *bebop*.

Ao escutar os primeiros discos e começar a entender a trajetória da artista, se percebeu logo a mudança na postura e no repertório com o passar das décadas. Essa se tornou, inclusive, mais uma das motivações para desenvolver uma pesquisa ao redor de Elza Soares: como poderia uma artista de longa estrada, identificada por muito tempo com o samba, ser adorada pelos jovens do séc. XXI apresentando gêneros completamente diferentes? O que mudou na vida de Elza?

Com alguns trabalhos ao longo da graduação já direcionados para o contexto da música, surge, aqui, a oportunidade de aplicar os aprendizados de um curso inserido em um regime majoritariamente imagético, eurocêntrico e de artes visuais aos campos da música brasileira e do design, áreas pouco exploradas nesse ambiente acadêmico.

Há vários períodos a vontade de tratar alguma questão envolvendo Elza Soares e a música brasileira no fim da graduação era cogitada. Cerca de 2018, uma colega quase formada ficou impressionada com o fato de tão cedo eu já mostrar interesse no Trabalho de Conclusão de Curso que viria a defender. Segundo ela, essa preocupação não existia quando ela estava no mesmo período que eu. Mas isso não significa que o processo foi fácil, com uma série de dúvidas e trocas de assunto ao longo do tempo. Eu parecia ter sempre o assunto, mas nunca o tema.

Finalmente decidido, essa pesquisa, na verdade, parece ter tomado ainda mais sentido após o falecimento da artista em janeiro de 2022. Mais do que um Trabalho de Conclusão de Curso, tem-se a seguir uma pesquisa que visa manter viva a presença de Elza Soares em nosso cotidiano, explorando o legado musical de uma das maiores, se não a maior, porta-vozes da cultura brasileira.

OBJETIVOS

O objetivo desta pesquisa é analisar como as capas produzidas para os discos de carreira de Elza Soares nestas 3 gravadoras não só dialogam com a *persona artística* dela como externalizam ao mesmo tempo os momentos nos quais ela atravessava na vida pública e privada. Esses discos, enquanto suportes e fontes primárias de informação, constituem documentos essenciais para a leitura de uma trajetória que não só se modificou como também se solidificou no cenário brasileiro ao longo de duas décadas.

É possível também refletir criticamente sobre a relação da fase inicial dos anos 1960 e 1970 com a nova “versão” ativista e politicamente engajada de Elza Soares que surgiria na virada do século XXI. Chama a atenção a relevância de movimentos artísticos e sociais para a consolidação da carreira dela no cenário nacional e internacional nesse período, e, apesar de manter-se identificada com o samba durante muito tempo, explorou também outras vertentes do gênero antes de mudar radicalmente de estilo, tendo se reinventado ao longo de toda a carreira. Em um recorte mais atual, foi consagrada não só como artista influente, mas também como uma importante representante e líder do feminismo negro no país.

Outro ponto importante para se discorrer é sobre a influência que a indústria capista e as artes gráficas de um modo geral sofreram no período em que Elza iniciou carreira, no fim dos anos 1950, e a relação delas com a bossa nova. As influências do design e desse gênero na indústria da música foram determinantes para o repertório da artista nos anos 1960 e chegou a influenciar as próprias capas dela no início de sua caminhada.

Sendo assim, fica a pergunta: o que mudou em Elza Soares de uma década para a outra nesse começo de carreira? Qual relação da sonoridade produzida a cada disco e suas respectivas capas? Como tudo isso se relaciona com a artista que gravaria rap e rock no século seguinte?

As 23 capas a seguir irão responder.

Lado A: Capas e Indústria Fonográfica

“Isto É Bom. Lundu cantando pelo Baiano para a Casa Edison. Rua do Ouvidor, 107.”

Essa foi a frase que “inaugurou” a indústria fonográfica no Brasil. Nesses primeiros registros, era comum anunciar o intérprete seguido do lugar em que acontecia a gravação, geralmente terminando esse anúncio com “[...] para a Casa Edson, Rio de Janeiro”.

“Isto É Bom”, lundu do compositor Xisto Bahia, foi gravado em 1902 por Baiano¹ na Casa Edison, a primeira casa gravadora do país e da América do Sul. Vale lembrar que até então as canções eram executadas ao vivo, sem registros fonográficos. Portanto, dominar a duração de uma canção e a quantidade de vezes que ela iria ser reproduzida era algo realmente revolucionário, com tecnologias sendo desenvolvidas desde o século XIX no mundo inteiro.

Durante muito tempo, a mídia mais comum utilizada pela indústria fonográfica brasileira foram os discos de 78 rpm (*rpm = rotações por minuto*), que começaram a ser substituídos pelos LPs no início dos anos 1950. O LP (do inglês, *long play*) era um disco de maior duração, que permitia a reprodução de sons por mais tempo que seus antecessores e resistiu até meados dos anos 1990 com o surgimento do CD (do inglês, *compact disc*).

Enquanto os 78 rpm continham uma música apenas de cada lado (lados A e B ou 1 e 2), durando alguns poucos minutos, os LPs inicialmente eram de 10” (polegadas) e permitiam a execução de até mais ou menos 8 músicas no total, com 4 de cada lado². A partir de 1959, passaram a ser produzidos somente LPs de 12”, que comportavam um pouco mais de canções, geralmente com algo em torno de 12 músicas no total. Os discos de 78 rpm ainda continuavam sendo utilizados porém caíram em total desuso no início da década seguinte.

¹ Manuel Pedro dos Santos, o *Baiano*, nasceu na Bahia em 1870. Foi um dos pioneiros na gravação de músicas no Brasil e na América Latina, registrando sua voz até meados da década de 1920. Faleceu em 1944.

² Para “localizar” a música, A1 seria a primeira faixa no lado A, A2 a segunda, e assim em diante. B8, B10, B12, enfim, seria a música que encerra o disco, a depender da quantidade de canções que ele possui.

Se as gravações de discos e os tipos de mídias utilizados pela indústria eram novidade no início desse século, as capas que iriam acompanhá-los no futuro mais ainda.

A1. Surgimento das Capas

A princípio, as capas desses discos eram pensadas da maneira mais simples possível. Até surgir uma indústria capista e a profissionalização de artistas nesse ramo, a superfície desse material que envolvia cada disco tinha muito mais uma função de proteção física – embalar e proteger o disco – do que a de ser uma jogada comercial para atrair o público ou um espaço feito para desenvolver qualquer arte.

As primeiras capas que embalavam as bolachas, no início da indústria fonográfica, eram sucintas e continham apenas as informações necessárias, como nome do artista e músicas presentes no disco, números do catálogo, gravadora, e isso tudo apenas em uma embalagem de papelão, nada tão elaborado como passaria a ser. Poderiam ter, também, essas mesmas informações no selo do disco, bem ao centro. Foi principalmente com a chegada do LP, quase 50 anos depois, que passou a existir uma nova demanda de trabalho, visto que a partir de agora você teria uma nova área para ser explorada tanto pela indústria quanto pelos artistas: o espaço externo que recobre o disco, ou melhor, a *capa*.

No livro *Bambas do Samba – A Arte nas Capas dos LPs*, Raoni Felix e Tamara Emy comentam sobre como o apelo visual não era prioridade no início dessa indústria fonográfica e capista. É curioso pensar como, a partir de um determinado período, aconteceu o inverso, com a superação da imagem pela música em alguns momentos³.

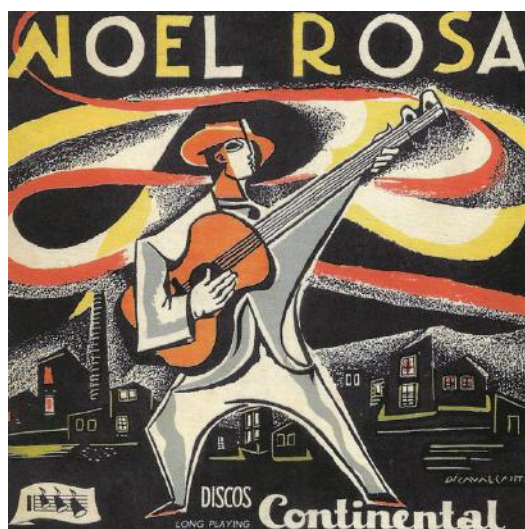
Ao contrário de hoje, o apelo visual tinha pouca importância na época. O que interessava de fato, era a música que compunha o disco. Os envelopes continham somente textos tipográficos e, com o tempo, passaram a apresentar ilustrações e vinhetas, dando início ao surgimento de um novo mercado para as artes gráficas. Até que, na década de 1940, o lançamento de discos de astros consagrados da música começa a exigir o trabalho de um fotógrafo [...]

³ Nos dias atuais, essa questão geraria ainda outro longo debate, pensando em como os lançamentos de álbuns vêm sendo feitos primeiro nos *streamings* e depois nas mídias físicas.

Já as contracapas nem sempre traziam dados específicos sobre o disco. Depois de cinquenta anos habituadas a apresentar informações no próprio rótulo, as gravadoras demoraram um pouco para começar a aproveitar esse novo espaço [...] (FELIX, EMY, 2009, p. 9)

Em um contexto mundial, profissões como “ilustrador” ou “designer” ainda eram bastante emergentes. O espaço para esses novos campos da arte atraiu o olhar de artistas que buscavam seu lugar ao sol e de veteranos que enxergaram um novo e frutífero campo de atuação.

Exemplo disso foi Di Cavalcanti (1897 - 1976), já conhecido no cenário nacional há décadas nas artes visuais, que foi autor de algumas capas de LPs nos primeiros anos dessa nova mídia. Ele era amigo de Aracy de Almeida (1914 - 1988), sambista que se firmou como a principal intérprete de Noel Rosa nos anos 1950, e desenvolveu a capa a seguir, mantendo ainda características próprias das telas e cartazes que pintava:



Aracy de Almeida – Interpreta Sambas de Noel Rosa (Continental, 1950)

Os autores responsáveis por essas capas (ou *capistas*) geralmente não recebiam os devidos créditos nos primeiros anos, bem como os músicos que acompanhavam o intérprete; às vezes, o artista até assinava na própria capa como quem assinava uma tela – e por que não pensá-las como tal? A não-indicação do ano em que o disco estava sendo lançado também era outra falta, e a ficha técnica do disco, quando havia, indicava apenas o fotógrafo, o arranjador ou o produtor na contracapa do álbum.

Costumes como esses só seriam repensados no fim dos anos 1960 e sobretudo nos anos 1970, quando os discos passaram a ter com mais frequência uma ficha técnica detalhada e até encartes trazendo registros como fotos do artista no estúdio, pôsteres, ilustrações e letras das canções contidas neles. O encarte era, ao mesmo tempo, uma extensão do espaço que esses artistas podiam utilizar para expor sua criatividade.

É importante dizer que termos como “*álbum*”, “*disco*” e “*LP*”, frequentes nesta pesquisa, podem ser utilizados para tratar de uma mesma questão, sem prejuízo de significado, ou tratar de algo completamente diferente e mais específico, vai depender do contexto. Para não confundir o leitor, “*álbum*” remete ao compilado de músicas, “*disco*” seria mais para se referir ao objeto e “*LP*”, o formato no qual aquela mídia vai ser reproduzida. Egeu Laus explica um pouco mais em *A Capa de Disco no Brasil: Os Primeiros Anos*:

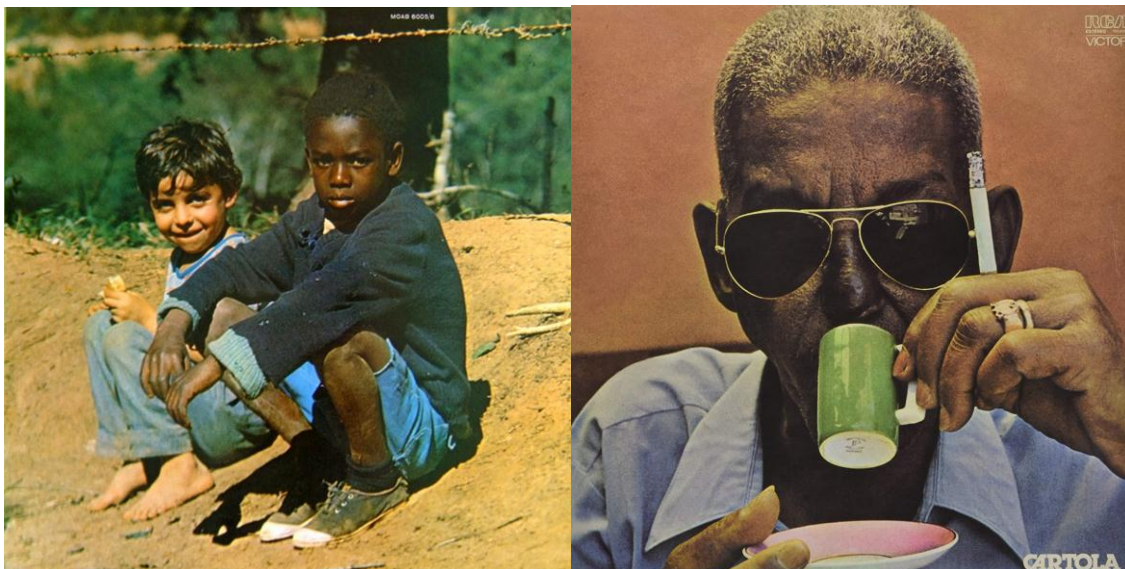
Por influência da música de concerto, que exigia vários discos para reprodução das obras orquestrais, aparecem os álbuns para guardar os discos e organizar a discoteca. Aliás, a tradição norte-americana de utilizar a palavra *album* para os LPs, até a chegada do CD, tem sua origem nesse fato. Os álbuns de discos eram em muito semelhantes aos álbuns fotográficos (de onde tiraram o nome), com capa de material em tecido encerado imitando couro e várias divisões internas contendo cerca de seis a 12 envelopes. (LAUS, 1998, p. 121)

A2. Visualidade e Música

Mais do que simples textos, fotos e ilustrações que acompanham os discos, as capas que os envolvem podem – e devem – ser entendidas como um novo suporte e um elemento indissociável do campo musical. Elas traduzem um momento histórico do país, mostram costumes de uma época, tendências do design e das artes gráficas, entre diversas outras questões passíveis de discussão.

Elas assumem um papel tão importante que essa relação entre imagem e música, em alguns casos, pode até se desnivelar, fazendo com que a visualidade supere a sonoridade. Basta pensar em diversas capas históricas da MPB como a do “Clube da Esquina”, “Verde Que Te Quero Rosa” ou qualquer capa da gravadora Elenco

nos anos de 1963/4⁴. Sem tirar o valor da música, a capa se torna um espetáculo à parte, um marco.



Lô Borges e Milton Nascimento – Clube da Esquina (Odeon, 1972)

Layout/Foto: Cafi/Juvenal Pereira

Cartola – Verde Que te Quero Rosa (RCA Victor, 1976)

Direção de Arte/Foto: Ney Tavora/Ivan Klingen

Vinicius de Moraes e Odette Lara (Elenco, 1963)

Layout/Foto: Cesar Villela/Francisco Pereira

Nara Leão – Nara (Elenco, 1964)

Layout/Foto: Cesar Villela/Francisco Pereira

⁴ A gravadora Elenco, fundada em 1963 por Aloysio de Oliveira, continha um rígido padrão gráfico nas capas dos primeiros discos, criando uma identidade visual única e minimalista: foto do artista em alto-contraste preto, fundo branco, 4 pontos vermelhos espalhados pela capa, sendo um deles a logo da gravadora, e “uma invenção gráfica, seja no título ou em algum outro elemento em particular” (OLIVEIRA, 2008).

Erick de Oliveira comenta sobre como essas capas de César Villela na Elenco se tornaram “ícones visuais” da Bossa Nova. De modo similar e mais abrangente, outras capas famosas da MPB ao longo dos anos, a exemplo das citadas acima, também se transformam em ícones e símbolos cultuados pelo público, que as reconhecem de longe e instigam o desejo de compra daquele produto. Quantas vezes uma capa não despertou mais interesse do que o próprio som do disco?

No âmbito artístico e comercial, a capa se faz necessária para instigar em um primeiro momento o consumo de outro produto, a música. Em sua tese sobre capas de discos, Aicha comenta:

Ao atrair o ouvinte, o consumidor, a capa suscita a curiosidade para o disco e é representação, construção de conceito. Segundo Roland Barthes, ‘toda publicidade é uma mensagem’ (BARTHES, 1987, p.165). Se pensarmos nas capas segundo a concepção barthesiana, veremos que elas têm uma função tão importante quanto a de um anúncio publicitário. A capa, além de ser o anúncio, é em si mesma o produto de consumo e possui o poder de representar a mensagem sonora contida no disco. (BARAT, 2017, p. 211)

Portanto, se capa é mensagem, a exploração de sensações através do apelo visual de um espectador-consumidor⁵, seja com a figura do sedutor, do estranho, do engraçado e do crítico, enfim, nessas imagens, é tão forte. O importante é instigar de alguma forma. Muitas cantoras, como por exemplo Fafá de Belém e Simone, foram expostas em capas com decotes insinuantes buscando esse apelo que incitava a sensualidade. A estranheza e o bom-humor podem ser outros recursos de vendas comuns também.

⁵ Hoje em dia, o debate com relação ao consumo desses produtos entraria em outras nuances com os *streamings*, que são uma forma diferente, muito mais fugaz e ilimitada no consumo de música. Vive-se em uma sociedade cada vez mais imagética e em um certo sentido democratizada, já que é possível encontrar praticamente qualquer capa e qualquer disco de qualquer artista fazendo uma rápida pesquisa na internet. Além disso, toda parafernália necessária para se escutar uma canção já não é mais necessária como eram com os LPs ou CDs. Porém, é engraçado o paradoxo do homem atual: quanto mais ele simplifica o mundo a sua volta a fim de receber informações, controlá-las e filtrá-las, mais elas se multiplicam na rede e menos tempo ele tem. Pode-se saber de tudo, mas não se consegue.



Fafá de Belém – Grandes Amores (Som Livre, 1987)
Fotos/Arte Final: Marco Rodrigues/Eduardo Borges



Persona – Som (Independente, 1975)
Produção: Roberto Campadello/Luis Carlini



Fernando Pellon – Cadáver Pega Fogo Durante o Velório (Vento de Raio, 1983)
Arte da Capa/Arte Final/Fotocomposição: Newton Lima/C. Montenegro/O Dia

Lado B: Surge a *Bossa Negra*

Fim dos anos 1950. Os discos de 78rpm ainda tinham seu mercado mesmo com os LPs e ainda não estavam extintos. Samba-canção dava lugar à cada vez mais efervescente bossa nova. No meio de tantos nomes importantes que começam a se destacar no cenário musical, um que fecha contrato com a gravadora Odeon depois de ter sido rejeitado pela RCA Victor “porque [...] é negra”⁶, nos idos de 1959, é uma cantora que seria aclamada a partir do ano seguinte como Elza Soares.

B1. *Se Acaso Você Chegasse na Odeon*

Elza, já relativamente conhecida, animava as noites na boate *Texas Bar*, localizada entre Copacabana e Leme, na Avenida Atlântica com a Avenida Princesa Isabel. Para quem já havia se apresentado na Argentina a convite de Mercedes Baptista, o que faltava para a gravação de um primeiro disco?

Em 1959, ela lançaria pelo selo independente Rony, por intermédio de Moreira da Silva, duas canções, que não emplacaram. Faltava uma gravadora, daquelas grandes, importantes no cenário nacional, para alavancar a carreira. Talento ela tinha e ela sabia disso, por isso se mantinha ativa e buscando o reconhecimento que merecia.

Uma noite, durante uma de suas apresentações no *Texas*, Elza é surpreendida com um convite de Sylvia Telles para se juntar à mesa na qual estavam: Aloysio de Oliveira, marido de Sylvinha e produtor musical; os músicos Lúcio Alves e Roberto Menescal; Ismael Corrêa, diretor artístico da Odeon à época.

No dia seguinte, ela já estava no estúdio da gravadora soltando a voz para lançar seu primeiro disco, intitulado “*Se Acaso Você Chegasse*”. Teve total liberdade para sugerir as canções do disco e mostrar em pouco mais de 25 minutos todo seu talento, fazendo da faixa-título seu carro-chefe. Com um repertório contendo algumas regravações como “*Mulata Assanhada*” além da faixa-título, não tardou para aquela voz rouca com as improvisações em *bebops* se tornassem sucesso de vendas naquele ano.

⁶ CAMARGO, 2018, p. 114.

É delicioso escutar onde a voz de Elza chega nesse álbum, com seus *scats* substituindo em alguns momentos a própria orquestra de Oswaldo Borba. Não à toa, em várias faixas ela simplesmente troca a letra da canção por um grunhido trêmulo quase onomatopaico, “*bubababiriripob*”. Essa “conversa” com os metais da orquestra do disco aconteceria em diversas outras gravações subsequentes, a exemplo de “Boato” (1961) ou “Gamação” (1963). Já na introdução do álbum, nos primeiros segundos de orquestra, a bateria também se destaca, com um som estalado marcando o compasso da canção. É um álbum bastante homogêneo e que valoriza tanto as improvisações dela quanto os agudos potentes.

Porém, vale destacar que improvisar esses grunhidos roucos não querem dizer que ela, formada na “escola da vida”, como diriam alguns, estivesse atrás ou abaixo de músicos educados mais formalmente em escolas de música, com professores e maiores noções de teoria musical. Pelo contrário: a faixa “Teleco Teco Nº 2” traz uma técnica vocal primorosa, sendo algo para ouvir repetidas vezes e se encantar. O improviso feito por ela agora vem em forma de solfejo, com Elza terminando a canção cantando:

“FÁ-LÁ-FÁ-RÉ-SI-SOL-MI-DÓ-LÁ-FÁ-RÉ-SI-SOL
MI-DÓ-LÁ-FÁ-RÉ-SI-SOL-MI-DÓ-FÁ-SI-SOL-RÉ-SOL-RÉ-SOL-RÉÉÉÉÉÉ...”



Se Acaso Você Chegasse (Odeon, 1960)
Layout/Foto: Cesar Villela/Francisco Pereira

De um modo geral, o repertório de Elza na Odeon dos anos 1960 foi basicamente a partir de duas vertentes de samba muito na moda: *samba de gafieira*, com uma grande orquestra de metais, trompetes e trombones, ótimo para dançar com seu

par, e também o *sambalanço*, uma espécie de mistura de samba com bossa nova, às vezes oposto ao estilo anterior, simplificando a orquestra por instrumentos como teclados, bateria e violão. Ainda dançante, porém um pouco mais intimista e requintado.

Ambos estilos eram, na verdade, bastante ligados ao gosto de uma burguesia emergente que ansiava por uma estética *bossanovista* em diversos setores. “Bossa” é aqui uma palavra que pode indicar tanto o estilo musical quanto um sentido de modernidade e até um padrão de vida. Vale lembrar que a bossa nova surgia com a juventude de Copacabana, bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro, influenciada pelo jazz americano, e esse padrão burguês impactou até a especulação imobiliária da época⁷.

A acepção da palavra “bossa” de tantas maneiras diferentes mostra como o gênero amplamente difundido a partir do fim dos anos 1950 se tornou um marco na história musical, social, cultural e política brasileira, não que essas áreas estejam completamente independentes uma da outra. A bossa nova influenciou diretamente a indústria fonográfica a partir de então, e não havia como ser diferente.

“A Bossa Negra” é até o “subtítulo” do primeiro álbum de Elza e o título do segundo álbum dela lançado no ano seguinte. *Bossa* apareceria também em um jogo de palavras no álbum de 1963, intitulado “Sambossa”. A alcunha de “Bossa Negra” mostra que ela era vista como uma cantora “cheia de bossa”, ou seja, cheia de *swing*, cheia de gingado, cheia de alguma característica autêntica e ao mesmo tempo de acordo com o tempo em que vivia.

Consoante com o espírito jazzístico e o *american way of life* tanto na sonoridade quanto no design da época (mesmo sem fazer ideia), Elza contou como a capa de “A Bossa Negra”, nas roupas, trejeitos e cabelos, era para imitar a cantora

⁷ A corrida imobiliária criava o fenômeno do aproveitamento vertical do espaço urbano em Copacabana. Com o adensamento da população localizada na área além dos túneis Velho e Novo, deslocavam-se os centros de diversão noturna da Cidade para a Zona Sul. [...] De uma maneira geral, a geografia urbana dessas camadas médias da cidade pôde ser dividida, então, entre Zona Norte e Zona Sul: a primeira congregando uma maioria de famílias “antigas” e “tradicionais” até o Grajaú, e mais modestas na faixa suburbana; a segunda congregando, ao lado da massa heterogênea dos moradores do Flamengo, Botafogo e Posto 2, a maioria de famílias “novas”, da alta classe média dos Postos 4, 5 e 6, Ipanema, Leblon e Gávea. (TINHORÃO, 1969, p. 69)

americana Sarah Vaughan: “[...] eles queriam um modelo que lembrasse a Sarah Vaughan mas eu não tinha ideia de quem ela era. Eu perguntava por que a tal da Sarah era a inspiração deles [Ronaldo Bôscoli e Miele] e o Bôscoli só me respondia que eu cantava como ela, mas ninguém colocava um disco dela pra eu ouvir. [...] hoje quando eu vejo aquela foto, eu fazendo aquele bicão, eu sinto que não tem nada a ver comigo.” (CAMARGO, 2018, p. 180)



A Bossa Negra (Odeon, 1960)

Layout/Foto: Cesar Villela/Francisco Pereira

Por isso, se durante um bom tempo o repertório de Elza passaria por uma “estilização própria da formação ideológica da classe dominante brasileira” (SILVA, p. 2), com as capas dela não seria diferente. Por exemplo, a dupla responsável pela capa do primeiro álbum foi Cesar Villela e Francisco Pereira, autores poucos anos depois das capas que se tornaram símbolos visuais da bossa nova na gravadora Elenco.

Com relação às capas feitas na Odeon dessa época, em “História Visual da Bossa Nova”, o próprio Cesar comenta:

As nossas capas brigavam com as de outras empresas nas vitrines das lojas. Havia um carnaval de cores. Senti a necessidade de mudar, simplificando o visual, para elas se destacarem (p. 21)

Pode-se perceber o quão forte eram as tendências de uma estética mais *clean* e concretista em um comparativo com outras capas feitas pelos dois na Odeon de 1960. Artistas de estilos bastante diferentes entre si traziam um mesmo padrão gráfico assim como em “Se Acaso Você Chegasse”: uma única cor no fundo, fontes

coloridas e sem serifa marcando o que era o nome do autor e o nome do álbum, artista encarando a câmera e texto diagramado em diferentes linhas. Tudo de acordo com as tendências na arte e no design da cena nacional e mundial da época.

Facilmente associadas a Cesar, Chico e à Odeon, quase como uma assinatura ou marca registrada, poucos álbuns da gravadora naquele ano fugiram desse padrão gráfico. A partir de um determinado momento, foram mínimas as diferenças entre uma e outra, com essas capas geralmente contendo mais de uma das características acima citadas. Alguns exemplos abaixo:



O som desses 4 álbuns é completamente diferente, porém eles convergem com relação às capas. Mário Reis, dono de um estilo de interpretação bastante próprio, calmo, pausado, regrava grandes sucessos da carreira, a maioria sambas e marchas; Celly Campello, cantora emergente e pioneira da Jovem Guarda, canta rocks e iê-iê-iês, desfrutando do auge da carreira agora lançando “Banho de Lua”;

Maestro Gaó, pianista já conhecido na cena musical brasileira há quase 40 anos, lança seu primeiro LP com gravações de gêneros diferentes pelo mundo todo, como sugere o título; e Dalva de Andrade, dona de uma potente voz e um estilo romântico característico das músicas lentas dos anos 1950, quando ela surge, lança nesse disco a guarânia “Serenata Suburbana”, seu maior sucesso.

Sobre as capas dessa época, Erick de Oliveira ainda comenta:

[...] elas faziam parte também de um conjunto social, daquele período, do qual as artes gráficas pertenciam. Um exemplo são capas de revistas que já utilizavam a tipografia sem serifa. Esse tipo de fonte tende a passar um caráter moderno, representando a fase de modernidade que a sociedade da época vivia. (OLIVEIRA, 2008)

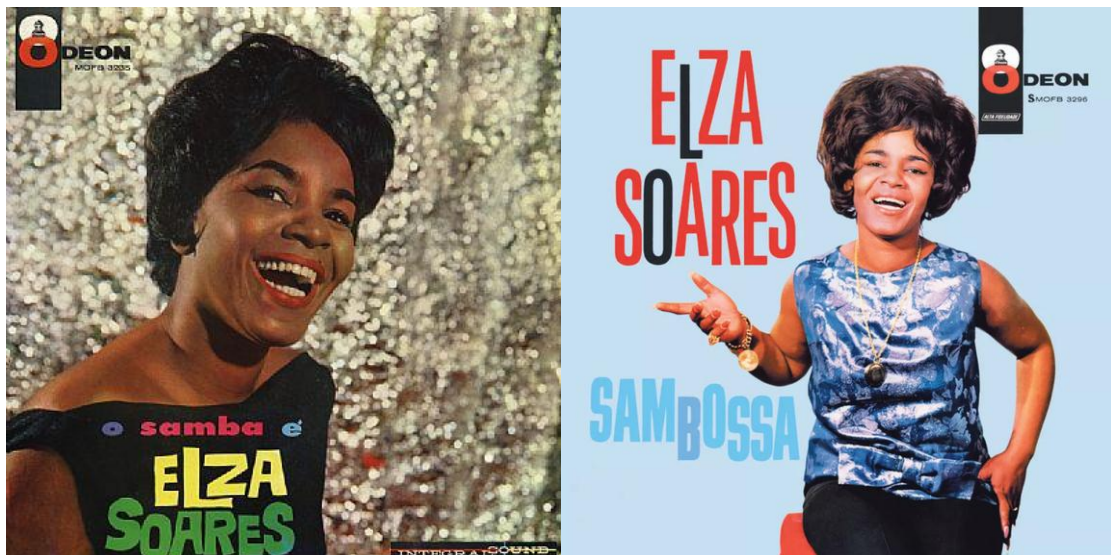
Gravando pelo menos 1 álbum por ano nessa década tamanho o sucesso que fazia, Elza só não lançou um disco de carreira no ano de 1962, apenas um compacto. Mesmo assim, se tornou a “Madrinha da Seleção” na Copa do Mundo daquele ano, fazendo uma série de apresentações a fim de promover a passagem da nossa Seleção pelo Chile. Isso dá uma dimensão da projeção que ela havia ganhado em tão pouco tempo.

Dentro desse estilo próprio, se for feito um levantamento de tudo o que Elza gravou em quase 15 anos de Odeon, se conta nos dedos a quantidade de músicas que possuem um cavaquinho, ou cuíca, entre outros instrumentos e arranjos mais comuns no dito “samba de raiz” da década seguinte. Até mesmo em uma nova década, parecia haver ainda uma certa resistência da gravadora em investir em um novo estilo de samba que surgia, mantendo forte a essência de sambalço e do samba de gafieira no repertório dela.

Por isso, quase todos os sambas lançados nessa gravadora contam com uma grande orquestração, uma bateria e violão, por vezes com percussão bem discreta contendo um pandeiro, reco-reco ou tamborim. A bateria fazia praticamente toda a base percussiva das gravações e o violão com a orquestra cuidando da melodia. Faça o exercício: procure um samba gravado por Elza nessa época que não apresente pelo menos 1 instrumento de sopro. Na maioria das vezes, um trompete, trombone, gaita, piston, enfim, vai aparecer, mesmo que timidamente, até na gravação de sambas-enredo.

Contudo, mais do que compreender, é preciso se conformar, por todas as questões acima apresentadas, que o samba feito por ela entre uma década e outra traz uma sonoridade completamente diferente por causa dessas influências. Alguns artistas já comentaram como a Odeon dessa época era, em um certo sentido, “conservadora”, e talvez isso explique a falta de adesão a uma nova roupagem do samba que surgiria nos anos 1970. Fica também a curiosidade: como seria a discografia dela caso tivesse assinado com a RCA, ou ido para outras gravadoras como a Philips, Copacabana, Continental, RGE, Polydor, etc? A própria cantora comentou como os artistas eram postos em “caixinhas” e deveriam seguir aquele mesmo estilo *ad eternum*. Ela termina os anos 1960 já pensando em gravar ritmos diferentes.

Nas capas dessa década, Elza era identificada como uma sambista nata (evidenciando também o preconceito racial da época, em que artistas negros eram sinônimo de samba e alegria), se mostrando bastante divertida e descontraída, sempre posando, sorrindo ou gesticulando em frente à câmera. A única e maior exceção a essa “mocinha brejeira” é o disco “Um Show de Elza” (1965), em que ela aparece encarando o espectador de forma séria.





O Samba é Elza Soares (Odeon, 1961)

Fotografia: Francisco Pereira

Sambossa (Odeon, 1963)

Foto: Mafra

Um Show de Elza (Odeon, 1965)

Layout/Foto: Moacyr Rocha/Mafra

Elza, Carnaval e Samba (Odeon, 1969)

Layout/Foto: Moacyr Rocha/Mafra

Aqueles anseios de Villela alguns anos antes são verdade: a capa de 1965, com fundo monocromático mas com a artista encarando a câmera sem sorrir, dá um ar mais sério, quase como uma foto de identidade. A descontração vem nas letras disformes que compõem o título do álbum acompanhando o espaço preenchido pelo rosto dela no enquadramento da capa. Depois do rosto de Elza, que já anuncia as primeiras cirurgias plásticas feitas, essas letras são o que chama mais atenção e atrai o olhar do espectador, já que o nome dela, vazado e em branco, fica discreto e camuflado. O tronco levemente à direita do enquadramento compensa e rebate o espaço preenchido na outra diagonal com a logo da gravadora.

Conforme o tempo se passa e uma década nova se aproxima, ela parece se mostrar bastante amadurecida a cada álbum (e na vida), e o repertório produzido na mesma gravadora ao longo de quase 15 anos prova isso. Ao mesmo passo em que esse tipo de samba lançado pela Odeon começa a dar sinais de desgaste, pouco a pouco ela foi ousando e provando que não era mulher de mesmice.

B2. Elza Pede Passagem para Novos Ares

O samba-jazz orquestrado de Elza ao longo dos anos 1960 pouco a pouco foi dando lugar a estilos diferentes na década seguinte, mantendo ainda uma essência de samba. É importante salientar que muitas questões extra-musicais vão ocorrendo no Brasil, no mundo e na vida da própria artista paralelamente, como movimentos sociais, problemas no casamento, exílio e ditadura, e isso tudo ajuda a formar, direta ou indiretamente, a discografia e as capas dela nesse período.

Por exemplo, o relacionamento com Garrincha, jogador do Botafogo, iniciado pouco antes da Copa de 1962 e com união oficializada somente em abril de 1966, foi duramente criticado pela imprensa que acusava Elza de “arruinar”, “acabar”, “desmoralizar”, enfim, o lar da família brasileira, visto que o jogador era já era casado e pai de quase uma dezena de crianças. No ano seguinte, em uma série de entrevistas exclusivas à Revista Intervalo, ela desabafa: “Cristo perdoou Magdalena mais depressa do que o público a Elza Soares pelo fato de querer ser feliz e fazer alguém feliz.”⁸ E ela já afirmou diversas vezes que Garrincha foi o grande amor de sua vida.

Curioso perceber que a mesma cobrança acintosa não era feita em cima do atleta por parte da imprensa e da sociedade, que, por melhor jogador e ídolo que fosse, estava longe de ser um modelo ideal de marido – além de mulherengo, era alcoólatra. Os problemas com a bebida assombraram esse relacionamento desde muito cedo e duraram até o fim dos anos 1970, em pouco mais de uma década e meia de casamento.

Certamente não era dessa maneira que ela queria estar em evidência, mas a confusão em cima dessa relação foi tanta que até os dias de hoje é possível encontrar gente mais velha julgando a própria Elza. A resposta a tantas críticas viria em forma de canção, quando gravou “Eu Sou A Outra”, sucesso de Ricardo Galeno na voz de Carmen Costa alguns anos antes. A letra parece até ter sido feita para Elza de tão fiel ao problema que ela estava passando. Se ela gostou do que fez? Muito pelo contrário. O povo ficou ainda mais enfurecido com a provocação⁹ em forma de canção:

⁸ Elza Soares: esta é minha história. Intervalo, Rio de Janeiro, ano 1, n. 31, p. 4-9, ago 1963.

⁹ “Pra piorar as coisas, me convenceram a gravar uma música que falava justamente sobre uma amante... Não sei onde eu estava com a cabeça, quando topei fazer isso. Alguém da Odeon achou

*Ele é casado
E eu sou a outra na vida dele
Que vive igual uma brasa
Por lhe faltar tudo em casa*

*Ele é casado
E eu sou a outra que mundo difama
Que a vida ingrata maltrata
E sem dó, cobre de lama*

*Quem me condena
Como se condena uma mulher perdida
Só me vê na vida dele
Mas não o vê na minha vida*

*Não tenho nome
Trago o coração ferido
Mas tenho muito mais classe
Do que quem não soube prender o marido*

Entre bossas, festivais, sambas, problemas conjugais e com os militares em plena ditadura, o início de uma aproximação da artista, ainda que timidamente, com segmentos mais populares do samba e menos ligadas a uma estilização burguesa¹⁰ pode ser percebido em 1967 no disco “O Máximo em Samba”, quando Elza gravou o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira daquele ano, “O Mundo Encantado de Monteiro Lobato”. Ela, ao lado de nomes como Eliana Pittman e Nara Leão, foi uma das primeiras artistas a incluir sambas de enredo no repertório de seus discos. Na verdade, o próprio gênero era uma certa novidade na indústria de LPs, já que só a partir de 1968 passaria a existir um disco compilando todos os sambas das escolas do carnaval de cada ano.

que seria uma boa ideia aproveitar o que se dizia na imprensa. Não foi, deu merda!” (CAMARGO, 2018, p. 212)

¹⁰ Tinhorão comenta sobre como a cultura das escolas de samba foi uma das últimas a sofrer influência de uma classe mais elitizada e menos popular, isso na segunda metade dos anos 1960.



O Máximo em Samba (Odeon, 1967)

Layout/Foto: Moacyr Rocha/Mafra

O disco ainda é completamente orquestrado, nos moldes da Odeon daquela década, mas é um indício da aproximação que a artista vai ter com o carnaval e os sambas-enredos no futuro. Dois anos mais tarde, no álbum intitulado “Sambas e Mais Sambas”, ela gravaria dois deles: “Bahia de Todos os Deuses”, campeão com Salgueiro naquele ano, e “Heróis da Liberdade”, do Império Serrano. Elza foi a intérprete oficial do Salgueiro na avenida, sendo a primeira mulher a realizar esse feito por uma escola de samba. Ela ainda gravaria vários outros sambas de enredo nos anos seguintes.

O espírito vanguardista dentro do samba parece ter pontapé inicial com Elza Soares no ano de 1969: é o ano em que ela grava pela primeira vez uma sonoridade mais ligada à religiões de matriz africana. No disco “Elza, Milton e Samba - Vol. 3”, ela canta “Julgar é Missão Divina”, em homenagem à Iemanjá. Bem diferente do que ela vinha gravando – e um pouco mais próximo do que passaria a gravar alguns discos à frente –, a introdução da música é feita como um cântico acompanhado de forte presença rítmica com atabaques e agô, lembrando uma sonoridade de terreiros.

Essas pequenas “transgressões” tomam forma de modo mais evidente na década seguinte. Basta reparar a mudança não só no repertório, como na própria postura da artista nas capas. Aquela mulher descontraída dos anos 1960 passa a adotar um tom de seriedade e maturidade na próxima década, período em que está dialogando mais frequentemente com temas afrocentrados e buscando uma identidade negra, seja com os temas do candomblé, seja com a *black music* americana.

Em sua tese, Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat dedica um capítulo para os discursos presentes nas capas de discos de artistas negros enquanto um lugar de afirmação. Ela cita Jorge Ben e Toni Tornado no início dos anos 1970 como exemplos, e o mesmo pode ser aplicado à Elza Soares:

Se as capas, como já demonstrado, são discursos potentes do artista e da indústria fonográfica para atingir o público, era esperado que se tornassem espaço de ativismo. Numa vitrine, por exemplo, elas chamam atenção para o diferencial contido no disco: constituem, portanto, uma verdadeira extensão do conteúdo ou projeto musical. Assim, o plano de incorporar poéticas que aludem a representações que assimilam um vocabulário da africanidade ou da negritude aparece como uma questão central e pega carona no fato de que as capas possuem papel duplo: são objeto destinado ao comércio e representam visualmente os projetos, concebidos por músicos e intérpretes, expressos nas canções do disco. (BARAT, 2018, p. 204)

Em dezembro de 1971, nos seus últimos tempos pela Odeon, Elza voltava da Itália após quase dois anos fora, tentando, sem muito sucesso, recomeçar a vida e viver em paz seu casamento. Bem diferente do seu último trabalho, umas sobras que formaram “Sambas E Mais Sambas” (1970), ela agora apostava mais no soul em seu próximo álbum, e ninguém melhor para preparar os arranjos do que Dom Salvador¹¹ com um “tempero palatar de sambalanço e samba-soul.” (PINHEIRO, 2020)

“Elza Pede Passagem”, lançado em março, foi um dos álbuns mais aclamados daquele mesmo ano, mostrando versatilidade e reinvenção de uma artista já conhecida no cenário nacional e internacional. O repertório de canções de nomes como Gonzaguinha, João Nogueira, Vinícius de Moraes e Haroldo Lobo ganhou nova vida com a roupagem de Dom Salvador. Na capa, o *black power* e a calça boca-de-sino externalizam a sonoridade do álbum e a moda da discoteca da época, sendo esse o penúltimo individual que ela lançaria pela gravadora.

Completados 50 anos de lançamento em 2022, o jornalista carioca Mauro Ferreira ainda destaca sobre o álbum:

¹¹ Salvador da Silva Filho nasceu em São Paulo, 1938. Pianista e compositor, inovou ao unir soul e funk ao samba-jazz com o grupo Abolição, fundado em 1970. Formado somente por músicos negros, foi o embrião do movimento Black Rio.

Na sociedade, o movimento negro se organizava para combater toda forma de racismo e opressão, bradando mundo afora que *black is beautiful*, a ponto de, em 1971, essa manifestação de orgulho negro ter ido parar tanto no título de álbum de Jorge Ben (“Negro É Lindo”) quanto na voz de Elis Regina (1945 – 1989), intérprete do soul “Black Is Beautiful” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, 1971).

Na música brasileira, o soul e o funk à moda brasileira começavam a se impor, impulsionados pelo estouro em 1970 do cantor Tim Maia (1942 – 1998) e do sucesso de Tony Tornado em festival.



Capa e contracapa de “Elza Pede Passagem” (Odeon, 1972)

Layout: Joselito

Alguns meses depois, com arranjos de Dom Salvador e Maestro Nelsinho, Elza lançaria ao lado do emergente sambista Roberto Ribeiro o álbum “Sangue, Suor E Raça”, com ambos expondo seus *black power* na capa e cantando um repertório invejável de sambistas como Assis Valente, Paulo César Pinheiro, Xangô da Mangueira e Pedro Caetano. Ela parece ter um destaque um pouco maior que Roberto nesse álbum (e não é para menos, visto que ele era praticamente um estreante, e novamente o preconceito racial, segundo conta a artista), mas as vozes de ambos se complementam bastante, sobretudo nos duetos; o ponto alto do disco com certeza é o partido-alto “Recordações de um Batuqueiro” – a faixa que parece representar toda essência do disco. E como não falar da belíssima fotografia na capa de Walter Firmo? É, em vários sentidos, uma obra-prima composta por personagens de primeira.



Sangue, Suor e Raça (Odeon, 1972)

Layout/Foto: Joselito/Walter Firmo

Outro destaque desse momento no qual ela está vivendo é o lado compositor agora em evidência. Nesse álbum, pela primeira vez, Elza assina uma canção: “Swing Negrão”, que abre o disco em um *pot-pourri*. De um modo geral, são poucas as mulheres compositoras destacadas desde o início da indústria fonográfica brasileira. Muitas foram apagadas e outras só começaram a ter alguma projeção nos anos 1950, a exemplo de Dora Lopes, Dolores Duran e Maysa. Uma nova geração começou a se destacar a partir da década seguinte, mas Elza, uma veterana de mais de uma década na indústria, só começou a assinar músicas a partir de agora. Essa é mais uma prova da artista que vinha se tornando e do espaço que havia conquistado, mesmo com a relação com a atual gravadora ficando estremecida cada vez mais. É diferente do que aconteceria cerca de 30 anos depois, na virada do século, mas conseguir lançar músicas de sua autoria e bater o pé para gravar um disco com um nome desconhecido pode ser considerado um marco de fato.

No ano seguinte, em uma das grandes capas de Elza na Odeon, ela aparece com a cabeça completamente raspada, em um álbum que traz um repertório bastante ligado ao samba de raiz. Não à toa, interpretações memoráveis de bambas como Nelson Cavaquinho, Candeia, Cartola e Silas de Oliveira. Algumas canções ainda contém metais, mas o investimento em uma percussão mais forte para além de uma bateria com tamborim é mais evidente. Era o último álbum dela pela Odeon.

Pedro Alexandre Sanches ainda complementa:

Mesmo com um repertório de respeito, Elza perdia espaço na Odeon para a ascendente Clara Nunes, que tivera um início titubeante na gravadora, em 1966, e a partir de 1971 começou a se firmar como cantora de samba, com foco em samba-enredo e nos temas do candomblé. Na capa do seu último LP pela Odeon, Elza Soares (1973), a cantora surge com o cabelo totalmente raspado, segundo consta devido a uma promessa para que o marido Garrincha parasse de beber. Um indício de que estava turbulenta a relação com a gravadora é que esse álbum existe com duas capas diferentes, aquela despida e uma segunda com Elza paramentada de passista em desfile de carnaval, o que já acontecera antes na capa de Elza, Carnaval e Samba (1969).



Elza Soares (Odeon, 1973)
Capa/Foto: Caulos/Nelson Vidal

Esse processo de amadurecimento iniciado no fim da passagem dela pela gravadora Odeon ganha ainda mais força e consistência nas duas gravadoras seguintes, Tapeçar e CBS (mais na primeira que na segunda). Por exemplo, o termo *raça*, presente no título do álbum de 1972 com Roberto Ribeiro, apareceria novamente na discografia da cantora um pouco depois em “Pilão + Raça = Elza” (Tapeçar, 1977). Anos antes, essa mesma palavra em um disco de Elza teria um outro significado, menos potente, como tem agora.

Em um comparativo entre essas duas décadas, agora se vê mais facilmente um título afirmativo e identitário dando nome aos álbuns de Elza. Enquanto nos anos 1960 se lia títulos mais genéricos como “Sambossa” ou “Um Show de Elza”, agora passa a ter títulos mais sérios e, em uma leitura contemporânea, entendidos como

sendo “de afirmação”, como o próprio “Elza Pede Passagem”, “Senhora da Terra” e “Elza Negra, Negra Elza”.

A mudança de repertório acompanhou os títulos mais imponentes dos álbuns apresentados por Elza na virada de década. Nos primeiros discos, ela exaltou a figura de uma “mulata brasileira” e a relação dela com o samba, trabalho e pobreza, em uma visão um tanto quanto estereotipada e preconceituosa. A hiperssexualização do corpo feminino negro passava também pelo fato de muitos desses compositores serem homens e brancos, além de uma cultura de embranquecimento iniciada décadas antes.

Por isso mesmo, no início dos anos 1960, ela gravava músicas como “Mulata Assanhada”, “Branca Não Bota Banca”, “As Polegadas da Mulata” e “Maria, Mária, Mariá”. Nessa última, a canção termina com o verso “*é mais uma escurinha que embranqueceu*”, aludindo a melhora no padrão de vida da personagem Maria ao sentido de “embranquecer”. Elza – e muitos outros artistas –, partindo de uma visão atual, reproduziam os discursos de uma cultura racista na qual estavam imersos. Nos tempos mais recentes, como será que ela enxergava esses discursos preconceituosos das músicas que gravou?

A narrativa visual mais engajada, se não viesse diretamente no próprio título daqueles álbuns, viria na composição da capa, como provam os álbuns de 1973 e 1974 cujos títulos são apenas “Elza Soares”. Cada um foi lançado por uma gravadora diferente, produzido por equipes diferentes, porém mantendo a mensagem que ela queria passar.

B3. Já Nos Braços do Samba, Temos a Senhora da Terra

De gravadora nova, ela mesmo afirmou que “precisava mudar”, e nada melhor do que um lugar que investisse nesse processo. Agora na recente Tapeçar de Manolo Camero, gravadora importantíssima dentro do cenário de samba de raiz e de temas afro nos anos 1970, por onde passaram Beth Carvalho, Candeia, Bezerra da Silva, Xangô da Mangueira, Gilson de Souza e outros tantos, Elza tinha a chance de recomeçar após o rompimento com a Odeon.

No álbum de estreia pela gravadora, um repertório recheado de grandes sambas e mais uma canção autoral: “Louvei Maria”. Quase foi incluído nesse disco também o

samba “Salve a Mocidade”, uma declaração de amor dela para com sua escola do coração, a Mocidade Independente de Padre Miguel. A capa, outro espetáculo à parte: Elza, de turbante e túnica, quase encarando o espectador, sentada de perna cruzada em uma cadeira de vime de babalorixás, utilizada como trono das Mães-de-santo, símbolo máximo de poder no candomblé.



Elza Soares (Tapecar, 1974)

Capa/Foto: Randall/Ektone

Pilão + Raça = Elza (Tapecar, 1977)

Layout e Artes/Foto: Eduardo Pereira/Nilton Ricardo

Senhora da Terra (CBS, 1979)

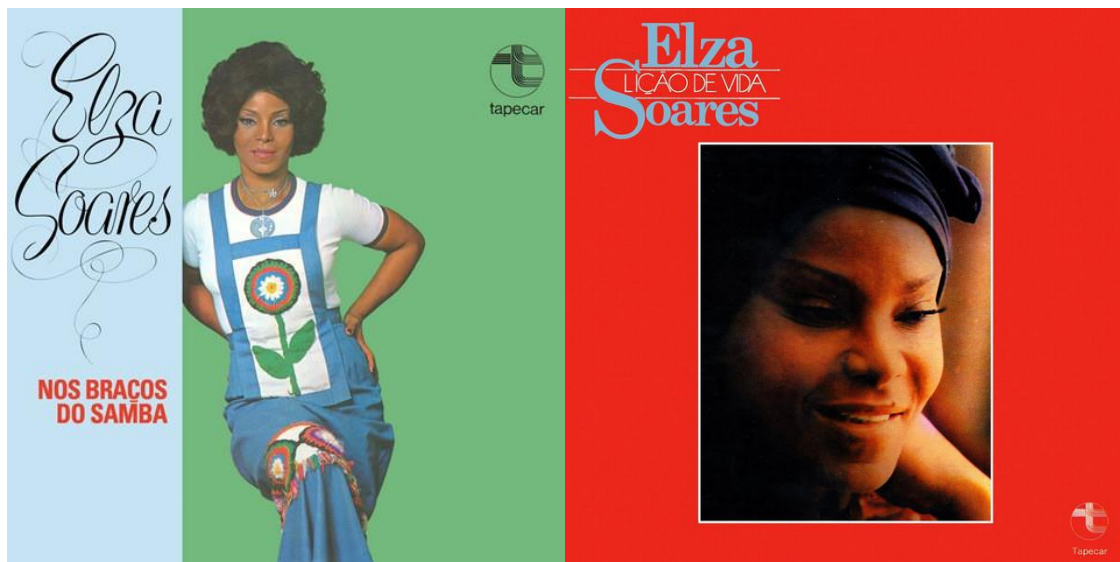
Capa/Foto: Luiz Silva/Mariano Martins

Elza Negra, Negra Elza (CBS, 1980)

Arte/Foto: Lobianco/Fernando Carvalho

Essa mulher imponente passou a aparecer na maioria das capas feitas até o fim dessa primeira fase, que contou com um repertório bastante homogêneo e continuado. Diferente de outras cantoras, talvez até por conta da idade, não foi explorado um corpo sensual e decotado nas capas dela nessa década, que evidenciava cada vez mais a relação da artista com o samba e os temas afro-brasileiros.

Tomando como exemplos os discos de Elza lançados em 1975 e 1976 pela Tapeçar, se percebe o modo como o título e a composição gráfica dos álbuns acompanhavam e explicitavam a sonoridade gravada pela cantora. Cada detalhe é mensagem, por mais simples que seja.



Nos Braços do Samba (Tapeçar, 1975)

Layout/Fotos: Joselito/Mafra

Lição de Vida (Tapeçar, 1976)

Layout/Fotos: Lobianco/Orlando Abruñhosa

Em 1975, com o título “Nos Braços do Samba”, ela reafirma a sua relação com o gênero, gravando diversos nomes importantes e mais um samba-enredo, “Lendas e Festas das Yabás”. No ano seguinte, em “Lição de Vida”, acontece o mesmo (com destaque para o lançamento de um clássico de seu repertório, “Malandro”), só que agora, em um álbum um pouco mais auto-reflexivo, como a própria canção que dá nome ao disco sugere. Na contracapa, algumas fotos de Elza com Garrincha e o recém-nascido Garrinchinha, com um destaque também para o amuleto que faz referência a Xangô e lansã utilizado pela cantora no pescoço.



Contracapa de “Lição de Vida” (Tapeçar, 1976)

Nos versos da canção “Lição de Vida”, faixa A3 do álbum, ela entoou: “*a vida me bateu tanto que eu decorei a lição*”. O desabafo (ou protesto) em forma de canção também aconteceria em “Elza Negra, Negra Elza” (CBS, 1980) na primeira faixa, com o samba “Como Lutei”: “*e pra chegar ao ponto que eu cheguei/como lutei/como lutei*”. Esse mesmo desabafo/protesto voltaria a figurar no repertório dela no futuro, de forma ainda mais consciente e explícita ao gravar nomes da nova geração paulista como Kiko Dinucci e Rômulo Frões.

Chama atenção a indumentária e a paleta de cores da cantora nas capas desse período. Dos 6 últimos álbuns gravados até 1980, em 5 deles está usando turbante na cabeça (a exceção é o álbum de 1975), em 3 deles há forte presença do vermelho, e o penúltimo, “Senhora da Terra” (CBS, 1979), faz clara referência à relação da artista com o candomblé.

De maneira inversamente proporcional, esse álbum de 1979 é o que menos traz no repertório de Elza a sonoridade e as letras ligadas à orixás, porém é o que mais estreita essa ligação dela na capa do disco. Nessa capa, há uma miscelânea de referências: ela se mostra como uma mãe-de-santo, toda de branco, cruzando os braços, o que pode ser lido como uma referência a Xangô, e uma espada e um punhal em cada mão, numa possível referência a orixás como Iansã ou Oxalá. O título pode fazer uma referência também a Nanã. Contudo, diferente do que já ocorreu em álbuns anteriores (como por exemplo em “Viagem de Jangada”, 1975, ou “Rainha dos Sete Mares”, 1976), dessa vez a única canção que trata de fato dos

temas do candomblé é “Afoxé”, enredo do Acadêmicos do Cubango do mesmo ano. O álbum, de maneira geral, soa aos ouvidos como qualquer outro álbum genérico de samba de raiz dos anos 1970, cheio de cuíca, forte presença rítmica, e, logicamente, uma grande intérprete. Mesmo estando longe de ser uma produção ruim, parece mostrar a fórmula desgastada do ritmo com o qual a artista se consolidou nessa década, prevendo a baixa no mercado fonográfico em que ela entraria a partir de então.

Após seu segundo e último lançamento pela CBS, em 1980, a cantora começou a viver um período de certo ostracismo, voltando a lançar um álbum novo somente 5 anos depois. Nunca, em duas décadas de lançamentos, Elza Soares havia ficado mais de dois anos sem gravar um álbum novo. Posteriormente, ela voltaria a ter outros longos intervalos entre um álbum e outro.

Como voltar a ficar em alta no mercado e ser reconhecida pelo público que vai surgindo depois de tanto tempo passado?

Lado C: Uma Camaleoa Atemporal

Apesar da narrativa construída nas duas primeiras décadas, é importante frisar que a fase de fato mais ativista na vida de Elza Soares só aconteceu mesmo no século XXI, com a cantora trazendo a um novo público uma nova *persona* em “Do Cócix Até o Pescoço” (2002). A partir de então, ela cantaria letras que refletiam explicitamente sua identidade e problemas sociais como racismo, violência doméstica e feminicídio, em um repertório que passou a incluir hip hop, rap, rock e outros gêneros.

Até por estar imersa em um sistema de desigualdades e interesses dentro da indústria fonográfica da época, não é possível medir o grau de “consciência” que a artista tinha ao lançar determinadas músicas nos anos 1960 e 1970, ou a mensagem que ela queria passar ao aparecer de maneira X ou Y em cada capa, sobretudo agora após seu falecimento. As grandes gravadoras estavam preocupadas antes de mais nada em vender e lucrar, destinando ao artista uma parcela mínima daquele valor arrecadado. Se uma artista trazendo no repertório sambas era o que aquele momento pedia, se a *black music* estava em alta, enfim, era isso que importava, por isso investiam, às vezes até a contragosto. Muito tempo se passou até chegar em um patamar no qual o repertório passasse 100% (ou perto disso) pela própria artista, por exemplo.

Nesse sentido, é interessante enxergar Elza Soares como uma grande gestora da própria carreira. Se não for possível afirmar esse tipo de questão nos primeiros anos, mais recentemente se percebe de modo claro como ela não teve medo de mudar quando foi preciso para continuar em evidência e conquistar uma geração mais nova. Como uma camaleoa, ela leu o que o novo público precisava, gostava, queria, e se adaptou, dando isso a eles. Raros são os artistas que se reinventaram e ousaram tanto assim, com Elza sendo talvez um dos melhores exemplos na música brasileira.

A criação desse fenômeno dela enquanto uma ativista e artista socialmente engajada na atualidade, sobretudo na última década de carreira, partiu muito mais das demandas de uma nova sociedade que projetou nela tais necessidades. E ela abraçou tal demanda, já que não tinha o que perder: se trazer uma versão diferente

de si para um novo público desse certo como deu, ótimo; caso contrário, ela ia continuar sendo a Elza de anos atrás, sambista, conhecida e aclamada por um público mais velho. Na realidade, não havia alguém melhor do que uma pessoa como ela para tratar dos problemas que viu e viveu.

Por isso, essa remontada com canções que tratavam de sua identidade negra e feminista modificou completamente o repertório que ela passaria a lançar, até mesmo nas regravações. Se no início da carreira você tinha uma Elza que cantava que *“samba sem mulata não é samba, não senhor”* ou *“que ninguém ao passar mais lhe faça ‘fiu-fiu’”*, a partir de agora teria uma cantora que brada claramente as desigualdades nas quais (ainda) se vive no Brasil com *“a carne mais barata do mercado é a carne negra”* ou que *“mulher do fim do mundo eu sou e vou até o fim”*.

Por exemplo, “Volta Por Cima”, samba de Paulo Vanzolini gravado por ela em 1963, trata na letra de um homem que precisa saber reconhecer a queda e dar a volta por cima sem depender da ajuda de uma mulher quando tentar se reerguer. Ela regravaria essa canção outras 3 vezes neste século, em 2003, 2007 e 2022, sendo nas duas primeiras com o eu-lírico masculino. Alinhada com a mensagem de canções como “A Mulher Do Fim Do Mundo” e “Maria Da Vila Matilde”, depois de um tempo ela passou a trazer ao público uma nova versão da música, cantando:

*“mulher [um homem] de moral
não fica no chão
nem quer que ninguém [mulher]
lhe venha dar a mão”*

Nos dias atuais, é notável ver esse senso de autocrítica com uma revisão histórico-musical partindo de artistas mais velhos. No primeiro semestre de 2022, tem-se como exemplo Chico Buarque, que anunciou que não gravaria mais “Com Açúcar, Com Afeto” por considerar a letra machista. Saber ler o tempo em que se vive é muito importante, e a própria Elza dizia: *“eu sou atemporal”*.

A clareza nas mensagens e a abertura para determinados temas foi uma ótima nova *persona* de Elza apresentada ao público, que se mostrou fisicamente debilitada na última década, mas longe de ser pudica e com tabus ou mente fechada. Em canções como “Pra Fuder” ou “Eu Quero Comer Você”, que tratam explicitamente de sexo, ou “Benedita”, falando da vida marginalizada de uma travesti desaparecida – e

sem filtros, dizendo que “*ela abre a navalha na boca*” e que “*ela tem uma dupla caceta*” –, há quem considere uma abordagem muito forte e até vulgar, ou direta e necessária, mas essa era a nova Elza.

Sendo assim, a narrativa visual construída por Elza Soares nos primeiros anos de carreira, que já evocavam uma mulher inquieta e desbravadora, pode ser entendida como um prenúncio do símbolo que ela se tornaria 30, 40 anos depois, quando teve muito mais liberdade para ditar os rumos da sua música. Com cuidado para não cometer anacronismos, tendo em vista que “A Bossa Negra” não é “A Mulher Do Fim Do Mundo”, os pequenos atrevimentos dela, mesmo que não tão declarados, só mostram como a identidade em nenhum momento se perdeu mesmo com a estratégia de se aproximar de um novo público através de uma sonoridade diferente. Pelo contrário, só se reafirmou, e a visão e sagacidade dela para ultrapassar o lugar que já havia conquistado na música brasileira mostram como soube comunicar uma mensagem para qualquer tipo de público em qualquer época. Ela realmente foi, ou melhor, é, atemporal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARAT, Aïcha de Figueiredo. DINIZ, Júlio Cesar Valladão. **Capas de disco: modos de ler**. Rio de Janeiro, 2018, 297 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018. 384 p. v. 1.

CESAR, R. N.; FERREIRA, C. B. C.; QUEIROZ, V.. Elza Soares: dos alfinetes à carne negra. **Revista Educação e Ciências Sociais**, Salvador, v. 3, n. 5, p. 59-79, 22 ago 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cienciassociais/article/view/9545>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CORAÇÃO, C. R.; SOUZA, F. de. Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 94-113, 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.157563. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157563>. Acesso em: 25 jul. 2022.

FAOUR, Rodrigo. Elza Soares: da tradição à ruptura, uma tradução do ser contemporâneo. **Scriptorium**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 1-11, jul.-dez. 2020. DOI <https://doi.org/10.15448/2526-8848.2020.2.36431>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/36431>. Acesso em: 28 out. 2022.

FELIX, Raony. EMY, Tamara. Bambas do samba: a arte na capa dos LPs. **Issuu**, 2009. Disponível em: <https://issuu.com/raonifelix/docs/bambas>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

FERREIRA, Mauro. Álbum com que Elza Soares pediu passagem para o samba-soul faz 50 anos com vitalidade. **Blog do Mauro Ferreira**, [S. l.], 24 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro->

ferreira/post/2022/01/24/album-com-que-elza-soares-pediu-passagem-para-o-samba-soul-faz-50-anos-com-vitalidade.ghtml. Acesso em: 30 set. 2022.

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. **Arcos Design**, [s. l.], v. 1, p. 103-126, 1998. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6179325-A-capa-de-disco-no-brasil-os-primeiros-anos.htm>. Acesso em: 28 out. 2022.

MATIAS, A. F.; SOARES, C. P. G.; FIGUEIREDO, R. V.. **A encenação do corpo e a representação do ethos por meio da imagem da mulher sensual em capas de LP**. Cenários: Revista de Estudos da Linguagem , v. 1, p. 135-146, 2016.

OLIVEIRA, Erick de. **As capas da bossa nova: encontros e desencontros dessa história visual (Lps da Elenco, 1963)**. 2008. 133f. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

PINHEIRO, Marcelo. O samba-soul irresistível de Elza Soares e Dom Salvador. **Marcelo Pinheiro - Repórter**, [S. l.], 23 jun. 2020. Disponível em: <https://marcelopinheiroreporter.wordpress.com/2020/06/23/o-samba-soul-irresistivel-de-elza-soares-e-dom-salvador>. Acesso em: 30 set. 2022.

SILVA, L. R. S. Elza Soares e a resistência “contra o racismo estrutural barra pesada”. **XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano**, 2020. Disponível em: <https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/06/32449.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. Elza Soares. **A terra é redonda**, [S. l.], 22 jan. 2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/elza-soares-2/>. Acesso em: 30 set. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 2. ed. atual. e aum. Rio de Janeiro: JCM, 1969. 164 p.

DESIGN GRÁFICO DOS ANOS 60 E 70 – PÔSTERES E CAPAS DE DISCOS. Coletivo Herméticos. **Issuu**, 2016. Disponível em:

<https://issuu.com/coletivohermeticos/docs/designgraficodosanos60e70>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

Elza Soares: esta é minha história. **Intervalo**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 31, p. 4-9, ago 1963.