

Mil Marias em uma: um debate sobre o embranquecimento e a sexualização da mulher negra em "Maria, Mária, Mariá", de Elza Soares

Rafael Eisinger Guimarães¹

A carreira e a figura da carioca Elza Soares dispensam maiores apresentações. Nascida em 1930, a cancionista, que faleceu em janeiro de 2022, conta, em sua discografia, com mais de noventa títulos, entre LPs, compactos, coletâneas, gravações em estúdio e ao vivo, do disco de estreia *Se acaso você chegasse*, gravado pela Odeon em 1960, ao álbum póstumo *No tempo da intolerância*, lançado pela Deckdisc em 2023. Sua obra, em especial após o disco *Do cóccix até o pescoço*, lançado em 2002, propõe, em diversas canções, uma discussão sobre a condição da mulher e, de forma mais específica, da mulher negra. Tal postura vinculou fortemente a imagem da cancionista ao movimento feminista contemporâneo, sobretudo no que tange às manifestações das jovens brasileiras na esfera das mídias digitais. Se nos álbuns produzidos na década de 1960, a figura da mulher negra reforça, em alguma medida, a objetificação e sexualização do corpo feminino racializado, com nas canções “Mulata assanhada”, “As polegadas da mulata”, e “Mulata de verdade”, gravadas respectivamente no já mencionado *Se acaso você chegasse*, em *A bossa negra*, de 1961, e *Sambossa*, de 1963, é possível observar que, a partir dos anos 1970, a artista carioca passa a gravar canções que tensionam a ideia de “mulata”, seja por mostrar figuras femininas que não se conformam com a condição passiva de objeto sexual, seja por apresentar outros elementos identitários que tornam mais complexa a experiência da mulher negra brasileira.

Emblemáticas nesse aspecto são as canções que tematizam a figura feminina a partir do nome Maria, tais como “Rosa Maria”, do disco *Elza Carnaval & Samba*, de 1969, “Maria Vai Com As Outras”, registrada em *Elza pede passagem*, de 1972, “Maria José”, que integra o álbum *Elza Soares*, de 1973, “Maria Pequena”, gravada em *Senhora da Terra*, de 1979, e “Maria da Vila Matilde”, canção presente em *A mulher do fim do mundo*, de 2015. Tendo em mente o espaço que disponho, proponho aqui uma leitura inicial dessas figurações do feminino no cancionário de Elza Soares, a partir da canção “Maria, Mária, Mariá”, gravada no álbum *Sambossa*, de 1963. Para tanto, tomarei como base teórica as reflexões de feministas negras como Grada Kilomba (2019), Lélia González (2020), Patricia Hill Collins (2016) e Sueli Carneiro (2019), bem como as discussões teóricas sobre canção propostas por Luís Tatit (1996, 2010).

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS). Docente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Quarta faixa do lado B de *Sambossa*, quarto LP gravado por Elza Soares, “Maria, Mária, Mariá” foi composta por Billy Blanco e narra, em sua letra, a “trajetória de sucesso” de Maria Terezinha, moça “que cresceu na vida” ao deixar de ser empregada doméstica para tornar-se vedete de boate.

Maria que nasceu Maria Terezinha
Maria que desceu do morro pra cozinha
Maria virou Mária, virou Mariá.

Maria que cuidava muito bem da louça,
Um dia descobriu-se, descobriram a moça.
Um dono de boate logo a fez brilhar.

Maria já não faz o bife com batata
Agora é jambete não é mais mulata
Trocou a luz de vela pelo refletor

Maria não tem mais problema financeiro
Trabalha muito menos, ganha mais dinheiro.
Enquanto ela deu duro, não deram valor.

Mil Marias nessa vida, louras e de outros matizes,
Acontecem no cenário mundial
Imperatrizes e atrizes
Marias tiveram glória
Rebolando pela história universal

Maria toda nossa que cresceu na vida
Sob o signo da Bossa nasceu aplaudida
Numa terça-feira pobre em que Portela venceu

Maria não tem mais complexo nem nada
Está realizada e eu sem empregada
É mais uma escurinha que embranqueceu. (Elza Soares, 1963)

Um dos aspectos que logo chama a atenção na letra da canção é o fato de que as condições financeiras e laborais mais favoráveis para Maria, indicadas em versos como “Trabalha muito menos, ganha mais dinheiro”, “Maria não tem mais problema financeiro” e “Maria não tem mais complexo nem nada”, estão atreladas a um processo de sexualização do seu corpo. Curiosamente, a objetificação do feminino apresenta-se aqui como algo generalizado e universal, sem levar em conta a inter-relação das esferas de gênero, raça e classe nos processos de opressão, como se nota nos versos do refrão: “Mil Marias nessa vida, louras e de outros matizes, / Acontecem no cenário mundial / Imperatrizes e atrizes / Marias tiveram glória / Rebolando pela história universal”. Contudo, contrapondo-se a essa percepção inicial, a referida “glória” desfrutada pela moça tem relação direta com o seu embranquecimento simbólico, explicitada nos versos “Agora é jambete não é mais mulata” e “É mais uma escurinha que embranqueceu”. Neste ponto, a canção interpretada por Elza

Soares levanta um aspecto bastante emblemático, o qual tem pautado a reflexão de diversas feministas negras brasileiras e estrangeiras. É o caso da teórica estadunidense Patricia Hill Collins (2016), para quem a articulação das distintas formas de opressão a que são submetidas as mulheres racializadas tem sido um dos alicerces do pensamento feminista negro, que toma como base a concepção do patriarcado a partir da interligação que ele opera entre as dinâmicas de opressão de raça, gênero e classe, promovendo uma interpretação acerca da própria articulação entre essas distintas forças. A mesma linha toma o pensamento de sua conterrânea Kimberlé Williams Crenshaw, ao sublinhar a premissa interseccional da qual parte o feminismo negro,

que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação (...) [investigando] como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos [gênero, raça, classe, etc.], constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (Crenshaw, 2002, p.177)

Lélia Gonzalez, concomitantemente às reflexões articuladas por suas colegas norte-americanas, discutia a condição das mulheres afrodescendentes no contexto latino-americano, tendo em vista que o “caráter duplo de sua condição biológica - racial e/ou sexual - as torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de Capitalismo patriarcal-racista dependente” (Gonzalez, 2020, p. 145). Na esteira dessas considerações, a pensadora portuguesa Grada Kilomba, por sua vez, destaca que as questões de raça e gênero não podem ser consideradas separadamente, tendo em vista que “construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de ‘raça’ e na experiência do racismo” (Kilomba, 2019, p. 94).

Elemento emblemático para o caráter interseccional da experiência de opressão vivenciada pelas mulheres negras, em especial no contexto brasileiro, a figura da “mulata” - tema central da canção aqui discutida - tem sido objeto de reflexão e problematização de intelectuais afro-brasileiras desde o final da década de 1970. Lélia Gonzalez, em conferência proferida na Universidade da Califórnia em maio de 1979 e publicada pela primeira vez em 1982, apontava para visão estereotipada e redutora a partir da qual as mulheres negras são vistas pela sociedade apenas como doméstica ou mulata, justamente os dois papéis desempenhados pela personagem apresentada em “Maria, Mária, Mariá”. No que tange à “profissão de mulata”, a filósofa e antropóloga brasileira ressalta que

num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, [as jovens negras] submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível) através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos

sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! [...] Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade. (Gonzalez, 2020, p. 59)

Intimamente relacionado à premissa da democracia racial brasileira, que se manifesta, dentre outras formas, nesta romantização da figura da “mulata”, Sueli Carneiro sublinha o ideal de branqueamento que subjaz o imaginário e a constituição da identidade nacional brasileira, o qual, no processo de intersecção entre raça e gênero, toma o corpo da mulher branca como padrão de beleza. Nesse sentido, a categoria “mulata”, bem como as demais “identidades criadas com base num espectro cromático que vai da preta à mestiça”, operam uma “fragmentação da identidade racial negra” a partir de uma hierarquização que torna “as mais escuras as mais desvalorizadas dentre o conjunto das mulheres, e as negras mais claras, o objeto sexual de segunda categoria mais valorizado” (Carneiro, 2019, p. 161). Tal processo manifesta-se de forma bastante explícita na letra da canção gravada por Elza Soares, ao tomar a branquitude não apenas como referência, mas também como metáfora para o sucesso na vida, na medida em que resume a glória de trocar a vida de doméstica na cozinha pelo brilho dos refletores das boates a um processo de branqueamento simbólico de Maria, vista como “mais uma escurinha que embranqueceu”.

Para além desses aspectos, é importante refletir sobre os elementos constitutivos da “gestualidade oral”, tal como propõe Luiz Tatit (1996), ou seja, o jogo que se estabelece entre texto e melodia/vocalização na performance da cancionista Elza Soares. Tomando por base as categorias de forma musical e força entoativa, discutidas pelo músico e pesquisador paulista (TATIT, 2010), é possível notar a prevalência desta última, facilmente perceptível quando ouvimos as recorrentes

frases melódicas [...] que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto. (Tatit, 2010, p. 14)

Embora dominante, este traço não anula a presença, ainda que em menor grau, da forma musical, ou seja, dos recursos melódicos não figurativos, que “simplesmente não convencem os ouvintes do conteúdo da letra” (Tatit, 2010, p. 15), os quais são observados, por exemplo, nas vocalizações (*scat singing*) que encerram as três primeiras estrofes, quando a voz rouca de Elza emite sons “sem caracterizá-los como fonemas e inflexões bastante improváveis em nossa fala cotidiana” (Tatit, 2010, p. 16).

A partir dessa dinâmica que se estabelece entre texto e melodia, ganha corpo, na canção, uma expressão figurativa que assume a forma de uma estrutura narrativa nitidamente delimitada que conta/canta, com um começo, um meio e um fim, a história de Maria Terezinha. Todavia, para compreender em profundidade o tensionamento latente, que, como pretendo demonstrar, propicia uma leitura mais complexa da performance da cancionista, é fundamental lançar mão de outras duas categorias muito caras à Luiz Tatit, quais sejam, as concepções de canção temática e canção passional. No caso da primeira, que se caracteriza sobretudo pela reiteração de elementos como o refrão ou pela presença de uma tema melódico ou figurativo recorrente, temos uma ideia continuidade e previsibilidade, “como se a ‘música’ não precisasse ir a lugar nenhum nem buscar outro material sonoro que não seja parte de si própria” (Tatit, 2010, p. 18). Esse efeito, segundo o autor, remete a “situações de plenitude, em que não há distância entre os personagens nem buscas de objeto de desejo. Só celebração dos encontros e satisfação pelas uniões” (Tatit, 2010, p. 18). As canções passionais, por sua vez, são marcadas pela descontinuidade, pelos saltos e pelas transposições bruscas de elementos temáticos ou melódicos, que “indicam certa ‘pressa melódica’ de se percorrer, queimando etapas, um longo caminho que poderia levar ao elemento que falta para completar uma identidade” (Tatit, 2010, p. 18). Dessa forma, diferentemente das canções temáticas, “[t]ais melodias sugerem ao letrista conteúdos de separação, de espera (saudades ou esperança) e de desejo” (Tatit, 2010, p. 18).

Tendo em mente tais categorias, chama a atenção o fato de que, embora se verifique uma transposição de motivos, própria das canções passionais e que assegura o já referido caráter narrativo de “Maria, Mária, Mariá”, o avanço dessa narrativa é bastante gradual, sendo refreado, a todo momento, pela repetição do nome “Maria” no início dos versos que abrem cada uma das estrofes desta canção, instaurando o efeito de previsibilidade que, segundo Tatit, é característico das canções temáticas. A esse traço sobrepõem-se outros dois que reforçam a configuração da gravação de Elza como uma canção temática, quais sejam a repetição do *scat* ao final de cada uma das três primeiras estrofes e o fato de o refrão e a segunda parte da canção serem cantados duas vezes. Somados, estes três elementos, tidos como aspectos centrais na caracterização das canções temáticas, acabam por refrear a “pressa melódica” e garantem uma relativa estabilidade e previsibilidade no andamento ritmo.

Ao abordarmos os aspectos da gestualidade oral da canção aqui analisada à luz das questões postas em pauta pelo feminismo negro, as ideias de repetição, estabilidade e previsibilidade, a que somos remetidos a partir dos recursos rítmicos próprios da canção temática, podem ser compreendidas como mecanismos que contribuem para reforçar, no

imaginário coletivo, a banalização, a naturalização e, por consequência, a continuidade das formas de opressão que constituem a experiência das mulheres negras no Brasil. Na esteira dessa reflexão, é importante chamar a atenção para um dos elementos de figurativização proposto por Luiz Tatit, a partir dos quais “captamos a voz que fala no interior da voz que canta”, em um processo no qual “o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (Tatit, 1996, p. 21). Refiro-me aos dêiticos que permitem identificar, na letra da canção, para quem ou sobre quem se canta. Neste caso específico, o que temos é um patrão ou uma patroa que canta/conta a “estória de sucesso” de Maria Terezinha, uma mulher negra que, ao tornar-se vedete, “lamentavelmente”, com se pode intuir a partir da voz que se manifesta, deixou de realizar para ele/ela as atividades de empregada doméstica, como lavar a louça e cozinhar, tal como se observa no segundo verso da sexta estrofe: “Está realizada e eu sem empregada”.

Curiosamente, também a partir dessas marcas textuais, é possível verificar que, por trás de uma narrativa, em larga medida alegre e romantizada, essa voz reconhece as condições de trabalho a que estava submetida Maria Terezinha, quando aponta, nos versos 1 e 3 da quarta estrofe, que “Maria não tem mais problema financeiro” e “Enquanto ela deu duro, não deram valor”, ou quando afirma, no primeiro verso da sexta estrofe, que “Maria não tem mais complexo nem nada”. Em outras palavras, em meio ao seu discurso de exaltação do sucesso conquistado por Maria, a voz que se expressa na canção deixa entrever o nível de precariedade das condições de trabalho a que estava submetida a jovem negra quando era “sua empregada”.

Paralelamente, além da já referida associação que é estabelecida entre a “glória” e o “embranquecimento”, a letra da canção gravada por Elza Soares aponta para outro tema muito caro ao feminismo negro, qual seja, a sexualização do corpo feminino racializado, materializada aqui na ideia de que o trabalho na boate é mais fácil e mais rentável: “Trabalha muito menos, ganha mais dinheiro” (verso 2 da quarta estrofe). Contudo, é interessante observar que tal visão se contrapõe diametralmente à canção “Vedete certinha”, composta por Haroldo Barbosa e Luis Reis e gravada dois anos antes em *O samba é Elza Soares*, na qual versos como “A vida da vedete toda noite se repete”, “Mostra o riso pra agradar”, “Amadas, cobiçadas pela eterna ilusão” e “Quem vê perna não vê coração” deixam transparecer uma postura crítica em relação à objetificação do corpo feminino.

Se por um lado, a letra da canção aponta para uma naturalização e uma perspectiva romantizada dos mecanismos de objetificação do corpo feminino, por outro, a gestualidade oral e a performance vocal da cancionista carioca parecem instaurar alguns questionamentos

em relação a essa visão sexista, em especial se atentarmos para outros recursos que operam o que Tatit nomeia de figurativização, a saber, os tonemas, ou seja “as inflexões que finalizam as frases entoativas” (Tatit, 1996, p. 21). Nesse quesito, a escuta da canção revela dois procedimentos distintos quando se compara o tom das estrofes com o do refrão. No primeiro caso, quando os versos tratam especifica e exclusivamente da “protagonista” Maria Terezinha, ocorre, majoritariamente, a manutenção ou a elevação do tom ao final do verso, sobretudo naqueles que fecham a estrofe. Apropriando-me das palavras do autor de *O cancionista*, cumpre sublinhar que

[u]ma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (Tatit, 1996, p. 21-22)

Quando se atenta para os elementos expressivos da letra, o que se observa é justamente esse prolongamento da tensão e da indefinição, na medida em que, ao longo de toda a canção, a estrofe posterior acaba por trazer um elemento novo que se soma ao que foi expresso na estrofe precedente, sem contudo apontar para um fechamento do que nela é exposto, em um processo de recorrência e repetição de motivos, próprio das canções temáticas. Nesse sentido, parece lícito afirmar que a melodia, ao remeter a uma ideia de abertura e indefinição, se opõe a uma perspectiva de naturalização do uso do corpo feminino, entendido como algo dado e inquestionável, tal como se pode, à primeira vista, ler na letra do samba composto por Billy Blanco.

Curiosamente, no caso do refrão, verifica-se uma descida gradativa de tom entre o primeiro e o último verso, a qual, no entendimento de Tatit (1996, p. 21), “distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado”. Assim, se quando a canção trata da estória individual de Maria Terezinha é possível apontar para uma discrepância entre a celebração assertiva das “conquistas profissionais” da jovem, expressa na letra, e as ideias de incerteza e indefinição, a que nos remete a tonalidade da voz de Elza em sua performance vocal, no caso do refrão, quando os versos passam a ser referir, de forma geral, as “mil Marias” que “tiveram glória / Rebolando pela história universal”, letra e melodia parecem coincidir no tom conclusivo que dão ao assunto, tanto no nível textual quanto no nível sonoro.

Diante desse quadro, parece lícito afirmar que a gestualidade oral de Elza Soares permite entrever uma problematização do caráter festivo que, de forma geral, se sobressai na letra do samba de Billy Blanco. Dito de maneira mais precisa, se no nível do texto, ou seja, na

narrativa construída pelos versos da canção, nos é apresentada uma estória de sucesso, intimamente relacionada à sexualização e ao branqueamento de Maria Terezinha, corroborando com o discurso da democracia racial, o que se nota no âmbito da melodia é um movimento de subversão que se articula, sobretudo, nas particularidades da interpretação que a artista carioca faz da canção. Nesse sentido, ao remeter a um não fechamento do tema a partir da sustentação e elevação do seu tom de voz, a cancionista instaura um questionamento em relação a uma visão naturalizada da objetificação do corpo racializado desta jovem negra, distanciando a sua estória das vividas pelas outras mulheres “louras e de outros matizes” cuja glória, alcançada com seu rebolado, tenta mascarar a violência e a subjugação a que foram submetidas.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo, Polen Livros, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=en&nrm=iso>.
- ELZA SOARES. Maria, Mária, Mariá. São Bernardo do Campo: Odeon: 1963. LP (2min45).
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Flávia Rios e Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2020.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- TATIT, Luís. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luís. Canção e oscilações tensivas. *Estudos semióticos*, São Paulo, vol. 6, n. 2, p. 14-21, nov. 2010.