

**ELZA SOARES:  
DOS ALFINETES À CARNE NEGRA****ELZA SOARES:  
FROM PINS TO BLACK FLESH****ELZA SOARES:  
DE LOS PINOS A LA CARNE NEGRA**

Rafael do Nascimento Cesar<sup>1</sup>  
Carolina Branco de Castro Ferreira<sup>2</sup>  
Vitor Queiroz<sup>3</sup>

*Eu não sou o que vocês querem que eu seja.*

Elza Soares

**RESUMO:**

Este artigo propõe investigar aspectos da trajetória da cantora Elza Soares a partir das noções de autenticidade e "atrevimento" na tentativa de compreender como se deu o processo recente de consagração da artista perante as audiências brasileiras. Acreditamos haver uma "tensão produtiva" na carreira da artista resultado da disputa em torno dessas noções por parte da crítica especializada, do público e da própria cantora. Essa tensão, além de ser a força social responsável por criar e recriar formas de performatizar a feminilidade, a negritude e o seu pertencimento geracional, expressa-se na maneira como a marginalidade relativa de Elza Soares diante do cânone popular conferiu-lhe uma capacidade renovada de ressignificar sua própria trajetória. Outro efeito dessa tensão produtiva diz respeito ao relativo silenciamento acerca das marcas raciais e de gênero que teria caracterizado a carreira de outros músicos negros no Brasil. Na persona da Elza Soares, geralmente chamada de "rainha" por seus fãs,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Antropologia Social pela UNICAMP. Pesquisador do Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (APSA-IFCH) e do Pagu - Núcleo de Estudos de Gênero da Unicamp. E-mail: [rafaelnascimentocesar1@gmail.com](mailto:rafaelnascimentocesar1@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Professora Colaboradora externa do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social /Unicamp (PPGAS). E-mail: [carolinabcf.uni@gmail.com](mailto:carolinabcf.uni@gmail.com)

<sup>3</sup> Professor Adjunto do Departamento de Antropologia da UFRGS. Integrante do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT). É mestre em História Social da Cultura (2011) e doutor em Antropologia Social pela UNICAMP (2017). Dedicar-se - através do cruzamento interdisciplinar entre a História Social da Cultura, a Antropologia Social e a Antropologia da Música - ao estudo dos cultos afro-brasileiros; da arte, em especial da música popular; do patrimônio e território e das questões étnico-raciais no Brasil. Email: [queiroz.vitor@gmail.com](mailto:queiroz.vitor@gmail.com)

tais marcas convertem-se em recursos de ação dinamizados sob a forma tanto de escolhas estéticas quanto de convenções narrativas da trajetória da cantora. Ao invés do silêncio, a consagração de Elza Soares perante o público de hoje parece emanar da super-enunciação de sua negritude, de sua feminilidade, de sua experiência com a pobreza articuladas à geração – todas sobremarcadas mediante símbolos materializados em seu corpo e em sua história.

**Palavras-chave:** Elza Soares; raça; gênero; música popular brasileira; trajetória.

**ABSTRACT:**

This article investigating aspects of the trajectory of the singer Elza Soares from the notions of authenticity and "boldness" in an attempt to understand how the recent process of consecration of the artist occurred before Brazilian audiences. We believe there is a "productive tension" in the artist's career as a result of the dispute over these notions by specialized critics, the public and the singer herself. This tension, in addition to being the social force responsible for creating and recreating ways to perform femininity, blackness and its generational belonging, is expressed in the way in which the relative marginality of Elza Soares before the popular canon gave her a renewed capacity to reframe their own trajectory. Another effect of this productive tension is related to the relative silence about racial and gender marks that would have the career of other black musicians in Brazil. In the persona of Elza Soares, generally called "queen" by her fans, these brands become dynamic action resources in the form of both aesthetic choices and narrative conventions of the singer's trajectory. As a result of the silence, the consecration of Elza Soares to today's audience seems to emanate from the super-enunciation of her blackness, her femininity, her experience with poverty articulated to the generation - all marked by symbols materialized in her body and in its history.

**Keyword:** Elza Soares; race; gender; Brazilian popular music; trajectory,

**RESUMÉN:**

Este artículo propone investigar los aspectos de la trayectoria de la cantante Elza Soares desde las nociones de autenticidad y "atrevimiento" en un intento por comprender cómo se desarrolló el reciente proceso de consagración del artista ante el público brasileño. Creemos que existe una "tensión productiva" en la carrera de la artista producto de la disputa sobre estas nociones por parte de la crítica especializada, el público y la propia cantante. Esta tensión, además de ser la fuerza social responsable de crear y recrear formas de realizar la feminidad, la negritud y su pertenencia generacional, se expresa en la forma en que la relativa marginalidad de Elza Soares ante el canon popular le dio una capacidad renovada. para replantear su propia trayectoria. Otro efecto de esta tensión productiva está relacionado con el relativo silencio sobre las marcas raciales y de género que tendría la carrera de otros músicos negros en Brasil. En la persona de Elza Soares, generalmente llamada "reina" por sus fanáticos, estas marcas se convierten en recursos dinámicos de acción en forma de elecciones estéticas y convenciones narrativas de la trayectoria de la cantante. Como resultado del silencio, la consagración de Elza Soares al público de hoy parece emanar de la superenunciación de su negrura, su feminidad, su experiencia con la pobreza articulada a la generación, todo marcado por símbolos materializados en su cuerpo y en su historia.

**Palabras-clave:** Elza Soares; raza; género; música popular brasileña; trayectoria

## 1. Alfinetes

*Campinas, 11/03/2016* | Um amigo, apelidado de “Produção”, nos acompanhou até a entrada lateral do palco – *Elas vão participar da cena final com a Elza*. No início do show, diversos elementos chamavam a atenção: Elza cantando; sua roupa de vinil e seu cabelo roxo; o cenário produzido com sacos de lixo preto que se transformavam em metal prateado conforme a iluminação; a cadeira, ou melhor, o trono de rainha no qual ela se sentava. Sem conseguir tirar os olhos do palco, uma amiga comenta “*Ela poderia ser a nossa Nina Simone*”. Um artista que atuava na turnê havia faltado no dia, levando os organizadores a convidar, de última hora, algumas pessoas ao palco para suprir sua ausência. A única exigência era os convidados vestirem-se de preto. Sinergias aleatórias e relações pessoais me permitiram juntamente com outras e outros jovens, negros e brancos, estar diante de Elza. Uma vez no palco, ficamos de costas para a plateia, parados ao redor do trono da Mulher do fim do Mundo, que ora era a rainha do lixo, ora a rainha da prata, e pedia: “Me deixem cantar até o fim!” Ela nos olhava profundamente, éramos súditos de uma rainha experiente, que, ao ser adorada, nos ensinava.

*São Paulo, 22/05/2016* | Num dado momento do show, Elza começa a cantarolar durante a apresentação: “O povo está dormindo, estão enganando o povo e o povo está dormindo!”. Foi o suficiente para o público gritar: “É golpe!”, em resposta direta à narrativa dos acontecimentos políticos, em disputa naquele momento. Elza fez isso sem mencionar nenhum nome, nenhuma situação relacionada ao contexto político de então, e sem dizer nenhuma vez: “É golpe!”. Ela convocou o bordão milhares de vezes repetido na rua, lançando mão de sua sabedoria “malandra” que fala, diz e comunica sem interpelar diretamente.

As notas de campo de um dos autores deste ensaio flagram, tanto do palco quanto da plateia, a artista que hoje recebe do público o título de “rainha”. Com uma alta carga simbólica, performances como estas atestam a soberania de seu reinado tardio. Mesmo planejada às pressas, a “cena final” do show de 11 de março impactou os espectadores/as ao exibir corpos jovens, negros e brancos, rodeando tal qual súditas e súditos o “trono” no qual repousava a cantora; sacos de lixo cenográficos convertiam-se em prata em alusão a seu percurso de menina pobre a artista bem sucedida; e até mesmo a mensagem política, comunicada “sem interpelar diretamente” durante a apresentação de 22 de maio, atingiu em cheio a plateia, que passou a falar com ela e através dela em uma catarse coletiva.

Em um terceiro show desta turnê, percebemos como outros relatos nos remetem a uma imagem semelhante à descrita por nós. Quando o jornalista Zeca Camargo entrou no camarim de Elza Soares, sua primeira impressão foi de que ela “já estava pronta para mais uma performance.” Momentos antes de subir ao palco do Circo Voador, no Rio de Janeiro, ela

decidiu conhecer pessoalmente o jornalista que, por escolha dela, escreveria sua próxima biografia.<sup>4</sup> “O que encontrei”, recorda Camargo, “foi sua figura radiante, envelopada numa roupa de couro, justa como uma pele corajosa o suficiente para conter aquelas formas.” E mais: “a peruca, num roxo improvável e desafiador, fazia uma moldura perfeita para os traços pretos e foscos das suas sobrancelhas e do batom” (CAMARGO, 2018, p. 332). Embora não fique claro se a intenção de Elza ao receber, já totalmente “montada”, seu biógrafo recém-instituído fora deliberada ou não, a ideia de estar sempre “pronta para mais uma performance” parece acompanhá-la onde quer que ela vá.

O álbum *A Mulher do Fim do Mundo*, cujo lançamento pudemos observar, marcou uma inflexão na carreira da artista em termos de estilo e, sobretudo, da produção e exposição de sua *persona* artística. Acostumada desde os anos 1950 a um repertório de sambas, Elza Soares foi realocizada na cartografia da música brasileira nos primeiros anos do século XXI ao ser eleita “A Voz do Milênio” pela rádio londrina BBC e ao gravar, em seguida, o álbum *Do Coccix ao Pescoço* (2002). Neste disco, a canção “A Carne” ganhou destaque especial por seus versos, explícitos quanto ao engajamento antirracista e à afirmação do orgulho negro,<sup>5</sup> e pela sonoridade, na qual a presença de *samplers* e da batida do *hip hop* afastavam Elza da estética do samba pela qual ficara conhecida.

Lançado após um hiato de mais de uma década, *A Mulher do Fim do Mundo* levava adiante a experimentação sonora iniciada com *Do Coccix ao Pescoço*, somada a uma sensibilidade ainda maior às questões raciais brasileiras. Fruto da parceria de Elza com os artistas Guilherme Kastrup, Rômulo Fróes e Celso Sim – “os meninos de São Paulo” (CAMARGO, 2018, p. 356) –, o disco combinava *rock*, *hip hop*, música eletrônica e também samba.<sup>6</sup> De lá para cá, Elza se desvincilhou dos epítetos de “embaixatriz do samba”, que a consagrou nas décadas de 1970 e 80, e de “diva” da MPB e do jazz do início deste século.<sup>7</sup> Voltando-se agora para um público bem mais jovem e atento às pautas de movimentos sociais, ela passou a assimilar em suas canções, seus discursos e em seu visual signos importantes das lutas políticas por direitos humanos no Brasil. Uma mudança significativa que, por sua vez,

---

<sup>4</sup> A primeira biografia, *Elza Soares: cantando para não enlouquecer* (1997), foi escrita por José Louzeiro.

<sup>5</sup> O refrão, que repete o verso “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, é intercalado por críticas que vão do encarceramento da população negra à sua luta por justiça social. No videoclipe da canção, também de 2002, diversos jovens negros e negras aparecem junto de Elza numa quadra poliesportiva portando símbolos dos movimentos *hip hop* e *black power*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw>. Acesso em: 23 jun. 2020.

<sup>6</sup> Os últimos trabalhos de Elza Soares, *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019), mantiveram não apenas o mesmo grau de experimentalismo como os mesmos parceiros artísticos de *A Mulher do Fim do Mundo*.

<sup>7</sup> Regina Porto e Marco Frenette, “Flor de Lótus”. *Bravo!*, agosto de 2002, p. 60.

ecoa em suas plateias, produzindo tramas de identificação capazes de potencializar a imagem de uma mulher negra, de origem pobre e periférica que, em virtude do talento e da coragem, teria resistido à invisibilização e “vencido” o racismo. “Derrota para mim é uma palavra que deve ser banida de qualquer dicionário”, afirma ela.<sup>8</sup>

Versos como “O meu país é meu lugar de fala”<sup>9</sup> e “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”,<sup>10</sup> além de sinalizarem a adesão de Elza Soares ao léxico dessas lutas, dizem muito de como a cantora refez-se a si mesma a partir dele. O modo seguro de recontar sua história, fixando o racismo e o machismo no centro de sua narrativa, bem como o desejo, raramente satisfeito entre cantoras, de dominar todas as etapas do processo criativo, denotam uma autonomia exercida com a naturalidade típica dos monarcas. “Escolhi o repertório, arranjos, dei pitaco em tudo”,<sup>11</sup> disse Elza sobre a gravação de *Planeta Fome*, seu último disco. Título que, aliás, seria inspirado na resposta à famosa pergunta “De que planeta você veio, minha filha?”, feita pelo compositor Ary Barroso (1903-1964) à artista num programa radiofônico em 1953.<sup>12</sup> Ela, que jamais havia se apresentado em público, portava então os estigmas de sua origem social superempobrecida: não possuía roupas adequadas para a ocasião e “mal chegava aos 40 quilos”, a ponto de ser “preciso que Elza enchesse a peça [uma camisa] de alfinetes” para ajustá-la ao corpo exíguo (CAMARGO, 2018, pp. 60-61). Segundo interpretações recentes, este episódio, além de marcar o *début* de Elza, prefiguraria o brilho irradiado por ela em sua longa carreira: “Na aquarela de Ary, não havia destaque para a cor da resposta visceral, raio cósmico, cortina do passado dilacerada ante a metamorfose de uma divindade em flor”.<sup>13</sup>

Diante de tanta majestade, é fácil imaginar o passado de Elza Soares a partir do prestígio usufruído por ela no presente. No entanto, seu início de carreira foi marcado por constrangimentos relativos tanto a sua posição social, com angulações específicas de gênero, raça e classe, quanto a sua relação com o campo musical dos anos 1950. Sem músicos na

---

<sup>8</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>9</sup> “O que se cala”, *Deus é Mulher* (2018)

<sup>10</sup> “Maria da Vila Matilde”, *A Mulher do Fim do Mundo* (2015).

<sup>11</sup> Lucas Brêda, “O Brasil está doente, mas eu estou avançando”, diz Elza Soares, que lança disco”. *Folha de S. Paulo*, 12/09/2019. Acesso: 04 jun. 2020.

<sup>12</sup> O programa “Calouros em Desfile” estreou na Rádio Tupi em 1939 sob comando de Ary Barroso, que, além de receber os calouros no programa, avaliava-os sem a ajuda de um júri e, caso os reprovasse, fazia soar um gongo anunciando a desclassificação do candidato/a. (cf. Moraes, 1979).

<sup>13</sup> Trecho extraído da Sinopse do samba enredo da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval carioca de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/06/09/com-a-presenca-da-homenageada-mocidade-lanca-o-enredo-para-2020-elza-deusa-soares.ghtml>. Acesso em: 04 jun. 2020.

família e distante de circuitos artísticos prestigiados, Elza despontou como uma *outsider* em um espaço social repleto de disputas simbólicas em torno do que era ou não considerado autêntico em matéria de música nacional. Nesse sentido, a relação direta com a tradição do samba, definida pelos folcloristas urbanos em oposição à influência de gêneros musicais estrangeiros (sobretudo jazz e bolero), e o desinteresse pelo dinheiro eram fundamentais a quem quisesse ocupar o polo mais legítimo da música popular brasileira (FERNANDES, 2018). Para isso, eram necessários uma série de trunfos sociais que ela não dispunha. Assim, neste começo ela não apenas teve que se familiarizar com o repertório “rebaixado” (na visão dos críticos, bem entendido) que enchia as bilheterias das boates cariocas, como gravou, logo em seu disco de estreia, a canção “Mack the Knife” em arranjo de jazz.<sup>14</sup> Esse lugar de marginalidade relativa, embora rendesse a Elza dinheiro e sucesso, a manteve afastada por muito tempo do cânone musical no qual ela hoje parece reinar.

Como compreender, então, a consagração dessa rainha? Como ela pode suportar tantos adereços, performances e discursos sem abdicar de uma narrativa coerente sobre si mesma? Como seu corpo é capaz de aglutinar, nos palcos e fora deles, tantas vozes cuja mensagem aponta sempre para a afirmação da *diferença*?<sup>15</sup> Como, no limite, ir dos alfinetes a “A Carne” e desta ao trono de *A Mulher do Fim do Mundo*?

Com efeito, a ideia de uma carreira dividida em fases sucessivas e autorreferidas tem, aqui, pouco interesse para nós, uma vez que não dá conta da complexidade do percurso biográfico-profissional de Elza Soares quando observado sob o prisma dos sentidos de gênero, raça, classe e geração. Tampouco nos interessa analisar exclusivamente um desses marcadores em detrimento dos demais. Ao invés de pressupormos a estabilidade desses sentidos ao longo do tempo, sugerindo com isso uma Elza que sempre narrou a si mesma e foi narrada da mesma maneira, acreditamos haver uma *tensão produtiva* na carreira da artista, resultado da disputa em torno das noções de autenticidade e talento por parte da crítica especializada, do público e da própria cantora. Essa tensão, além de ser a força social responsável por criar e recriar formas de performatizar a feminilidade, a negritude e, também, seu *pertencimento*

---

<sup>14</sup> O primeiro disco 78 rotações de Elza, gravado em 1959, pela Odeon, continha “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues (1914-1974) e “Mack the Knife”, originalmente composta por Kurt Weill e Bertolt Brecht para a *Ópera dos Três Vinténs*.

<sup>15</sup> Entendemos “diferença” tal como a concebe Avtar Brah (2006), que emprega a noção como categoria analítica para entender as interconexões entre gênero, raça e classe no momento de renovação das esquerdas no contexto pós-colonial inglês. Ao se debruçar sobre formas específicas de discurso sobre a diferença, entendidas simultaneamente como experiência, relação social, subjetividade e identidade, Brah torna-se uma referência importante para nossa incursão no tratamento do material etnográfico enfocado, embora consideremos suas especificidades e contextos sociais de produção.

geracional,<sup>16</sup> expressa-se na maneira como a marginalidade relativa de Elza Soares diante do cânone popular conferiu-lhe uma capacidade renovada de ressignificar sua própria trajetória.<sup>17</sup>

Outro efeito dessa tensão produtiva diz respeito ao relativo silenciamento acerca das marcas raciais e de gênero que teria caracterizado a carreira de outros músicos negros no Brasil (QUEIROZ, 2019; QUEIROZ e CESAR, 2020). Na *persona* da Elza-rainha, tais marcas convertem-se em recursos de ação dinamizados sob a forma de escolhas estéticas ou convenções narrativas da trajetória da cantora. Ao invés do silêncio, a consagração de Elza Soares perante o público de hoje parece emanar da *super-enunciação* de sua negritude, de sua feminilidade, de sua experiência com a pobreza articuladas à geração – todas sobremarcadas mediante símbolos materializados em seu corpo e em sua história. Não por acaso, os alfinetes que lhe denunciaram no programa de Ary Barroso voltam em *Planeta Fome* compondo seu figurino, como num ciclo simbólico que se fecha sobre si mesmo.

## 2. Atrevimento

*Quando respondi que não sabia o que tinha que fazer, ele me deu uma bofetada para eu aprender a não ser tão insolente, pois ali não se admitiam pretinhas atrevidas.*

Ana Maria Gonçalves

“A história de Elza Soares está marcada pelo sofrimento”. Assim começa a reportagem publicada na *Revista do Rádio* em abril de 1960, meses após o lançamento do primeiro disco da cantora. Nela é apresentada uma breve biografia de Elza, em grande parte narrada por ela mesma. “Casei-me aos 13 anos de idade. Um ano depois já era mãe. Dos meus sete filhos, três morreram. Restaram-me quatro para sustentar. Se foi difícil o tempo em que meu marido estava vivo, pior agora, quando me encontro viúva”. O texto é curto e entrecortado por imagens de uma Elza jovem posando em cenas informais com os filhos (IMAGENS 1 e 2).

---

<sup>16</sup> “Geração”, aqui, aparece como noção situada no curso da vida, em contraposição ao tempo padronizado e à idade cronológica. Segundo essa concepção, as práticas de uma geração são repetidas ou transformadas mediante sua reflexividade. Nesse sentido, o curso da vida se transforma em um espaço de experiências abertas, ao invés de marcar passagens ritualizadas de uma etapa a outra. (cf. Debert, 1999).

<sup>17</sup> A ideia de “marginalidade relativa” pode ser melhor compreendida se compararmos os lugares ocupados por Elza Soares e, por exemplo, Clementina de Jesus. Negra, pobre e carioca como Elza, Clementina começou tarde a carreira profissional de cantora, mas rapidamente foi alçada à uma posição de prestígio e admiração perante os críticos brasileiros. Sua imagem e seu repertório, no entanto, sempre estiveram associados ao estereótipo da “mãe preta” cantora de samba.



Além deles, os objetos enquadrados pelas lentes da câmera – uma bicicleta, um rádio, móveis e até mesmo um jardim com plantas ornamentais – denotam uma suposta harmonia entre sucesso profissional e pessoal que, não obstante, era alcançada à custa de uma “luta incessante”.<sup>18</sup> Dois meses antes, a revista *Radiolândia* também dedicara algumas páginas à estrela em ascensão. Seguindo as mesmas convenções narrativas, o jornalista Moysés Fuks afirma que, apesar da “graça, simpatia e bossa [...] sua história é triste”. “Pobre aprende a sofrer muito cedo”, explica Elza. Os filhos, dessa vez ausentes das imagens, reaparecem no texto corroborando o desafio imposto à cantora-mãe: “Tem quatro. O menor, de quatro anos. Logo, a luta é árdua”.<sup>19</sup>

Imagem 1



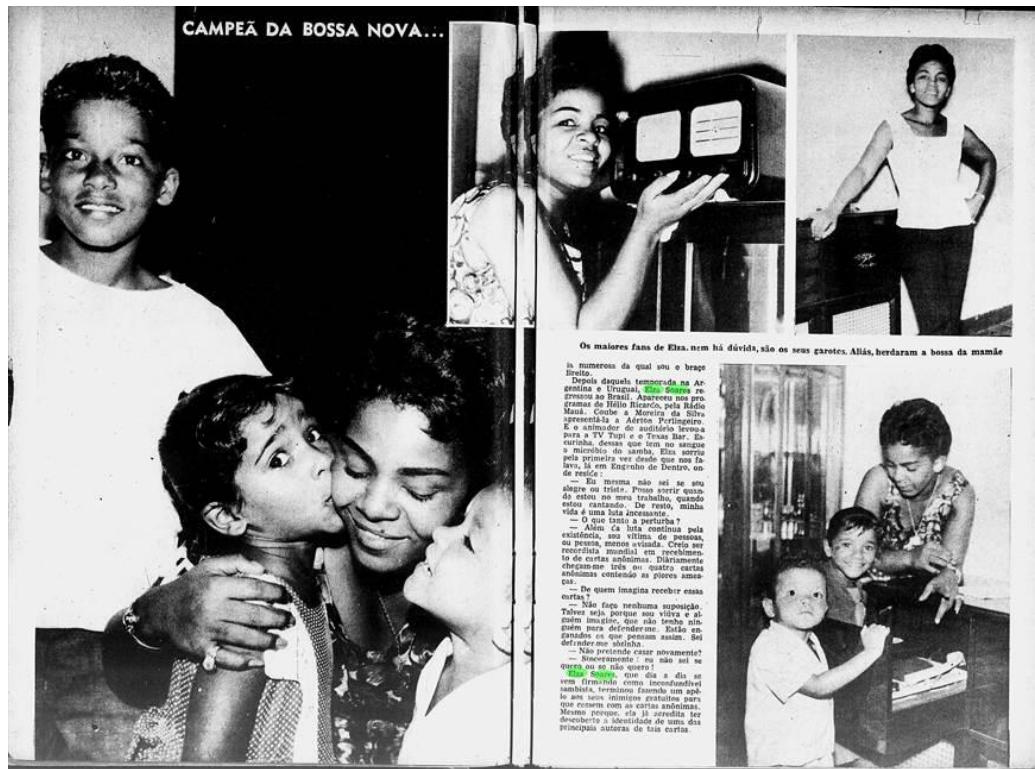
Fonte: *Revista do Rádio*, 14 de abr. 1960, p. 23. Hemeroteca Digital Brasileira.

<sup>18</sup> “A incrível história de Elza Soares”, *Revista do Rádio*, 14 de abr. 1960, p. 23.

<sup>19</sup> Moysés Fuks, “Elza Soares”, *Radiolândia*, 6 de fev. 1960, p. 32.



Imagem 2



Fonte: *Revista do Rádio*, 14 de abr. de 1960, p. 24. Hemeroteca Digital Brasileira.

Nas duas reportagens, o sofrimento decorrente da experiência da pobreza é assimetricamente visibilizado em relação às marcas raciais de Elza. Se considerarmos seus diferentes focos narrativos, a cantora aparece tanto em terceira quanto em primeira pessoas. No primeiro caso, ressaltam-se virtudes racializadas e sexualizadas que, por sua vez, singularizam sua feminilidade – ela é descrita na *Revista do Rádio* como “Escrinha, dessas que tem no sangue o micróbio do samba”. Na reportagem da *Radiolândia*, embora não haja menção direta à sua cor, “graça, simpatia e bossa” qualificam-na em termos de competência profissional, sem excluir, contudo, o âmbito da sensualidade e dos possíveis desejos despertados por ela enquanto *mulata*.

Por meio de discursos médicos e literários do final do século XIX, a “mulata” emerge em nosso imaginário social como figura fronteiriça a embaralhar os esquemas classificatórios relativos a raça e gênero no Brasil. Segundo Mariza Corrêa (1996), enquanto a “mulata” corporificaria uma ambiguidade racial fixada a meio caminho entre a branca e a negra, sem poder embranquecer ou enegrecer, sua feminilidade estaria alocada simbolicamente no polo não mediado da *natureza*. Ao contrário do corpo da mulher branca, expressão por excelência da domesticidade burguesa, da família heterossexual e da *cultura*, a mulata seria reduzida a

“puro corpo” (p. 40), despertando o desejo dos homens brancos e perturbando a ordem moral estabelecida por eles. O estatuto ambíguo, derivado desse *imbróglío* conceitual, tornou a “mulata” objeto de qualificações ora positivas, ora negativas, o que fica evidente quando sua figura é aproximada a da “empregada doméstica” por Lélia Gonzalez (2019) como lados da mesma moeda racial ou, nas palavras da autora, duas “atribuições de um mesmo sujeito” (p. 241).

Insinuada em terceira pessoa, a “mulatice” de Elza Soares é alvo de uma negociação quanto a seu lugar no panorama musical popular e, ao mesmo tempo, objeto sobre o qual atuam tecnologias de gênero e de raça produzidas pelo olhar voyeurista, masculino e branco do leitor (LAURETIS, 1994). Tais ambiguidades podem ser flagradas nas fotografias de Elza ao lado dos filhos, performando com eles um cotidiano em que maternidade e carreira não parecem configurar impeditivos uma à outra – afinal, faz-se questão de dizer que a “campeã da bossa nova é viúva e mãe de 7 filhos”. Capturada pela visualidade doméstica e ordeira das fotografias ou transbordando em “graça, simpatia e bossa”, a corporalidade de Elza é engendrada pela imagem da “mulata” cantora de samba.

No segundo caso, quando toma a palavra, Elza não mobiliza a negritude (nem a “mulatice”) para tornar sua experiência de subalternidade inteligível ao público. Em vez disso, é a pobreza o significante principal, aparecendo como condição a ser suplantada. Ao proceder assim, a cantora lançava mão de uma estratégia comum à boa parte da população negra que, por motivos variados, experimentou a ascensão social naquela época. E embora não estejam explícitos na narrativa da jovem cantora, não seria descabido especular sobre os “fantasmas e fantasias” suscitados por sua voz iterada em primeira pessoa.<sup>20</sup> Conforme argumentam Roger Bastide e Florestan Fernandes, em meados do século XX, as possibilidades dessa ascensão eram vigiadas de perto pelos brancos e restritas a poucos/as, jamais podendo ser ampliadas à coletividade das “pessoas de cor.” Se essa forma de manutenção da desigualdade permitiu a negras e negros ocupar posições em certos âmbitos da vida cultural brasileira condizentes com o “mito” da democracia racial, ela assegurou, em contrapartida, a pulverização de formas de conscientização política ao situá-los “na encruzilhada de dois caminhos”: integrar-se à sociedade de classes, vinculando-se ao mundo dos brancos mediante o apadrinhamento e o

---

<sup>20</sup> Segundo Henrietta Moore (2000), estas noções desempenham um papel importante em contextos de discursos concorrentes. De acordo com a autora, as “fantasias” de identidade se ligam a fantasias de poder e agência social no mundo. Por sua vez, os “fantasmas” indicam ansiedades culturais e riscos suscitados pela sexualização/erotização de certos corpos e a (re)atualização de velhos estigmas ou dispositivos de controle.

favor (SCHWARZ, 2014) ou contrapor-se a ele pela via do associativismo reivindicativo (BASTIDE e FERNANDES, 2008, p. 207).

A eficácia dessa dominação encontrará expressão na maneira pela qual a jovem Elza privilegiará a pobreza ao invés do racismo como o eixo de sua narrativa sobre si mesma. Dessa maneira, o papel ativo de quem luta individualmente contra a pobreza acionaria moralidades relativas à classe ao reforçar, por um lado, a ideologia dominante de uma meritocracia baseada no esforço *apesar* da raça e, por outro, ao flertar com o medo branco da ascensão social de pessoas racializadas *apesar* da classe. Para Elza, é possível que essa “luta incessante”, concebida em termos valorativos morais, pudesse traduzir-se no desejo ambivalente de integrar o “mundo dos brancos” insurgindo-se, ao mesmo tempo, contra ele (BICUDO, 2010 e SILVA, 2011).

O tema da raça volta quase uma década depois em uma entrevista concedida à revista *O Pasquim*. Elza, agora uma artista de renome casada com a estrela do futebol Garrincha (1933-1983), é questionada acerca de um episódio no qual havia sido impedida de entrar na sede do Clube de Regatas do Flamengo especificamente “por ser mulata”. “*Naquele tempo eu era complexada*”, disse Elza confirmando a história, “agora, não daria mais bola. Eu ia fazer um show de graça no Flamengo e não me deixaram entrar. *Mas isso passou*”.<sup>21</sup> A altivez com que a artista encara o racismo, procurando neutralizar seu dano subjetivo mantendo-o restrito ao passado, a faz garantir aos entrevistadores ter superado o constrangimento causado por tal episódio.

A razão da superação alegada por Elza traz à tona a relação entre consciência e memória explorada por Lélia Gonzalez. Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, a autora aponta para uma dialética entre o lugar “do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber”, marcado pela consciência, e aquele do “não-saber que conhece” e da “verdade que se estrutura como ficção”, particular à memória (GONZALEZ, 2019, p. 240). Segundo essa perspectiva, o discurso dominante, das diversas instituições sociais, estrutura-se por meio da denegação do racismo e do recalque da negritude, ao passo que a memória seria capaz de conservar no inconsciente tais conteúdos reprimidos.<sup>22</sup> Não

---

<sup>21</sup> “Elza e Garrincha”, *O Pasquim*, n. 18, 23 de out. de 1969, p. 10, grifos nossos.

<sup>22</sup> Lélia Gonzalez dialoga, neste e em outros textos, diretamente com o aporte teórico da psicanálise, sobretudo o desenvolvido por Jacques Lacan, que retoma muito dos temas elaborados por Freud. Para Freud, os conteúdos psíquicos inconscientes, isto é, aqueles sobre os quais o mecanismo da *repressão* atua continuamente, podem ser divididos em duas modalidades: os conteúdos *latentes*, capazes de emergir à consciência, e os *reprimidos*, quando isso não é possível. A tarefa de psicanálise seria, nesse caso, possibilitar ao indivíduo desativar as resistências que o impedem de acessar os conteúdos reprimidos (FREUD, 2019).

domesticados pela consciência, estes conteúdos teriam um potencial político fundamental, uma vez que poderiam recompor, sob a forma de narrativas contrárias ao discurso dominante, uma “verdade” sobre o povo negro. No entanto, o acesso ao recalcado só ocorreria de maneira fugidia, mediante as “mancadas do discurso da consciência”: atos falhos, hesitações, substituições e silêncios, nos quais se observaria um excedente de significado não articulado pela linguagem (GONZALEZ, 2019, p. 241).

Na entrevista concedida a *O Pasquim*, Elza incorre numa dessas “mancadas”. Dizendo-se “complexada”, ela inscreve o episódio da interdição à sede do Flamengo em uma gramática afetiva que inflexiona seu *script* emocional: o sofrimento antes vinculado, quase em sua totalidade, ao problema social da pobreza agora traz à tona um mal estar psíquico que a torna vulnerável ao preconceito racial. Para a cantora, não mais “dar bola” aos efeitos do racismo – isto é, recusar a vulnerabilidade diante deles – consiste numa atitude deliberada que passa tanto pela afirmação (consciente) de sua personalidade “complexada”, quanto pela lembrança latente do racismo vigente na sociedade brasileira, acionada sub-repticiamente pela pergunta do entrevistador.

Seria arriscado, contudo, afirmarmos que o racismo era, para a cantora, um assunto encerrado – “*Mas isso passou*”. Em 1969, Elza já “era uma figura nacional, não só pela música, mas também por sua presença quase constante nos programas de TV” (CAMARGO, 2018, p. 207). O casamento com Garrincha, atleta de primeira grandeza em uma época de consagração internacional do futebol brasileiro, conferia-lhe ainda mais notoriedade, sendo, inclusive, superexposto pelas revistas de fofoca da época. Isso fica evidente na abertura da entrevista d’*O Pasquim*, onde ela e o marido são descritos como “a síntese mais alta de dois mitos que lhe são particularmente caros: o futebol e o samba, em suas manifestações mais puras e brasileiras”.<sup>23</sup> Notoriedade certamente não isenta de estereótipos racializados, uma vez que ambas as atividades – jogar futebol e cantar samba – figuravam no discurso dominante como “naturalmente” apropriadas a pessoas negras em virtude de supostas disposições corporais inatas (vide o tal “micróbio do samba” no sangue), não obstante a presença marcante do preconceito racial nessas ocupações (PEREIRA, 2001).

Dada a visibilidade adquirida ao longo da década como cantora de samba, talvez fosse difícil para Elza denunciar o racismo justamente quando ela era louvada pelos colaboradores de *O Pasquim* (todos brancos, é bom lembrar) como representante de um dos “mitos” constitutivos da democracia racial brasileira. Nesse sentido, dizer-se “complexada” no

---

<sup>23</sup> Op. cit., p. 8.

passado – “*Naquele tempo*” – pode evidenciar a ânsia de Elza em se apresentar publicamente como alguém que “venceu” o racismo (assim como Garrincha, em sua visão, o havia “driblado”) e, a um só tempo, conter rastros de seu funcionamento “difuso, sutil, evasivo, camuflado, silenciado” (MUNANGA, 2017, p. 41).

Desejos ambivalentes, pressões cruzadas, estereótipos racistas e êxito profissional – estes foram os componentes do início da carreira de Elza Soares. Do *début* insólito no programa de Ary Barroso à gravação dos primeiros discos, a artista é narrada (e narra-se a si mesma) sob o signo do *atreimento*. Esta noção marca um deslocamento simbólico de posições hierarquizadas em termos de raça, gênero e classe. A figura da “neguinha atrevida”, evocada por Lélia Gonzalez e presente no imaginário racial brasileiro desde o período escravista, denota uma postura capaz de romper com identidades pré-estabelecidas, desestabilizando, às vezes de maneira abrupta, expectativas relacionadas a lugares e interações sociais (SILVA, 2011). Enquanto categoria êmica e analítica, o “atreimento” nos permite atentar para seu duplo movimento: qualificação pejorativa de pessoas negras que se recusam a permanecer em seu “devido lugar” (GONZALEZ e HASENBALG, 1982), o termo também demarca as estratégias de agência social mobilizadas por esses mesmos sujeitos em relações assimétricas de poder.

Não por acaso, foi essa a palavra escolhida por Elza Soares para definir, décadas depois, sua trajetória. Num depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som em 2011, ela afirmou ter sido “atreimento *mesmo*”<sup>24</sup> o que a trouxera até ali, embora possamos perceber que os sentidos do termo tenham mudado muito. No início dos anos 1960, o *script* emocional da jovem Elza tinha no sofrimento a contraface da determinação pessoal em suplantar os constrangimentos advindos da pobreza. O “atreimento” emergia, então, como disposição particular e necessária ao enfrentamento de um problema vivenciado por pessoas de uma mesma coletividade que, no entanto, competiam entre si nos processos de peneiramento próprios da sociedade de classes. Já em 2011, estendendo-se até o presente, “atreimento” passa a significar um ato político de *resistência* (outro importante significante) ao converter-se em um recurso narrativo não mais exclusivo a Elza, mas coextensivo a tal coletividade e produtor de identificações entre a cantora e seu público.

---

<sup>24</sup> Elza Soares, *Depoimentos para a Posteridade*, Museu da Imagem e do Som (RJ), 26 de jan. de 2011.

### 3. Carne

Nasci mulher, negra e pobre na favela de Moça Bonita, hoje minha comunidade de Padre Miguel. Fora o que vivi e vivo na pele, sou neta de escrava forra e bisneta de escravizada. Conheço o racismo e o preconceito nas mais diversas formas. Lembro do meu pai contando que sofria muito racismo e em pleno século vinte e um, não deveríamos mais falar disso, mas ainda há muito a se fazer e falar. Vocês sabem que o Brasil é o país mais racista que existe, né? Eu tive que ter muita fibra pra não deixar que me atingissem moral nem fisicamente, mas é quase impossível escapar. Por causa da cor da minha pele, fui proibida de subir em muitos palcos, sabia? Foi só mais uma, entre tantas dificuldades que eu tive que driblar pra estar aqui. Fui impedida de me hospedar em hotéis porque era ‘gente de cor’. E fui recusada até por gravadora pelo mesmo motivo, a cor da minha pele. Gentemm, só quem é mulher e preta sabe que cansa, cansa sim!<sup>25</sup>

A conversão do sofrimento individual em experiência coletiva, levada a cabo por Elza no início do século XXI, não poderia ser expressa de maneira melhor. No trecho acima, postado em 2020 sob a forma de um desabafo em uma das redes sociais oficiais da artista, podemos vislumbrar como ela maneja atualmente os jogos de símbolos e sobremarcações que acompanharam sua carreira. Aqui, a cantora não apenas utiliza com desenvoltura uma interface tecnológica relativamente nova, o Instagram™, como também emprega uma linguagem que explicita o vínculo estabelecido com seus jovens seguidores e a consciência aguda acerca de questões do presente. Da enunciação de seu lugar de “mulher, negra e pobre”, feita em consonância ao léxico dos movimentos sociais do Brasil urbano e contemporâneo, às marcas de oralidade “né” e “Gentemm”, a Elza “de hoje” parece-nos tão distante da dos anos 1960 como os discos de vinil do *streaming*.

Tal mudança, no entanto, não se deu num ato de recriação e rompimento totais com o passado, como muitas vezes o afirmam o público e a crítica ao dividir a trajetória de Elza em várias “fases” dispostas em uma linha evolutiva. Em vez disso, a transformação da “mulata” em “mulher e preta”, bem como a passagem da narrativa dramática (pessoal) à épica (coletiva), evidenciam o ajuste do presente ao passado, no qual o corpo da cantora é a materialização primeira. Entre um tempo e outro, em meio a gerações diferentes de fãs, Elza manteve uma forma específica de *atrevimento*: a capacidade, cada vez mais consciente, de cruzar categorias a todo o momento, de simultaneamente caber em expectativas e fantasias

---

<sup>25</sup> Elza Soares, “Nasci mulher...” (post). *Elza Soares oficial (Instagram)*, 14/01/2020 Acesso: 07 ago. 2020.

alheias, acrescentando a elas, porém, um jogo intenso de posições, diferenças e marcadores sobrepostos, entortando trajetórias prefixadas.

Ao desvelar suas experiências pessoais a público, seja debaixo dos refletores, em entrevistas ou declarações *online*, Elza parece querer controlar a forma daquilo que é dito, chamando atenção, em todos esses tipos de intervenção, para os canais e os dispositivos por onde suas mensagens passam. Já vimos em outras extensões públicas de sua *persona* – performances de palco e materiais de divulgação oficial – que esta ênfase nas mediações formais flerta, através do uso de perucas ou roupas coladas, com a artificialidade e o inusitado. É difícil ignorar os códigos que recobrem seu corpo e sua voz antes mesmo dela começar a cantar, postar ou falar. Por outro lado, em declarações como a transcrita acima, Elza incorpora de modo hábil e situado uma experiência simultaneamente coletiva e singular, cheia de remissões ao passado e de autocitações, que tem a sua legitimidade amparada por seu próprio aspecto testemunhal. Ela esteve naqueles lugares, nasceu de tal forma, passou por sofrimentos inimagináveis etc. Por isso seu corpo é, conforme o linguajar político-militante com o qual ela dialoga, o seu *lugar de fala*.

Trata-se de um corpo particularmente sedutor, carregado de energias e categorias intercruzadas; não mais atravessado pelos códigos duma sedução “mulata”, mas que parece talhado, à perfeição, para comportar as expectativas de seu público recente. Além disso, esta corporalidade instigante afasta-se radicalmente de qualquer ideia de *natureza* não mediada. A carne de Elza foi, afinal, brutalizada e reconstruída repetidas vezes, tendo sido marcada por diversos episódios de violência doméstica no início do percurso biográfico-profissional da cantora e, posteriormente, por uma série de intervenções cirúrgicas tanto estéticas quanto decorrentes de um acidente automobilístico que atingiu seriamente sua coluna vertebral em 2011. Quando ela aparece nos palcos, quase sempre sentada e praticamente imobilizada por conta deste último incidente, sua plateia enxerga em sua figura, por fim, uma saturação estrategicamente essencializada de emblemas – de feminilidade, geração, raça e mesmo sexualidade – que, hoje em dia, ela faz questão de exibir e enquadrar da maneira mais visível possível.

Porém, como vimos, o lugar de fala das produções recentes de Elza equivale ao próprio país. No citado *post* dela no Instagram, a cantora parece produzir essa dobra ao articular narrativas familiares numa sucessão geracional, experiências pessoais, impasses e, finalmente, oportunidades profissionais. Seu depoimento traz não apenas uma interpretação sobre a história racial do país, mas também implica numa ativação e numa incorporação desta mesma



história. É através dessa perspectiva ampla e duplicada que grandes marcos sociais – do escravismo a um longo período pós-abolição vivenciado a partir de uma favela carioca – são encarnados no corpo de uma mulher específica, que “dribla”, “tem fibra”, mas também “cansa”. E o cansaço aparece porque a história contada por Elza não terminou. A cantora nos dá a entender que o racismo ou os constrangimentos de classe e gênero não foram resolvidos e persistem sistematicamente em nossa experiência cotidiana, produzindo sujeitos específicos – mulher, preta e periférica, no caso.

No entanto, a distância certamente grande entre a jovem estrela que enfatizava a sua pobreza em detrimento da raça e a “Mulher do Fim do Mundo”, deve ser matizada se observarmos que, na verdade, os elementos que compõe sua narrativa e que analisamos aqui – a classe, a raça e o gênero – são os mesmos, embora ordenados e exibidos de formas muito diferentes com o passar do tempo. E, sobretudo, não era a primeira vez que Elza se utilizava desse expediente. Na verdade, esse tipo de incorporação e presentificação da história é uma constante em sua trajetória. Ao entremear o fluxo de suas memórias *práticas*, performáticas e *incorporadas* com memórias *públicas*, mas não necessariamente *oficiais* – para utilizar uma terminologia e um conceito de memória de uma bibliografia recente<sup>26</sup> que difere, mas complementa a noção de *memória* relacionada à subjetividade e à psicanálise de Lélia González – a artista é capaz de utilizar uma série de símbolos e posições assumidas em outros tempos, recolocando-os em prática. Elza já agia desse modo em meados do século XX e continua fazendo-o agora.

É interessante perceber, por fim, que, nessa mobilização consciente de elementos colhidos no passado e responsáveis pela sobreposição da sua experiência individual com uma história coletiva, o que parece importar, nas aparições atuais de Elza, é a forma, o corpo das coisas. São, afinal, os alfinetes, as marcas de gênero, a raça e a idade em sua imagem e a linguagem típica dos *posts*, tudo exibido enfaticamente, em sua concretude, nas intervenções públicas de Elza, que instanciam esses jogos de escalas e temporalidades.

Em 2017, a cantora gravou um videoclipe para acompanhar o segundo lançamento de “A Carne”, em comemoração ao dia da consciência negra no Brasil.<sup>27</sup> Ao apresentá-lo, no dia 20 de novembro deste ano, Elza teria dito: “*A carne mais barata do mercado foi a carne negra.*”

---

<sup>26</sup> Para uma discussão sobre memórias práticas e incorporadas em atitudes e corpos que presentificam o passado em situações performático-rituais cf., SHAW, 2002 e PALMIÉ, 2002. Ambos inspiram-se na noção dialética implicada na mútua constituição das *memórias públicas* ou *oficiais* e *privadas* presentes em BALANDIER, 1969.

<sup>27</sup> “A Carne” (Nova Versão), videoclipe, 20/11/2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kQf717\\_0LLg](https://www.youtube.com/watch?v=kQf717_0LLg) Acesso em: 10 ago. 2020.

*Não é mais a carne negra. Eu sou negra. Minha mãe é negra. Minha voz é negra. O Brasil é Negro*".<sup>28</sup>

Imagem 3



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=kQf717\\_0LLg](https://www.youtube.com/watch?v=kQf717_0LLg)

Além dessa virada interpretativa, um objeto chama a atenção na narrativa imagética do clipe. Ao invés de dividir uma quadra poliesportiva com seus figurantes, dessa vez Elza senta-se majestosamente numa cadeira de vime e espaldar alto (IMAGEM 3). Trata-se de um trono, mas este não é um trono qualquer. Ele está lá, onipresente ao longo do vídeo, mas a sua referencialidade não traz uma legenda, ninguém o explica. Pelo contrário, em sua materialidade sem texto, a cadeira vincula imediatamente, aos olhos dos entendedores e evidentemente da *performer*, essa produção, a data do seu lançamento – uma data emblemática, associada à militância do Movimento Negro Unificado no Brasil dos anos 1970 para cá – o álbum de 2002, de onde a canção “A Carne” é retirada e, curiosamente, um velho disco do tempo que, aparentemente, Elza não falava de sua negritude.

---

<sup>28</sup> Alexandre Murari, “Elza Soares lança novo clipe para a canção ‘A Carne’”. *Kboing*, 21/11/2017. Disponível em: <https://www.kboing.com.br/noticias/Elza-Soares-lanca-novo-clipe-para-a-cancao-A-Carne+17112116122559.html> Acesso em: 10 ago. 2020.

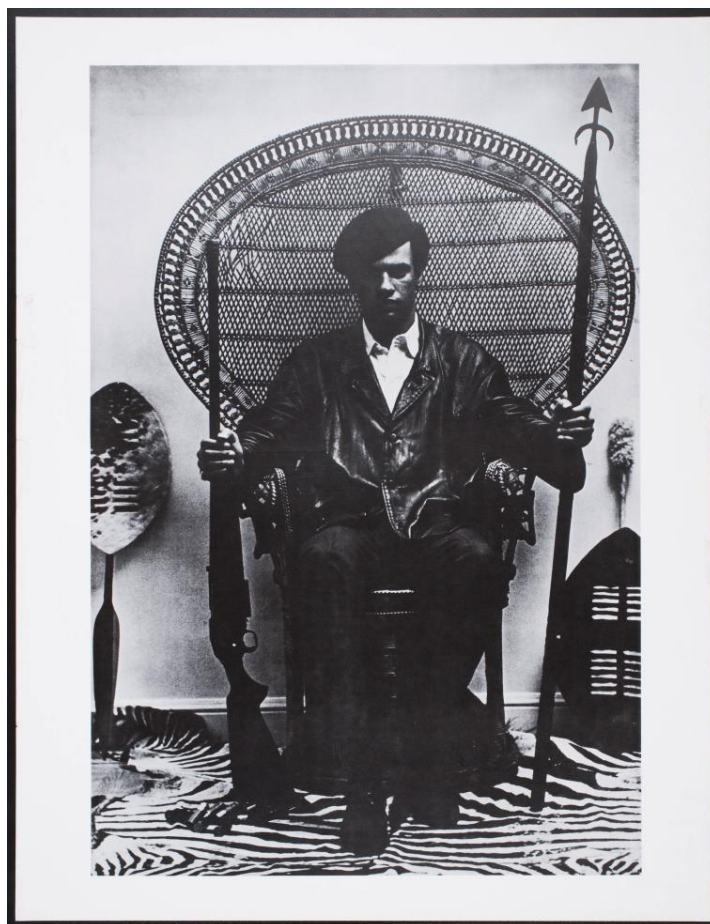
Neste LP de 1974, intitulado simplesmente “Elza Soares”, ela aparece sentada em outra cadeira de vime. Naquele momento, porém, circulava amplamente uma fotografia do ativista estadunidense Huey Newton, do partido dos Panteras Negras, feita por Blair Stapp em 1967 (IMAGEM 4). A imagem de um jovem militante negro sentado num trono de vime portando, além de um fuzil, símbolos que remetiam a uma visão ao mesmo tempo primitivista e politizada da África, como uma lança e uma pele de zebra, já era icônica em 1974. Ela havia sido exibida intensamente, como um *slogan* visual, na campanha pela libertação deste e de outros líderes aprisionados do movimento negro americano.<sup>29</sup> No Brasil, a cadeira de palhinha passou a ser usada, por artistas e mães-de-santo, como um elemento mudo de contestação e uma instanciação do *poder negro*.<sup>30</sup> Neste caso, o uso reiterado de uma determinada cadeira por Elza Soares não se resume a “representações simbólicas” ou “significados abstratos”. Seus tronos e o corpo que se senta calmamente em cada um deles encarna e intensifica as conexões e as dobras que ela produz entre seu início de carreira e o presente; entre diversos marcadores sociais da diferenças; entre a marginalidade relativa e a consagração final; entre a história pessoal, a história brasileira e história dos movimentos antirracistas transnacionais da segunda metade do século XX.

---

<sup>29</sup> Cf. a respeito da trajetória de Huey Newton duas fontes primárias incontornáveis: o documentário de Agnes Varda, “Black Panthers”, de 1968, que focaliza os protestos advindos de sua prisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=euA6Q1XDTio> Acesso em: 10 ago. 2020 e *Huey: Spirit of the Panther*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 2006, escrito, décadas depois, por outro pantera negra, David Hilliard, em coautoria com Keith Zimmerman e Kent Zimmerman.

<sup>30</sup> Cf. Bianca Santana. “Nosso trono não será usurpado”, 11/02/2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/nosso-trono-de-vime-nao-sera-usurpado/> Acesso em: 10 ago. 2020. Neste texto a autora reage a uma polêmica de então, o uso da cadeira por uma *socialite* numa festa de aniversário, e enfatiza seu uso por líderes afro-religiosas. Elza é citada no texto.

Imagem 4



Fonte: <http://collections.museumca.org/?q=collection-item/201081>

Talvez aí resida a “sabedoria malandra” de Elza, assinalada nas notas de campo que abrem este artigo: na capacidade de expor determinados elementos política e simbolicamente carregados ora em silêncio, ora em evidência; de exercer uma autonomia que parece ser buscada constantemente por essa cantora que quer “dar pitaco em tudo”; de montar e remontar sua história, dispondo de seu passado e de sua carne performaticamente; de produzir, enfim, um excedente de sentidos mesmo sem dizer uma palavra, fazendo seu público gritar, dentre tantas outras coisas: “É golpe!”.

## BIBLIOGRAFIA

BALANDIER, Georges. **Antropologia Política**. São Paulo: Edusp, 1969.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. São Paulo: Graal, 2008.

BICUDO, Virgínia Leone. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. São Paulo: Editora Sociologia e Política, 2010 (1945).

BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, n. 26, p. 329-365, 2006.

CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

CÔRREA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu* n. 6-7, p. 35-50, 1996.

DEBERT, Guita Grin. Velhice e o Curso da Vida Pós-Moderno. *Revista da USP*, São Paulo, n.42, p. 70-83, jun./ago. 1999.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**. São Paulo: EDUSP, 2018.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.) **Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e Contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

LAURETIS, T. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **O Feminismo como Crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LOUZEIRO, José. **Elza Soares: cantando para não enlouquecer**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

MOORE, Henrietta. L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: Gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 13-44, 2000.

MORAES, Mário. **Recordações de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MUNANGA, Kabenguele. As Ambiguidades do Racismo à Brasileira. In: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (orgs.). **O Racismo e o Negro no Brasil: questões para a psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 33-44.

QUEIROZ, Vítor. O corpo do patriarca: uma etnografia do silêncio, da morte e da ausência. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 3, p. 743-776.

QUEIROZ, Vítor; CESAR, Rafael do N. Puxando a fumaça e soltando pro ar: consagração e silêncio em Pixinguinha e Dorival Caymmi. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (no prelo).

SILVA, Mario Medeiros. Reabilitando Virgínia Bicudo. *Revista Sociedade e Estado*, v. 26, n. 2, mai./ago. 2011.

HILLIARD, David; ZIMMERMAN, Keith e ZIMMERMAN, Kent. **Huey: Spirit of the Panther**. New York: Thunder's Mouth Press, 2006.

PALMIÉ, Stephan. **Wizards and Scientists: explorations in Afro-Cuban modernity and tradition**. Durnham: Duke University, 2002.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade**. São Paulo: EDUSP, 2001.

SHAW, Rosalind. **Memories of the Slave Trade: ritual and the historical imagination in Sierra Leone**. Chicago: University of Chicago, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.