

ARTIGOS DOSSIÊ

Michele Doris Castro ^I

Gisele Massola ^{II}

Juliana Ribeiro de Vargas ^{III}

Epistemologias afrodiaspóricas em canções da cantora Elza Soares

Afro-diasporic epistemologies in songs by singer Elza Soares

RESUMO:


Neste artigo, investigam-se produções de narrativas acerca do feminino e de populações negras, tomando-se por base dois álbuns da cantora e compositora Elza Soares: *Elza ao Vivo no Municipal* (2022), sua última apresentação, e *No tempo da Intolerância* (2023), álbum lançado após seu falecimento, com canções autorais e de outros artistas, em reconhecimento ao seu trabalho. O estudo ancora-se na perspectiva teórica dos Estudos Culturais em Educação e de gênero, fazendo uso de autores como: Gilroy (2020), Gonzalez (2020), Hall (1997; 2016), Kellner (2001), e Martins (1995; 2025), entre outros. Vincula-se à abordagem qualitativa, por meio da análise das *performances* e narrativas produzidas, reunindo um total de 12 canções selecionadas, as quais são tratadas como coleções (Toni, 2008), compondo o *corpus* da pesquisa. Para delimitação do foco analítico, as canções foram agrupadas em três eixos: *racismo e resistência*, *representatividade negra* e *perspectivas futuras*. Os resultados apontam para a formação de novas narrativas em oposição ao discurso hegemônico, que constituem e consolidam ressignificações nas representações na/da vida de mulheres negras. Além disso, os enredos das canções consolidam produções com outras conotações das populações negras, que não o lugar do desfavorecimento e da violência.

Palavras-chave: Representações; Feminino; Canções; Elza Soares


ABSTRACT:


This article investigates narrative productions about femininity and black populations, with a focus on two albums by singer-songwriter Elza Soares: 'Elza ao Vivo no Municipal' (2022), her last performance, and 'No tempo da Intolerância' (2023), an album released after her death in recognition of her work, featuring songs by her and other artists. The study relies on the theoretical perspective of Cultural Studies in Education and gender studies, supported by authors such as Gilroy (2020), Gonzalez (2020), Hall (1997; 2016), Kellner (2001), and Martins (1995; 2025), among others. Linked to a qualitative approach, the study analyzes the performances and narratives produced in a total of 12 selected songs, which are regarded as collections (Toni, 2008) and constitute the research corpus. To define the analytical focus, the songs were grouped into three axes: *racism and resistance*, *black representation*, and *future perspectives*. The results point out the formation of new narratives in opposition to the hegemonic discourse, which both constitute and consolidate resignifications in the representations of black women's lives. Furthermore, the songs' plots consolidate productions with connotations of black populations other than those of disadvantage and violence.


Keywords: Representations; Femininity; Songs; Elza Soares

^I Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Professora, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul , Veranópolis, RS, Brasil.

michele.castro@veranopolis.ifrs.edu.br,  <https://orcid.org/0009-0004-2281-6120>

^{II} Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Professora, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul , Porto Alegre, RS, Brasil.

gisele.massola@poa.ifrs.edu.br,  <https://orcid.org/0000-0001-9110-1381>

^{III} Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Professora, Universidade Federal do Rio Grande do Sul , Porto Alegre, RS, Brasil.

julivargasufrgs10@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0002-2959-7889>

PRIMEIRAS NOTAS

[...] a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos – e mais imprevisíveis – da mudança histórica do novo milênio. Não devemos nos surpreender, então, que as lutas pelo poder deixem de ter uma forma simplesmente física e compulsiva para serem cada vez mais simbólicas e discursivas, e que o poder em si assuma, progressivamente, a forma de uma política cultural (Hall, 1997, p. 20).

Na epígrafe acima, Hall, importante intelectual vinculado ao campo dos Estudos Culturais, enfatiza o aumento da importância da cultura no mundo contemporâneo, o que explicaria o interesse por diversos grupos que concorrem pela legitimidade e poder no simbólico. O autor compreende a cultura não como oposição entre alta e baixa cultura, mas de forma abrangente, incluindo os diferentes modos de produção de sentidos da vida. No seu entender, a mídia televisiva, os jornais, as canções, os *shows* e, atualizando para nossos dias, a internet e as redes sociais seriam formas constituídas de representação do social em disputa que encontram no cultural algumas brechas por onde grupos minorizados passam a apresentar suas interpretações e visões de mundo, de maneira a concorrerem com as representações e o pensamento hegemônico.

Tal entendimento, de certo modo, desnaturaliza concepções e estereótipos (aparentemente cristalizados) em nossa sociedade e evidencia as relações de poder sob as quais se constituem as chamadas “verdades inerentes”. A perspectiva teórica dos Estudos Culturais demarca seus contornos de campo antidisciplinar, interdisciplinar e híbrido, ou ainda como “um campo questionador de eurocentrismos, in/exclusões e racismos” (Muniz; Massola, 2024, p. 48). Posição compartilhada por outros autores, ao lembrarem que os Estudos Culturais são “[...] espaços alternativos de atuação para fazer frente às tradições elitistas que persistem exaltando uma distinção hierárquica entre alta cultura e cultura de massa, entre cultura burguesa e cultura operária, entre cultura erudita e cultura popular” (Costa, Silveira, Sommer, 2003, p. 37).

Neste artigo, partimos do campo teórico dos Estudos Culturais em Educação e de seu entrelaçamento com os estudos de gênero e raça. Cabe destacar que nos aproximamos da compreensão de gênero como construção social atravessada pelas dimensões culturais e discursivas das diferentes sociedades (Vargas, 2015). No que tange ao conceito de raça, buscamos aportes em autoras filiadas ao Movimento Negro, a exemplo de Gomes (2019, p. 45):

O Movimento Negro e alguns sociólogos, quando usam o termo raça, não o fazem ali-

cerçados na ideia de raças superiores e inferiores, como originalmente era usada no século XIX. Pelo contrário, usam-no com uma nova interpretação, que se baseia na dimensão social e política do referido termo. E, ainda, usam-no porque a discriminação racial e o racismo existentes na sociedade brasileira se dão não apenas devido aos aspectos culturais dos representantes de diversos grupos étnico-raciais, mas também devido à relação que se faz na nossa sociedade entre esses e os aspectos físicos observáveis na estética corporal dos pertencentes às mesmas (Gomes, 2019, p.45).

Alinhada com a compreensão de gênero que utilizamos neste texto, partilhamos também a ideia da autora para quem o conceito das raças opera como “construções sociais, políticas e culturais produzidas nas relações sociais e de poder ao longo do processo histórico. Não significam, de forma alguma, um dado da natureza”. Como destaca a autora, a cultura serve como a lente através da qual interpretamos, nomeamos e compreendemos as raças. A própria cultura, a partir do campo dos Estudos Culturais, também é delimitada pelo fazer, pela construção social.

Para tanto, aproximamo-nos dos conceitos produzidos por outras áreas do saber e de suas contribuições para um entendimento mais amplo dos desafios enfrentados, por exemplo, pelas pessoas negras, particularmente as mulheres, assumindo vieses de crítica à homogeneização da expe-

riência feminina e negra. Conferimos centralidade à experiência de mulheres negras na produção de conhecimento e na luta contra o racismo e o sexismo, em articulação contrária às opressões de raça, gênero, classe (Davis, 2020), bem como outros atravessamentos, como por exemplo, gênero e contexto. Lembrando que, segundo Gomes (2019, p. 47), o uso do termo *raça* evidencia o próprio racismo que “existe no contexto brasileiro e considerando as dimensões histórica e cultural que este nos remete”.

Nesse sentido, contemplamos a pesquisa em artefatos culturais¹, como as canções cantadas e compostas por mulheres negras uma vez que “especialmente na música, a importância das mulheres negras faz-se presente no alinhamento das canções com a sobrevivência, organização e transmissão das informações e conhecimentos entre a população negra” (Massola; Castro, 2025, p. 3).

Privilegiamos a música como meio de comunicação de amplo alcance, capaz de transmitir saberes vinculados à ancestralidade africana, produzidos ao longo do processo diaspórico, que se projetam no presente e no futuro próximo. Reconhecemos, contudo, que esse campo também é alvo de investimentos e cooptações envolvendo interesses alheios às comunidades das camadas mais periféricas. Ainda assim, em nosso entendimento, de modo geral, a música permanece como um território fundamental para reflexão e para a

constituição de subjetividades de populações historicamente marginalizadas diante do privilégio da branquitude.

No cenário brasileiro, observa-se a centralidade da música como artefato e campo pedagógico, dada a inegável constatação da disparidade no acesso à escola e da exclusão escolar histórica das comunidades periféricas. Tal situação, em grande medida, justificou a alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, nº 9.394/1996), com a implantação da Lei nº 10.639/2003 (tornando obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana) e suas complementações, as Resoluções nº 01/2004, a Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da história e cultura dos povos indígenas, e a Lei nº 12.711/2012². Essas são diferenças visíveis e cada vez mais crescentes nos níveis superiores, sobretudo, em cursos de maior prestígio social, como engenharias, ciências médicas, psicologia e direito, e, mais recentemente, na área da informática e comunicação.

Partindo dessas considerações iniciais, bem como da chamada para tensionamentos da afrodiaspora no século XXI, tomando por base o recorte dos dois álbuns da compositora e cantora Elza Soares (1930-2022), *Elza ao Vivo no Municipal* (2022) e *No Tempo da Intolerância* (2023), este artigo busca analisar conhecimentos e saberes afrodiaspóricos colocados em movimento e ressignificados

nas canções. Justificamos tal seleção porque, por intermédio de ressignificações, ratifica que o tempo vivido é reinterpretado e que novas imagens de futuro contrapostas aos ditames da cultura dominante são projetadas. O primeiro álbum dá ênfase a canções inéditas ou atualiza repertórios do passado. Já o segundo álbum, lançado após o falecimento da cantora, apresenta canções inéditas de Elza e homenagens de artistas mulheres em reconhecimento ao protagonismo e à importância da cantora como artista e mulher negra no Brasil.

REPRESENTAÇÃO, PERFORMANCE E AFRODIÁSPORA: ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA NEGRA

Para Hall (2016), o entendimento de representação relaciona-se com a cultura e o significado por meio da linguagem. O autor explica que, para conectar o pensamento (representação mental) à realidade material (sistema de representação), o ser humano precisa utilizar-se “da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (p. 31). Sem adentrar no complexo caminho de elaboração dos significados culturais, observamos que, assim como Saussure, ele acredita que esse processo ocorre com o compartilhamento de códigos e classificações culturais comuns internos dos participantes dos grupos culturais, o

que permite o reconhecimento e a produção de conceitos comuns. Conforme Hall (2016), para a linguística saussuriana, o sentido seria produzido pelo signo. Este, por sua vez, pode ser entendido como a menor unidade de sentido e seria composto pela díade significante/significado. A primeira parte conectaria o pensamento a uma forma, enquanto a segunda o ligaria a uma ideia ou conceito relacionado.

Tais entendimentos estariam explicitados no exemplo da palavra *black* (preto) em inglês, associada ao negativo (herança do processo colonial). Hall explica a mudança de sentido, quando o fortalecimento do movimento negro estadunidense, nas décadas de 60 e 70, levou a uma nova interpretação da palavra, culminando na produção do *slogan* “Black is beautiful”. Tal acepção rompe com a atribuição negativa e introduz sentidos positivos para o negro, levando a uma nova dimensão estética para a palavra, que muda também seus significados subjetivos.

A esse respeito, a música evidencia-se como vital para a sobrevivência e reconhecimento dos povos negros. É espaço (mítico não oficial, adendo nosso) de construção de representações para populações marginalizadas, as quais não apenas se contrapõem às formas dominantes de produção de saberes, como também permitem o novo, produzindo conhecimentos afrocentrados. Isso coloca a produção de representações na música

como formas aproximadas das culturas periféricas, tal como a tradição oral dos povos e culturas africanos ou afrodiaspóricos, sem a supremacia do escrito, mas mediante a oralidade do conhecimento Hall (2020).

Portanto, é dessa maneira que os repertórios e conhecimentos ancestrais existentes no arcabouço epistemológico das culturas negras são transmitidos, ressignificados e atualizados no tempo (com inserção de novos conhecimentos) no presente. Através do musical e da materialização da voz, abrem-se espaços performáticos onde os repertórios da cultura são acionados em condição de diáspora:

[...] mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas (Hall, 2020, p. 381).

Na constituição desses saberes, o autor destaca também a importância do *corpo* negro, entendido como “tela de representação”, por onde a resistência se faz possível e marcada, contrariando elementos e imposições culturais da colonização. Assim, no conjunto, corpo, música,

oralidade, instrumentos e adereços produzem fissuras conceituais (em colisão) no pensamento dominante.

Outro autor de destaque no estudo das populações negras na diáspora, Gilroy (2020) evidencia a importância da música para as comunidades negras como forma de integração e reconhecimento desses grupos, tanto como parte de uma matriz negra comum formada ao longo da diáspora, quanto como possibilidade de articulação e resistência forjadas no simbólico. Sem negar a expulsão dos territórios originais ocupados e as múltiplas situações de violências sofridas, esses grupos teriam conseguido recriar e negociar novos caminhos e elementos de resistência nos novos espaços ocupados e territórios culturais por onde experiências sensoriais foram formadas (rodas, canções, gestos coletivos), fenômenos encontrados tanto nas Américas, quanto no Caribe e na Europa. Por essa razão, o autor credita à música a importante função de reintegração e reconhecimento dos povos negros. Por meio dela, são negociados, atualizados e intercambiados conhecimentos e significados entre esses grupos e outros encontrados no novo continente, como, por exemplo, os povos indígenas:

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desen-

volvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas (Gilroy, 2020, p.165).

Ademais, “a preeminência da música no interior das comunidades negras no Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas” (Gilroy, 2020, p. 207) e fator de ligação entre as diversas identidades continuamente recriadas e reinterpretadas, nunca fixas ou imutáveis, mas produzidas nas práticas cotidianas de “linguagem, gestos, significações corporais, desejos” (p. 209). A música serviria como conexão e identificação das culturas negras, mesmo diante da diversidade e dispersividade da diáspora africana, seja em comunidades negras formadas ao longo do período colonial, seja nas mais recentes, a exemplo dos imigrantes estabelecidos na Europa após a Segunda Guerra. Para o autor, a partir das performances musicais, essas populações teriam constituído identidades estratégicas negociadas, driblando impedimentos encontrados em outros processos, como no caso escrito ou legal:

Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é efusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário (Gilroy, 2020, p.167).

Por esse motivo, em elementos da performance musical, como gestos, expressões corporais e vestuário, entre outros, encontram-se formas de dizer o indizível, mas não inexpressível. O autor faz uso da expressão para salientar o que não pode ser dito, mas que é exteriorizado por meio da cultura.

Já Zubaran, Silva e Sobral (2023), direcionam-nos para a reinterpretação “das práticas negras que foram recriadas no novo mundo” e afirmam que “não se podem perder de vista os intensos intercâmbios culturais que se processaram e ainda se processam na diáspora africana do Atlântico Negro” (p. 3). Também Kellner (2001) reconhece a importância da música para as culturas negras. Para ele, a música produzida no periférico tenderia a diferir do que assinalou como “cultura midiática de massa”, a qual teria o mero propósito de atrair lucros, tornando-se produto massificado e comprometido com valores de grandes empresas ou setores econômicos específicos. Quanto à música negra, teria a capacidade de comunicar os anseios de populações e interesses que não os dos grandes grupos privilegiados. Ela se coloca à margem de grandes produções ou daquelas repletas de propósitos mercantis, mesmo que imperceptíveis ao grande público, devido aos códigos internos de reconhecimento de seus grupos, comunicando estratégias e leituras de vida dissonantes do *mainstream*³.

Aprofundando mais a temática, enfatizamos a constituição das performances negras como motor e capacidade de resistência de grupos estigmatizados, por produzirem resistências, mesmo após séculos de usurpação e tentativas de eliminação de suas culturas e seus elementos de identificação simbólica (objetos, pátria, afastamento familiar, etc.). Como exemplo, Santana (2021) aponta que, por intermédio das performances negras, seriam reconstituídos fragmentos das culturas originais, bem como confeccionadas novas realidades que comunicam e representam os grupos negros:

[...] A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros — estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza, ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política (Santana, 2021, p. 60).

Para a autora, a performance negra seria uma forma de ligação com a ancestralidade divergente da lógica linear ocidental. Seria, ainda, orientada por outras bases de conhecimento, mais próximas do movimento, da palavra, do alimento, do corpo e da própria natureza. Nessa acepção, não haveria hierarquia entre os elementos constituidores da performance, mas complementaridade entre os mecanismos e expressões culturais pre-

sententes na dança, na música, no teatro e nas artes visuais, entre outras formas de expressão.

Os estudos de Martins (1995, 2025) sobre a performance negra registram a ausência de hierarquia nesse modelo entre os elementos constituintes da performance, tais como: corpo, voz e o próprio ambiente físico. Tal tradição segue a lógica de constituição do pensamento africano e afrodescendente, que, diferentemente do ocidental, em que a escrita teria assumido o endosso e a notoriedade do conhecimento, seguiria tendo na oralidade o caminho legítimo de transmissão e produção de saberes. Na performance oral – a qual, inclusive, seria mais longínqua do que a ciência moderna –, estaria a base de comunicação comum por onde memórias, histórias e cosmovisões são transmitidas aos mais jovens. Assim, a performance, de forma abrangente, pode ser entendida, como explica a autora, pelo resultado e complementaridade entre a voz e o movimento do corpo. A primeira por materializar e performar o dito, a segunda por encenar o imaginado:

No contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si o que evoca (Martins, 2025, p. 93).

Complementando, explica que a síntese estruturante da performance ocorreria pelas sonoridades “dilatadas e encorpadas na dinâmica das cinesias” (p. 93), em que a voz também se constitui como elemento performático e criador de sentidos. Para Martins (2025), a performance negra é realizada em um tempo espiralar (não linear), ou seja, diferente das culturas ocidentais brancas, marcadas pela linearidade e impossibilidade de retorno ao passado. Nas culturas africanas, seria possível avançar, dobrar ou voltar no tempo, pois este reuniria em um só momento todos os saberes e ancestralidades que constituem a realidade, o que também colocaria energia na palavra dita, nos sonhos, nos movimentos do corpo e no complemento dos adereços, por produzirem e representarem realidades através da performance. Por exemplo, performances de artistas negras, como Aracy Cortes, Aretha Franklin, Billie Holiday e Elza, entre outras, sempre foram acompanhadas por roupas, adornos e acessórios cuidadosamente escolhidos.

Em face dessas considerações, entendemos a performance das artistas negras de modo abrangente (como movimento do corpo negro, materialização da voz, seleção de vestimentas e adereços), constituindo epistemologias afrodiaspóricas e modos de produção de conhecimento elaborados na experiência prática e na vida de mulheres negras, na busca por descolonizar o conhecimento domi-

nante, especialmente no contexto de opressão colonial e racial. Como já observado por Zubaran, Silva e Sobral (2023), trata-se de epistemologias capazes de “buscar brechas nos regimes de verdades gestados na modernidade e de se transgredir o padrão da supremacia branca” (p. 11).

CONTORNOS METODOLÓGICOS E MATERIAL EMPÍRICO

Segundo preceitos das metodologias pós-críticas em educação, Paraíso (2012) convoca-nos a tensionar entendimentos de que, embora essas investigações não sigam um método único, compartilham algumas premissas fundamentais. Assumindo que estaríamos passando por mudanças rápidas na educação e na forma de ensinar e aprender, tal condição demandaria a adaptação dos passos metodológicos dessas pesquisas. Para a autora:

Na construção metodológica que fazemos, em momento algum desconsideramos o já produzido com outras teorias, com outros olhares, com outras abordagens sobre o objeto que escolhemos investigar. Ocupamo-nos do já conhecido e produzido para suspender significados, interrogar os textos, encontrar caminhos, rever e problematizar os saberes produzidos e os percursos trilhados por outros. Enfim, buscamos as mais diferentes inspirações e

articulações para modificar o dito e o feito sobre a educação e os currículos (Paraíso, 2012, p. 25).

Logo, além de adaptação e combinação de métodos, um fator importante para essas pesquisas é a consideração dos elementos encontrados na cultura como artefatos culturais. Para esses modelos investigativos, tais artefatos são diversos e acompanham as mudanças e invenções tecnológicas no tempo. Os artefatos culturais são múltiplos:

São músicas, vídeos, charges, revistas, propagandas, jornais, filmes, programas televisivos e radiofônicos, redes sociais, entre outras produções – as quais, inseridas em determinados contextos culturais, circulam e produzem significados, interpelando os sujeitos que as acessam e possibilitando múltiplas formas de entendimento sobre os modos de viver na contemporaneidade (Amaral; Caseira; Magalhães, 2017, p. 125-126).

Tamanha diversidade de artefatos não pode limitar-se a apenas uma categoria ou lugar, podendo ser encontrada nos mais distintos campos de produção de significados, por onde são subjetivados e formados os sentidos de uma época. Os artefatos não são, portanto, “inocentes”, mas entendidos como campos de produção por onde sujeitos são subjetivados e produzem seus modos de

existência. Cabe destacar que, neste estudo, as músicas são tomadas como textos, tal qual proposto por Johnson (2014):

Um material bruto a partir do qual certas formas [...] são abstraídas. Ele também pode fazer parte de um campo discursivo mais amplo ou ser uma combinação de formas que ocorrem em outros espaços sociais com alguma regularidade (Johnson, 2014, p. 57- 58).

Este estudo insere-se no rol das pesquisas qualitativas, cujo *corpus* pode ser entendido como “uma coleção finita de materiais, determinada de

antemão pelo analista, com ‘inevitável’ arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar”, conforme propõe (Barthes, 1967, p. 96 *apud* Bauer; Aarts, 2003, p. 44). No caso, o *corpus* foi formado pelas canções selecionadas nos álbuns *Elza no Municipal* e *No tempo da Intolerância*, posicionadas em três eixos investigativos: *Racismo e resistência*, *Representatividade negra* e *Perspectivas futuras*. Observam-se as representações produzidas nas canções em momentos diferentes da trajetória de Elza e os recursos de performance produzidos pela artista. No Quadro 1, apresentamos a organização do total de 12 canções, de acordo com os três eixos analíticos.

Quadro 1 - Agrupamento das canções de acordo com os eixos analíticos

Eixo 1 - Racismo e resistência			
Canções que versem sobre violência contra a mulher; racismo; pobreza, violência e resistência			
Autor/álbum original	Álbum de emergência	Versão original	Mudanças discursivas e representações
Meu guri (Chico Buarque, 1981)	<i>Trajatória</i> , 1997	“Quando, seu moço, nasceu meu rebento/ Não era o momento dele rebentar”; “Já foi nascendo com cara de fome/E eu não tinha nem nome pra lhe dar”; “Ai, o meu guri, olha aí/Olha aí, é o meu guri;” <i>Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro/Chave, cademeta, terço e patuá</i> ; “O guri no mato, acho que tá rindo/Acho que tá lindo de papo pro ar”	A história se enlaça com as gravidezes precoces de Elza, mostrando o ciclo da pobreza da população negra.
A Carne (Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelletti, 2003)	<i>Do cóccix até o Pescocço</i> , 2002	“A carne mais barata do mercado foi a carne negra”; “O cabra aqui não se sente revoltado/ Porque o revólver já está engatilhado que vai de graça pro presídio”; “Mas, mesmo assim/Ainda guardo o direito de algum antepassado da cor”; “Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)”	A artista mostra que na atualidade o negro não será mais explorado, assinalando mudanças sociais importantes e o auxílio da ancestralidade nesta luta.
Maria da Vila Matilde (Douglas Germano, 2015)	<i>A Mulher do Fim do Mundo</i> , 2015	“Cadê meu celular?/Eu vou ligar pro 180”; “Eu digo que não te conheço/E joga água fervendo”; “E, apontando pra você/Eu grito: Péguix guix guix guix”; “Eu quero ver/Você pular, você correr;” <i>Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim</i> ”	A mulher que reage à violência, não a aceitando mais.

Continuação — Quadro 1

Eixo 1 - Racismo e resistência			
<i>Canções que versem sobre violência contra a mulher; racismo; pobreza, violência e resistência</i>			
Autor/álbum original	Álbum de emergência	Versão original	Mudanças discursivas e representações
Coragem Elza Soares	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Quem me vê forte/Não sabe que eu já fui fraca”; “Eu nasci pobre, preta, da cor da noite/Acostumada a ver meus ancestrais”; “A minha boca vai continuar sendo uma arma letal”</i>	O exemplo de superação de Elza e a proteção ancestral perante as dificuldades.
Eixo 2 - Representatividade negra			
<i>Canções que versem sobre o protagonismo de mulheres e homens negros; desmistificação de estereótipos; identificação do enredo com o eu narrador; reconhecimento da importância de Elza por outras artistas.</i>			
Autor/álbum original	Álbum de emergência	Versão original	Mudanças discursivas e representações
Lata D’Água (Marlene, 1952)	<i>Vivo Feliz, 2004</i>	<i>“Lata d’água na cabeça/É o estandarte que me representa”; “Jogo de cena é a fome/Negra sempre foi o meu nome”; “Tenho o samba pra me defender”</i>	A artista não esqueceu suas origens e dificuldades, encontrando na cultura forças para continuar.
Mulher do fim-do-mundo (Alice Coutinho e Rômulo Fróes, 2015)	<i>Mulher do Fim do Mundo, 2015</i>	<i>“Meu choro não é nada além de carnaval”; “As asas de um anjo soltas pelo chão/Na chuva de confetes, deixo a minha dor”; “Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim cantar”</i>	As dificuldades da vida serão superadas; a mulher negra não tem medo.
Dura na Queda (Chico Buarque, 2002)	<i>Do cóccix até o Pescoço, 2002</i>	<i>“Perdida na avenida/Canta seu enredo”; “Perdeu a saia/Perdeu o emprego/Desfila natural”; “Largou família/Bebeu veneno/E vai morrer de rir”; “O Sol ensolarará a estrada dela/A Lua alumiará o mar/A vida é bela”</i>	As dificuldades serão vencidas; o sol está vindo (futuro).
Rainha Africana (Rita Lee, 2023)	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Vista como nega maluca/Uma preta lelé da cuca/ Eis-me aqui/ Rainha africana”; “Sendo uma guerreira/Que passou a vida inteira/Vista como nega maluca”</i>	A representação da negra como louca foi superada; agora, ela é rainha africana.
Feminelza (Pitty, 2023)	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Quem você pensa que é pra dizer a alguém que pode parir”; “Onde ela deve ou não deve ir?/Quem você pensa que é pra dizer a alguém que sabe gerar/O que ela pode ou não falar?”</i>	Questiona o silenciamento das mulheres e a impossibilidade de escolha.

Conclusão — Quadro 1

Eixo 3 - Perspectivas futuras			
<i>Canções que versem sobre conselhos da ancestralidade e sabedoria de mulheres negras, rompem com discursos opressivos e trazem esperança de futuro.</i>			
Autor/álbum original	Álbum de emergência	Versão original	Mudanças discursivas e representações
Justiça (Elza, 2023)	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Eu nunca disse que a luta tinha terminado/Muito pelo contrário/”Eu disse que nós estávamos/Vivendo um momento de luta” “Um dia, eu sonhei/ Que teria um país melhor/Que teria um momento menos cruel/Do que aquele de mil novecentos e setenta/Que eu conheci muito bem/Foi muito amargo” “Então a gente fica muito amedrontado, perdido/Para que a gente possa ver o momento melhor” “Mulheres assassinadas/A justiça, por favor”</i>	Elza reflete sobre a história recente do país e sobre os riscos de retorno da censura, do militarismo e da repressão e violência de gênero, reafirmando que a luta contra o racismo e as violências não terminou, mas faz parte do tempo presente.
Mulher pra mulher (Josyara, 2023)	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Não tem sido em vão!/A gente vê hoje as mulheres já com mais empoderamento”; “Bora lá vamos conversar/Tá mais que na hora/Bora lá vai ter que pautar, escutar, incluir/No seu feminismo de bandeira branca, a minha pele negra”</i>	Elza reflete sobre os avanços conseguidos após décadas de lutas do feminismo e das mulheres negras.
No compasso da vida (Pedro Loureiro/ Elza Soares)	<i>No tempo da Intolerância, 2023</i>	<i>“Quem tem pressa de chegar, é caminhar e caminhar/Sem disparar/Para se encontrar/E caminhar na história de quem se perdeu/ Andar, andar/Depois chegar/E devagar/Não divagar”/ “A mente parece que sente a alma da gente na boca do povo/Nascer mulher só para nascer de novo/Pelas ruas livres de Copacabana”</i>	Na canção, os autores retomam os ensinamentos de Dona Ivone Lara, para quem são necessárias persistência e firmeza para o alcance das conquistas negras.

Fonte: Autoras (2025)

Para Toni (2008), pesquisadora do campo da música, o ato de colecionar implica a necessidade do cuidado, tanto na seleção das canções quanto na organização, sendo “importante frisar que o que se coleciona, retirado que foi do seu local de origem, ganha uma nova vida, ganha um novo sig-

nificado” (Toni, 2008, p. 57). Assim, ao deslocarmos as canções de seus álbuns de emergência⁴, não apenas é ampliado o foco de análise, como também são atualizadas as narrativas, contadas conforme as novas lutas discursivas do momento. O método permite, então, ampliar a análise das

coleções e colocá-las em retrospecto, uma vez que a própria Elza não congelou o sentido de suas análises sobre temas como racismo e violência contra as mulheres, entre outros, mas atualizou suas reflexões com as canções que cantou.

Com base nisso, propomo-nos um duplo movimento metodológico, de decomposição e comparação de sentidos dos álbuns, o que justifica também a escolha dos dois últimos álbuns de Elza como momentos importantes de sua carreira. Isso por dois motivos centrais: por atualizarem suas reflexões sobre o passado e apresentarem perspectivas de futuro, o que os configura como derradeiros movimentos de retrospecto e projeção.

Elza Soares costumava afirmar que cantaria até o fim, o que de fato se confirmou. Desafiando os limites do próprio corpo e as fortes dores na coluna, nas clavículas e nos pés, a artista gravou em sessões intensas as 15 faixas do último álbum em vida. Suas últimas apresentações, em público, aos 91 anos de idade, foram nos dias 17 e 18 de janeiro de 2022, exatos dois dias antes de seu falecimento, que ocorreu em 20 de janeiro. Coincidência ou não, foi no mesmo dia do falecimento de seu antigo companheiro, Garrincha, e de seu filho Manoel Francisco dos Santos Júnior, conhecido como Garrinchinha.

O primeiro álbum analisado, *Elza ao Vivo no Municipal* (2022), foi gravado no Theatro Municipal de São Paulo, por exigência da artista, para

uma plateia formada por apenas 50 pessoas, devido às restrições da pandemia de COVID-19. A escolha do local não foi banal e ocorreu em razão de aquele espaço ter acompanhado as mudanças na mentalidade e estrutura social do país. Fundado em 1911, 19 anos antes do nascimento de Elza, o teatro tornou-se conhecido por ser um ponto de encontro da elite branca paulistana. Por muito tempo, ainda que não oficialmente, dificultou a apresentação de artistas negros, como Elza, refletindo a segregação e exclusão social dos negros na capital paulista. Por esse motivo, a exigência da artista de que sua última plateia fosse formada somente por pessoas negras e periféricas não foi ingênua, mas um recado deixado para a posterioridade de que não é mais possível admitir os privilégios de cor e classe.

Outro fator importante a ser destacado refere-se ao figurino que acompanhou sua performance, cuidadosamente escolhido pela artista. Retomando suas origens, Elza escolheu vestimentas nas cores dourada e branca: o dourado em referência a Oxum, que, nas religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, simboliza águas doces, fertilidade, amor, beleza e riqueza; o branco assume conotações relacionadas com pureza, paz, proteção e respeito. Na cabeça, usou um turbante africano, mesclando as duas cores. Na época, justificou a seleção das cores como forma de absorver e integrar todas as cores no *show*.

Faltando pouco para terminar a gravação, cantou *Mulher do Fim do Mundo*. O lançamento póstumo da gravação do espetáculo foi realizado no dia 13 de maio de 2022 – outra coincidência: o Dia de Preto Velho. Elza morreu em sua casa, após praticamente avisar para o companheiro de sua neta que estava deixando este mundo.

O segundo álbum analisado, *No tempo da intolerância* (2023), reunia composições autorais encontradas no livro de receitas de Elza e homenagens a artistas em reconhecimento à cantora. O álbum recebeu indicação ao Grammy Latino na categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira e Afro-Portuguesa na 25ª edição do evento, realizado em Miami, nos Estados Unidos, em 2024. Com 10 faixas, foi idealizado por Pedro Loureiro, empresário e amigo que acompanhou os últimos anos da carreira da artista.

No primeiro álbum, além da pluralidade temática das canções (amor, desilusão, violência, miséria, racismo, entre outros), são os recursos de produção de novas narrativas e sentidos que chamam a atenção. Elza utiliza-se da personalização e autobiografia⁵ dos enredos, inversão de estrofes ou produção de novos significados nas histórias que trazem. Já o segundo trabalho chama a atenção pelas composições inéditas, com suas reflexões sobre os últimos 40 anos do país, analisando temas como violência, pobreza, racismo, economia

e vida das mulheres negras, entre outras problemáticas que atingem os grupos periféricos.

Para Filgueiras et al. (2025), um livro de receita pode ser compreendido como narrativa de um coletivo por onde é transmitida e guardada uma sabedoria “enraizada” em uma prática sensível e “valiosa”:

A receita culinária conta uma narrativa, a história de um coletivo ao qual está vinculada, de um indivíduo que rememora um prato de sua família, de sua cidade ou região. A comida se converte em nutrição através do toque das mãos e da influência cultural. Dentro desse processo criativo e ancestral da culinária reside um conhecimento que não deve ser negligenciado ou apagado, uma sabedoria enraizada em uma prática sensível e valiosa (Filgueiras et al 2025, p. 648).

Assim, podemos dizer que as músicas encontradas no livro revelam a intimidade de Elza como pensadora e analista social, faceta pouco divulgada da artista, que mostrou não apenas nessas produções, mas em sua obra, a profundidade das cantoras e compositores na análise dos problemas sociais. Esse álbum também apresenta composições de outras artistas, que mostram seu reconhecimento público a Elza por sua contribuição como mulher negra no campo cultural e transmissão da narrativa de saberes coletivos e enraizados

nas “práticas sensíveis e valiosas” que acompanham a história do Brasil.

CANÇÕES QUE CONTAM HISTÓRIAS: NARRATIVAS DAS REALIDADES PERI- FÉRICAS NEGRAS EM MOVIMENTO

Os anos 70 foram importantes para o movimento negro e feminista negro em esfera internacional e nacional. No contexto internacional, após intensa pressão do movimento de mulheres e outros segmentos aliados, a Organização das Nações Unidas (ONU) declarou o ano de 1975 como “Ano Internacional da Mulher”, que também marcou a década da mulher. Sem aprofundar as especificidades históricas do contexto norte-americano, destacamos também a importância e influência das duas décadas anteriores, de 50 e 60, com o surgimento de lideranças negras, como Martin Luther King Jr. (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965), que se tornaram mundialmente reconhecidas.

Também em termos estéticos e políticos, o Black Power e os Panteras Negras influenciaram a busca por referenciais negros ao afirmarem o orgulho e a estética negra, de modo a contrapor o ideal estético da branquitude. No plano intelectual, escritoras feministas negras, como Audre Lorde (1934-1992), June Jordan (1936-2002), Angela Davis (1944) e bell hooks (1952-2021), Alice Walker

(1944) e Shirley Chisholm (1924-2005), entre outras, deram condições ao surgimento de uma literatura científica que embasou o Black Feminism⁶, trazendo luz para a discussão no campo intelectual e político sobre o falso essencialismo em torno da categoria “mulheres”. Mostrou que o conceito mascarava o entendimento das particularidades e dificuldades das mulheres negras. Seus desafios seriam diferentes dos vivenciados pelas mulheres brancas, uma vez que eram cumulativamente atravessados por gênero, classe e raça.

Collins (2019) lembra que as experiências diaspóricas das mulheres negras também não seriam iguais, pois estariam relacionadas aos contextos históricos de desenvolvimento das antigas colônias. Esses contextos diversos, conforme os modelos empregados (exploração/povoamento), e em acordo com os arranjos políticos, culturais e sociais próprios aos países onde se desenvolveram, teriam causado experiências diaspóricas distintas.

No Brasil, a crítica ao feminismo branco também é fortalecida, especialmente ao final da década de 70 e no início da seguinte, momento em que as feministas negras passam a colocar em evidência a pouca falta de preocupação com as questões das mulheres negras nos debates das feministas brancas e do próprio movimento negro. No campo político, a proximidade da reabertura política dava oportunidade de saída da clandestinidade

para os movimentos de esquerda e organizações negras. Um exemplo é a fundação, em 1978, do Movimento Negro Unificado (MNU), que passou a ter representação nacional, feito antes apenas alcançado na década de 30 pela Frente Negra Brasileira (FNB), movimento que contou a participação das mulheres negras, em sua breve existência, até ser extinta em 1937⁷.

No contexto cultural, o movimento *soul*, rebatizado no Brasil de Black Rio, realizava bailes nos subúrbios cariocas e reunia milhares de pessoas, principalmente jovens negros, que lotavam esses eventos. Músicas, ritmos, moda, política e cultura formavam um caldeirão *black* nacional, que, apesar de ser influenciado pelos movimentos negros norte-americanos, apresentava matizes próprias da estética afrobrasileira:

Os bailes de soul começaram em salões de festas na Zona Norte do Rio de Janeiro, na base do “boca a boca” informal. A precariedade da estrutura desses salões não impediu que, a princípio, comparecessem às festas em torno de 1.500 pessoas, um sucesso para os padrões da época. No seu auge, em meados da década de 1970, os bailes de soul atraíam um público de até 15 mil pessoas de cada vez, com uma multidão total estimada de um milhão e meio de frequentadores durante os finais de semana, um contingente capaz de transformar os salões dos clubes dos subúrbios e bairros do Grande Rio em genéricas e explosivas discotecas gigantes (Domingues; Medeiros, 2024, p. 7).

Vistos como uma ameaça ao sistema e risco de organização de movimentos nacionais de luta racial, como ocorrido nos EUA com os Panteras Negras, os bailes negros⁸ no Brasil e seus organizadores foram observados e reprimidos pelos militares. Como exemplo, tem-se a prisão de Asfílofio de Oliveira, o Dom Filó, em 1976, que estava à frente da equipe de som no Soul Grand Prix (SGP), baile carioca.

Em 1973, a chegada de James Brown (1933-2006) ao país pela primeira vez com sua banda The JB's e acompanhado por dançarinos e sambistas gera grande impacto ao lotar o Theatro Municipal de São Paulo, local normalmente frequentado por artistas e público branco. Na recepção em Congonhas, o também negro Wilson Simonal, acompanha a chegada do astro internacional, tornando-se notícia na época.

Outro grande destaque no universo musical nacional negro desse momento, o cantor, compositor e ator Tony Tornado faz imenso sucesso, três anos antes, em 1970, ao vencer o Festival Internacional da Canção, cantando *BR-3*. Ao terminar sua apresentação, ergue o punho para o alto, gesto simbólico que remete aos Panteras Negras, desafiando a censura da ditadura militar e afirmando seu orgulho negro.

Na década de 80, há um período de transição, com o fim do bipartidarismo⁹ implantado em 1965, possibilitando a volta dos partidos de opo-

ção e a organização de movimentos sociais, que saem da condição de ilegalidade. Ocorre, por exemplo, a fundação do Partido Democrático Trabalhista (PDT) em 1979 por Leonel de Moura Brizola e do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980, sob a liderança de Luiz Inácio Lula da Silva.

A entrada dos anos 80 ainda acompanha a articulação das mulheres negras e do feminismo negro na fundação de inúmeros grupos. Destacam-se as intelectuais e ativistas negras Maria Beatriz do Nascimento (1942-1995) e Lélia Gonzalez (1935-1994), que estiveram à frente da fundação dos grupos feministas negros: Aqualtune, em 1979; Luísa Mahin, em 1980; e Grupo de Mulheres Negras do Rio de Janeiro, em 1982.

Com relação a Gonzalez, ao utilizar-se da categoria por ela criada, amefricanidade, mostra a necessidade de compreensão da vida dos povos negros nos países da América do Sul, “processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reintegração e criação de novas formas) que é afrocentrada” (Gonzales, 2020, p. 135) e distinta do ocorrido na América do Norte e África.

Assim se configura a forma como intelectuais feministas negras denunciam a negligência dos movimentos de esquerda brasileiros para com as causas das mulheres negras. Para Gonzalez (2020), esses movimentos estariam centrados no combate ao capital, ignorando as questões de gênero. Ela entende que as mulheres negras estariam em

grande situação de fragilidade social ao sofrerem os efeitos de uma tríplice discriminação – de “raça, classe e sexo, assim como sobre seu lugar na força de trabalho” (Gonzalez, 2020, p. 57) –, o que as desvaloriza ainda mais do que os homens negros.

A defesa de uma estética e visão de universo negro nacional também se insere no repertório de artistas negras na música. Dá-se destaque para a interpretação de *Sorriso Negro*, em 1981, por Dona Ivone Lara (1921-2018), canção que restitui o orgulho negro, tornando-se hino das comunidades periféricas e religiosas negras.

Também nas interfaces com debates ambientais, em adiantadas colocações para o contexto da época, Leci Brandão e Clara Nunes (1942-1983), nos anos 70 e 80, são exemplos de artistas que inserem em seus repertórios a preocupação com os riscos ambientais e as consequências do desmatamento e da poluição na vida das populações indígenas, ribeirinhas e quilombolas. Suas canções anunciam “os impactos causados pela destruição das florestas e águas e das populações atingidas” (Castro, 2025, p.129).

Nosso foco de análise leva-nos de volta ao repertório de Elza Soares no início da década perdida¹⁰, período de grandes sofrimentos na vida pessoal e de desafios na carreira artística. Em 1983, aos 50 anos de idade, a artista perdeu seu antigo companheiro, o ex-jogador de futebol Manoel Francisco dos Santos, o “Garrincha”, em de-

corrência do alcoolismo; três anos depois, em 1986, ocorre a trágica morte de seu filho Manuel Garrincha dos Santos Júnior, o “Garrinchinha”, aos nove anos de idade. Esta era a terceira perda de uma criança na vida da mãe Elza Gomes da Conceição, como era conhecida fora dos palcos.

Antes do sucesso, em meio à miserabilidade, aos 15 anos, dois filhos haviam falecido por desnutrição e pneumoconiose, doença comum entre os mineiros e familiares das pedreiras onde trabalhavam o padrasto Avelino e o primeiro marido, nas proximidades de Bangu. A patologia causava fibrose pulmonar em decorrência da inalação de metais e gases tóxicos. Por pouco, o terceiro filho, Carlinhos (João Carlos), não faleceu da doença também em 1953, quando, desesperada, a jovem Elza se lançou no concurso Calouros em Desfile, destacado programa radiofônico apresentado por Ary Barroso (1903-1964)¹¹ na Rádio Mayrink Veiga, entre as décadas de 1930 e 1950. Ao ganhar o prêmio do concurso cantando *Lama*, de Aylce Chaves e Paulo Marques, consegue finalmente o dinheiro para comprar o remédio de que o filho doente necessitava.

Ao cantar o tema da canção, em que a protagonista reconhece seus erros, mas não aceita ser humilhada, reivindicando dignidade e rompendo com pessoas que a fizeram sofrer, a artista performa não somente sua própria realidade, mas a de inúmeras mulheres periféricas. Humilhadas pela

sua condição social e por uma sociedade conservadora que, então, não raro penalizava moralmente a pobreza e as mulheres pobres que, sobretudo no meio artístico, necessitavam trabalhar para auxiliar ou mesmo sustentar o lar (Rago, 2017). A canção anunciava que em breve as coisas seriam um pouco diferentes, apesar dos inúmeros desafios pelos quais passaria, explicitados no refrão “Se o meu passado foi lama/Hoje quem me difama/Viveu na lama também”.

A complexidade e as nuances do racismo e as etapas de resistência das mulheres negras são recorrentes na obra da artista, em que as canções de trabalho abordam as temáticas de violência, desigualdade de gênero, racismo, pobreza e práticas de resistência e subversão. É o que se vê na canção *Meu guri*, que aparece como tema de trabalho pela primeira vez na obra de Elza no disco *Trajectoria*, de 1997, e é retomada em seu último álbum em vida. A canção, originalmente composta por Chico Buarque para o álbum *Cristina*, de sua irmã Cristina Buarque de Hollanda, foi também incluída no álbum *Almanaque*, lançado pelo compositor em 1981.

A letra reflete as perdas pessoais de inúmeras mulheres negras, assim como Elza. Em sua apresentação no Municipal, a voz da cantora materializa a performance de um corpo já debilitado, ecoando a dor das mulheres pobres que perdem seus filhos em consequência do racismo, da pobre-

za e da violência policial estatal. As questões raciais não são apenas demarcadas, mas vinculadas a seus contextos e atualizadas.

Em suas produções, a artista aprofunda o tema, demarcando as mudanças e subversões das heranças racistas do passado colonial. Diferentemente do observado em 2002, quando a artista reproduz a versão original de *A carne*, no álbum de 2023, passados 10 anos entre as performances, e com a institucionalização da Lei nº 12.711/2012, conhecida como Lei de Quotas, a artista passa a inverter o sentido da música, colocando-a no passado. Ela afirma, em sua performance, que “a carne negra não é mais a carne mais barata do mercado” e modifica o sentido da narrativa:

A carne mais barata do mercado **foi** a carne negra/O cabra aqui não se sente revoltado/ Porque o revólver já está engatilhado que vai de graça pro presídio/Mas, mesmo assim/ Ainda guardo o direito de algum antepassado da cor/ Brigar por justiça e por respeito; pode acreditar (A Carne, Soares, 2023, grifo nosso).

Outra obra que marca avanços importantes na estrutura moral e jurídica do país é evidenciada em *Maria da Vila Mathilde*, tema que integra o álbum *A mulher do fim do mundo*, de 2015. Nela, é assumida uma postura de não aceitação e de reação à violência contra as mulheres. No enredo, a protagonista, uma mulher vinda dos meios popula-

res chamada “Maria” (como muitas mulheres) e residente na fictícia Vila Mathilde, levanta a voz e, por meio de suas ações e com o auxílio dos órgãos estatais e da vizinha, que a protege, interrompe o ciclo de violências sofridas: “*Eu vou ligar pro 180*”/ *Eu digo que não te conheço/E jogo água fervendo/ E, apontando pra você/Eu grito: Péguix guix guix/ Eu quero ver/Você pular, você correr/ Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim*”. Aqui cabe uma ressalva importante: a de que o Brasil ainda é um dos países com o maior número de feminicídios na história recente (IPEA, 2025). Contudo, a música mostra avanços jurídicos e sociais importantes, como a promulgação da Lei nº 11.340 de 2006, popularmente conhecida como Lei Maria da Penha, a qual substitui o crime de honra e passa a enquadrar como crimes as situações de violência doméstica e familiar contra a mulher.

Outra canção que chama a atenção, tanto por posicionar a artista em sua origem, quanto por mostrar que é possível ultrapassar as dificuldades da vida, é *Coragem*, que integra *No tempo da Intolerância*. A música, deixada pela artista em seu livro de receitas, revisita sua história. Nela, a compositora Elza localiza a origem humilde, enaltece sua cor e coloca-se ao mesmo tempo frágil e forte: “*Quem me vê forte/Não sabe que eu já fui fraca; Eu nasci pobre, preta, da cor da noite*”. Ela assume a importância da escuta e da comunicação com a ancestralidade e denuncia ativamente as desigual-

dades ainda existentes na sociedade: *“Acostumada a ver meus ancestrais/A minha boca vai continuar sendo uma arma letal”*. Ao mostrar-se ao mesmo tempo vulnerável e forte, a artista apresenta sua inerente condição humana, encontrando forças entre os altos e baixos da vida para seguir lutando por uma realidade mais justa, sempre com o auxílio e a comunicação com as mulheres que a antecederam.

Outro tema bastante recorrente na obra da artista é a representatividade das mulheres negras, com canções que abordam o protagonismo das mulheres negras e desmistificam estereótipos a elas associados. É o caso de *Lata D’Água*; inicialmente interpretada por Marlene (cantora branca) em 1952, a canção ganha outro sentido na performance de Elza em *Vivo Feliz*, álbum de 2004. Elza, de origem humilde, conecta-se novamente com a juventude. Filhas de lavadeira, ela e suas irmãs, assim como outras mulheres, costumavam subir a favela de Água Santa (no subúrbio de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro) com pesadas latas na cabeça, que muitas vezes pesavam mais que seus corpos. Na interpretação de 2004, Elza coloca-se no centro da narrativa ao introduzir seu nome como vocativo da canção e posicionar-se como rainha com seu estandarte — ela, uma mulher negra periférica: *“Elzinha, lata d’água na cabeça/É o estandarte que me representa/Jogo de cena é a fome/Negra sempre foi o*

meu nome/Tenho o samba pra me defender”. Ao olhar para o passado, reafirma sua existência pobre e negra com orgulho, sem deixar de denunciar que a pobreza tem cor no Brasil, mostrando a necessidade de reversão das condições sociais desiguais para desnaturalizar a preta e pobre.

Mulher do Fim do Mundo, canção que nomeia o álbum de 2015 e é retomada no último show de Elza, narra o universo de uma mulher negra e pobre que vence artisticamente as dores da vida no espaço mítico de um desfile de carnaval: *“Meu choro não é nada além de carnaval”*. O carnaval assinala que as dores da vida são passageiras, assim como o anjo que a acompanha, com suas plumas deixadas no chão. Nessa transformação na passagem pela avenida, também o choro é transformado: *“As asas de um anjo soltas pelo chão/Na chuva de confetes, deixo a minha dor”*. Como última mensagem, a canção que narra a própria vida de Elza informa que ela cantará até o fim: *“Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim cantar”*.

A metáfora do fim do mundo, olhada pelo olhar eurocêntrico-branco, reserva esse lugar aos desobedientes, não desejados ou que não comunham da fé cristã. Ao colocar-se como quem retorna desse lugar, Elza afirma a diferença e subverte o sentido que a exclui. Ela mostra a perseverança da fênix negra, que jamais desiste da luta, promovendo mudanças nos padrões e modos de pensamen-

to impostos pela branquitude ao retornar eternamente de seu “não lugar”.

A mesma mensagem aparece em *Dura na Queda*, canção composta por Chico Buarque em homenagem a Elza para o álbum *Do cóccix até o Pescoço*, de 2002. Nela, o sol é a promessa de novas perspectivas de futuro para aqueles que sofrem. Na canção, uma mulher que se encontra aparentemente em desequilíbrio encontra a subversão desta condição ao desfilarm na avenida. Trata-se de uma alegoria para a vida, que, apesar dos constantes percalços, segue seu ciclo: “*Perdida na avenida/Canta seu enredo/Perdeu a saia/Perdeu o emprego/Desfila natural/ Largou família/Bebeu veneno/E vai morrer de rir*”. O ato de tomar veneno mostra o tamanho dos desafios encontrados; como o próprio título da canção assinala, a personagem não desiste, pois sabe que sua trajetória está destinada a prosperar: “*o Sol ensolarará a estrada dela/A Lua alumiará o mar/A vida é bela*”.

Duas músicas ainda chamam a atenção pelo legado deixado pela artista para o mundo artístico. *Rainha Africana*, última música escrita por Rita Lee com Roberto de Carvalho, e *Feminelza*, de Pitty, para o álbum *post mortem*. Na primeira canção, os compositores relembram as críticas e estigmas que Elza enfrentou, “*vista como, nega maluca/uma preta lelé da cuca*” e a transformação dessa condição pela consagração de sua representação como “*rainha africana*” no ano de 2000, ao ser

internacionalmente reconhecida como A Voz do Milênio pela emissora britânica BBC de Londres. O fim da representação negativa e a coroação de rainha africana também a posicionam em caminho de retorno à sua ascendência negra africana.

O segundo trabalho, *Feminelza*, neologismo que associa os feitos da artista ao feminismo – embora Elza não tenha diretamente se declarado feminista –, retoma a sua representação como mulher negra na cultura, colocando-a como referência para uma geração de novas cantoras e compositoras negras que a sucederam, como, por exemplo, Linker, Xenia, Andréa Cavalheiro, Valéria Barcellos, Bia Ferreira e tantas outras. Com indagações sequenciais, a canção reflete sobre várias importantes questões colocadas em pauta por Elza em vida. Dentre elas, estão o silenciamento da vida das mulheres negras, a intervenção masculina e jurídica nos corpos das mulheres, o machismo e a misoginia: “*Quem você pensa que é pra dizer a alguém que pode parir*”; a liberdade de locomoção: “*Onde ela deve ou não deve ir*”; e a liberdade de fala: “*Quem você pensa que é pra dizer a alguém que sabe gerar/O que ela pode ou não falar?*”.

Por fim, mas não menos relevante, encontramos canções que tratam de conselhos deixados pela artista, agora também ancestralidade constituinte das mulheres negras. São canções que trazem imagens de futuro mais positivas para os negros e, em especial, para as mulheres negras. Para

esta categoria, escolhemos as últimas canções deixadas pela artista.

A primeira delas, *Justiça, pra ver se melhora*, logo na introdução, traz reflexões sobre a história recente do país. Destaca o perigo de perda de direitos no contemporâneo, como ocorrido em décadas passadas, durante a ditadura, encontrando o esboço deste risco na eleição do conservador Jair Bolsonaro como presidente em 2019 pelo Partido Liberal (PL) e na derrota do petista Fernando Haddad. A situação inicia já em 2016, após aprovação pelo Congresso Nacional do pedido de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff por supostas irregularidades na gestão de contas públicas em seu segundo mandato (2015-2016)¹² pelo PT.

Na canção, a artista e pensadora Elza relembra a dura experiência do período ditatorial: *“Um dia, eu sonhei que teria um país melhor/Que teria um momento menos cruel/Do que aquele de 1970/Que eu conheci muito bem”*. Ela se refere a uma época especialmente difícil para as populações periféricas, com forte repressão e violência policial: *“Foi muito amargo/Então, a gente fica muito amedrontado”*; também faz referência ao aumento da desigualdade econômica e à pauperização dos não brancos, o que contrariava a propaganda da democracia racial, reforçada no período ditatorial pela supressão das categorias *cor* e *raça* dos censos de 1970 e 1980 (Petruccelli, 2012). Isso gerou um apagão das informações sobre a vida e

necessidades das populações negras e pardas no Brasil, situação somente revista no censo da década de 1990, com o retorno das categorias. Campanhas pedagógicas patrocinadas pelo Estado recomendavam aos brasileiros a autodeclaração racial conforme as categorias, ainda hoje em uso: branca, preta, parda, amarela ou indígena.

Pedindo justiça, Elza mostra-se preocupada com a continuidade da violência dirigida às mulheres: *“Pedindo pra que a gente possa/Ver um momento melhor/Mulheres assassinadas”*. A artista também demonstra receio diante das incertezas no contemporâneo: *“A justiça, por favor/Aonde o negro vai chegar/Aonde a mulher vai chegar/A gente não sabe/É muito duro a gente ficar nessa incerteza do amanhã, né?”*.

Prosseguindo, esboça que, apesar de otimista, tem dúvida quanto ao futuro: *“Eu que sou muito otimista/Mas nesse momento, eu fico pensando/Meu Deus, será?/Que a gente não vai ter um momento melhor?”*. Ela pede consciência à população brasileira, para que não se iluda, pois nada está definido:

Para que isso não vire estatística/Gente, pelo amor de Deus/Vamos acordar, vamos ter consciência/Na nossa luta, porque ela não para/ Eu nunca disse que a luta/Tinha terminado, muito pelo contrário/**Eu disse que nós estávamos/Vivendo um momento de luta**/E que a luta não tinha terminado, entendeu? Aqui fica o meu pedido simples, honesto/De uma mulher

lutadora/De uma mulher negra/Que sabe pra chegar aqui/O quanto foi difícil Justiça/Justiça/
Pra nossa negritude/Pras nossas mulheres/
Justiça (Soares, Justiça, 2023, grifos nossos).

Como último conselho a ser deixado, informa que a luta pela igualdade racial e de gênero prossegue, relembrando a dificuldade e o esforço da população brasileira para que chegasse a ter sua liberdade instável. Em sua derradeira análise, a justiça ainda não se consolidou, devendo ser a todo momento revista. No último verso, avisa que as mulheres pedem justiça, indicando mais uma vez a precariedade da igualdade conquistada.

Um pouco mais otimista, em uma conversa dirigida às mulheres negras, a canção *Mulher pra mulher* (2023), solicitada por Elza a Josyara, informa a importância dos avanços conquistados: “*Não tem sido em vão!/A gente vê hoje as mulheres já com mais empoderamento/Bora lá vamos conversar*”. É retomada a necessidade de as feministas brancas contemplarem as pautas trazidas pelas feministas negras: “*Tá mais que na hora/Bora lá vai ter que pautar, escutar, incluir/No seu feminismo de bandeira branca, a minha pele negra*”. A letra toca na ferida anunciada por Gonzalez nos anos setenta, a qual parece ainda estar viva: a falta de interesse por parte das feministas na vida e nas dificuldades das mulheres negras e indígenas.

Por fim, *No compasso da vida*, com letra conjunta de Pedro Loureiro e Elza Soares, os auto-

res homenageiam Dona Ivone Lara, unindo a melodia encontrada no baú de Ivone à narrativa que conecta a artista, falecida em 2018, e Elza. Na canção, a persistência de Ivone, que somente aprofunda a carreira artística na idade madura, constitui ensinamento para as gerações negras: “*Quem tem pressa de chegar, é caminhar e caminhar/Sem disparar/Pra se encontrar/E caminhar na história de quem se perdeu/Andar, andar/Depois chegar/E devagar/Não divagar*”. A letra mostra o alcance dos objetivos e da liberdade, a partir de um ensinamento ancestral, além da condição de mulher negra e livre, após gerações anteriores que viveram sob escravidão: “*A mente parece que sente a alma da gente na boca do povo/Nascer mulher só para nascer de novo/Pelas ruas livres de Copacabana*”. A canção aponta os avanços sociais. Elza, assim como Ivone, sempre expressou ser bisneta de mulher negra escravizada.

REFRÃO DA MEMÓRIA:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As alterações acionadas pela artista ao longo das performances e os ensinamentos deixados em suas composições reafirmam a oralidade e a ancestralidade como ensinamentos das culturas de origem africana e amefricana, atualizando, para o presente, entendimentos e repertórios significativos na carreira e vida pessoal. Em nossa compre-

ensão, isso pode ser observado nos dois últimos álbuns analisados, marcados por rupturas nas narrativas e inversões conceituais provocadas pela performance e voz da artista. Não apenas sua trajetória é rememorada, mas o próprio repertório conceitual é atualizado, colocando-se como possibilidade de reinterpretação do social com auxílio do musical ao longo de 70 anos de carreira. Não por acaso, a performance de Elza no Municipal retoma a discussão sobre o trânsito em espaços proibitivos e formas de driblar as barreiras do tempo.

Em nosso fechamento, retomamos as contribuições do pensamento de Gilroy ao reforçar a importância do sentir e do simbólico como formas de recriação e experiência artística da vida, o que também se coloca como ensaio das lutas práticas, para as comunidades negras e periféricas, e comunicação orquestrada entre grupos no decorrer das viagens das canções até os mais recônditos lugares. Para Gilroy (2020), tanto as diásporas globais quanto a sua conexão com o local tornam-se importantes para a “reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização”. Isso possibilitaria também a elaboração de novas territorialidades simbólicas e práticas de resistência estética, a exemplo dos bailes, das rodas e das próprias canções negras no Brasil e seu intercâmbio com outras produções negras globais, como o *jazz* nos EUA, o *soul* cubano, o *candombe* uruguaio e o *reggae* jamaicano, por exemplo.

Desde 2023, a uma distância de menos de cinco quilômetros do Theatro Municipal, na Avenida Paulista, no mês de agosto, sob o lema “Nunca foi sorte, sempre foi macumba”, a Marcha para Exu vem mostrando a presença e importância das religiões de matriz africana e dos povos negros e afrobrasileiros, que passam a ocupar espaços onde por muito tempo foram impedidos de estar, valorizando as tradições ancestrais e a luta contra estereótipos. Nesse sentido, as ações de Elza, como a escolha do público que a acompanhou em seu último *show*, as canções deixadas em seu livro de receitas, as performances cuidadosamente elaboradas, o repertório e as inversões produzidas nos enredos das canções foram algumas das estratégias empregadas para produção de novas representações das populações negras, que não o lugar do desfavorecimento e da violência.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Caroline Amaral; CASEIRA, Fabiani Figueiredo; MAGALHÃES, Joanalira Corpes. *Artefatos Culturais: pensando algumas potencialidades para discussão dos corpos, gêneros e sexualidades*. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa; MAGALHÃES, Joanalira Corpes (Org.). **Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. Disponível em: <https://www.unifeg.edu.br/revista-catavento/docs/ed-01->

[2022/ARTEFATOS-CULTURAIS-E-O-LETRAMENTO-SILMARA.pdf](#). Acesso em: 08 maio 2025.

BAUER, Martin W; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, Rio de Janeiro: 2ª Edição. Ed. Vozes, 2002.

BONIN, Iara; Ripoll, Daniela; WORTMANN, Maria L; SANTOS, Luís Henrique S. Por Que Estudos Culturais? **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 45, n. 2, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/100356>. Acesso em: 29 jun. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Atualizada até a Lei nº 14.947, de 3 de abril de 2025. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 [...]. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10639.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 [...]. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 30 ago. 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

CAMPOS, Deivison. Da roda ao disco: afrobrasilidade mediatizada. In: SILVEIRA, Fabrício (Org.). **Pequenas crises: pesquisa em comunicação e experiência estética**. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

CASTRO, Michele. Interloquções entre as canções de artistas negras e as obras de Ailton Krenak e Nêgo Bispo. In: SOUSA JUNIOR, Manuel Alves de. **Educação e Questões Raciais. Diálogos e desafios**,

- vol. II, 2025. Disponível em: https://www.editoraschreiben.com/_files/ugd/e7cd6e_406d52496e08489ab13eff524f33636f.pdf. Acesso em: 03 de ago. 2025.
- COLLINS, Patrícia H. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luís Henrique. **Estudos Culturais, Educação e Pedagogia**. Maio/Jun/Jul/Ago, 2003, nº 23. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/FPTpjZfwdKbY7qWXgBpLNCN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 de ago. 2025.
- CRUZ, Ana C. GOMES, Nilma L; LÁZARO, André (Org). **Africanidades brasileiras: o legado de Petronilha Beatriz: nove artigos sobre o papel da relatora na construção das diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. São Paulo: Fundação Santillana, 2024. Disponível em: https://www.fundacaosantillana.org.br/wp-content/uploads/2024/11/africanidades_digital.pdf. Acesso: 24 out. 2025.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**: São Paulo: Boitempo, 2020.
- DOMINGUES, Petrônio; MEDEIROS, Carlos A. Black Rio: música, política e identidade negra. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 44, nº 95, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/nXpdfHJmmdw64K5B4mH4Ypy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 19 de ago. 2025.
- FILGUEIRAS, N. Isabelly; LIMA S. Daiane C; OLIVEIRA, Bruna G; TEIXEIRA N. Layana; SANTOS D. de Luiz E; KLOTZ Patrícia. De afeto, memórias e saberes: uma análise cultural dos livros de receitas de família. **GIGAPP Estudos Working Papers**, v. 10, nº 284, 2025. Disponível em: <https://www.gigapp.org/ewp/index.php/GIGAPP-EWP/article/view/354/348>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- GIROUX, Henry A. **Atos impuros: a prática política dos estudos culturais**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- GIROUX, Henry A. **Alienígenas na sala de aula: da escola ao currículo popular**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- GOMES Nilma L. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. **Educação anti-racista: Caminhos Abertos pela lei 10.639/03**. Brasília: Ministé-

rio da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Org.). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios e intervenções**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, nº 2, jul./dez, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 05 jun. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016.

IPEA. Instituto De Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da Violência 2025**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5999-atlasdaviolencia2025.pdf>. Acesso em: 05 de set. 2025.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, os estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz (Org). **O que é, afinal os**

Estudos Culturais? 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MASSOLA, Gisele; CASTRO, Michele. Compositoras e cantoras negras: experiência estética e representatividade na música. **Revista Vórtex**, 13, 2025, p. 1-25. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/9906>. Acesso em: 15 de set. 2025.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Editora Cogobó, 2025.

MARTINS, Leda. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MUNIZ, Andresa. R. S; MASSOLA, Gisele. É a nossa vida continua, e aí? Quem se importa? Pânico moral, identidades e representações de juventudes negras na produção cinematográfica raciais: das ruas de São Paulo para o mundo (2022) Da diretora Juliana Vicente. **Convergências: Estudos Em Humanidades Digitais**, 1(6), 64–87. Disponível em: <https://periodicos.ifg.edu.br/cehd/article/view/1919>. Acesso em: 5 de jun. 2025.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A; GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 1992.

PARAÍSO, Marlucy A. Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In: MEYER, Dagmar E; PARAÍSO, Marlucy A. (Org.). **Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação**. Belo Horizonte, MG: Mazza, 2012.

PETRUCCELLI, José Luís. **Declaração de cor/raça no censo 2000: um estudo comparativo**. Rio de Janeiro: IBGE. Departamento de População e Indicadores Sociais, 2002. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=21081>. Acesso em: 01 set. 2025.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

SANTANA, Mônica. Mulheres Negras, Performance Negra e Reinvenções: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como ativistas e intelectuais. **Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. João Pessoa, v.1, n. 26, p55-70, jan/jun.2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/>

<index.php/caos/article/view/57501/33548>. Acesso em: 01 out. 2025.

TONI, Flávia. Acervos musicais, os pioneiros e a situação atual: o musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate**. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008.

VARGAS, Juliana Ribeiro de. **O que ouço me conduz e me produz? A constituição de feminilidades de jovens contemporâneas no espaço escolar da periferia**. UFRGS (dissertação de mestrado). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115726>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ZUBARAN, Maria. A; DA SILVA e S, Ricardo; SOBRAL O. de S. Almerinda. Pensamentos afrodiaspóricos na educação: sobre outros saberes e outras epistemologias. **Esferas**, v. 1, n. 28, 26 dez. 2023. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14622>. Acesso em: 02 out. 2024.

NOTAS

¹Dito de uma maneira mais sintética, é possível tomar a noção de artefatos culturais como central para este campo teórico, uma vez que assim se amplia o que pode ser lido, interpretado e analisado como prática pedagógica e produção de significados. Para maiores aprofundamentos, ver Nelson, Treichler & Grossberg (1992) e Giroux (1995, 2003).

²Em sua relatoria ao Conselho Nacional de Educação (CNE/CP), parecer nº 03/2004, Petronilha B. G. Silva apresenta a proposição de alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, nº 9.394/1996), alterada pela Lei nº 10.639/2003 (torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana), complementada pela Lei nº 11.645/2008 (torna obrigatório o ensino da história e cultura dos povos indígenas) e Lei nº 12.711/2012 (reserva de 50% das vagas das matrículas nas universidades e institutos federais). Para maiores aprofundamentos, ver Cruz; Gomes e Lázaro (2024).

³Palavra de origem inglesa utilizada aqui para enfatizar a influência de ideias e concepções (muitas vezes acríicas) que passam a circular por diferentes meios de comunicação de massa, como rádio, jornais, televisão e internet, influenciando e produzindo comportamentos e realidades massificadas.

⁴Neste artigo, tratamos como “álbum de emergência” a primeira vez que uma canção é selecionada para compor o repertório de Elza, entendendo ser esta uma escolha não fortuita, mas articulada com temáticas e enunciados escolhidos pela artista.

⁵Para maiores informações, ver reportagem exibida em 23/01/2022, no programa televisivo Fantástico, em que registros das produções de Elza em seus cadernos íntimos são exibidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cyzzl2mGU6c>. Acesso em: 15 set. 2025.

⁶Campo de estudo inicialmente formado nos EUA nas décadas de 60 e 70, ao reunir contribuições teóricas das feministas negras, que criticavam grupos de esquerda e as feministas brancas por não contemplarem as questões teóricas trazidas pelas feministas afroamericanas.

⁷Lutando contra o racismo, a Frente Negra Brasileira atuou no país oficialmente de 1931 a 1937, até sua extinção pelo governo Vargas, em 1937, com o surgimento do Estado Novo.

⁸No artigo “Da roda ao disco: a afrobrasilidade midiaticizada”, Campos (2011) lembra a importância dos bailes organizados por Grupo Magia Negra, Delta 55, Jara Musisom, Al Musiom, Mano Délcio DJ e Gê Powers, entre outros, realizados na cidade gaúcha de Porto Alegre na década de 70, encontrando no baile Festas Negras Noites fortes influências do período.

⁹O pluripartidarismo no Brasil foi extinto com o Ato Institucional nº 2 (AI-2), em 27 de outubro de 1965, durante a ditadura militar. O AI-2 estabeleceu um sistema bipartidário, com a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) apoiando o governo e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) como oposição consentida. O pluripartidarismo só foi retomado em 1979, com a Lei de Anistia, e consolidado com a Constituição de 1988.

¹⁰Com o retorno da democracia ao país, a grave recessão econômica instaura-se, mostrando o aumento da desigualdade racial e econômica, aguçada no período ditatorial.

¹¹Conhecido pelo seu tom jocoso, o apresentador anunciava a exclusão dos talentos eliminados do concurso por meio de vaias ou gongadas.

¹²Na eleição de 2014, Dilma derrotou o então candidato à Presidência da República, Aécio Neves, que representava o Partido da Social Democracia (PSDB), em uma coligação centro-direita.