



VOLUME - V.3

NÚMERO - N.2

DEZ. - 2025

ISSN: 2966-1439

P.23-43

## ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY: UMA TRADUÇÃO PERFORMÁTICA

ELZA SOARES MEETS BILLIE HOLIDAY: A PERFORMANCE TRANSLATION

Luana Lise Carmo da Solidade Lino<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo agencia um encontro entre Billie Holiday e Elza Soares a partir da noção de *tradução performática* defendida por Ramos e Solidade (2020), que concebe a cena da performance como um mecanismo tradutório. É possível afirmar que através de assinaturas individuais (*performer-tradutor*), Billie Holiday e Elza Soares traduzem a experiência da mulher negra através de uma auto inscrição advinda da vivência, que simultaneamente ganha contornos singulares e dissemina outras possibilidades de ser para corpos negros femininos. Diante de tal intuito, uma breve biografia das performers é apresentada, tendo como pano de fundo dois ritmos afrodiaspóricos – o blues e o samba. Com base na análise da performance das canções *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*, o artigo analisa traduções performáticas de Billie Holiday e Elza Soares a partir da predominância dos afetos da alegria e da tristeza.

**Palavras-chave:** Billie Holiday. Elza Soares. Tradução Performática.

**ABSTRACT:** This article brings together Billie Holiday and Elza Soares based on the notion of performance translation defended by Ramos and Solidade (2020), which conceives the performance scene as a translation mechanism. It is possible to affirm that through individual signatures (*performer-translator*), Billie Holiday and Elza Soares translate the experience of black women through a self-inscription arising from experience, which simultaneously gains unique contours and disseminates other possibilities of being for black female bodies. In view of this aim, a brief biography of the performers is presented, against the backdrop of two Afro-diasporic rhythms – blues and samba. Based on the analysis of the performance of the songs *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* and *Pra fuder*, the article analyzes performance translations by Billie Holiday and Elza Soares based on the predominance of the affects of joy and sadness.

**Keywords:** Billie Holiday. Elza Soares. Performance Translation.

<sup>1</sup> Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora Auxiliar de Língua e Literatura Inglesa do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. [luanalisesolidade@hotmail.com](mailto:luanalisesolidade@hotmail.com).

## INTRODUÇÃO

A tradução, como a vida, é a arte dos encontros. Aos meus vinte e poucos anos, conheci as cantoras de blues. Mulheres que me encantavam com suas vozes e que me contavam histórias através de doces lamentos. Algum tempo depois, por obra do acaso, encontrei outra mulher especial ao assistir a uma performance em tributo aos cem anos do samba em 2016. O samba, assim como o blues, é ferida aberta: cantar tristeza e sobreviver. O que muda o tom é a alegria. A performer em cena – Elza Soares –, conseguia traduzir isto de maneira singular. Depois do show, assim que cheguei em casa, fui pesquisar sobre Elza. Percebi que existiam mais dores em comum entre a história daquela mulher e das cantoras de blues de quem eu tanto gostava: invisibilidade, racismo, relacionamentos abusivos, empecilhos para o reconhecimento no cenário musical. Pensando nestas zonas de confluência entre as cantoras, decidi agenciar um encontro que é também uma tradução. Acredito que o entrelugar Billie-Elza constitui uma zona de dupla ligação entre duas flores do Atlântico Negro e instaura aquilo que Ramos e Solidade (2020) intitulam de Tradução Performática.

### 1 A GARDÊNIA

De um lado, a moça que se apresentava com gardênias brancas adornando os cabelos e cuja doçura e tristeza encantaram plateias ao redor do mundo. Era o início dos anos 40. Rosa Parks ainda levaria cerca de quinze anos para se recusar a ceder lugar a um homem branco no ônibus. E Martin Luther King Jr., então uma criança, certamente não tinha a dimensão do papel que desempenharia na luta antissegregacionista. Embora a escravidão nos Estados Unidos tivesse sido abolida havia quase um século, às pessoas negras daquele país eram negados sistematicamente os direitos mais básicos da vida social. *Separados, mas iguais*, era o mote fajuto que servia de base a uma série de leis de *apartheid* impostas aos afro-americanos, chamadas em seu conjunto de Leis Jim Crow. Por exemplo: um músico negro, em turnê com uma *big band*, não obstante fosse embalar as noites de *swing* de uma audiência, que por vezes podia ser majoritariamente branca, se não encontrasse hotel e restaurantes exclusivos para negros na cidadezinha em que se apresentaria, era obrigado a contar com a hospitalidade de famílias negras locais.

Nem mesmo o fato de ser uma das estrelas da noite servia para, nas casas de show, permitir que esse músico utilizasse os elevadores e as mesmas entradas que o público branco.

Diante desse cenário, podemos imaginar o impacto de haver uma cantora negra, aristocraticamente apelidada de *Lady Day*, cantando sobre os enforcamentos de corpos negros executados no sul dos Estados Unidos. Foi assim, cantando *Strange fruit*, a primeira canção explicitamente política do *jazz* e com grande repercussão, que Billie Holiday, aos 24 anos, começou a ganhar visibilidade em seu país e no mundo. Suas performances eram atravessadas pelo pulsar da dor, pelo sofrimento, pela tristeza. Apesar de jovem, Billie já havia vivido muitas dores em sua trajetória. Nascida Eleanora Fagan, abandonada pelo pai, a garota passou a infância com a mãe na zona pobre de Baltimore. Sofreu violência sexual por parte de um vizinho, quando tinha apenas 10 anos. A polícia apareceu, chamada pela mãe de Billie, e, além de não condenar o abusador, penalizou-a enviando-a para um reformatório religioso, onde ela passou alguns anos. Ao sair do reformatório, ainda no início da adolescência, Billie passou a se prostituir, trajetória que atravessou a vida de muitas mulheres negras e pobres daquele tempo. Para Billie, a vida nos cabarés, apesar de a enviar novamente para a prisão, permitiu-lhe, nas vitrolas dessas casas, ter contato com a música de Louis Armstrong e de Bessie Smith, ídolos em que se inspirou para construir seu estilo. Mais tarde, mudou-se para Nova York junto com a mãe, para o bairro negro do Harlem, ponto de efervescência cultural na época. Ali, daria os primeiros passos como cantora.

Seu pseudônimo adveio em parte do pai, o guitarrista Clarence Holiday, que ela reencontraria e de quem se reaproximaria em Nova York; e da atriz então em voga Billie Dove, uma das divas do cinema mudo. Assim nasceu Billie Holiday, cuja carreira começou cantando em troca de gorjetas no Harlem, numa época em que os músicos iam de bar em bar, de mesa em mesa, fazendo *jam sessions*. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady* (2001), um de seus biógrafos, Donald Clarke, afirma que essa performance itinerante, que a levava a executar variações da mesma canção entre uma e outra mesa, foi um treinamento fundamental para *Lady Day* elaborar, sem educação formal, o singular modo como cantava, por trás das notas.

Numa dessas apresentações, em 1933, foi contemplada pelo produtor John Hammond, que chegou a escrever que ela cantava como Louis Armstrong tocava o trompete. Com ajuda de Hammond, aos 18 anos, Billie Holiday iniciou os trabalhos de

estúdio, gravando com os até então pouco conhecidos Benny Goodman e Teddy Wilson, mais tarde ídolos do *swing*. O *swing*, afirma Ken Burns, no documentário *Swing: pure pleasure* (2001), foi um gênero musical que se tornou febre nos Estados Unidos, após a quebra da bolsa em 1929; um ritmo que, através da indústria cultural, que invisibilizava os músicos negros nesse cenário, embranqueceu o jazz para transformá-lo em símbolo da música americana. E foi ao *swing* que Billie Holiday se dedicou, após o fracasso de vendas de seus primeiros discos: as gravadoras e distribuidoras não se empenhavam em deslanchar a carreira de músicos negros.

Billie primeiro cantou em uma orquestra composta por músicos negros, a *Count Basie Orchestra*, onde ela pôde conviver e trabalhar com um de seus melhores amigos, aquele que a apelidou de *Lady Day*, Lester Young, e que era chamado por ela de Prez, diminutivo do termo *President* (Presidente), pois “eu sempre pensei que ela era o melhor, então seu nome tinha de ser o melhor de todos” (Holiday & Dufty, 1984, p. 50; tradução minha<sup>2</sup>). Em seguida, passou à orquestra de Artie Shaw, o que fez com que se apresentasse para o público branco, às custas de sofrer na estrada, em hotéis e restaurantes, todo tipo de racismo imposto aos músicos negros.

O racismo impunha sobre os corpos negros o ostracismo. Seu estrelato nessa banda não durou muito; para agradar a audiência de Shaw, Billie Holiday logo teve de dividir sua função com Helen Forrest, cantora branca. Por essa época, seu pai faleceu de pneumonia, após a recusa de diversos hospitais a tratar de um homem negro. Billie opta por sair da banda de Shaw e voltar a apresentar-se solo, notadamente nos bares da Rua 52, meca do *jazz* nova-iorquino, entre nos anos de 1930 e de 1950. Foi ali que ela performou *Strange fruit* e dali saiu para se tornar a cantora estadunidense mais bem paga da época, tendo Joe Glaser como empresário, o mesmo que administrava a carreira já consolidada de Armstrong.

Enquanto sua vida profissional deslanchava, a vida pessoal de Billie se tornava mais e mais tormentosa. De um lado, havia as drogas: o álcool e as substâncias ilícitas, que a levariam mais algumas vezes à prisão, uma delas, em 1947, durante nove meses. Do outro, uma série de arranjos afetivos conturbados, com homens e mulheres, e um trio de casamentos com homens abusivos. Primeiro Jimmy Monroe, com quem amargou uma vida de traições conjugais. Depois Joe Guy, com quem o problema das drogas se agravou. Por fim, Louis McKay, que, além de roubar seu dinheiro, a agredia fisicamente. Com

---

<sup>2</sup> “I always felt he was the greatest, so his name had to be the greatest” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 50).

McKay, Billie permaneceu casada até pouco antes de morrer, em 1959, aos 44 anos, com complicações de fígado. Com tantas amarguras, Billie nunca se cansou de buscar o amor, casamento após casamento, flerte após flerte, pois “any kind of freakish feelings are better than no feelings at all” (Holiday & Dufty, 1984, p. 29).<sup>3</sup>

Seu último álbum, *Lady in satin*, foi gravado pouco antes de sua morte e lançado postumamente. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady*, contam o maestro Ray Ellis e o baixista John Levy que Billie parecia enfrentar complicações pessoais durante a produção desse disco. Bebia em estúdio e chegava a se esquecer das letras. Mas, como cantar não lhe era uma questão de arranjos ou ensaios, mas do seu sentir, *Lady in satin* se tornou um de seus trabalhos mais admirados, e, como a respeito dele bem disse a cantora Annie Ross, amiga pessoal de Billie: <sup>4</sup> “there’s a whole life in that voice” — há uma vida inteira naquela voz. Voz e corpo que pediam através de uma ode à tristeza o direito de ser amada.

## 2 A ROSA

Abaixo da linha do Equador, potente, a cantora brasileira cujas performances cativavam pelo modo como sincopava harmonias jazzísticas nos sambas que cantava. Sua primeira aparição pública foi em um programa de rádio, um show de calouros apresentado por Ary Barroso. “De que planeta você veio?”, perguntou o apresentador. A adolescente que se juntara a ele no palco usava as roupas da mãe; roupas para um corpo bem mais volumoso que o dela, franzino. Negro. O auditório ria. O programa de Ary Barroso na *Rádio Tupi* era uma festa, e parte da festa era zombar dos calouros que iam se apresentar e disputar o prêmio em dinheiro. Só que ninguém esperava a resposta saída da boca da jovem Elza da Conceição Soares, que estava ali porque precisava com urgência de dinheiro para comprar remédios para o filho bebê e bastante adoentado: “Eu vim do planeta fome”, retrucou a moça. Seca. Pungente. Não se ouviu mais o burburinho da plateia sob os versos de *Lama*, cantada em voz rouca e poderosa: “*Se eu quiser fumar, eu fumo/ Se eu quiser beber, eu bebo/ Não interessa a ninguém/ Se meu passado foi lama*”. Não à toa, ao final da apresentação, fitando a garota já com outros

---

<sup>3</sup> “Qualquer tipo de sentimento é melhor do que o vazio” (Holiday & Dufty, 1984, p. 29; tradução minha).

<sup>4</sup> O comentário é feito tanto em *Billie Holiday: sensational Lady* quanto em *Lady Day: the many faces of Billie Holiday*.

olhos, Ary Barroso anunciou: “Senhoras e senhores, neste exato momento nasce uma estrela”.

Não se conhece ao certo quando foi “este exato momento”. É que Elza não revelava sua idade. Sabe-se que nasceu no dia 23 de junho, mas o ano pode ter sido 1930 ou 1937. Em entrevista ao programa *Roda viva*, no dia 2 de setembro de 2002, ao ser perguntada sobre por que não falava sua idade, explicou: “Se este país tivesse respeito pela idade, eu diria, mas aqui não é uma Europa. [...] Fora do Brasil, quanto mais idade você tem, mais respeitado você é. Aqui, se você tem idade, você é decadente.” Já no documentário *My name is now*, ela se limita a dizer: “Nasci num 23. 23 e 7, 30. 30 dias do mês eu comi o pão que o diabo amassou com os pés.”

Em ambas as declarações, bem como em seu bordão — *My name is now* —, se vislumbra receio, talvez desgosto em relação ao tempo fora do presente vivido naquele momento. Seja o futuro, lugar de envelhecimento do corpo e prenúncio da morte; seja o passado, época de pobreza e de uma forçosa saída da infância aos 12, quando foi obrigada a se casar com um garoto de 22 anos, porque, ao ver a filha sozinha com o rapaz em meio à mata próxima à pedreira onde trabalhava, na comunidade da Água Santa, zona norte do Rio de Janeiro, o pai de Elza julgou que a garota mantinha relações afetivas e sexuais às escondidas com o jovem, quando na verdade ela estava brigando com o futuro marido porque ele lhe derrubara o café que a menina ia levando para o pai. Pelo que conta no documentário *O gingado da nega* (2013), essa não foi a primeira vez em que gritaram sexo a seu corpo de criança. Cerca de dois anos antes, quando ia buscar comida em um quartel militar perto de casa, soldados a cercaram e ela temeu por sua integridade física.

Com seu primeiro marido, Lourdes Antônio Soares, Elza teve sete filhos. Dois morreram de subnutrição, ainda bebês, ficando João Carlos, Gilson, Gerson e Dilma. Viúva aos 21, já tendo trabalhado como lavadeira, babá e operária em uma fábrica de sabão, ela agora ganhava sustento cantando em boates do Rio de Janeiro. Para além da voz potente, suas performances cativavam pelo modo como sincopava harmonias jazzísticas nos sambas que cantava, de maneira diferente do que vinha sendo feito na bossa nova. E fazia isso sem nenhum conhecimento do *jazz* estadunidense; era um estilo desenvolvido de maneira intuitiva, escutando e respondendo aos sons que faziam as latas d’água que levava na cabeça morro acima, para a mãe lavar roupa para fora. Como

podemos perceber, ainda na infância, a menina Elza aprendeu que o ritmo é uma maneira de o corpo resistir.

No mesmo *Roda viva* de 2002, a cantora contou que, nesse início de carreira, soube que se havia conversado acerca de um contrato com ela dentro da gravadora RCA Victor, mas seu nome foi descartado assim que veio à tona o fato de que ela era negra. Mais uma vez temos um caso de interdição racista, igualmente vivenciada por outras grandes cantoras negras: a cor da pele como a primeira forma de ler seus corpos e de lhes dizer não. Assim, o privilégio de gravar Elza Soares coube à Odeon, onde foi apresentada por Silvinha Teles, uma das estrelas da bossa nova então nascente, e pelo produtor Aloísio de Oliveira. Em 1960, lançaram *Se acaso você chegasse*, seu disco de estreia. A performance que Elza fazia da faixa-título, samba com elementos de jazz, fez certa feita o autor da canção, Lupicínio Rodrigues, ir atrás da cantora para parabenizá-la. Carregando um buquê de flores, o compositor se aproximou da jovem e lhe disse: “Com licença, eu trago rosas para outra rosa!” “Olha aqui, meu senhor, meu nome não é Rosa e não gosto de rosas”, respondeu Elza, ressabiada. Quando se deu conta de quem era o homem, diz ela que ficou envergonhada e, à revista *Harper’s bazaar Brasil*, afirmou que as rosas que tem tatuadas são uma homenagem a esse encontro.<sup>5</sup>

No ano seguinte, 1961, Elza lançou o disco *A bossa negra*. Se nos lembramos de que, somente três anos antes, o burburinho da bossa nova começara, com Elizeth Cardoso gravando canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em seu álbum *Canção do amor demais*; e se nos lembramos de que a bossa nova é um gênero herdeiro do samba e de seu processo de embranquecimento, hibridizado com a influência do jazz estadunidense; podemos então considerar o título deste segundo trabalho de Elza como um contradiscurso que, ao apresentar um disco de samba cheio de *scats*<sup>6</sup> à Armstrong, serve para repensar a noção do gênero bossa nova a partir de um local de fala feminino e negro.

Em 1962, durante a Copa no Chile, onde esteve como madrinha da seleção brasileira e onde conheceu Louis Armstrong, que a chamou de filha (*my daughter*), teve início sua história de amor com Garrincha; história que durou dezessete anos e que a transformou em pária no Brasil. É que na volta do Chile, ainda casado, Garrincha foi

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/elza-soares-sempre-transitando-entre-o-bom-humor-e-a-tragedia/>>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

<sup>6</sup> Tipo de canto jazzístico caracterizado por sons vocais improvisados em vez de palavras.

viver com Elza, e a imprensa fez do romance de ambos um escândalo, um atentado contra a moral e os bons costumes. Apesar das dificuldades que viria a enfrentar ao lado de Garrincha, à cantora foi direcionada a raiva de uma sociedade extremamente machista. Elza Soares foi xingada, teve a casa pichada com dizeres ofensivos, como “destruidora de lares”, e até mesmo sua fachada foi alvejada de balas. Para piorar, com a instauração da ditadura militar, entrou na mira de suspeitos de subversão, sobretudo por ter feito um show em comício do presidente deposto, João Goulart. Por isso o casal decidiu se exilar na Itália, onde Elza teve oportunidade de ampliar a visibilidade de seu trabalho, inclusive cobrindo Ella Fitzgerald, quando a cantora estadunidense teve que interromper uma turnê pela Europa por problemas de saúde.

Cinco anos depois, estava de volta o Brasil. Eram os anos 70, e Elza adotara o visual *black power*, então um dos símbolos das lutas dos movimentos negros. Àquela altura, Elza estava com mais dois filhos, Sara e Garrinchinha, e havia anos lutava para livrar Garrincha do alcoolismo, doença cujas consequências tanto afetaram a carreira do jogador quanto a própria família: dona Rosária, mãe de Elza, morreu em um acidente de carro quando Garrincha, bêbado, estava ao volante.

O casal separou-se em 1982, um ano antes de Garrincha morrer. Elza, que passava por um momento de pouca visibilidade, cantando em circo e em lugares pequenos para sobreviver e sustentar os filhos, pensou nessa época em desistir da carreira. Porém, ao desabafar acerca de seu desânimo junto a Caetano Veloso, o cantor baiano a convenceu do contrário. Convidou-a para gravar *Língua* com ele, música do disco *Velô* (1984), e graças à sua performance nessa canção, segundo a própria Elza conta em entrevistas, os holofotes voltaram-se novamente para ela.

Em 1986, Elza perdeu Garrinchinha em um acidente de carro. O filho tinha apenas 9 anos. A década de 90 cobriu a maior parte desse período de luto. É tanto que, após o disco *Rebu* (1973), mesmo com o êxito da canção *Língua*, que lhe trouxe mais shows e mais cobertura midiática, Elza só voltaria a lançar disco em 2002, *Do cóccix até o pescoço*, onde ela flerta com os gêneros que ganharam notoriedade no Brasil no final do século XX (o rap, o funk, a música eletrônica) e onde grava *A carne*, música de protesto contra o racismo: *A carne mais barata do mercado é a carne negra*.

O título *Do cóccix até o pescoço* pode remeter ao grave acidente de coluna que ela sofreu em 1999, ao cair do palco, o que lhe gerou dores e limitações que a perseguem até hoje, obrigando-a a se apresentar sentada, mas sem perder a energia. Nesse mesmo ano,

a brasileira recebeu da BBC o título de Cantora do Milênio. E se Elza Soares, sem dúvida, brilhou no século XX, também fez história no século XXI. O álbum *A mulher do fim mundo* (2015), venceu o Grammy Latino em 2016, uma das premiações mais badaladas da indústria fonográfica, e lhe rendeu convites para se apresentar em diversos cantos do Brasil e do mundo.

### 3 FLORES EM CENA

Blues e samba. A Rosa e a Gardênia. As flores do Atlântico Negro se entrelaçam aqui como dois corpos tocados através de um gesto de amor. Gesto este que perpassa e adorna o ato de traduzir. Para construir esse cenário, confluência de águas do Atlântico, imagino um chamado que ecoa do Norte através da letra de um famoso *blues*: *Sister, you've been on mind. Sister, we're two of a kind. So sister, I'm keepin' my eyes on you ...*<sup>7</sup>

Em seguida escuto a resposta, vinda do Atlântico Sul:

No quarto às escuras, eu já não estava só!  
Com a tua voz, irmã americana, veio  
todo o meu povo escravizado sem dó  
por esse mundo fora, vivendo no medo, no receio  
de tudo e de todos...  
[...]  
Billie Holiday, minha irmã americana,  
Continua cantando sempre, no teu jeito magoado  
os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...  
Continua cantando, cantando, sempre cantando,  
até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz,  
e se volte enfim para nós,  
mas com olhos de fraternidade e compreensão!<sup>8</sup>

O eixo intempestivo desta tradução é composto pelas performances das canções *My man, Fine and mellow, Maria da Vila Matilde e Pra fuder*. Iremos traçar caminhos espiralares por entre os quatro vídeos, pensados aqui como cenas. As quatro cenas selecionadas articulam simbolicamente a experiência de mulheres negras através dos corpos de Billie Holiday e Elza Soares. Os corpos em performance traduzem a relação entre dois mundos. Eles expõem o que é ser uma mulher negra nos contextos sociais em

---

<sup>7</sup> “Maninha, você está em meu pensamento/ Maninha, nós somos iguais/ Então, minha irmã, estou sempre olhando por você.” Trecho da canção *Miss Celie's blues* (tradução minha).

<sup>8</sup> Trecho do poema *A Billie Holiday, cantora*, de Noémia de Sousa (2016).

que vivem as duas cantoras e instauram um tempo diferente do cronológico: *suas assinaturas-performances reinauguram o tempo e criam uma nova possibilidade de ser*<sup>9</sup> enquanto corpo negro feminino.

Como Angela Davis (2016) disserta, ao corpo da mulher negra foi imposto historicamente a objetificação sexual e o trabalho. Neste encontro-tradução, quero observar, entretanto, como as performances reescrevem intempestivamente essa narrativa e se traduzem através da predominância da tristeza em Billie e da alegria em Elza. As cenas são compostas por elementos como o olhar da câmera, a iluminação, o ritmo, a relação estabelecida com o público, o aparato das letras dos poemas-canções, os músicos que acompanham as cantoras e os seus corpos em palco. Os corpos das performers, por sua vez, são atravessados por seus gestos, expressões, roupas, maquiagem e voz. Vozes de corpos femininos que rasgam estruturas de silenciamento, quando entram em cena.

Chegamos à primeira parada: cena 1. Em vídeo do programa *The sound of jazz*<sup>10</sup>, Billie Holiday se apresenta acompanhada de músicos, todos homens, entre eles seu amigo Lester Young, o *Prez*. A gravação é em preto e branco. Prestes a começar a canção, *Fine and mellow*, vemos Billie Holiday chegar à cena. Um banquinho modesto havia sido colocado no centro do ambiente, à sua espera. Os músicos, já posicionados, aguardam a entrada da cantora. Eis que ela surge. Tímida, com trajés modestos, cabelos presos, escondendo-se através do seu olhar, que fita o chão. Billie senta-se levemente encurvada, de costas para a câmera. Não vemos seu rosto até o momento em que a câmera se aproxima. Ela então nos mostra a face, mas parece não estar ali. Seu olhar divaga tristemente e consegue alcançar um ponto que se faz inatingível para nós. É ela agora quem aguarda. Espera que os homens comecem a tocar e faz do seu corpo silêncio.

A melodia começa suave, ritmada, levando-nos ao movimento. Há uma promessa de sorriso em Billie, talvez por seu olhar agora direcionar-se a seu amigo *Pres*. *Meu homem não me ama*. É a sua primeira fala. Não há pausas ou ênfase em suas colocações, o ritmo embala seus versos, cantados em tom suave, de modo que o desamor — vivenciado por ela ao longo de toda a sua vida — nos seja apresentado como um fato cotidiano na vivência de seu corpo. *Ele me trata muito mal*. Continua. Ao mesmo tempo

---

<sup>9</sup> Traço característico da Tradução performática, como afirmam Ramos e Solidade (2020).

<sup>10</sup> Um dos maiores programas destinado ao jazz exibido pela rede de televisão americana CBS.

em que diz isso e que os seus olhos me dilaceram, ela faz pequenos gestos afirmativos com a cabeça. Por alguns instantes, há um pequeno lampejo em Billie, como alguém que nos confessa algo incômodo e tenta, de alguma forma, proteger seu orgulho. Seu ar triste e a suavidade melancólica, que parecem nos mostrar uma incapacidade de ação, apontam, entretanto, para uma denúncia: sim, ele faz isso. Sim, eu não tenho amor. Mas os seus olhos não mostram apenas uma constatação. Revelam a interdição de um desejo, transbordado em tristeza. Há em Billie um desejo pelo romance, que foi sempre negado a seu corpo negro.

My man don't love me  
Treats me awfully  
He's the, lowest man  
That I've ever seen<sup>11</sup>

O som do saxofone entra em cena, manejado por um homem. Paramos de ouvir Billie. Ela vagueia com um sorriso perdido, como se a música anestesiase a sua dor. *Prez* se levanta para fazer seu solo de sax. Ele é elegante, misterioso, possui o olhar de alguém que parece sempre esconder uma carta na manga. Lembra-me o típico *bluesman*. Billie olha em sua direção em estado de encantamento. Sentada, ela se move suavemente ao som do ritmo. Os lábios entreabertos sugerem uma sensualidade debochada. A ele, Billie direciona sorrisos tímidos, alegres. Embriagada pelo músico, há uma alegria na cantora. Apesar disso, eu gostaria de poder ouvir mais a sua voz.

Vamos caminhar agora para a outra sala. Cena 2. A performance que vemos é a da música *My man*. Desta vez a cena, também uma gravação em preto e branco, nos imprime um clima mais melancólico. Ouvimos apenas o piano enquanto o cenário se abre. No fundo do palco, há uma foto de Billie Holiday, em frente à qual está a própria Billie. Ela traz um vestido adornado com gola imponente, e brincos longos pendem de suas orelhas. Billie domina a cena. Apenas ela, um microfone e a sua imagem ao fundo, como um espelho de si. Seu canto é pausado, assim como o som do piano. A voz trina espirais enquanto canta. O pianista aparece agora em segundo plano. O tom pausado e delicado atribuí ao texto da canção certa tensão, que me faz experimentar os vazios que se fazem presentes naquele corpo. Os olhos de Billie nos mostram tristeza, mas há um

---

<sup>11</sup> “Meu homem não me ama/ Ele me trata muito mal/ Meu homem não me ama/ Me trata terrivelmente/ Ele é o homem mais vil que já conheci.” Trecho da canção *Fine and mellow* (tradução minha).

domínio de si em sua postura. A tristeza, que lhe foi atribuída como marca durante a vida, agora lhe faz companhia, e ela já não mais parece só.

It cost me a lot  
But there's one thing that I've got  
It's my man  
It's my man<sup>12</sup>

Custoso. É o que nos diz Billie. O relacionamento amoroso é socialmente construído como um prêmio que atribui a corpos femininos a legitimidade, enquanto sujeitos-mulheres, e pelo qual é legítimo pagar-se um preço. Naquele momento, sou tomada pela sensação de que todo e qualquer preço é válido para ter um homem ao lado. *Ter*. Sim, é a escolha verbal que é mostrada na canção. Billie enfatiza através de uma repetição melancólica: *My Man*. Meu homem. Se há preços a serem pagos pela figura masculina, é porque esta é apresentada a nós, mulheres, como um bem material fundamental na nossa lista de posses. Diante da colocação, me questiono acerca do custo a que Billie se refere. Como pagar pelo amor?

O corpo feminino é educado para o perdão, a conformidade e a espera. Se o homem nos é apresentado como forma de realização pessoal, esperamos e depositamos o nosso desejo no outro, e a ele atribuímos o destino de nossos afetos. Se nosso desejo é alimentado, nos alegramos. Diante da ausência, somos afetadas pela tristeza. Para Billie – uma mulher negra –, o amor parece não ter vindo.

Ela nos conta agora sobre o seu homem. Com o rosto inclinado, seu olhar maternal nos diz que ele não é muito bonito; não é um herói fora dos livros; mas ela o ama. *Yes, I love him*. Ao cantar esse verso, comprime os olhos de modo a enfatizar a certeza do amor pelo seu homem. Há agora um traço de alegria em seu olhar, que desemboca em um sorriso tímido. A promessa de alegria, entretanto, é interdita ao denunciar a infidelidade do parceiro: *Duas ou três garotas ele tem, e gosta delas tanto quanto de mim. Mas eu o amo*.

Nas trajetórias do blues e do samba, gêneros musicais aos quais as cantoras são associadas, a figura do homem negro se constrói, respectivamente, através do *bluesman* e do malandro: símbolos performatizados através do mistério, da esperteza e cuja masculinidade era reiterada a partir da relação de poder que exerciam sobre corpos

---

<sup>12</sup> “Me custa muito/ Mas a única coisa que eu tenho/ É meu homem.” Trecho da canção *My man* (tradução minha).

femininos, particularmente através da construção da figura do homem galanteador. Esta experiência parece atravessar Billie, como nos mostra em sua performance. O que tensiona o jogo agora é que, ao cantar, Billie lança uma rede de afetos, fazendo com que essa problemática se dissemine.

Apesar da denúncia, entretanto, a tristeza exposta pela cantora não instaura potências de respostas afirmativas. Através de seu corpo e de sua voz, ela traduz a experiência de mulheres negras no campo dos afetos, mas não traz no próprio corpo estratégias de agência. Ao continuar a falar sobre o seu parceiro, ela nos aponta comportamentos abusivos por parte dele. O relato segue através de seu canto: *Ele não é verdadeiro. Além disso, me bate. Mas o que posso fazer?* Billie pergunta em tom conformado. Nesse momento, seu olhar se torna sombrio e distante. O piano então instaura uma tensão maior, ao reverberar com intensidade.

I don't know why I should  
He isn't true  
He beats me, too  
What can I do?<sup>13</sup>

Para Billie, não há nada que ela possa fazer. No jogo do desejo, há uma promessa de alegria que a move, e ela opta por não abrir mão da esperança. Ainda que questionável, ao expor um relacionamento abusivo, Billie coloca a sua voz em situações em que comumente as mulheres negras eram silenciadas. Mas a tensão instaurada na cena logo se dissipa. Ao falar agora sobre seu amor, o piano se torna leve; a melodia flui; um sorriso suave desponta no rosto de Billie, como que orgulhosa da sua capacidade de amar. Por um breve instante, ela parece ter alcançado a alegria. *Minha vida é só desespero, mas não me importo. Em seus braços, esqueço de tudo.*

Oh, my man, I love him so  
He'll never know  
All my life is just a spare  
But I don't care  
When he takes me in his arms  
The world is bright  
All right<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> “Eu não sei por que devia amá-lo/ Ele não é verdadeiro/ Além disso, me bate/ Mas o que posso fazer?” Trecho da canção *My man* (tradução minha).

Neste momento, o corpo de Billie é desejo. Ela demanda o amor, mas a dor de não ser correspondida transborda como potência de destruição de si. Voltemos agora para a cena 1. Após um longo intervalo em que o espaço é preenchido apenas pelo som dos instrumentos, Billie volta a cantar. Agora, ela nos fala sobre os efeitos do amor em seu corpo. Seu olhar está distante. Por ora me remete a cenas amargas de sua trajetória pessoal. Billie nos diz que o amor nos leva a cometer erros como beber, jogar e passar noites inteiras na boemia. O amor a que Billie se refere é o amor interdito a corpos negros femininos, que reverbera em seu corpo através de uma potência destrutiva. A tristeza em Billie talvez explique a inaceitável morte prematura da cantora, aos 44 anos de idade. Billie pode ter morrido de amor, assim como acontece nos romances.

Love will make you drink and gamble  
Make you stay out all night long repeat  
[...]  
Love will make you do things  
That you know is wrong<sup>15</sup>

Estamos prestes a sair da cena 1. O trompete segue agudo, rascante, incisivo. Ele grita. Billie sorri anestesiada, mas talvez fosse ela que devesse gritar. Esta cena me faz recordar os dizeres da poeta Lívia Natália. Ao falar sobre o desamor vivenciado por corpos negros femininos, a poeta aponta: *Nós amamos da maneira errada porque os espelhos não nos abrigam, eles nos machucam*<sup>16</sup>. E é nesta hora que Elza entra em cena.

Cheguei, mais uma vez. Eu e você, meu espelho. Como sempre, juntos, né? Cheguei bem alimentada de aplausos. Eu cheguei à conclusão que o aplauso é o alimento da alma, entendeu? A gente se fortalece através dos aplausos. E se esconde muito. Também se esconde através dos aplausos. Quando saio daquele palco é uma alegria tão grande. Quando venho chegando aqui só tenho você pra me ouvir, né?<sup>17</sup>

Elza chega agora para se encontrar com Billie. Nas cenas 3 e 4, pensarei uma tradução intempestiva da predominância do sentimento de tristeza em Billie Holiday através da afirmação solar de Elza Soares. A brasileira traz como bandeira a alegria, mas

---

<sup>14</sup> "Ah, meu homem, eu o amo tanto/ Ele nem imagina/ Minha vida é só desespero/ Mas não me importo/ Em seus braços/ O mundo é maravilhoso/ Esqueço de tudo." Trecho da canção *My man* (tradução minha).

<sup>15</sup> "O amor vai te fazer beber e jogar / Vai te fazer ficar acordada a noite inteira/ [...] O amor vai te levar a fazer coisas/ Que você sabe que são erradas." Trecho da canção *Fine and mellow*, (tradução minha).

<sup>16</sup> Trecho retirado do texto *Eu mereço ser amada*, autoria de Lívia Natália (2016).

<sup>17</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

não quero dizer com isso que a tristeza não tenha feito parte de sua trajetória. “Mas não vamos falar sobre isso. *My name is now.*”<sup>18</sup> O que discuto é a predominância da alegria como forma de resignificação do trauma. Antes disso, um detalhe curioso: em uma das biografias da cantora, escrita por Louzeiro (1997), li que, ao decidir visitar Elza, Garrincha levou um disco de Billie Holiday — *Lady in satin* — para presentear-lá. Talvez para prepará-la para o sofrimento, brinca Elza Soares em entrevista ao programa *Roda viva*, no ano de 2002. Neste encontro, entretanto, Elza traz a potência de agir como tradução e reinscrição das indagações de Billie.

Começando pelo fim: ao cabo da performance da cena 3, Elza nos diz: “— Maria da Vila Matilde. Porque se a da Penha é brava, que dirá a da Vila Matilde. Hein, gente? Mulheres, se liguem nesse número: 180! Qualquer coisa, é 180! Mulherada, se ligue nesse número: 180! Denúncia! 180, tá na cuca? 180!”

Se, na década de 1950, Billie nos perguntava: — Ele me bate, o que posso fazer?, hoje Elza brada ao final de sua apresentação o número da Central de Atendimento à Mulher, criado em 2005, sob o amparo da Lei Maria da Penha. Este gesto de Elza performa: ele sugere que a raiva pode funcionar como potência de movimento que caminha juntamente com o reconhecimento do direito de ser amada. *Merecer ser amada*, como afirma Lívia Natália (2016), passa pela compreensão do autoamor. Para ela, o exercício do afeto amoroso é um treino ou política de si, cuja experiência precisa ser compartilhada entre mulheres negras. E é por isto que Elza está aqui. Ela precisa se encontrar com Billie.

E é com você que eu divido minha força. É com você que eu divido o meu fracasso. É com você que eu falo de tudo isso. Cê sabe que eu te abraço. Você é tão amoroso, tão carinhoso comigo que não me diz nada, né? [...] Choro também. Eu choro de alegria. Já chorei muito de tristeza, né? Mas quero brincar um bocadinho com você também, né? Custei muito a me posicionar como um ser normal pra dormir. Eu não sei até quantos anos, meu Deus, eu tinha aquela posição fetal, né? E dizem que isso é... é medo, é... você buscando amparo. Você buscando segurança. Então acho que eu vivi a minha vida toda buscando isso através do meu espelho.<sup>19</sup>

No tempo espiralar, chegamos ao início da cena 3. Em show do seu premiado álbum, *A mulher do fim do mundo* (2015), Elza canta a canção *Maria da Vila Matilde*. Não me interessa pensar que seu autor é um homem que partiu da vivência de sua mãe para

---

<sup>18</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

<sup>19</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

compor a letra (Elza nos traz essa informação ao final do vídeo). O que me cabe aqui é pensar o corpo, a voz, a figura de Elza Soares e a força contagiante que essa mulher nos transmite ao cantar. O poder de alguém que, aos oitenta anos, entra em cena majestosa e é capaz de disseminar uma potência de ação para outras mulheres.

No palco, o baixo ecoa em tom grave preparando-nos para a cena. Elza está sentada. Ela vem se apresentado assim há algum tempo, por conta de complicações na coluna. Mas estar sentada não lhe tira a altivez; antes a reforça, porque ela se senta em um trono, mais alta do que todos no palco. Na cena, há uma luz incidindo sobre os seus cabelos de cor púrpura. A cor me faz lembrar do filme, e a luz, de cor azul, tem o mesmo nome do gênero que marca as canções de Billie. A guitarra agora acompanha a tensão produzida pelo baixo. Insinuante. Um novo feixe de luz é lançado sobre Elza. Notamos seu figurino: ele é composto por trajés pretos e o manto que a adorna desce sobre o trono como uma cauda, tecendo uma rede de tramas e teias. O protagonismo dos instrumentos é interrompido por sua voz altiva: *“Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180...”*

Um ritmo sincopado sobrepõe-se à tensão estabelecida no início da cena. Ele traz para o jogo do palco o movimento do samba. Três músicos aparecem posicionados à direita de Elza, mas é ela que sobressai. Não apenas por conta do seu figurino deslumbrante: Elza domina o ambiente através de sua voz. Há um poder fascinante naquela voz. Ao performar a letra da canção, ela estabelece um diálogo com o seu agressor *“— Aqui você não entra mais! Digo que não te conheço. E jogo água fervendo se você se aventurar!”* Estes dizeres, quando propagados, instauram outras possibilidades de ser para corpos negros femininos. Ao cantar, seu corpo nos diz que o tempo do silêncio acabou. Elza instaura o tempo da ação.

Ela agora gesticula, o dedo em riste: *“Solto o cachorro e, apontando pra você, eu grito: péguix!”* Sou contagiada por sua potência afirmativa que se materializa no ápice do bordão da canção: *“Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!”*, “Reajo”, é o que ela nos diz. *“Chamo a polícia e mostro o roxo no meu braço”*, declara Elza, enquanto aponta para o próprio braço. Ao entrar em cena, o pandeiro me faz lembrar da figura do malandro do samba. É interessante notar, entretanto, que aqui a sagacidade é desenhada no corpo feminino: *“Entrego teu baralho, teu bloco de pule, teu dado chumbado, ponho água no bule”*. Quando a polícia chegar, *“passo e ofereço um cafezinho”*. Dessa vez é uma mulher negra quem domina a cena. O jogo de cintura e a brincadeira com o ritmo

residem em seu corpo, não mais na malandragem masculina. Ela repete, sempre afirmando para o outro: “*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!*”

O ritmo agora torna-se mais intenso. Elza brinca com sua voz. Presenteia-nos com *scats* à Armstrong. Blues e samba se entrelaçam. Ela cria uma cadeia de intensidade que é gradativamente acionada através da repetição do verso: “*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!*” O desamor, que repercute em Billie Holiday como tristeza, é traduzido por Elza Soares através de uma afirmação solar para além do trauma. A alegria aparece aqui como uma potência de reação, articulada através do jogo de uma brincadeira jocosa: “*Mão, cheia de dedo. Dedo, cheio de unha suja. E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!*”, “*Jamé, Billie!*”, é o que Elza lhe diz. “*Jamé!* Se ele te agride e lança sobre o seu corpo marcas de desamor ou desafeto, ele é um mané. Reaja!”

Pra você também eu já falei foda-se. Foda-se, foda-se, foda-se. As pancadas. As humilhações.<sup>20</sup>

O empoderamento feminino pode ser percebido nas performances de Elza Soares não só como uma potência de reação, mas também como uma consciência do próprio corpo e de sua sexualidade. O racismo sexista institui narrativas para o corpo negro feminino que lhe negam o afeto. Quando não são lançados a ele o trabalho e a maternidade, impõe-se a objetificação e a violência. Construído e invadido pelo olhar do outro, este mesmo corpo passa a ser seu território estrangeiro, situado numa zona fluida de pertencimento e estrangeirismo. Estranho a si mesma, seu inimigo, como descreve Livia Natália (2016): “*E nós, sempre secundarizadas pela vagina, que, com o tempo, tornou-se tão alheia a nós que quase se converteu numa inimiga*”. No que concerne às estratégias de ressignificação de nossas duas flores, se Billie demanda de seu homem o amor romântico – historicamente construído como destinado às mulheres brancas –, Elza faz as pazes com o próprio corpo.

Vamos de imediato para a cena 4. Em performance da canção *Pra fuder*, Elza nos canta de maneira altiva e alegre que é sujeito ativo de sua sexualidade. O ritmo já começa para além das preliminares. A batida do samba é cadenciada de forma que só uma passista habilidosa conseguiria dar conta. O vídeo é uma gravação do show de *A mulher do fim do mundo* (2015). Acredito que o olhar da câmera venha da plateia. A cena

---

<sup>20</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

nos mostra constante interação com o público. No enquadramento, vemos Elza e só Elza, o tempo inteiro. Ao fundo, um cenário todo em tons negros, o mesmo tom de sua roupa, seu batom, sua pele. Sobre a cantora, oscilam luzes púrpura e azul. Elza é embalada pelo ritmo: ela o acompanha com as pernas e os ombros, saracoteante. Ouve-se da plateia: “A rainha!”. Elza cede um meneio de cabeça. Suas mãos: nelas se encontram dois anéis, bojudos e brilhantes. E o microfone, claro. Seu rosto insinua uma sensualidade prestes a transbordar. Desde o primeiro verso, o público a acompanha. Cantemos:

Olho pro meu corpo, sinto a lava escorrer  
Vejo o próprio fogo, não há força pra deter  
Me derreto tonta, toda pele vai arder  
O meu peito em chamas solta a fera pra correr<sup>21</sup>

*Olho pro meu corpo.* Por meio desse gesto, ela mostra o exercício de consciência de si. Seu corpo é sua potência. A letra, construída a partir de uma imagem vulcânica, é potencializada pela voz grave de Elza, ao nos apontar a força do seu desejo, que não pode ser contido. Como fera, ou loba, ela se agencia como sujeito ativo do ato. *Presa, você vai gemer*, canta Elza. Ao enunciar este verso, ela lança um olhar convidativo para sua esquerda. No detalhe do gesto, ela instaura uma ruptura. Naquela cena, uma mulher negra, na faixa dos seus oitenta anos, vangloria-se de sua performance sexual, não como corpo-objeto, mas como corpo desejante. Como corpo que bota *Pra fuder*. O fato de este discurso ser comumente repetido em performances masculinas é o que torna o gesto de Elza tão significativo. Ela nos contando abertamente sobre como se sobressai na cama é o elemento mais empoderador no ato:

Meu temporal me transforma em loba  
Presa, você vai gemer  
Feito o cordeiro entregue pra morte  
Seu sussurrar a pedir<sup>22</sup>

Na hora do coro, a plateia a acompanha em euforia: *Pra fuder!* Elza gesticula com a mão, pedindo mais ao público. Me acompanhem! Há uma pausa no ritmo, em que apenas uma batida grave se faz presente. E o corpo de Elza a se balançar. Ouvimos um chamado, incompreensível. Elza olha jocosamente para a audiência e responde: “Adoro!” Elza

---

<sup>21</sup> Trecho da canção *Pra fuder*.

<sup>22</sup> Trecho da canção *Pra fuder*.

Soares, que no início de sua carreira dizia ter medo da figura masculina, por conta da forma invasiva com que era olhada e por vezes tocada, ressignificou o medo e fez as pazes com o próprio corpo. Hoje, mostra-se dona de si.

Eu deitaria na rua nua. Toda nua, nua. Todo mundo olharia muito. Chamaria muita atenção. [...] Já viu o que é um corpo nu? Tá lá um corpo estendido no chão, mas de uma maneira bem maravilhosa. Da mulherada.<sup>23</sup>

Chegamos ao fim da performance. Elza repete o refrão, ao mesmo tempo em que estimula a resposta do público. “Barulho!”, pede à plateia, que responde cantando junto. O ápice da cena se configura com a repetição enfática e frenética do verso seguinte:

Prafuderprafuderprafuderprafuderprafuderprafuder — Pra fuder!

Ao final da canção, ela coloca as mãos sobre o peito, apontando para o próprio corpo, em agradecimento. Seu olhar evoca a tranquilidade que brota da satisfação. Elza está plena.

Eu cheguei à conclusão de que o aplauso é o alimento da alma, entendeu?<sup>24</sup>

## REFERÊNCIAS

### Livros

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 15-41.

FANON, Franz. A experiência vivida do negro. In: FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. *Lady sings the blues*. Londres: Penguin Books, 1984.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Globo, 1997.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

### Artigos

---

<sup>23</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

<sup>24</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

NATÁLIA, Livia. Eu mereço ser amada. São Paulo: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2016. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/#gs.2Y0tFJU>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

RAMOS, E. S.; SOLIDADE, L. L. C. DA. Por uma tradução performática. *Revista de Letras*, v. 1, n. 39, 30 jun. 2020.

### Documentários

*Billie Holiday: sensational Lady*. Direção: David F. Turnbull. Produção: David F. Turnbull e Maxine Ostwald. Londres: BBC, 2001. 1 arquivo digital (57 min.), son., color. Disponível em: <[https://youtu.be/CG\\_cxm\\_190E](https://youtu.be/CG_cxm_190E)>. Acesso em: 25 jun. 2025.

*Elza Soares: o gingado da nega*. Direção: Rafael de Paulo Rodrigues. Produção: Rafael Corrêa. Rio de Janeiro: Canal Bis, 2013. 1 arquivo digital (53 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/5EqOwNuKE78>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

*Lady Day: the many faces of Billie Holiday*. Direção: Matthew Seig. Produção: Toby Byron, Hisao Ebine e Richard Saylor. [S.l.]: [s.n.], 1990. 1 arquivo digital (59 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/wiEcL372LD0>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

*My name is now*. Direção e produção: Elizabete Martins Campos. Com Elza Soares. [S.l.]: IT Filmes, 2014. 1 arquivo digital (71 min.), son., color.

*Swing: pure pleasure*. Direção: Ken Burns. Produção: Ken Burns e Lynn Novick. [S.l.]: PBS, 2001. 1 arquivo digital (83 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/gQuzMSETLes>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

### Entrevistas

SOARES, Elza. *Elza Soares: depoimento* [2 set. 2002]. Entrevistadores: João Pimentel, Lia Machado Alvim, Luís Caversan, Paulo Markun, Regina Porto, Tárík de Souza, Washington Olivetto e Zuza Homem de Mello. São Paulo: TVE, 2002. 1 arquivo digital (89 min.), son., color. Entrevista concedida ao Programa *Roda Viva*. Disponível em: <<https://youtu.be/8ko447IATMk>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

### Performances

HOLIDAY, Billie. *Fine and mellow: performance*. [1957]. Performance no programa *The Sound of Jazz*. [S.l.]: CBS, 1957. 1 arquivo digital (9 min.), son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hhdYoWhBKHM>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

HOLIDAY, Billie. *My man: performance*. [1954]. [S.l.]: [s.n.], 1954. 1 arquivo digital (4 min.), son., p&b. Disponível em: <<https://youtu.be/IQlehVpcAes>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SOARES, Elza. *Maria da Vila Matilde: performance*. 2016a. Performance no Auditório Ibirapuera. São Paulo: [s.n.], 2016. 1 arquivo digital (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/-m393EagdSk>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SOARES, Elza. *Pra fuder: performance*. [2016?]. [S.l.]: [s.n.], 2016b. 1 arquivo digital (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/8n7QhYhINAU>>. Acesso em: 25 jun. 2025.