

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras

Bruna Fávaro Silvio

A experiência afrodiaspórica em Luedji Luna:
construção identitária e indústria fonográfica

São Paulo
2024

Bruna Fávaro Silvio

**A experiência afrodiaspórica em Luedji Luna:
construção identitária e indústria fonográfica**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia

São Paulo
2024

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S586

Silvio, Bruna Fávaro

A experiência afrodiaspórica em Luedji Luna : construção identitária e indústria fonográfica / Bruna Fávaro Silvio ; Walter Garcia, orientador -- São Paulo, 2024.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão corrigida.

Título em inglês: The afrodiasporic experience in Luedji Luna : identity construction and the record industry – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Luna, Luedji, 1987- 2. Diáspora 3. Indústria cultural 4. Dialogismo 5. Identidade cultural I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Garcia, Walter, orient. III. Título.

IEB/SBD130/2024

CDD 22.ed. 780.981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

SILVIO, Bruna Fávaro.

A experiência afrodiaspórica em Luedji Luna: construção identitária e indústria fonográfica.

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia

Aprovada em: 21/03/2024

Banca Examinadora

Profª. Dra. Inês Gouveia

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Profª. Dra. Nara Lya Cabral Scabin

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi

Julgamento:

Profª. Dra. Rosane da Silva Borges

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr. Walter Garcia

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

Ao Gabriel Varizi, que, com sua perspicácia e gentileza em compartilhar as novidades da juventude, tornou esta pesquisa possível. Ao meu eterno maninho Vinícius, pela paixão pela música brasileira e pela presença divertida e inteligente (menos quando me faz ouvir música ruim). À minha querida amiga e melhor vizinha Julinha, por toda companhia preciosa dos encontros rotineiros, das conversas e dos pedais por São Paulo. À Sarinha, que sempre doce e amiga, nunca esteve distante e me ajudou a carregar todas as dificuldades desse longo caminho. Ao trio mais parceiro, alegre e aventureiro, Andréia, Thiago e Renata (e por que não o Sempre?), que me levaram a caminhos tão bonitos onde encontrei a amizade. À Gabriela Menezes, por ter sido tão generosa em me fazer ouvir, nos sons, aquilo que eu não ouvia. À Aninha, Camila, Carol e Taila, com quem compartilho o amor pelas linguagens e que, apesar de tanto tempo e tantas transformações, continuam a ser amigas leais e um porto-seguro. Ao pessoal da escola, Gustavo Táriba, Jeyza, Marisa, Jacqueline, Diógenes, Letícia, Gabriel Deróbio e Janaina, que desde 2019 (!) escutaram pacientemente minhas lamentações acadêmicas e ofereceram mãos, braços e ombros para que eu superasse cada uma delas. Aos meus amigos Renan e Jeff, pelas histórias divertidas, pelos cafés especiais e pelas bonitas paisagens. Ao Fábio, por me apoiar no início desse trabalho e viver comigo muitos dos impasses em que eu me meti. Ao pessoal da USP, Jonas Bertuol, Letícia Bertelli e Fernanda Marques, pela generosidade das trocas acadêmicas. Ao meu orientador Walter Garcia, sempre muito cuidadoso em seus comentários, me fez crescer academicamente e me ensinou a olhar para o universo da música popular brasileira como nunca havia imaginado.

Ao meu parceiro Dionísio, minha festa de sons e sentidos, que me encheu de amor e bilhetinhos, que segurou minha mão nessa etapa final do trabalho e com quem quero seguir para muitos outros desafios. À minha família maravilhosa, Tânia, Nicole, João, Sérgio, Caio e Rodrigo, que vibrou comigo a cada etapa, que me ouviu repetidamente falar do distante universo da pós-graduação e que, mesmo com minha ausência, se fez presente com muitas formas de amor.

A todas as amigas e todos os amigos que se mantiveram por perto, mesmo nos momentos em que eu não podia ser companhia para tudo aquilo que gostamos de fazer nessa vida: andar de bicicleta, subir montanhas, escalar, viajar, tomar cafezinhos, ir ao cinema, a shows e, o melhor, dar muita risada e jogar conversa fora.

A todos vocês, o meu muito obrigada!

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras
é uma tentativa de quebrar o silêncio
e de atenuar algumas das diferenças entre nós,
pois não são elas que nos imobilizam,
mas sim o silêncio.
E há muitos silêncios a serem quebrados.

(Audre Lorde, *Irmã Outsider*)

Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto:
que ninguém fala pelos outros.
Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias,
terminamos sempre contando nossa própria história.

(Alejandro Zambra, *Formas de voltar para casa*)

RESUMO

SILVIO, Bruna Fávaro. **A experiência afrodiaspórica em Luedji Luna:** construção identitária e indústria fonográfica. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A cantora e compositora baiana Luedji Luna lançou seu primeiro álbum em 2017 e, desde então, tem se destacado no universo da música brasileira. Partindo do princípio de que as manifestações artísticas, também na condição de mercadoria, revelam os valores da sociedade nas quais foram produzidas, esta pesquisa buscou reconhecer traços da identidade do negro diaspórico na obra musical da compositora baiana Luedji Luna. Tanto nos temas e diálogos reconhecíveis em suas canções quanto nos aspectos típicos da indústria fonográfica da segunda década do século XXI que envolvem a produção e circulação de seus álbuns é possível vislumbrar o lugar identitário ocupado e disputado pelo negro fruto da diáspora africana em um Brasil caracterizado como pós-Iluminista e moderno, mas com fortes traços escravocratas. Para isso, em termos estéticos, foram analisadas sete canções da artista a partir da concepção bakhtiniana de bivocalidade, ressaltando a multiplicidade de vozes e o intenso dialogismo de suas músicas. Em termos sociotécnicos, foram caracterizadas as etapas ligadas ao mercado fonográfico – financiamento, produção, distribuição e difusão – de modo a reconhecer as interdições provenientes da condição de mercadoria em um contexto capitalista neoliberal, bem como os deslocamentos operados pela artista nesse cenário. Por último, em termos macroestruturais, foi traçado um panorama da construção identitária do negro diaspórico no Brasil a partir dos apagamentos inerentes à concepção moderna de nação e nacionalidade, evidenciando o quanto a globalização promoveu, como efeito colateral da desterritorialização, o fortalecimento de discursos identitários como os da artista.

Palavras-chave: Diáspora. Identidade Cultural. Dialogismo. Indústria Cultural.

ABSTRACT

SILVIO, Bruna Fávoro. **The Afrodiasporic experience in Luedji Luna: identity construction and the Record Industry.** 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The Bahian singer and composer Luedji Luna released her first album in 2017, and since then, she has stood out in the universe of Brazilian music. Assuming that the artistic manifestation, also as its condition as a commodity, reveals the values of society in which it was produced, this research sought to recognize the black people diaspora identity traces in the musical work by the Bahian composer Luedji Luna. Throughout the recognizable themes and dialogues in her songs, as well as in the typical aspects of the phonographic industry from the second decade of the 21st century which involve production and circulation of her albums, it is possible to envision the identity place which is occupied and sought after by the negro as the product of the African diaspora in a Brazil that is marked as post-Iluminist and modern, yet with strong traces of slave-base. For this end, in aesthetic terms, the artist's seven songs have been analyzed based on the Bakhtinian concept of double-voiced, shedding light to the multiplicity of voices and the intense dialogism in her songs. In sociotechnical terms, the steps linked to the phonographic market were described – funding, production, distribution and diffusion – in order to recognize the interventions arising from a merchandise condition in a neoliberal capitalist context, as well as the shifts made by the artist in this setting. Lastly, in macrostructural terms, it was created a panorama of the identity construction of diasporic black people in Brazil, from the inherent deletions to the modern concept of nation and nationality, emphasizing on how globalization promoted, as a side effect of deterritorialization, the strengthening of the identity speeches such as those of the artist.

Keywords: Diaspora. Cultural Identity. Dialogism. Culture Industry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Luedji Luna na adolescência (dir.), s/d	27
Figura 2 – Luedji Luna, 2017	29
Figura 3 – Material de divulgação do álbum <i>Um corpo no mundo</i> , 2017	29
Figura 4 – Material de divulgação do álbum <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> , 2020.....	31
Figura 5 – Luedji Luna ao lado do rapper Zudzilla com o filho Dayo, 2022.....	33
Figura 6 – Material de divulgação do álbum <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe</i> , 2022	34
Figura 7 – Luedji Luna, 2023	34
Figura 8 – Conjunto de postagens do Twitter (esq.) e parte de suas publicações no Instagram (dir.), 2023	83
Figura 9 – Imagem de um vídeo publicitário da marca Natura publicado pela artista em suas redes sociais, 2023	86
Figura 10 – Material de divulgação da camiseta vendida pela artista, 2023	87

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Número de inscritos em canais de <i>streaming</i> de Luedji Luna, 2023.....	78
Tabela 2 – Faturamento da indústria fonográfica brasileira proveniente da venda de LPs e o percentual de crescimento, 2019-2022	80
Tabela 3 – Número de seguidores nas principais redes sociais de Luedji Luna, 2023	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Função, nome e origem dos músicos do álbum <i>Um corpo no mundo</i> , 2017.....	73
Quadro 2 – Função, nome e origem dos músicos do álbum <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> , 2020.....	73
Quadro 3 – Função, nome e origem dos músicos do álbum <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe</i> , 2022	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	22
1 – ARTE, ARTISTA E SOCIEDADE.....	23
1.1 LUEDJI LUNA.....	26
1.2 DIÁSPORA NEGRA, ATLÂNTICO NEGRO E TRANSATLÂNTICIDADE.....	35
2 – AS VOZES NAS CANÇÕES	43
2.1 FORMAS DE INSERÇÃO DO DISCURSO DO OUTRO.....	44
2.1.1 O discurso bivocal de orientação única	45
2.1.2 O discurso bivocal de orientação vária	50
2.1.3 Discurso refletido do outro	57
2.2 SOBRE AS VOZES.....	67
3 – AS NOVAS CONDIÇÕES DO MERCADO FONOGRÁFICO	70
3.1 O CASO LUEDJI LUNA	70
3.1.1 Produção	71
3.1.2 Distribuição.....	76
3.1.3 Difusão.....	81
3.1.3.1 Redes sociais	82
3.1.3.2 Televisão.....	84
3.1.3.3 Festivais de música.....	84
3.1.3.4 Publicidade	86
3.1.3.5 Moda.....	87
3.2 AS NOVAS RELAÇÕES DE PODER	88
4 – MODERNIDADE E TRADIÇÃO.....	94
4.1 A VOZ DE UMA OUTRA TRADIÇÃO	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

Entre o projeto de dissertação de mestrado apresentado em 2019 e o que por agora é entregue como resultado da pesquisa, muito foi transformado. Em que pese todas as mudanças, sempre houve um cerne ligado ao interesse particular em reconhecer traços sociais em manifestações artísticas da contemporaneidade. A inspiração vinha da leitura de obras como a de Norbert Elias, *Mozart: sociologia de um gênio* (Elias, 1994), que traçou um panorama das ideias ocidentais do século XVIII a partir da obra do compositor austríaco; e a de Robert Darnton, *Poesia e polícia - redes de comunicação da Paris do século XVIII* (Darnton, 2014), que revelou uma intensa produção musical que cumpria função de comunicação e protesto muitos anos antes dos episódios que culminaram na Revolução Francesa. Em ambas, a música ocupava posição de destaque frente a outras manifestações artísticas, o que contribuiu para a seleção do objeto de análise desta dissertação.

Nesse sentido, a proposta inicial era investigar a presença de traços cordiais na obra do compositor e intérprete Chico Buarque. A ideia não era totalmente nova. A historiadora Heloísa Starling já havia aproximado a obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (Holanda, 2016), ao álbum *Paratodos*, de Chico Buarque (Buarque, 1993)¹. Também o historiador Thiago Nicodemo ministrou um curso² na rede Sesc São Paulo em 2017 em que partia da obra *Raízes do Brasil* para mapear a noção de cordialidade no livro *Leite Derramado*, de Chico Buarque (Buarque, 2009). Assim, o plano consistia em ampliar essa conexão entre a obra do pai e as canções do filho, apontando o quanto a canção, nesse caso, veiculava a noção de cordialidade nascida no campo da Sociologia e da História Social e contribuía, indiretamente, para sua popularidade. Apesar de haver uma linha clara de pesquisa, por muitos meses tentei desenvolver essas ideias, sem sucesso. A dificuldade surgiu ao olhar de perto as canções. Aquelas que foram selecionadas – por meio de uma observação mais rasa – para compor alguns aspectos da pesquisa mostraram-se diferentes ao serem analisadas com maior profundidade. Também não foi possível depreender algum outro aspecto agregador das canções que já não tivesse sido exaustivamente explorado pela academia ou pela imprensa.

¹ Trata-se da obra: STARLING, H. M. M. **Uma pátria paratodos**: Chico Buarque e as raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

² Ementa do curso e cronograma disponíveis em CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO (São Paulo). Sesc (org.). **Chico e Sérgio Buarque de Holanda**: pai e filho, intérpretes do Brasil. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/49abj0l>. Acesso em: 25 out. 2023.

Tentando manter a opção pelo artista, a pesquisa adotou outro percurso. Partindo da noção de modernidade desenvolvida em *Raízes do Brasil*, a proposta passou a ser observar a maneira como ela era contemplada na obra de Chico Buarque. A título de ilustração, se Sérgio Buarque via no latifúndio e na herança rural um entrave para a modernidade, que só seria alcançada no Brasil a partir de uma sociedade urbanizada e burocratizada; Chico Buarque interrompia essa linha lógica, mostrando que a sociedade urbanizada e burocratizada caminhou, de fato, para o neoliberalismo e, sendo mediada pelo mundo da mercadoria, produziu exclusão, desigualdade e injustiça. Isso poderia ser visto em canções como “Pivete” (Buarque, 1978), “Meu guri” (Buarque, 1981), “Bye-bye Brasil” (Buarque, 1980) e mesmo no romance *Estorvo* (Buarque, 1991), por exemplo. Essa mesma lógica poderia ser acionada para tratar de outros pontos centrais de *Raízes do Brasil*.

No entanto, ao trabalhar mais profundamente com essas canções, algo apontava que elas já não espelhavam de maneira interessante o cenário brasileiro atual, mesmo as pertencentes aos álbuns mais recentes. Também, que o lugar social ocupado por Chico Buarque impactava e limitava sobremaneira a forma como alguns temas eram explorados. Diante dessa impressão, mais do que de uma certeza, a pesquisa foi sendo encaminhada para outras referências musicais, de modo a poder encontrar nelas aspectos sociais mais característicos do início do século XXI. Foi nessa busca que a pesquisa chegou à artista Luedji Luna.

Muitos aspectos se destacavam em sua produção. Em primeiro lugar, a participação de muitas outras mulheres negras que são intérpretes de suas canções. Também o fato de parecer haver um público consolidado, em que pese na ocasião existir apenas um álbum produzido. Além disso, a artista parecia partir de um conjunto de saberes e temas específicos, os quais, muitas vezes, não estavam no meu horizonte discursivo, mas que pareciam ser compartilhados com esse público.

Para compreender a artista Luedji Luna e sua obra, a maior parte das informações foi extraída de entrevistas que concedeu a veículos digitais de imprensa. Suas redes sociais também ofereceram muitos indícios importantes sobre como se deram os processos de produção e de distribuição das canções. Não houve resposta para as muitas tentativas de entrevista que solicitei à artista, seja diretamente nas redes sociais que administra, seja por meio dos contatos oficiais oferecidos. Tampouco respostas para os pedidos de informações técnicas mais específicas sobre a produção dos álbuns, o que ficou limitado às informações dos materiais de divulgação. No campo acadêmico, a obra de Luedji Luna já é posicionada como material de pesquisa em pelo menos duas universidades públicas: a Universidade

Federal da Bahia, no programa de pós-graduação em Cultura e Sociedade, pelas professoras doutoras Marilda de Santana Silva e Nadja Vladi Gumes; e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, no programa de pós-graduação em Letras e Linguística, pela mestra Isabelle Lins Carvalho. Essas pesquisas ajudaram a pensar sobre as diferentes abordagens possíveis de sua obra.

Ao fazer a opção pela compositora, um teórico foi ponto de partida para essa nova linha de pesquisa. A obra *Atlântico negro*, de Paul Gilroy (Gilroy, 2012), ganhou contornos vivos na produção de Luedji Luna. Em linhas gerais, o sociólogo inglês apresenta o conceito de Atlântico negro como uma cultura híbrida, não circunscrita ao território nacional, pautada na fluidez das águas, na qual se criou – mediante trocas culturais especialmente ligadas à música – a identidade dos negros diaspóricos. Além disso, essa identidade se constrói na esteira de um terror racial ainda em voga e muitas vezes ignorado pelos teóricos da modernidade, que veem no fim da escravidão um passo definitivo rumo à racionalidade moderna. A partir desse autor, somaram-se outros que se fizeram necessários por revelarem aspectos potentes das canções. Como modo de garantir o alinhamento entre o conjunto epistemológico e o material analisado, optou-se, sempre que possível, por teóricos que partilham uma experiência racializada e que mobilizam suas reflexões a partir desse lugar social.

Tendo isso em vista, esta pesquisa buscou reconhecer traços da identidade do negro diaspórico na obra musical da compositora baiana Luedji Luna e o potencial emancipatório que sua obra pode ter sobre os sujeitos. Sua obra é composta por três álbuns, sendo o primeiro *Um corpo no mundo* (Luna, 2017), o segundo *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (Luna, 2020) e, por último, o *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe* (Luna, 2022), todos marcados pela presença de vozes negras de diferentes gerações dos séculos XIX, XX e XXI e de diferentes espaços, como Brasil, Quênia e EUA e que acionam discursivamente as bases ideológicas da experiência subjetiva afrodiaspórica. Tanto nos aspectos envolvidos na produção dos álbuns quanto nos temas e diálogos reconhecíveis em suas canções é possível vislumbrar o lugar identitário ocupado pelo negro fruto da diáspora africana e o lugar identitário disputado por ele em um Brasil caracterizado como pós-Iluminista e moderno, mas com fortes traços escravocratas.

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro deles apresentará teoricamente a relação de reflexo e refração entre a linguagem artística e os valores sociais, bem como os atravessamentos típicos da arte em condição de mercadoria, para contemplar os objetivos maiores da pesquisa. Por essa razão, será traçado um panorama biográfico e da carreira da artista Luedji Luna, anunciando suas vinculações axiológicas. Como forma de delimitar seus valores sociais, o capítulo estabelecerá um arcabouço teórico das concepções de diáspora negra como modo de evidenciar características de uma experiência que está na base do discurso veiculado pela compositora brasileira.

O segundo capítulo analisará um conjunto de canções presentes em seus dois primeiros álbuns, *Um corpo no mundo* (2017) e *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020). Partindo da concepção bakhtiniana de bivolalidade, serão observadas as formas como os discursos de um outro são acionados nas canções, tanto reconhecendo a maneira pela qual outras vozes são inseridas na obra, ou seja, as relações de amplificação ou afastamento entre elas, quanto mapeando os efeitos semânticos e valorativos que tais escolhas geram.

No terceiro capítulo, pretende-se recuperar as principais características sociotécnicas e valorativas ligadas à produção e circulação da música no mercado fonográfico da segunda década do século XXI. Nesse contexto, apontou-se a centralidade da conectividade propiciada pela internet e a intensificação da reificação do artista e de sua obra em um contexto capitalista neoliberal. Também se discutiu o lugar ocupado por Luedji Luna nesse panorama, traçando as escolhas operadas pela artista na intenção de escapar das interdições típicas desse sistema.

No quarto capítulo, o objetivo é articular as discussões feitas nos capítulos anteriores em uma perspectiva macroestrutural. Para isso, foi traçado um panorama político-ideológico brasileiro das formas de apagamento da identidade afrodiaspórica frente à identidade nacional, base do Estado-nação moderno, bem como os efeitos colaterais da globalização relacionados à valorização da diferença – situação que poderia viabilizar a emergência de novos discursos.

Por último, as considerações finais intencionam apresentar respostas possíveis aos objetivos da pesquisa, as limitações encontradas na articulação das ideias aqui presentes e as possíveis investigações futuras decorrentes deste estudo.

1 – ARTE, ARTISTA E SOCIEDADE

“Toda palavra é uma pequena arena em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate”, afirma o filósofo russo Vladimir Volóchinov, em seu *Marxismo e filosofia da linguagem* (2021, p. 140). É na forma concreta e viva da linguagem, ou seja, quando situada historicamente e em funcionamento, que, segundo o autor, manifestam-se os conteúdos ideológicos³ de uma sociedade. É também nas manifestações individuais da linguagem que os valores de um coletivo são expressos.

As formas expressivas do campo das Artes ocupam, potencialmente, este lugar de passagem entre um conteúdo valorativo coletivo e sua expressão concreta individual. Prova disso é que todas as sociedades, independente de suas características, apresentam manifestações artísticas fortemente capazes de revelar tanto as dinâmicas internas típicas de um determinado contexto histórico quanto os movimentos de transformação. A esse respeito, Goldman atesta que “toda grande obra literária ou artística é expressão de uma visão de mundo, um fenômeno de consciência coletiva que alcança seu máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta.” (Goldmann, 1967, p. 21). De maneira semelhante, Antonio Candido reconhece que a manifestação artística, “não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão do mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio” (Candido, 2019, p. 23).

Isso significa que as manifestações artísticas, justamente por sua não intencionalidade em capturar o todo, são aquelas que poderiam propor uma leitura dentro de seu próprio tempo e, de maneira imediata e perspicaz, conjugar diferentes nuances, “fazendo com que a obra bem realizada expresse a visão de mundo que se esconde no espírito da época.” (Ianni, 2004, p. 15). Assim, a expressão artística torna-se capaz de captar uma consciência coletiva de maneira sensível, além de, como afirma Antonio Candido, ser capaz de produzir

³ Assumo para a concepção de “ideologia” três das definições elencadas por Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929: a ideologia enquanto elemento estrutural da sociedade, “uma superestrutura colocada diretamente sobre a base econômica” (Volóchinov, 2021, p. 98); a ideologia enquanto campo dos signos, que se fazem coincidentes, já que “tudo o que é ideológico possui significação signica” (Ibid., p. 93); a ideologia enquanto representações do real, apontando que “qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social – seja ele um corpo físico, um instrumento de produção ou um produto de consumo – mas também, ao contrário desses fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites” (Ibid., p. 91).

sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (Candido, 2019, p. 30).

A afirmação de Candido revela uma dinâmica em que tanto a obra se faz reflexo do social quanto devolve aos indivíduos, ao seu público, uma leitura do mundo capaz de impactar suas subjetividades, já que é capaz de se comunicar com todos e atingir a cada um de modo particular. Esse jogo constituído por direções opostas e complementares permite à obra sua incorporação ao “patrimônio comum, fazendo do artista um intérprete de todos, através justamente do que tem de mais seu.” (Ibid., p. 80).

De modo semelhante, Theodor Adorno, desde os trabalhos iniciais que desenvolveu sobre a relação entre a forma artística e a sociedade⁴, apontava sua função social dada, principalmente, pelas leis do material, no caso dele, o musical, tipo de expressão que focou em suas análises. O conceito de material, como afirma Jorge de Almeida, reflete duas camadas, “não apenas por fazer parte de uma constelação de conceitos, na qual o sentido de cada um depende dos demais, mas principalmente por assumir, em seu próprio sentido, a historicidade que aponta em seu objeto” (Almeida, 2007, p. 288). Assim, para Adorno, é no imbricamento dos múltiplos conceitos extraídos da materialidade dos objetos, ou seja, na técnica, que se encontra a dimensão mais característica dos problemas sociais do momento de produção, ou seja, é especialmente nas formas de composição que se percebe a potencialidade de uma crítica social, uma vez que, por meio dela, também se depreende um conteúdo semântico.

Se por um lado, Adorno posiciona a arte como uma passagem entre o conteúdo histórico-social e o artista, por outro, reconhece a interdição que os interesses econômicos podem impor às suas manifestações, revelando o caráter contraditório das manifestações artísticas da modernidade, já atravessadas pela condição de mercadoria. Assim, no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de 1936, Walter Benjamin assume que a distração é marca da experiência estética na recepção de produções cinematográficas da modernidade (Benjamin, 1994); Adorno, como resposta, em “O fetichismo na música e a regressão na audição” de 1938, compara ao afirmar que “se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna

⁴ Discussão que atravessa sua produção intelectual desde, pelo menos, a artigo “Situação social da música” de 1932.

impossível a apreensão de uma totalidade” (Adorno, 1975, p. 190). Isso significa que a experiência estética é reduzida diante da reificação da obra, já que essa passa a ser pautada pela lógica do consumo, não pela da fruição. Para ele,

o processo de coisificação atinge a sua própria estrutura. Tais obras transformam-se em um conglomerado de ideias, de ‘achados’, que são inculcadas aos ouvintes através de amplificações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. (Adorno, 1975, p. 183).

Na condição de produto cultural, portanto, a música perde sua capacidade de opor-se à realidade e torna-se fetiche, distribuído segundo a lógica da demanda e do valor de troca. Como consequência, modifica tanto a sua estrutura interna quanto transforma a capacidade de recepção do público, que regride em termos de habilidade de audição, infantilizando sua percepção estética e, como consequência, também retrocede em relação ao grau de conscientização. Nas palavras de Adorno,

os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. (Adorno, 1975, p. 188).

Sendo assim, a partir do conjunto de autores selecionados, pode-se afirmar que tanto o conteúdo quanto a forma de uma obra de arte são percebidos como um reflexo da sociedade que os produz, refletindo e refratando subjetividades, axiologias, condições materiais. Para a Teoria Crítica, no entanto, a modernidade revela condições econômicas que tornam as expressões artísticas reificadas e fetichizadas, o que reduz a capacidade de proporcionar ao público uma experiência que vise à autonomia, empobrecendo a construção de pensamento crítico e de subjetividades. Em que pese o pessimismo dessa constatação, em seu livro *Teoria Estética*, conjunto de textos publicados em 1970, Adorno afirma que a experiência autêntica com a obra de arte – ligada à concentração, à experiência, à memória – ainda é o caminho para propiciar aos sujeitos a emancipação, já que ela é capaz de modificar as percepções que estes têm da realidade (Adorno, 2008).

Considerando, então, a relação que se estabelece entre arte e sociedade, esta pesquisa elegeu uma artista brasileira do cenário musical contemporâneo, Luedji Luna, cuja biografia e cronologia da carreira artística serão apresentadas na próxima seção, e propõe-se a investigar o conjunto de valores sociais que transparece em sua obra, bem como o diálogo que

estabelece com o mercado fonográfico, de modo a reconhecer possíveis caminhos de emancipação dos sujeitos. Em termos sociais, a compositora parece acionar, em sua obra, traços culturais ligados à experiência afrodiáspórica no passado e no presente. Assim, ao observar a obra dessa artista, a pesquisa pode ser capaz de revelar discursos ideológicos ainda em disputa, mas que se fazem perceptíveis na arte, bem como os valores sociais formadores de novas subjetividades, em especial ligados à mulher negra.

1.1 LUEDJI LUNA

Luedji Gomes Santa Rita, mulher negra nascida em um conjunto habitacional no bairro central Cabula, em Salvador, em 1987, é a cantora, compositora e intérprete que se apresenta sob o nome Luedji Luna⁵. Seu nome significa “rio” em tchokwe, um grupo linguístico banto que ocuparia hoje a região de Angola, além de “Lueji” ter sido o nome de uma grande rainha do Reino Lunda, vista como a “mãe de Angola” e de uma personagem do escritor Pepetela⁶. Foi criada em Brotas, bairro de Salvador que, na década de 1990, tinha IDH comparável ao de países desenvolvidos, como a Noruega (PNUD, 2006). Seus pais foram militantes do movimento negro que se conheceram na década de 1970, no contexto da construção dos partidos de esquerda. Enquanto o pai formou-se em filosofia e história, a mãe chegou a estudar enfermagem, graduação que abandonou para cursar economia, curso no qual se formou. A formação universitária indica a posição social da família, uma vez que entre os anos 1980 e 1990, pouco mais de 1% da população brasileira tinha acesso ao nível superior de ensino (INEP, 2000). Ambos atuaram profissionalmente como professores. Nas palavras da compositora,

fui uma criança privilegiada nesse sentido, porque o debate racial e social era tema de café da manhã, de almoço e de janta. Sempre me educaram para ser uma mulher forte.

Sou um projeto político de um casal de negros que conseguiram tudo a partir do estudo e do trabalho e que fazem parte de uma geração militante na Bahia. Uma geração que criou os filhos como projeto de guerra! Que colocou nomes africanos em seus filhos e que projetou neles a continuidade de uma luta que haviam iniciado. (Moreira, 2018, p. 137).

⁵ A maior parte das informações pessoais foi extraída de entrevista publicada na obra MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendentais: os novos gêneros na música brasileira.** São Paulo, Hoo Editora, 2018. Quando houver outra fonte, ela será indicada.

⁶ Trata-se da obra PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um império.** São Paulo: Leya, 2015.

Sua escolarização se deu em escolas privadas de Salvador, compostas por maioria branca, onde diz ter sofrido muito “tanto pelo racismo e por ser a única negra da turma, quanto por uma certa androginia” (Moreira, 2018, p. 137) que expressava desde cedo, e que culminou em seu entendimento como mulher bissexual. Todo o amor e acolhimento que recebeu em casa não encontrou na sociedade. O preconceito em relação ao aspecto do cabelo apareceu cedo em sua vida e, sendo fruto de uma família cujo debate racial era constante, alisá-los sempre foi uma impossibilidade.

Segundo a artista, a adolescência foi carregada de solidão e os relacionamentos amorosos chegaram tarde. Foi nesse período que passou a escrever o que considerava “gêneros sem forma”, já que o intuito era a pura expressão. Aos 17 anos, compôs o que considera ser sua primeira canção, apesar de a música ser bastante presente em sua vida, desde a “memória de sons embalados ao som de música clássica quando criança” (Pina s/d), até a chegada da “geração MTV”, quando cantava e imitava nomes como Mariah Carey e Whitney Houston. “Todo meu imaginário durante a infância era construído em torno da música, a escada era o palco, as plantas eram meu público.” (Ibahia, 2018).

Figura 1 – Luedji Luna na adolescência (dir.), s/d



Fonte: LUNA, Luedji. **1- sendo cantora and compositora since lá vai bolinha [...]**. 15 jul 2021. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/3Mm3z1o>, acesso em 20 out 2023.

Apesar da aptidão e do gosto pela música, Luedji optou por e foi aprovada na faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, em conformidade com o projeto dos pais, que viam na educação da filha um caminho para disputar espaços de poder. Chegou, inclusive, a ter uma experiência internacional no Canadá, aos 19 anos. Em entrevista ao portal *Brasil de Fato*, avalia essa escolha:

Como sou filha de militantes, acadêmicos, eu fui preparada para seguir esse caminho: ser cientista, disputar espaços de poder. Eu era uma arma de guerra, de uma geração de filhos da militância que preparou seus filhos para tomar espaços de poder e romper com as barreiras do racismo. Não estava dentro deste projeto dos meus pais — que também era um projeto político — de ser artista, de fazer música. (Pina, s/d).

No entanto, para a artista, a música se manteve presente como escape para a solidão, então, com o salário recebido em um estágio universitário no Tribunal de Justiça, passou a frequentar as aulas de canto na Escola Baiana de Canto Popular e, por dois anos, apresentou-se em casas noturnas do circuito soteropolitano, em especial no Rio Vermelho, bairro boêmio de Salvador. Ao entrar cada vez mais a fundo no mundo da música e perceber a pouca visibilidade dos artistas na cidade, tomou a decisão, com o apoio da família, de se mudar para São Paulo. Justifica essa escolha ao afirmar:

Eu ambicionava realmente ter uma carreira, na perspectiva da música autoral. Assim, São Paulo foi me atraindo por ser uma cidade cosmopolita, onde todo mundo vem parar em algum momento. Onde se encontra gente de qualquer lugar do país e de qualquer lugar do mundo. Parecia que eu precisava ir para São Paulo para ter visibilidade no resto do país. Todos os olhos estão centralizados nessa megalópole (Moreira, 2018, p. 139).

Luedji mudou-se para a cidade aos 27 anos, em 2015, encontrou um emprego formal e, nas horas vagas, era cantora, compositora e fazia sua própria produção. O primeiro show na cidade aconteceu no bar Café Piu Piu. Ao longo dos dois anos seguintes, a cantora apresentou-se em inúmeros saraus e participou da abertura do Aparelha Luzia, onde se tornou artista frequente. Com a visibilidade, passou a receber convites da rede Sesc São Paulo. Afirma que, com o tempo, deixou de tocar em bares. “Não consegui continuar cantando em bar, porque o foco de quem vai ao bar é beber e conversar com os amigos, a música fica em segundo plano. E, para mim, a música é extremamente sagrada.” (Moreira, 2018, p. 140).

Figura 2 – Luedji Luna, 2017



Fonte: LUNA, Luedji. **Sentindo-se encantada em Cabula**. 15 out 2017. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/46Uxzdi>, acesso em 20 out 2023.

Em 2017, antes mesmo do lançamento de seu primeiro álbum, *Um corpo no mundo*, a cantora recebeu três indicações ao Prêmio Caymmi de Música, que fomenta novos talentos no estado da Bahia: “Melhor Intérprete Feminino”, “Melhor Videoclipe” e “Revelação”, tendo sido vencedora nesta última categoria (Correio 24 horas, 2017). A arrecadação de fundos para a gravação de seu primeiro álbum foi feita via projeto coletivo na plataforma Catarse. A campanha foi interrompida antes do previsto devido à cantora ter sido contemplada na categoria “Música” na 4ª edição do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras (Prêmio Afro, 2017), cujo valor ganho propiciou a gravação do álbum.

Figura 3 – Material de divulgação do álbum *Um corpo no mundo*, 2017



Fonte: LUNA, Luedji. Sem título. 18 out 2017. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/473oPB0>, acesso em 20 out 2023.

A gravação do álbum *Um corpo no mundo* foi feita ainda em 2017, em Salvador, com produção do sueco Sebastian Notini e musicistas do Brasil, Cuba, Congo, Quênia e Suécia (Sympla, 2018). Em 2022, no Brasil, tanto o LP quanto o CD estavam esgotados, portanto só se fazia possível acessá-los como álbum digital nas principais plataformas de *streaming*. Na plataforma *Spotify*, por exemplo, a canção com maior número de reproduções, a faixa *Banho de Folhas*, tem mais de 20 milhões de audições⁷, número próximo e às vezes superior ao de algumas faixas de artistas com carreira de muitas décadas, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil⁸.

O show de lançamento do álbum *Um Corpo no Mundo* aconteceu em novembro de 2017 no Sesc Itaquera (Luna, 2017) e inaugurou uma série de apresentações pela rede na capital paulista e em outras unidades do estado⁹, como Rio Preto, Santos e Sorocaba. Em 2018, além do Sesc, a artista apresentou-se na Feira Preta (SP), Livraria Cultura (SP), Jazz nos fundos (SP), Festival Semina (DF), Auditório do Ibirapuera (SP), Casa de Francisca (SP), Casa Natura (SP) e Encontro das Culturas Chapada dos Veadeiros (GO), por exemplo. Em

⁷ Em 6 nov. 2023, a canção contava com 20.845.757 reproduções.

⁸ Alguns números para efeito de comparação, contabilizados em 6 nov. 2023: “As caravanas”, de Chico Buarque: 9.080.522; “Todo homem”, de Caetano Veloso: 21.539.635; “Esperando na janela”, de Gilberto Gil: 30.710.545.

⁹ As informações sobre os shows foram colhidas por meio de matérias de divulgação na imprensa e das redes sociais da artista.

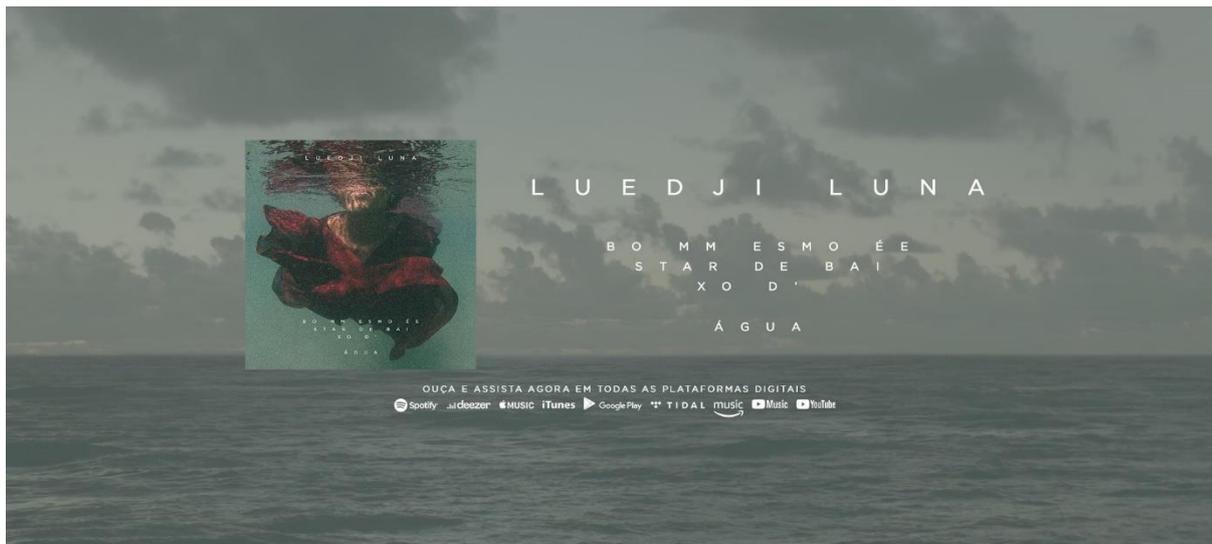
seguida, organizou uma turnê nacional passando pelas capitais Salvador, Aracajú, Maceió, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro.

Com o álbum *Um Corpo no Mundo* (2017), também ganhou a edição de 2018 do prêmio Bravo! de Cultura na categoria “Na Mira”, que premia jovens talentos (Prêmio Bravo, 2018); e na categoria “Revelação Feminina” do 12º Troféu Catavento (Cultura Brasil, 2018). Também recebeu indicação nas categorias “Melhor cantora” e “Melhor álbum” para o prêmio *Women’s Music Event Awards*, tendo levado o troféu nesta última (Kondzilla. 2018). Ainda em 2018, a artista passou a ser apoiada pelo programa “Rizoma” da empresa brasileira de cosméticos Natura, em sua vertente musical “Casa Natura Musical”, cuja proposta é dar palco a “artistas de diferentes lugares do país e com diferentes sonoridades” (Natura, 2018). Por meio da vitória no edital deste programa e do apoio da Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, a artista lançou um documentário com mais de 30 minutos de duração, *Memórias de um Corpo no Mundo* (Luna, 2018), que registrou sua turnê nacional.

Além do Brasil, a cantora se apresentou em Nairóbi, junto com o guitarrista Kato Change, e em Austin, no Festival SXSW (G1 Bahia, 2019). Em junho de 2019, o LP e o CD de *Um Corpo no Mundo* foram lançados na Europa pela gravadora Sterns Music e, no mês seguinte, deu início à turnê internacional, que passou por Canadá, Holanda, Alemanha, Portugal e Estados Unidos. Ainda em 2019, foi lançado um EP intitulado *Mundo*, contendo cinco faixas remixadas que estão presentes em seu segundo álbum, lançado em 2020, *Bom mesmo é estar debaixo d’água*.

Esse seu segundo trabalho foi contemplado em 1º lugar pelo Edital ProAc (ProAc, 2019), angariando R\$120 mil para a gravação, que foi feita em Nairóbi (Amp Studios) e em São Paulo (RedBull Station). O álbum, lançado em setembro de 2020 apenas em sua versão digital sob selo independente, tem produção do queniano Kato Change e dele participam instrumentistas do Brasil, EUA, Quênia e Senegal. Um ano depois do lançamento nas plataformas digitais, em outubro de 2021, a gravadora brasileira Noize Records anunciou uma versão em LP para o álbum.

Figura 4 – Material de divulgação do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d’água*, 2020



Fonte: LUNA, Luedji. Sem título. 14 out 2020. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/479P0pW>, acesso em 20 out 2023.

No âmbito pessoal, Luedji Luna iniciou seu relacionamento amoroso com Zudzizilla, compositor de rap natural de Pelotas (RS). As declarações da artista a esse respeito costumam explorar a clivagem racial do casal. Como exemplo, uma publicação em suas redes sociais comenta sobre Zudzizilla ser um homem negro nascido no sul do país, majoritariamente branco, situação em que a arte dele ocuparia o lugar de “disputar o sul, e mudar o olhar sobre esse território tão marcado por estereótipos e violências. Afinal, qual foi o sangue derramado na ‘Revolução Farroupilha’? De um extremo ao outro do Brasil tem PRETO!” (Luna, 2019).

Ainda em 2020, concomitantemente ao seu segundo trabalho, nasceu seu filho, Dayo Oluwadamisi¹⁰, fruto do relacionamento com Zudzizilla. Sobre a maternidade e o papel que ela teve em sua experiência ao longo da pandemia do novo coronavírus, a artista comenta em entrevista à revista *Marie Claire*,

Parir um disco com um filho, simultaneamente, traz uma energia de criação. Foi um motor para mim ter o Dayo nesse momento tão triste. Eu me tornei mais produtiva, fiquei com mais fôlego, com mais ansia de vencer na vida e fazer as coisas acontecerem, porque eu virei mãe e não caí no buraco da tristeza, da apatia, de não estar fazendo show e não ter minha vida como era antes. A maternidade chega muito nesse lugar de me dar energia para seguir acreditando na música, seguir acreditando no país, seguir acreditando na vida. (Rivera, 2021).

¹⁰ Segundo a autora em entrevista ao portal *Lunetas*, o nome “Dayo” significa “alegria chegou”, e “Oluwadamisi” vem de “Deus mantém minha vida” (Ramos, 2022). Sobre a aposição do nome na tradição banto, Nei Lopes e Luiz Antônio Simas em *Filosofias africanas: uma introdução* afirmam: “O nome o individualiza, situando-o no grupo, mostrando sua origem, sua atividade e sua realidade. Dar nome a alguém ou conhecer o seu nome íntimo equivale a descobrir sua natureza” (Lopes; Simas, 2021, p. 37).

O casal chegou a compor uma canção dedicada ao filho, a “Ameixa” (Luna; Zudizilla, 2021), em cuja letra descrevem as transformações pragmáticas de seus papéis sociais (“Eu que era treta e mágoa/ Agora é teta e fralda”), além de deixarem ver mudanças subjetivas oriundas de outra compreensão sobre a instituição familiar (“Nunca tive exemplo e agora eu sou um”).

Figura 5 – Luedji Luna ao lado do rapper Zudizilla com o filho Dayo, 2022



Fonte: LUNA, Luedji. **Hoje acordei chorando com o discurso emocionado do @willsmith recebendo o Oscar [...]**. 28 mar 2022. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/47aD9YK>, acesso em 20 out 2023.

2021 foi o ano de consolidação de sua carreira, quando recebeu indicação ao Grammy Latino na categoria “Melhor Álbum de Música Popular Brasileira” (Latin Recording Academy, 2021). Além da indicação, foi uma das cantoras a se apresentar no evento em Las Vegas, junto com o produtor do disco e guitarrista Kato Change. No evento, compartilhou palco com os brasileiros Nando Reis e Barões da Pisadinha (Teixeira, 2021). Também tem colecionado participações em grandes festivais brasileiros, como Rock in Rio, Mita, Coala, Popload, Festival de Inverno de Garanhuns e AfroPunk Bahia.

Em novembro de 2022, foi lançado seu terceiro álbum, o *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe*, contendo canções ditas “lado B” de composição própria e em parceria com Marissol Mwaba (Congo), François Muleka (Congo) e Ravi Landim (Brasil). Nas faixas, ainda há participações especiais de muitas mulheres negras brasileiras, dentre elas Aza Njeri, Day Rodrigues, Linn da Quebrada, Nuna Nunes, Valdecir Nascimento e Winnie Bueno, além da cabo-verdiana Mayra Andrade. Buscando atrair também o mercado internacional, o álbum tem participação de artistas da cena musical negra americana, como o rapper Oddisee, o DJ Sango e o baterista e produtor John Key, colaborador da cantora Solange Knowles (Aloi,

2022). Seu terceiro trabalho foi lançado apenas em plataformas digitais e pode ser acessado gratuitamente.

Figura 6 – Material de divulgação do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe*, 2022



Fonte: LUNA, Luedji. **BMDA Deluxe | ouça agora**. 14 out 2020. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/3Sk8ILu>, acesso em 20 out 2023.

Em maio de 2023, a artista foi anunciada como uma das 100 “Pessoas Mais Influentes de Descendência Africana” (*Most Influential People of African Descent - MIPAD*) até 40 anos, ocupando a posição 17 na categoria “Mídia e Cultura” (MIPAD, 2023). Segundo o site da instituição, trata-se de uma iniciativa global da sociedade civil em apoio à Década Internacional para Pessoas de Descendência Africana, proclamada pela resolução 68/237 da Assembleia Geral das Nações Unidas. Em que pese a experiência afrodiaspórica estar pontuada em toda sua história de vida e na constituição de sua carreira, a nomeação pelo MIPAD torna evidente o reconhecimento que a compositora recebe no conjunto intelectual afrodiaspórico, consolidando sua voz como amplificadora de identidades forjadas no seio dessa experiência.

Figura 7 – Luedji Luna, 2023



Fonte: LUNA, Luedji. **Nunca foi sorte, foi pai Gbessen! [...]** 13 ago 2023. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/46P3RWP>, acesso em 20 out 2023.

Nota-se que em suas declarações de cunho biográfico, nas formas como conduz a produção de seus álbuns e no reconhecimento social que carrega, a clivagem racial é marcante e baseia o conjunto de valores aos quais a artista se filia. Por essa razão, interessa traçar as características da diáspora de povos africanos e suas conexões com o campo artístico.

1.2 DIÁSPORA NEGRA, ATLÂNTICO NEGRO E TRANSATLÂNTICIDADE

Partindo do princípio de que os produtos culturais são sempre fruto de um caldo histórico-social, esta seção explora o fenômeno da diáspora negra e sua reverberação no mundo das artes, em especial na música, de modo a compreender o lugar artístico e social ocupado por Luedji Luna.

Segundo Cláudia Mortari (2015), o conceito de “diáspora” remonta aos textos bíblicos e dá nome à dispersão dos judeus a partir do que hoje é o território de Israel. Por analogia, o nome “diáspora negra” foi criado para fazer referência ao fenômeno histórico-social marcado pela imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do

mundo ao longo dos séculos. Nesse movimento, as culturas desses povos se espalharam pelo oceano Atlântico, onde se deram trocas simbólicas, seja nos navios negreiros ou nos novos contextos em que os sujeitos escravizados encontraram fora da África. Longe de serem pacíficas, tais trocas foram marcadas, em geral, pela desigualdade de poder, subordinação e conflito com as culturas locais. Para compreender as bases socioculturais e as implicações da diáspora negra, três autores foram mobilizados: o teórico cultural jamaicano Stuart Hall, o sociólogo inglês Paul Gilroy e a historiadora brasileira Beatriz Nascimento. Com essa fundamentação, busca-se reconhecer características típicas das construções culturais do negro diaspórico para, em seguida, observar seu funcionamento na obra da artista brasileira Luedji Luna.

Na coletânea de artigos publicada sob o título *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2013), Stuart Hall aborda a diferença da experiência diaspórica – ligada à disjuntura, à diferença – em relação à ilusão identitária ocidental, pautada, por sua vez, na “unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice” (Hall, 2013, p. 30). Essa unidade, segundo o autor, propicia uma visão ininterrupta de eventos do passado, presente e futuro, ao que chamamos “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade” (Ibid., p. 32). Esse caráter indivisível, por exemplo, é o que arquiteta o referencial nacional, baseado na unicidade de um “povo” em um “território”.

Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas nacionais soberanas e suas ‘comunidades imaginadas’¹¹ na era do domínio dos Estados-nação europeus. Esse foi também o referencial adotado pelas políticas nacionalistas e de construção da nação após a independência. (Hall, 2013, p. 38).

Essa concepção está longe de refletir a unicidade verdadeira de um Estado-nação moderno plenamente unificado, mas serviu e continua a serviço da construção forjada de uma identificação que se sobrepõem às muitas diferenças de classe, gênero, região, religião que, indiscutivelmente, atravessam as nações. Nesse sentido, funciona apenas para delimitar um “outro”, um diferente, lógica que, na economia do racismo, serviu e continua servindo para entender “África”, por exemplo, como um “outro” metafórico que ocupa uma dimensão na

¹¹ Referência à expressão usada por Anderson, 2008.

sociedade e história ocidentais “que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada” (Ibid., p. 46).

Hall subverte a ilusão da unidade ao apontar “a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial” (Ibid., p. 16), já que essas são, por princípio, “um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (Ibid., p. 16). Em situação de diáspora, os sujeitos são obrigados a adotar “posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (Ibid., p. 84), uma vez que suas experiências transcendem as fronteiras territoriais.

Como consequência de uma identidade não ontológica, Hall demonstra o caráter altamente híbrido das culturas fruto da diáspora negra, marcadas pela incessante “produção” de uma tradição que é fixa e ao mesmo tempo fluida, como “o mesmo em mutação” (Ibid., p. 49), e que capacita o sujeito a adotar uma postura de produção sobre si mesmo. Tal hibridização prevê um processo de tradução cultural, não uma simples convivência entre tradições culturais diversas. Hall, assumindo a definição do teórico crítico indiano-britânico Homi Bhabha (1997), revela que essa tradução

é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou ‘inerentes’ de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a ‘diferença do outro’ revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação. (Bhabha, 1997 apud Hall, 2013, p. 83).

Esse processo de tradução que pressupõe o conflito, e não a simples convivência com o diferente, seria, segundo Hall, o material de onde decorre o fenômeno da “multiculturalidade”, ou seja, o conjunto de “estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade pelas sociedades multiculturais” (Ibid., p. 57).

Especialmente em seu artigo “A questão multicultural”, publicado originalmente no ano 2000 e presente na mesma coletânea, o autor explora a multiculturalidade das culturas diante dos impactos da globalização, tanto na forma como essas trocas culturais acontecem quanto no lugar ocupado pelas identidades culturais diaspóricas. Para ele, como já explorado, as sociedades multiculturais fruto da diáspora são marcadas pela heterogeneidade, o que as opõe fortemente ao Estado-nação moderno Ocidental, por seu pressuposto de homogeneidade baseada em valores universais, seculares e individualistas liberais. No entanto, a globalização,

segundo Hall, apesar de sua tendência homogeneizante, produziu, de modo colateral, efeitos diferenciadores, propiciando

formações subalternas e as tendências emergentes que escapam a seu controle [ao controle do processo de globalização], mas que ela tenta ‘homogeneizar’ ou atrelar a seus propósitos mais amplos. É um sistema de *con-formação* da diferença, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença. (Ibid., p. 65 grifo do autor).

Isso porque “a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’” (Ibid., p. 40), produzindo um novo tipo de “localismo” que “não é autossuficientemente particular, mas que surge de dentro do global, sem ser simplesmente um simulacro deste” (Ibid., p. 67). Essa interdependência entre o local e o global, além de subverter a ilusão de essência e homogeneidade das identidades ocidentais, abriu espaços para que identidades “minoritárias” (como as que nascem da diáspora) saiam dos “guetos” e ocupem posição de relevância no mercado cultural, justamente por pertencerem a um movimento que, desde sua origem, é transnacional, com conexões múltiplas e laterais (Ibid., p. 50).

O autor enfatiza o papel da música nessa dinâmica, reconhecendo, em suas manifestações sincréticas, um símbolo das trocas culturais diaspóricas e não apenas resultado das influências centradas no ideal de nação:

a proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (Hall, 2013, p. 42).

Esse modo de produção de cultura e de produção identitária, “onde as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas” (Ibid., p. 85) a um ideal nacional, anunciaria o fim de um conceito de “modernidade” definido, exclusivamente, em termos ocidentais.

Partindo de pressuposições semelhantes, Paul Gilroy, na obra *Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, publicada pela primeira vez em 1993, desconstrói a ideia irrefletida de que “as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de

Estados-nação essencialmente homogêneos.” (Gilroy, 2012, p. 39). Assim como Stuart Hall, as contribuições do autor oferecem uma alternativa à de base nacionalista ao reconhecer deslocamentos na construção identitária advindas das movimentações econômicas, sociais e culturais do Atlântico, que tomam por princípio uma perspectiva transnacional e intercultural (Ibid., p. 57). Gilroy revela uma dinâmica maniqueísta no arcabouço da produção intelectual que sustenta, ainda na modernidade, as noções de “nacionalidade”, “raça” e “identidade étnica” (Ibid., p. 34). Tais concepções, ilustradas pelas oposições “negro-branco”, “macho-fêmea”, “senhor-escravo”, excluíram, sistematicamente, os negros, “ora como não humanos, ora como não cidadãos.” (Ibid., p. 41). Nesse contexto, “a história e a cultura negras são percebidas, assim como os próprios colonos negros, como uma intrusão ilegítima em uma visão da vida nacional” (Ibid., p. 43), ou seja, como aqueles que ferem uma comunidade “tão estável e tranquila quanto etnicamente indiferenciada” (Ibid., p. 43).

Ao reconhecer as limitações que o nacionalismo trouxe à concepção de identidade no mundo moderno, uma vez que se pautam em uma solidariedade mecânica, o autor não deixa, também, de apontar que a busca por uma essência ancestral africana toma por princípio a mesma ilusão de pureza das origens, chegando a afirmar que “se qualquer conexão vital com a África é identificada no presente, é de cunho comercial.” (Ibid., p. 23). Ainda assim, observam-se efeitos positivos nessa identificação, que permite, por exemplo, que a “ideia de negritude como abjeção [esteja] se fundindo a definições mais prestigiosas de negritude em termos de vitalidade, saúde e dinamismo super-humano”, o que não significa o fim do pensamento racial. Para Gilroy, é um equívoco pensar as identidades diaspóricas a partir de uma raiz comum, homogeneizante e fixa. Sua complexidade pauta-se, justamente, em sua não fixação, no movimento e na transformação.

Além disso, Gilroy enfatiza o papel da cultura como espaço de trocas simbólicas que lastreiam a construção de tais identidades. O navio, como canal de comunicação e organizador cultural, surge como símbolo dessa dinâmica pan-africana de trocas lastreada nas águas do Atlântico (Ibid., p. 54), já que sua atuação é indeterminada, incontestante, fluida e sequer pressupõe território, base do discurso nacional. A função central da cultura nas formações identitárias do Atlântico negro, para ele, nasce da experiência da escravidão, quando as práticas da música e da dança eram substituídas de liberdades políticas negadas e que, desde então, preservam “necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais” (Ibid., p. 128).

a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em ‘resgatar críticas’ do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (Gilroy, 2012, p. 130).

Vê-se que as artes não são percebidas como simples formas de expressão e nem estão dissociadas da experiência da vida. A cultura expressiva parece ser uma continuidade da própria vida e cumpre papel fundamental no processo identitário da comunidade. Assim, a arte não seria apenas “forma de compensação, paga como preço de um exílio interno em relação à modernidade, mas como o veículo preferido para o autodesenvolvimento comunal.” (Ibid., p. 245), já que cria uma topografia de lealdade e identidade entre os sujeitos, antes alijados dos pressupostos culturais do Estado-nação. Isto é,

elas iluminam um clima mais indeterminado, e alguns diriam, mais modernista, no qual a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir criatividade e de gerar prazer, assim como de acabar com a ansiedade em relação à coerência da raça ou da nação e à estabilidade de uma imaginária base étnica. (Ibid., p. 20).

A música, em especial, é entendida por Gilroy como a manifestação mais evidente dessas trocas simbólicas e do espaço de expressão do negro diaspórico. Diante de um terror indizível por meio de palavras, a experiência da diáspora é expressa musicalmente, inclusive porque esta permite certa polissemia, indefinição semântica, que se faz vital em um contexto de batalha “escravos-senhores” (Ibid., p. 160), onde a expressão política é interdita e sua manifestação pode levar à morte. Para o autor, essa comunicação que se estabelece por meio da música torna-se cada vez mais refinada e desenvolvida, ganhando contornos intelectuais, isto é, passando a veicular também, posições político-ideológicas (Ibid., p. 165). Para ele, ainda hoje, em um cenário de interdições sociais, “essa cultura musical fornece uma grande dose de coragem necessária para prosseguir vivendo no presente” (Ibid., p. 94), já que se faz instrumento para dizer aquilo que, dito na linguagem cotidiana, não poderia ser dito ou, se dito, não seria ouvido.

Por último, Gilroy indica que a própria relevância da música nas mais diversificadas comunidades negras fruto da diáspora do Atlântico, por si só, já é um elemento de coesão e conexão identitária. “As histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua” (Ibid., p. 209) dos gêneros musicais, exemplificados pelas trocas estéticas entre o soul, rhythm and blues, hip-hop e mesmo o rap brasileiro, revelam, também, intercâmbios

discursivos e apontam para um processo de identificação cultural transnacional. No entanto, problematiza a questão ao demonstrar que, no âmbito do mercado cultural e da intelectualidade, essas manifestações musicais são muitas vezes interpretadas, ainda, por meio de uma unicidade nacionalista, ao serem associadas a uma essência “afro-americana”, por exemplo (Ibid., p. 89). Para o autor, em que pese as contradições inerentes aos produtos culturais no mercado fonográfico, o acionamento de uma raiz ontológica é meio de silenciar a dissensão e censurar o debate político sobre a experiência afrodiaspórica e suas manifestações, no intuito de ocultá-la sob o rótulo nacional.

Da mesma maneira que Paul Gilroy cria a categoria Atlântico negro como forma de tornar visível uma compreensão histórico-cultural com base na diáspora, no Brasil, a historiadora Maria Beatriz Nascimento anunciava, pelo menos quatro anos antes, a categoria Transatlanticidade, orientada para ser uma alternativa à visão nacionalista e que, da mesma forma, parte do princípio tanto de que a experiência diaspórica sempre foi eclipsada pela discussão sobre o nacional, quanto que teve bases nas interconexões atlânticas. Sua morte precoce não permitiu a sistematização dessa categoria, de modo que a compreensão do termo deve ser feita por meio de textos esparsos. No conjunto desses materiais, principalmente nos artigos reunidos na coletânea *Beatriz Nascimento: Quilombola e Intelectual* (2018), a autora aponta que a triangulação África - América - Europa, no contexto da colonização, serviu de base para a constituição identitária e definiu uma cultura transatlântica desterritorializada, da qual o Atlântico é vetor (Nascimento, 2018, p. 371). Além da produção acadêmica, a autora expôs suas reflexões em um filme-documentário, *Ôrí*, de 1989 (Ôrí, 1989), que é composto por recortes de suas ideias e das de outros intelectuais com os quais Nascimento dialogava e selecionou para estar na obra, já que foi responsável pelo roteiro.

De forma mais explícita em seu filme-documentário, a autora atribui ao oceano Atlântico o elo para uma história fragmentada, cujas partes têm origem diversas (África, América e Europa). Também, reconhece que a colonização impôs transformações às culturas americanas, marcadas por uma extrapolação dos limites do território nacional. Assim, por ser uma civilização pautada em uma cultura que se deu em um não lugar, nomeia-a “civilização transatlântica”. Esse movimento nasce a partir da transmigração de uma cultura e de uma atitude no mundo, ou seja, de um conjunto de valores de diversas culturas africanas para o continente americano, onde tanto estas foram amalgamadas aos valores locais, europeus e indígenas; como se unificaram por meio de uma experiência comum, de base racial escravocrata, ligada às formas do sofrer, à perda da autoimagem e do exílio. Por essa razão, a autora afirma que o mar Atlântico guarda uma dialética.

Diferentemente de Stuart Hall e Paul Gilroy, Beatriz Nascimento enxerga no resgate e na preservação de uma “essência” da “cultura africana” a possibilidade de construção identitária que garanta a existência dos corpos negros em um quadro de marginalização perante o processo de desenvolvimento nacional, que só enxerga esses corpos como mão de obra escrava. A identidade racial precisa ser acionada uma vez que a categoria “classe social” não é capaz de representar as demandas específicas da experiência negra nem de dar subsídios para a emancipação desses sujeitos. Nesse sentido, as muitas formas de quilombos representam a afirmação primordial de um sujeito e a busca por um território que, por um lado espelha o de base nacional, por outro se afasta dele porque está pautado na concepção bantu de nação, que prevê que a nação seja “aculturada” por prever a convivência das diversidades culturais em um mesmo Estado-nação e não estabelecer um reflexo homogêneo direto entre essas duas dimensões, diferentemente do mundo Ocidental.

No filme-documentário, fica evidente o papel da cultura, especialmente da música e da dança, como elemento integrador, uma vez que ao longo da obra é possível visualizar muitas de suas manifestações, especialmente as ligadas ao samba e ao carnaval. Em uma de suas cenas, o ensaio da escola de samba Vai-Vai, de 1980, fica evidente a base negra na qual está assentada não apenas pela participação massiva de pessoas negras, mas pelos valores bantu que estruturam os cordões de seu desfile ou o ritmo de sua bateria, segundo Ciro Nascimento, carnavalesco entrevistado¹². A evidência também se dá pela afirmação feita de que o carnaval, os terreiros, os grupos de maracatu ou os blocos do frevo são formas de recriar a África em outro território, em que pese as condições pouco favoráveis.

Ainda sobre o aspecto cultural na perspectiva da Transatlanticidade, o documentário atesta que a década de 1970 viu surgir certa efervescência ligada à categoria “cultura negra”, apontando o sucesso do soul como uma de suas manifestações. Nas considerações feitas, subentende-se que a facilitação das comunicações em âmbito mundial e as relações de comércio estreitadas entre os países – sintomas diretos do processo de globalização – proporcionaram melhor diálogo entre diversas experiências culturais negras, o que explicaria seu momento de ebulição: o que vai ao encontro do desenvolvido também por Stuart Hall e Paul Gilroy.

Observam-se traços complementares nos três autores que garantem percepções complexas sobre a experiência afrodiáspórica. Em todos eles, tal experiência fundou identidades e engendrou manifestações culturais marcadas, sobretudo, pela hibridização e pela

¹² A fala dele tem início no minuto 21’39”.

recusa ao discurso nacional. Também as artes, em especial a música, ocupam posição fundamental nas trocas simbólicas, operando tanto na construção dessas identidades quanto na emancipação dos sujeitos.

Com base nesse conjunto epistemológico, esta pesquisa busca analisar a produção cultural da artista brasileira Luedji Luna de maneira combinada às orientações político-econômicas de seu contexto de produção, para, então, reconhecer em sua obra elementos de um modo de fazer e de ser provenientes da experiência da diáspora africana.

2 – AS VOZES NAS CANÇÕES

Este capítulo busca explorar as particularidades do material artístico da compositora e intérprete Luedji Luna. Suas canções, de modo mais amplo, abordam muitos temas, em que pese a predominância dos que envolvem a experiência amorosa. No entanto, mais do que observar os traços do conteúdo semântico do que enunciam, o objetivo é buscar uma recorrência em termos formais, já que, segundo Adorno (1975, 2008), esta é a dimensão com maior capacidade de deixar ver aspectos sociais do contexto de produção, a que aponta para a

autonomia da obra perante as leis do mercado e, no limite, promove a emancipação do sujeito ouvinte.

Nesse contexto, ao observar individualmente as canções, um aspecto formal de Luedji Luna se faz inequívoco: a participação de outros sujeitos. Tais sujeitos, por vezes, estão presentes por meio de suas enunciações; em outras, são apenas aludidos. Cada um deles, no entanto, contribui para a composição do enunciado da artista. Assim, o objetivo é reconhecer, nos discursos verbal e sonoro, quais são as estratégias de inscrição do discurso do outro mobilizadas nas canções e quais reverberações semânticas e valorativas essas escolhas acionam. Esse mapeamento será feito a partir da concepção bakhtiniana de dialogismo, que será desenvolvida na próxima seção. Já sobre a seleção das canções da artista, levou-se em conta aquelas que, de maneira mais evidente, transparecem a presença de outros sujeitos discursivos. Partindo desse quadro, foram selecionadas sete faixas de seus dois primeiros álbuns, sendo elas: “Uanga”, “Quase”, “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, “Chororô”, “Ain’t got no” e “Ain’t I a woman”, pertencentes ao álbum *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (Luna, 2020); e “Saudação Malungo” e “Iodo + Now Frágil”, pertencentes ao *Um corpo no mundo* (Luna, 2017).

2.1 FORMAS DE INSERÇÃO DO DISCURSO DO OUTRO

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (2018) revela um eixo analítico da obra do romancista russo e acaba por traçar o que seria uma característica inerente à linguagem: o dialogismo. Afastando-se de uma concepção estanque da língua como a que até então era entendida por Saussure¹³, Bakhtin aponta a constituição do discurso, ou seja, a língua em ação na sociedade, sendo feita por uma dupla dimensão. Entende-se, com isso, que um discurso se constrói não em sua unicidade, mas somente na interação com o outro, mediante a presença de um outro discurso que o precedeu. Sendo o dialogismo condição intrínseca à linguagem e sendo o sujeito um sujeito de linguagem, pode-se concluir que o dialogismo é a base da alteridade na qual a identidade do indivíduo é construída.

Em sua obra, Bakhtin explora a presença explícita do dialogismo na ficção de Dostoiévski, demonstrando que, na relação entre autor e herói (ou personagem), existe uma equivalência, pois não há atenuação do discurso de um em detrimento do discurso do outro.

¹³ Ver SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 26. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

Em outras palavras, a voz do autor situa-se lado a lado à dos personagens e não exerce autoridade sobre elas. Aliás, as relações não se esgotam na relação autor-personagem. Em seus romances, os personagens entre si e também sozinhos reverberam discursos multivocais, ou seja, constituem-se por meio da presença de muitas vozes. Esse procedimento reconhecido na obra do romancista russo e que parece ser capaz de representar a linguagem em seu funcionamento tal qual na sociedade é chamado por Bakhtin de romance polifônico, isso é, uma obra em que as relações dialógicas inerentes ao discurso se tornam evidentes.

Apesar de se debruçar sobre Dostoiévski, Bakhtin lembra que o viés dialógico pode ser observado em “outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*.” (Bakhtin, 2018, p. 211 grifo do autor). Neste aspecto, pode-se compreender, portanto, que a música, em sua realidade concreta e viva, seja ela qual for, é um discurso constitutivamente dialógico, já que compartilha esse traço sígnico essencial a qualquer discurso — ainda que guarde sua especificidade dentro do campo artístico, sendo ela a composição por pelo menos duas matérias sígnicas explícitas que atuam em conjunto: o discurso verbal e o discurso sonoro, ambos dialógicos e não necessariamente convergentes. Além disso, a presença, explícita ou não, de outros sujeitos da enunciação aponta também para o potencial dialógico desse discurso, uma vez que, mesmo que haja uma posição de acordo e confirmação entre eles, por serem “divididos entre dois diferentes enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas” (Ibid., p. 210).

Nesse sentido, para analisar as canções da compositora Luedji Luna, será utilizada uma categoria formulada por Bakhtin que reflete a concepção dialógica da linguagem, também chamada bivocalidade. Tal categoria, nomeada “discurso orientado para o discurso do outro”, desdobra-se em três formas observáveis: o discurso bivocal de orientação única; o discurso bivocal de orientação vária e o discurso refletido do outro. A partir dos resultados desse procedimento analítico, pretende-se reconhecer quais são as convergências e divergências entre as vozes presentes nas canções de Luedji Luna, ou seja, as axiologias que dialogizam por meio de marcas de um modo de fazer e de ser.

2.1.1 O discurso bivocal de orientação única

O discurso bivocal de orientação única é visto quando o autor “inclui no seu plano o discurso do outro voltado para as suas próprias intenções” (Bakhtin, 2018, p. 221), ou seja, imprime nova orientação semântica ao primeiro, nova finalidade, mas “não entra em choque com a ideia do outro” (Ibid., p. 221), conservando sua integridade enquanto discurso. Ainda

que haja duas vozes, elas, em geral, tendem à fusão, à síntese. Essa expressão que prevê a voz de um outro pode se dar em diferentes graus de separação entre os discursos. Em um primeiro caso, “a língua pode tentar criar limites claros e estáveis para o discurso alheio” (Volóchinov, 2021, p. 255), não o marcando pelas próprias entonações do autor, por exemplo. Essa forma pode salientar estreita confiabilidade ou mesmo proporcionar um apagamento do autor diante de um enunciador hiperbólico que se torna fiador da enunciação, como uma voz de autoridade.

São três as faixas em que ocorre a inserção do discurso do outro de forma a manter sua integridade em grau máximo, isto é, por meio de um processo de dupla citação, a artista silencia e abre espaço em sua obra tanto para letras compostas por um outro quanto permite a este outro estar presente com sua própria voz, seu timbre, sendo também intérprete da canção. Tal procedimento eleva o discurso do outro a uma zona intangível, como se não fosse possível resumi-los ou reformulá-los e, por isso, estão presentes tal qual são. É o caso das canções “Uanga”, “Quase” e “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, todas do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020).

A faixa que abre o disco, “Uanga” (ANEXO A), é uma canção composta e interpretada por Lande Onawale, pseudônimo de Reinaldo Santana Sampaio, multiartista de Salvador, formado em História pela Universidade Federal da Bahia e militante do Movimento Negro Unificado. Desde 1996, publica seus poemas e contos em revistas e cadernos literários, como *Cadernos Negros*, além de sambas para Blocos Afro e conteúdo audiovisual para televisão (Literafro, 2020).

“Uanga”, que em kimbundo significa “magia” ou “feitiço”, tem letra formada por apenas dois versos, que se repetem e ganham o acompanhamento de tambores: “O amor é coisa que moí, muxima/ E depois o mesmo que faz curar”. O vocativo “muxima”, que em quimbundo significa “coração”, perde, na canção, o seu sentido físico e vincula-se metonimicamente ao campo dos afetos. Assim, o amor seria aquele capaz de moer, desfazer em pequenos pedaços o indivíduo, e apenas o amor é que teria capacidade de reconstruir esses pedaços moídos do âmbito sentimental, sendo, portanto, esse o seu “feitiço”. A canção soa como um diálogo estabelecido entre o enunciador e os próprios sentimentos, representado aqui por “muxima”, como forma de apaziguá-los.

A faixa é inserida no álbum por um movimento próximo ao que se conhece por citação de autoridade, quando a artista Luedji Luna se mantém em silêncio e cede sua condição de intérprete para que outro compositor apresente sua voz, já que a canção é interpretada pelo próprio Lande Onawale. Sua voz desacelerada, prolongando a duração das vogais de maneira

melodiosa, surge em meio ao silêncio, sozinha, com um efeito que remete a uma voz imemorial. Além disso, os dois versos da letra de “Uanga” são repetidos nas duas primeiras vezes sem qualquer acompanhamento instrumental, garantindo nitidez e destaque a seu canto. Apenas na terceira repetição dos versos é que a canção passa a ser acompanhada por tambores e permanece assim até o final. Por meio de um *fade out*, elimina-se a divisão entre ela e parte do início da faixa seguinte, chamada “Tirania”, esta, interpretada pela própria Luedji Luna. “Uanga” soa como um prelúdio para o álbum, deixando em suspenso a voz da artista, que fala por meio da voz do outro e, portanto, cria um prolongamento entre as duas vozes, apontando para certa confluência ideológica.

O mesmo procedimento acontece na faixa “Quase” (ANEXO B), composta e interpretada pela poeta brasileira Tatiana Nascimento, que a escreveu para o álbum inspirada na canção que é apresentada em conjunto, a faixa “Lençóis”¹⁴. A autora é formada em Letras pela Universidade de Brasília, com doutorado em estudos de tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Fundadora da *Padê editorial*, já lançou diversos livros de poemas e esteve à frente das edições de 2017 e 2018 da Mostra Palavra Preta em parceria com Luedji Luna, evento que passou por Brasília e Salvador e que reuniu mulheres negras autoras (Literafro, 2019).

“Quase” nasce como um poema de amor que representa uma relação estabelecida por meio de sobras e retalhos afetivos. A canção parte da noção de carência e de uma disputa pela possibilidade de afeto, indicando que é a partir dessa relação despedaçada, criada sob a perspectiva do “quase”, que se deve buscar o brilho e a possibilidade amorosa, já que “Qualquer coisa brilha sob o sol/ Até um caco tosco de vidro coronário meio arranhado/ Que nem a maré das lascas do meu coração”.

Nessa faixa do álbum, Tatiana Nascimento declama o poema fazendo uso apenas da entoação própria de sua voz recitando esse gênero literário, sem tensioná-la com traços melódicos típicos da musicalidade, mais ligados à continuidade (Tatit, 2012, p. 10). Sua declamação é serena e acompanhada por um fundo musical de volume baixo, contendo apenas bateria, baixo e teclado, de modo a favorecer a voz da poeta e associá-la ao sentimentalismo. Ademais, em sua declamação, a autora explora traços da oralidade, como a posição proclítica do pronome pessoal oblíquo em “Me dá um pedaço do seu amor?”, além do uso do imperativo em 2ª pessoa “dá”, no lugar de “dê”; a contração do termo “você” em “Mas que cê

¹⁴ Luna, Luedji. “Lençóis”. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d’água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado B. Faixa 1.

nem lembra mais direito como”; a marca de modo “assim” pressupondo presença física do interlocutor em “Só colocar um do lado do outro, assim” e o marcador conversacional em “Do jeito que as coisas andam tão quebradas, né?”. Esses procedimentos marcam sua declamação como um diálogo cotidiano, aproximando-a da espontaneidade e estabelecendo um traço marcante de sua dicção, bastante diferente do de Luedji Luna, mostrando autonomia em seu modo de dizer.

Por último, ainda considerando o terreno das citações em que o outro intérprete ocupa posição de destaque, assumindo uma voz autorizada a dizer, há a faixa 4 do mesmo álbum, “A noite não adormece nos olhos das mulheres” (ANEXO C), que aparece em conjunto com “Ain’t got no”. “A noite não adormece nos olhos das mulheres” é, originalmente, um poema da escritora mineira Conceição Evaristo, mestra em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Autora de obras de ficção como *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2017b) e *Olhos D’água* (Evaristo, 2014), com a qual foi vencedora do Prêmio Jabuti em 2015. Em 2018, foi a grande homenageada na FLIP em Paraty e no 61º evento de premiação do Jabuti. No mesmo ano, candidatou-se a uma vaga na Academia Brasileira de Letras (ABL) tendo sido apoiada por uma grande campanha popular que rendeu mais de 40 mil assinaturas em uma petição on-line (Literafro, 2022).

O poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres” foi publicado a primeira vez em 2017, em seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (Evaristo, 2017a), e foi dedicado à historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento, cuja produção e pensamento consolidou-se como uma das principais vozes sobre a clivagem negra no discurso feminista (Literafro, 2021). O poema é composto pela afirmação de um fato expresso logo nos primeiros versos: a noite não é capaz de alcançar os olhos das mulheres e proporcionar a elas o descanso. Em seguida, desenvolve-se de maneira metafórica as razões pelas quais isso se dá, descrevendo e denunciando o processo histórico-social da mulher negra no Brasil (Braz.; Coqueiro e Silva, 2020), até culminar em uma motivação que se faz lenta e silenciosa em busca de empoderamento, sintetizada pela ideia de rede que costura uma resistência imemorial.

Pois do nosso sangue-mulher
De nosso líquido lembradiço
Em cada gota que jorra
Um fio invisível e tônico
Pacientemente cose a rede
De nossa milenar resistência

(Trecho de *A noite não adormece nos olhos das mulheres*)

No álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), é a própria voz de Conceição Evaristo que se apresenta tanto textualmente por seu poema quanto por meio do timbre de sua voz de intérprete. Assim como se deu com Lande Onawale e Tatiana Nascimento, a voz de Conceição Evaristo se destaca em meio aos instrumentos, que se deslocam para um plano de fundo, servindo como ambientação ao que se diz. Sua voz aparece sem qualquer inflexão ou sustentação vocálica, apontando para uma fala tipicamente recitativa, de entoação cristalina. Ao final da declamação, quando o poema assume sua motivação ligada à resistência, os instrumentos cessam por completo, elevando ainda mais o grau de relevância daquilo que é dito.

Considerando o conjunto das três canções, notam-se recorrências no modo como as vozes do outro são apresentadas. Em primeiro lugar, são enunciados retirados de outros contextos, de outros autores, cuja finalidade inicial foi modificada para atender aos objetivos de uma segunda enunciação, ou seja, trata-se de uma relação – neste caso, de afirmação – entre enunciados completos. Também, nota-se que “após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume” (Bakhtin, 2018, p. 221). Se, linguisticamente, em um modelo textual típico, reconhece-se essa presença do outro por meio das aspas, no campo da música, essa marcação é substituída pela própria voz do outro, que, em presença, é ouvido por meio de seu timbre vocal e entoação melódica únicos. Quando Luedji Luna silencia e, como reforço, silencia o conjunto de instrumentos, a voz do outro ganha destaque e indica a relação de estreita confiabilidade entre a artista e a voz que ela seleciona e escolhe para poder dizer dentro de sua obra.

Ao observar quem são os locutores representantes das vozes citadas como autoridade, ou seja, Lande Onawale, Tatiana Nascimento e Conceição Evaristo, é possível traçar algumas características. Em termos socioeconômicos, trata-se de homens e mulheres negros, com ensino superior completo e realizado em universidades públicas federais, o que os vincula a uma experiência acadêmica bastante inacessível para boa parte da população¹⁵. No caso das duas mulheres, Nascimento e Evaristo, ambas concluíram programas de pós-graduação, o que lhes confere acesso privilegiado a discussões acadêmicas e intelectuais. Em termos

¹⁵ Em 2021, apenas 21% da população adulta brasileira com mais de 25 anos apresentava ensino superior completo. (Ceará; Amorozo; Buono, 2021).

contextuais, todos vivem um mesmo contexto histórico, mas são de diferentes gerações e residem em diferentes partes do território, ainda que sempre em grandes capitais brasileiras. Conceição Evaristo é mineira de Belo Horizonte, nascida em 1946; Lande Onawale é de Salvador, nascido em 1965 e Tatiana Nascimento é brasiliense, nascida em 1981. Esse diálogo transgeracional que se opera entre essas vozes em conjunto com a da própria artista carrega, cada um à sua maneira, o tema da impossibilidade da vivência do afeto em sua totalidade. Impossibilidade, esta, fruto de uma experiência socialmente racializada da qual cada um é representante, em que pese o acesso acadêmico que conquistaram. Ao dar voz de autoridade a essas figuras, a artista privilegia homens e mulheres negros que foram capazes de compreender o racismo tanto em termos da violência das experiências mais cotidianas quanto sob a ótica intelectual e acadêmica. Ao fazer essas escolhas, Luedji Luna faz sua própria voz reverberar e ganhar potência, tornando explicitamente coletivo e plural o seu discurso.

2.1.2 O discurso bivocal de orientação vária

Ainda dentro dos discursos bivocais, existem os chamados “de orientação vária”, ou seja, aqueles em que o autor incorpora explicitamente as palavras do outro em sua própria voz, tornando o diálogo evidente tanto pelo direcionamento semântico quanto pela estilização, mas imprime algo novo sobre ele. Isso torna recuperável o outro discurso com o qual a canção claramente dialoga, ainda que não se evidencie uma limitação que estipule as “bordas” do discurso do outro – a exemplo da própria presença da dicção de outro intérprete, como visto anteriormente. Aqui, Luedji Luna é quem as interpreta, tornando o discurso do outro não delimitado e entendido como uma leitura feita em duas vozes: uma em presença e outra em ausência. Ambas, num esforço de condensação para fazer equivaler duas vozes em apenas uma, portanto, em uma relação de aproximação e contiguidade ideológica (Sant’Anna, 2004, p. 26-28). Na obra *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020), há três faixas musicais em diálogo com outros discursos que as precederam e que estabelecem com eles certo deslocamento, ainda que mantenham a orientação ideológica mais ampla. São elas “Chororô”, “*Ain’t got no*” e “*Ain’t I a woman*”.

A faixa intitulada “Chororô” (ANEXO D), de Luedji Luna, alude à canção “*Ain’t got no, I got life*”, de Nina Simone¹⁶ (ANEXO E), por meio de sua estruturação sintática e

¹⁶ Trata-se da canção: SIMONE, Nina. *Ain’t got no, I got life* In.: **Nuff Said!**. RCA Studios, 1968. 1 CD. Faixa 8.

semântica, ainda que em línguas diferentes. Eunice Kathleen Waymon, ou Nina Simone, nasceu em 21 de fevereiro de 1933, na cidade de Tryon, Carolina do Norte. De origem humilde, deu os primeiros passos musicais na igreja metodista. Com o sucesso, a cantora fez de sua voz a expressão da luta pelos direitos civis da população negra estadunidense, tendo sofrido retaliações por parte das gravadoras por seu posicionamento. Sua voz e sua música até hoje permanecem como símbolos da resistência negra, não só nos EUA (Salvá; Diedrich, 2020). “*Ain't got no, I got life*” nasceu em 1968, como fruto de uma fusão entre duas canções produzidas por Galt MacDermot, Gerome Ragni e James Rado para o musical *Hair* da Broadway, de 1967, a “*Ain't Got No*” e a “*I Got Life*”.

As canções de Luedji Luna e Nina Simone, apresentam uma mesma estrutura sintática que garante o diálogo entre os dois enunciados. As artistas criam uma espécie de lista metonímica daquilo que lhes falta enquanto sujeito, expressos por uma mesma organização sintática centrada na negação do verbo “ter”, em português, e “have”, em inglês, prevendo um sujeito em 1ª pessoa, “eu”, que está em disjunção com um objeto. Além disso, cada uma das orações são, predominantemente, coordenadas e intercaladas pelas vírgulas.

Eu não tenho chão
Nem um teto que me queira
Nem parentes que me saibam
Nem família que me seja

(Trecho de “Chororô”, de Luedji Luna)

Ain't got no culture
Ain't got no mother, ain't got no father
Ain't got no brother, ain't got no children
*Ain't got no aunts, ain't got no uncles*¹⁷

(Trecho de “*Ain't got no, I got life*”, de Nina Simone)

Em termos sintáticos, é clara a correspondência, o que garante tratar-se de um discurso bivocalizado, já que a voz de Nina Simone aparece em ausência, sendo trazida pelo olhar de um texto novo, este sim em presença. A canção criada por Luedji Luna vincula-se a de Nina Simone por meio de sua afirmação, ou seja, Luedji ecoa as ideias de Nina Simone, atualizando-as. No entanto, não se trata de um discurso "de orientação única", uma vez que ocorre certa reconstituição do texto, sua estilização em termos de sentido. Nessa atualização,

¹⁷ Tradução nossa: “Não tenho cultura/ Não tenho mãe, não tenho pai/ Não tenho irmão, não tenho filhos/ Não tenho tias, não tenho tios.”

ocorre o deslocamento semântico e observa-se que a nova composição passa a enfatizar aquilo que o enunciador não tem.

A canção de Nina Simone estrutura-se em dois momentos, já expressos desde seu título bipartido: o da lista das faltas, representada pelas vivências do afeto (“*mother*”, “*aunts*”¹⁸), pelas condições materiais (“*shoes*”, “*schooling*”¹⁹) e pela cultura (“*culture*”, “*God*”²⁰); e o das presenças, indicados pela corporeidade do sujeito que enuncia (“*hair*”, “*brains*”, “*ears*”²¹) ou por sua afirmação de autonomia (“*soul*”, “*life*”²²) e, de modo a sintetizar aquilo que a canção afirma, o trecho “*I’ve got my freedom/ I’ve got life!*”²³, comumente interpretado pela artista, inclusive, com maior volume vocal. A lista das presenças, em especial sua síntese pela perspectiva de uma vida livre, revela que, para Nina Simone, a existência do sujeito está garantida no tempo presente. Luedji Luna, por sua vez, também lista nominalmente as faltas, que passam, da mesma maneira, pelas vivências do afeto (“*família*”, “*um amor*”) e condições materiais (“*dinheiro*”, “*teto*”). No entanto, opta por deslocar o direcionamento original ao sintetizar aquilo que existe com metáforas que apontam para o futuro, como as ligadas ao “*sonho*”, ao “*ventre*” e à “*semente*”.

E quase tudo que tenho
 Levo guardado dentro
 Alguns sonhos guarnecidos
 Um ventre de parir três filhos
 E um passaporte vencido

Sementes,
 sementes de girassol

(Trecho de “Chororô”, de Luedji Luna)

Esse deslocamento intensifica a ausência por meio da contradição. Se Nina Simone é capaz de reconhecer na concretude do próprio corpo a possibilidade de existência enquanto sujeito, Luedji Luna afirma que aquilo que pode lhe garantir existência no tempo presente pertence ao mundo abstrato, não ao concreto, com realização projetada para um tempo que ainda virá, que está em devir. Assim, em seu deslocamento semântico, particulariza sua

¹⁸ Em português, “mãe” e “tias”.

¹⁹ Em português, “sapatos” e “escolarização”.

²⁰ Em português, “cultura” e “Deus”.

²¹ Em português, “cabelo”, “cérebro” e “ouvidos”.

²² Em português, “alma” e “vida”.

²³ Tradução nossa: “Eu tenho a minha liberdade/ Eu tenho a vida!”.

experiência como mulher negra, marcada pela afirmação do futuro e não do presente, sem, com isso, negar o discurso do outro, de Nina Simone, com o qual dialoga.

Seguindo a mesma musicalidade, a canção seguinte inicia-se sem que haja separação rítmica ou melódica entre ela e a faixa anterior. Os dois primeiros versos de “*Ain’t got no*” (ANEXO F) são exatamente os mesmos de Nina Simone, fazendo a eles referência explícita.

I ain't got no home, ain't got no shoes
Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no skirts, ain't got no sweater
 Ain't got no perfume, ain't got no bed
 Ain't got no man²⁴

(Trecho de “*Ain’t got no*”, de Luedji Luna – grifo nosso)

Ain't got no home, ain't got no shoes
Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no friends, ain't got no schooling
 Ain't got no wear, ain't got no job
 Ain't got no money, no place to stay²⁵

(Trecho de “*Ain’t got no, I got life*”, de Nina Simone – grifo nosso)

A partir do terceiro verso, Luedji modifica alguns complementos do verbo “ter”, tanto inserindo novos, como “*skirts*”, quanto reiterando alguns já anunciados por Nina Simone, como “*love*”, que é originalmente repetido por duas vezes, enquanto em Luedji aparece por três vezes. Assim como em “Chororô”, em “*Ain’t got no*” são enfatizadas as ausências mais do que as presenças, o que pode ser reconhecido já no título, que retoma apenas a primeira parte da canção original interpretada pela artista estadunidense, “*Ain’t got no*”.

Observa-se na sequência entre “Chororô” e “*Ain’t got no*” uma relação de complementariedade entre as compositoras Luedji Luna e Nina Simone por viverem experiências racializadas semelhantes, ainda que tenham nascido em tempos e países diferentes. A musicalidade reforça essa aproximação, já que tanto a original de 1968 quanto sua estilização brasileira apresentam a mesma base instrumental (piano, guitarra, bateria e baixo) e possuem andamento semelhante. Em termos sociais e subjetivos, o que as aproxima é o fato de serem mulheres negras conscientes de um processo de apagamento de suas identidades, simbolizado pela ausência de passado, parentesco e afeto, além da exclusão de

²⁴ Tradução nossa: “Eu não tenho casa, não tenho sapatos / Não tenho dinheiro, não tenho aula / Não tenho saia, não tenho suéter / Não tenho perfume, não tenho cama / Não tenho nenhum homem.”

²⁵ Tradução nossa: “Não tenho casa, não tenho sapatos / Não tenho dinheiro, não tenho aula / Não tenho amigos, não tenho escolarização / Não tenho vestimenta, não tenho emprego / Não tenho dinheiro, não tenho lugar para ficar.”

um modo de vida ocidental, como a falta de “*wine*”, “*cigarettes*” e “*clothes*”²⁶ em Nina Simone e “*home*”, “*shoes*” e “*money*”²⁷ em Luedji Luna. O que parece restar à americana é a própria materialidade do corpo que lista em sua canção, como “*hair*”, “*eyes*”, “*boobies*” e “*blood*”²⁸. Para a brasileira, a potencialidade de viver uma experiência subjetiva plena apenas no futuro, com seu “ventre de parir três filhos”. Assim, entre elas, cria-se um fluxo discursivo particularizado, mas convergente a uma mesma experiência.

Outra canção que estabelece uma relação bivocal de orientação vária é a faixa 5 do mesmo álbum, “*Ain’t I a Woman*” (ANEXO G), cujo título resgata o famoso discurso da escravizada estadunidense Sojourner Truth, proferido na Convenção de Mulheres em Akron, Ohio, em 1851 (Geledés, 2009)²⁹, em que declara:

That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain’t I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain’t I a woman? I could work as much and eat as much as a man – when I could get it – and bear the lash as well! And ain’t I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother’s grief, none but Jesus heard me! And ain’t I a woman?³⁰ (Walker, 2021).

Nele, Truth questiona os privilégios do lugar ocupado pelas mulheres brancas, às quais não era permitido o trabalho, por exemplo, e aquilo que ela, mulher negra, vivia: uma rotina de trabalhos braçais tão pesada quanto a dos homens. Assim, Truth opera uma divisão no

²⁶ Em português, “vinho”, “cigarro” e “roupas”.

²⁷ Em português, “casa”, “sapatos” e “dinheiro”.

²⁸ Em português, “cabelo”, “olhos”, “seios” e “sangue”.

²⁹ Sojourner Truth não sabia ler nem escrever. Seu discurso foi relato por duas outras pessoas, que apresentaram versões consideravelmente diferentes entre si: uma de 1851, publicada por Marius Robinson no *Anti-Slavery Bugle*; e outra de 1863, publicada por Frances Dana Gage no *New York Independent* o que alimenta polêmica sobre qual seria a reprodução mais fiel à fala de Truth. Sobre isso, ver THE SOJOURNER TRUTH PROJECT. **Why is there more than one version of Sojourner Truth’s famous 1851 [...].** s/d. Em sua primeira publicação, hoje entendida como a mais próxima do discurso verdadeiro, a interrogação que se tornou símbolo do feminismo negro, *Ain’t I a woman?*, não aparece. Apesar da controvérsia, a popularização de suas ideias se deu, justamente, por essa pergunta sintetizadora, o que pode ter sido relevante para a escolha da artista Luedji Luna.

³⁰ Tradução nossa: “Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas ao subir nas carruagens, erguidas sobre valas e ocupar a melhor posição em todos os lugares. Ninguém nunca me ajuda a entrar em carruagens, ou a passar por poças de lama, ou me dá um lugar melhor! E não sou uma mulher? Olhe para mim! Olhe meu braço! Eu lavei, plantei e armazenei em celeiros, e nenhum homem poderia me liderar! E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando pudesse – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Dei à luz treze filhos e vi quase todos serem vendidos como escravos; e quando chorei com a dor de minha mãe, ninguém além de Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?”

discurso feminino da época, apontando distanciamento de vivências e de demandas entre mulheres brancas e negras.

Este é, claramente, o recorte que Luedji também opera em sua canção, mas sob o viés da experiência amorosa. Trata-se de uma canção sobre vingança (“você vai me pagar”), em que o enunciador projeta para o futuro a desforra em relação ao sofrimento vivido com o par amoroso, marcado pela “lágrima”.

Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você vai beber no inferno
 No inferno
 Eu sou a preta que tu come e não assume
 E não é questão de ciúmes
 Tampouco de fé
 Por acaso eu não sou uma mulher?

(Trecho de “*Ain’t I a Woman*”)

As particularidades dessa experiência amorosa são delimitadas pela informação do verso “Eu sou a preta que tu come e não assume”, apontando para uma vivência comum entre as mulheres negras, de serem vistas de maneira sexualizada, mas não autorizadas a viver um relacionamento formal, ainda mais sob escrutínio da sociedade. Beatriz Nascimento, já apontava, em 1990, a dimensão política do afeto da mulher negra.

Há poucas chances para ela [mulher negra] numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais, sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que ela seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crença relacionada às características do seu físico, muitas vezes exuberante. Entretanto, quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como um impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher alça uma posição de destaque. (Nascimento, 2021, p.235).

A pergunta “E eu não sou uma mulher?”, que perpassa ambos os discursos, indaga a um interlocutor sempre masculino, que está, inclusive, explícito na abertura do discurso de Truth quando ela faz referência a quem sua fala responde, ainda que não se dirija a ele, já que o posiciona em 3ª pessoa (“ele”, não “tu”): “*That man over there*”³¹. Pela interrogação

³¹ Tradição nossa: “Aquele homem ali”.

negativa, “não sou?”, a pergunta de ambas as artistas fortalece a afirmação, “sou”, pressupondo um discurso contrário o qual refutam, justamente extraído da experiência com o mundo masculino. Em termos semânticos, o “ser mulher” é colocado em xeque diante da realidade vivida pela mulher negra, que não tem acesso às mesmas concessões e tratamentos dados à mulher branca e que tornam possível, em que pese as contingências de gênero, algum grau de igualdade social a esta última devido à posição privilegiada que ocupa em termos de cor.

Assim, pode-se dizer que, ao retomar o discurso de Truth como título de sua canção, a artista estabelece uma relação dialógica mantendo um deslocamento, já que reformula os traços do discurso anterior, atualizando-o na perspectiva amorosa, sem, no entanto, afastar-se de sua orientação ideológica inicial, uma vez que mantém como centro temático a diferença entre experiências femininas de mulheres brancas e negras, seja no trabalho, seja no amor.

Considerando os discursos mobilizados de Nina Simone e Sojourner Truth, bem como o diálogo que Luedji Luna estabelece com eles, nota-se em todos a centralidade das contingências ligadas à construção da identidade da mulher negra, marcada pela tensão da interseccionalidade. Sobre a dinâmica dessas categorias, a socióloga argentina María Lugones, em seu artigo “Colonialidade e gênero”, publicado originalmente em 2008, afirma que

é evidente que a lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção, como faz a violência contra as mulheres de cor. (...). Na intersecção entre “mulher” e “negro” há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem “mulher” nem “negro” a incluem. A intersecção nos mostra um vazio. Por isso, uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção (...). Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão [mulher + negra], não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica. (Lugones, 2020, p.67).

Vê-se que a identidade marcada pela intersecção tende a sofrer apagamentos violentos ainda maiores na lógica da colonialidade. Nesse cenário, as canções analisadas e os discursos que incitam constituem-se como expressão das reivindicações de mulheres negras em busca da construção de subjetividades.

Por meio desse conjunto de três canções, observa-se que Luedji Luna opta por um procedimento que pode ser entendido como “estilização parafrástica” de discursos de

mulheres negras estadunidenses de gerações anteriores: Nina Simone, com sua canção da década de 60 do século XX, e Sojourner Truth, com o discurso proferido mais de cem anos antes, na década de 50 do século XIX. Tais discursos são inseridos por meio de um procedimento acentuado de estilização do discurso do outro, já que promove alterações na materialidade linguística, nas figurações que revelam conteúdos semânticos e na musicalidade. Com isso, a artista estabelece um diálogo transgeracional e transnacional da experiência racializada da mulher negra, apontando suas semelhanças e atualizando-a no tempo e no espaço, sem, contudo, modificar o cerne da mensagem. Além da própria dinâmica bivocal constitutiva da forma de inserção desses discursos, Luedji Luna deixa ver um processo de construção identitária pautado, sobretudo, por uma dinâmica complexa e típica da experiência afrodiáspórica, em nada parecida com o acabamento sólido e ilusório da subjetividade engendrada a partir da nacionalidade.

2.1.3 Discurso refletido do outro

Se nas estratégias observadas nas sessões anteriores, ora as vozes faziam-se observáveis por outra dicção, ora pela estilização de um discurso reconhecível, aqui as canções apenas aludem a outros discursos, sem fazer uso de qualquer marca que limite suas bordas. “Aqui, a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação, mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta.” (Bakhtin, 2018, p. 223). Assim, ainda que a voz do outro tenha um caráter velado, ela deixa profundos vestígios na voz do autor. Isso pode ser percebido pela diferença de acento entre os dois discursos e, principalmente, pela escolha lexical, que desautomatiza a maneira como o texto é recebido.

Justamente por sua marca difusa, é que o interlocutor precisa conhecer os discursos envolvidos, ou seja, estar apto a identificá-los. Não sendo capaz de recuperá-los, torna-se também pouco hábil no reconhecimento das possíveis relações que são feitas entre eles — tanto as de afastamento quanto as de identificação. Dessa maneira, essa forma da bivocalidade, ao mesmo tempo em que prevê risco de não compreensão, também delimita quais conhecimentos devem estar no horizonte do público.

São duas as canções de Luedji Luna em que se pode observar essa estratégia como preponderante às demais: “Saudação Malungo” e “Iodo + Now Frágil”, ambas do álbum *Um corpo no mundo* (2017). Nelas, a alusão se estabelece ao serem incorporados lugares, línguas

e fenômenos sociais nomeados, muitas vezes, a partir de termos de origem estrangeira incorporados à língua portuguesa. Para Bakhtin

O matiz lexical da palavra, um arcaísmo ou um regionalismo, por exemplo, sugere outro contexto no qual dada palavra funciona normalmente (a escrita antiga, o discurso regionalista), mas esse outro contexto é um outro contexto da língua, e não do discurso (no sentido exato), não é um enunciado estranho, mas um material da língua impessoal e não organizado num enunciado concreto. Mas se o matiz lexical for individualizado ao menos até certo ponto, isto é, sugerir algum enunciado de um outro ao qual dada palavra é tomada de empréstimo ou em cujo espírito ela se constrói, então estaremos diante da estilização, da paródia ou de um fenômeno análogo. (Bakhtin, 2018, pp. 212-213, grifo nosso).

Ou seja, a simples presença de um termo não estabelece, a priori, um diálogo entre discursos, no entanto, o que se vê nas canções analisadas é que o conjunto dos termos aponta para um léxico individualizado, recortado a partir de uma determinada experiência histórica e discursiva.

A sétima faixa do álbum *Um corpo no mundo* (2017), “Saudação Malungo” (ANEXO H) foi composta pelo pai da artista, Orlando Santa Rita, e um amigo dele, Carlos Ribeiro da Silva, e é interpretada por Luedji Luna. A canção é elaborada por uma série de referências espaciais e de termos cuja origem remonta a uma economia de base escravocrata. Já no título, o termo “Malungo” significa, da maneira como era falado pelos negros trazidos ao Brasil durante a escravidão, “companheiro”, pessoa da mesma condição. De acordo com o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2002), de Câmara Cascudo, a palavra tem origem na língua quicongo “m'alungu”, que é uma contração de “mualungu”, um locativo para “no barco”, “no navio”, o que remonta a uma mesma condição de escravização³². No verbete, Cascudo atesta que depois da extinção do tráfico, o termo

³² Observações do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo para o verbete “Malungo”. Segue-o, na íntegra: “Companheiro, camarada, de mesma condição, irmão de criação, colação. Etimologia: os negros chamavam malungos aos companheiros de bordo ou viagem, generalizando-se, depois, no Brasil, o epíteto; provém do locativo congês *m'alungu*, contração de *mualungu*: no barco, no navio. Provirá igualmente de *mu'alunga*, forma contraída de *mu kalunga*, no mar, segundo José L. Quintão, *Gramática Kimbundo*, Lisboa, 1934. Vocabulário de origem africana que depois da extinção do tráfico, foi perdendo a sua antiga razão de ser com o desaparecimento dos africanos, escravos ou não, uma vez que os seus descendentes, os crioulos, nascidos no Brasil, o foram também esquecendo; entretanto, ficou na linguagem vulgar, e é corrente como expressão depreciativa. *Marungo* era a voz originária do vocabulário, como exemplificadamente se vê nestes versos tirados à africana: ‘Nosso vai pra zi Cabanga/ Fazê nossa zi foçan;/ Azéda, azéda marungo/ Dêxa passá zi caxan’ (*O barco dos traficantes*, nº8, 1858); ‘Vamo tudo em Beberibe,/ Cumprimentá nosso dunga,/ Croá hoje Rei de Congo,/ Nosso Rei, nosso marunga’ (*América Ilustrada*, 10 jan 1857).” (Cascudo, 2002, p. 352-353).

foi perdendo a sua antiga razão de ser com o desaparecimento dos africanos, escravos ou não, uma vez que os seus descendentes, os crioulos, nascidos no Brasil, o foram também esquecendo; entretanto, ficou na linguagem vulgar, e é corrente como expressão depreciativa. (Cascardo, 2002, p. 352-353).

Importa notar a intencionalidade na escolha da palavra para compor a canção desde seu título. Ao fazer isso, a música subverte o sentido de um termo até então compreendido como “vulgar” e “depreciativo” pela epistemologia branca e de base europeia. Na obra, “malungo” apresenta traço semântico positivo por sintetizar a experiência basilar da identidade afrodiaspórica que está sendo afirmada. O valor positivo também se dá por deslocá-lo de sua função original, como termo coloquial, e inseri-lo em um campo de prestígio, o artístico. No conjunto, em que pese a artista não estar em diálogo explícito com Cascardo, a escolha da palavra “malungo”, sozinha, transparece um embate discursivo de compreensões opostas sobre o lugar do negro fruto da diáspora na sociedade pós-escravista colonial: por um lado, o olhar de quem os considera quase extintos, negando-lhes mesmo a existência física, já que “desapareceram”; por outro, o olhar de Luedji Luna revelando que nada foi “esquecido” e afirmando uma existência não só corpórea, mas política e subjetiva.

Em termos musicais, a canção se inicia apenas com um dedilhado de violão, dimensão que se mantém como plano de fundo e na qual a intérprete imprime sua voz. A sequência do dedilhado se repete algumas vezes, produzindo um efeito associado ao movimento típico das ondas do mar, elemento simbólico que estava presente desde o título. Enquanto isso, no conteúdo verbal das duas primeiras estrofes, a artista lista nomes de lugares, grupo étnico e língua, quase sempre por meio de termos isolados e intercalados por vírgulas³³:

Malungueiro, malungá
Bakongo, Cabinda, Uigê
Luba, Lunda, Bengela, Zaire
Quicongo, tradição

Imagens que pintam de lá
Meus parentes agudá
Minha laia, minha gente
Irmandades, confraria malungá

(Trecho de “Saudação Malungo”)

³³ Em 1974, o músico brasileiro Jorge Ben Jor lançou uma canção chamada “Zumbi” em que se reconhece a mesma estrutura: “Angola Congo Benguela /Monjolo Cabinda Mina /Quiloa Rebolo /Aqui onde estão os homens /Há um grande leilão /Dizem que nele há uma princesa à venda /Que veio junto com seus súditos /Acorrentados em carros de bois” (Ben Jor, 1974).

De modo explícito, faz referência aos bakongos, povo do grupo étnico congos (de raiz banto), que habita particularmente as províncias de Cabinda, Uíge e do Zaire (Bengui, 2019, p. 14), regiões atualmente pertencentes à Angola e que também são mencionadas na estrofe, junto com Benguela, capital da província de mesmo nome. Além disso, a autora lista o nome de dois reinos africanos cujos primórdios remontam ao século VIII, portanto pré-coloniais, e que ocuparam o território onde hoje está situada Angola — o Reino de Luba e o Reino de Lunda, este último cuja rainha mais icônica foi a soberana Lueji. Da mesma forma, faz referência aos agudás, em “Meus parentes agudá”, que são um grupo social estabelecido no Benin, Togo e Nigéria e que se constituíram a partir dos africanos escravizados no Brasil que para lá retornaram ao longo do século XIX, por isso também são conhecidos como *brésiliens* (Guran, 2019). Interessa notar que o povo agudá nasce a partir de um não-lugar e de seu caráter estrangeiro: no Brasil, não são brasileiros; mas em países africanos são reconhecidos pela marca nacional do Brasil. Em termos de língua, menciona o nome de uma das línguas reconhecidas como nacionais de Angola, o quicongo, que na verdade é anterior ao Estado-nação e é falada por muitos povos identificados como “grupo Kongo” (Lopes, 2021, p. 103).

Cada uma das estrofes é finalizada com termos bastante aglutinadores: “tradição” e “confraria malungá”. A primeira, a palavra “tradição”, busca englobar toda a cultura transmitida por meio da língua quicongo, do passado e presente dos povos que habitam e habitaram onde hoje se estabelece o território angolano. Assim, ao assumir o discurso do outro, do compositor, aglutinando esse conjunto de referências ao termo “tradição”, a autora evidencia a construção de um modelo particular de “origem”, sem qualquer vínculo com a ideia de Estado-nação europeia, ou mesmo qualquer teor nacionalista. Pelo contrário. A organização política parece ser projetada por meio da expressão aglutinadora da segunda estrofe, dada por “confraria”, ou seja, um agrupamento de pessoas que compartilham um modo particular de vida, centrado, portanto, em uma experiência e não em uma geografia. O espaço de atuação dessa confraria também se apresenta por meio da adjetivação “malungá”, o que resgata a fluidez de uma identidade engendrada nas intersecções fruto de um processo de escravização colonial. Assim, a canção aponta para uma construção identitária que se faz a partir de uma tradição forjada em referências múltiplas, que parecem resvalar tanto em povos africanos de séculos bastante díspares, como na ausência de “chão firme” – o que é potencializado pela musicalidade, que soa no ritmo das ondas do mar.

Esse caráter identitário é potencialmente expresso nos versos iniciais da terceira estrofe “Não sou marinheiro na barca furada/ Eu sou malungueiro de partida à chegada”. A centralidade da afirmação e negação do verbo “ser” aponta para a condição de existência

atemporal do sujeito, dada pela conjugação no presente, “sou”. Trata-se de um sujeito que se afirma pela oposição, encontrando na experiência brutal da diáspora negra uma saída identitária: não ocupa o lugar do marinheiro, entranhado profissionalmente na dinâmica do tráfico de pessoas negras; nem ocupa o lugar do sujeito escravizado, compreendido através da lógica do racismo; e, sim, assume uma categoria não prevista no binarismo colonial, o malungueiro.

Nos versos que se repetem “Kizomba, Zumbi”, melodicamente assentados no jogo sonoro que aproxima os dois termos, a artista associa a “kizomba”, termo do quimbundo cujo significado é comumente visto como “festa”³⁴, com a figura histórica de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares nos quinze anos em que o agrupamento foi mais atacado (1679-1692) e ícone da resistência negra ao processo de escravização (Matias, 2019, p. 80). O quilombo liderado por ele e anteriormente por seu tio, Ganga Zumba, nasceu por volta de 1597, composto pela população escravizada vinda dos atuais territórios de Angola e do Congo, e teve seu fim apenas em 1694, com o assassinato de seu líder mais icônico. Nesse tempo, sofreu mais de 27 investidas do governo, que tentaram por cabo ao movimento que chegou a reunir aproximadamente 20 mil habitantes, dentre escravos fugidos, alforriados e índios. O Quilombo dos Palmares detinha plena autonomia em relação aos instrumentos de controle e poder coloniais, chegando a ser chamado “República dos Palmares”, ou mesmo “Tróia Negra” (Nascimento, 2016, p. 72). Por essa razão, constituía grande risco de desintegração do território do ponto de vista da Coroa portuguesa (Schwarcz; Starling, 2018, pp. 100-103).

A aproximação entre Zumbi e a Kizomba também alude a outra canção que os associa: um samba enredo criado por Martinho da Vila, cantor e compositor brasileiro que desde a década de 1970 já frequentava países africanos em suas turnês. Esse samba enredo intitulado “Kizomba, festa da raça”³⁵ foi tema do desfile da escola de samba carioca Unidos de Vila Isabel em 1988, ano do centenário da Abolição.

Valeu Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras céus e mares
Influenciando a Abolição

(Trecho de “Kizomba, festa da raça”)

³⁴ Segundo o dicionário kimbundu-português de A. de Assis Junior: Folgado; Dança, em que há regozijo, Diversão (Assis Junior, s/d, p. 153).

³⁵ GRES Unidos da Vila Isabel. **Kizomba, festa da raça**. 1988.

Nele, Zumbi é visto como o precursor da luta contra a escravidão, cujo conteúdo discursivo presente em suas ações permaneceu mesmo após seu assassinato. Além disso, o fato de esse tema ser tratado em um samba enredo carnavalesco coloca a tradição cultural na posição de instrumento de enfrentamento político. Em “Saudação Malungo”, a associação entre a festa e a resistência se dá de modo semelhante, revelando que a chave que compõe os processos de resistência à escravidão no Brasil pode ser encontrada também nas manifestações culturais oriundas das diversas regiões da África e de muitos agrupamentos de base afrodiáspórica em território brasileiro.

Ainda na perspectiva da resistência, a canção abre seu leque territorial, saindo da referência à luta brasileira de Zumbi em direção à América Central, onde, em 1804, culminaria a chamada Revolução Haitiana, que, realizada por negros africanos escravizados e pelos nascidos em território americano, tornou independente da França a ilha de Saint Domingue. O marco inicial dessa revolução se deu na região conhecida por “Bois Caiman”, ou na língua crioula “Bwa Kayiman”, onde uma cerimônia realizada na língua quicongo congregou os negros do país a lutarem pela liberdade e a estabelecerem a 1ª República de povos negros conhecida na história mundial (Soares; Silva, 2006).

Ao manifesto kincongô, Bois Caiman
 Marco primeira revolução Haiti
 Partiu Trinidad, Suriname, Cuba
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas

(Trecho de “Saudação Malungo”)

A Revolução Haitiana acende um alerta aos beneficiários de um sistema colonial pautado na escravidão, uma vez que subverte todo o mecanismo social na insurgência da população escravizada contra seus antigos proprietários, chegando à luta anticolonial de libertação da França e à constituição de um país cuja identidade e os direitos humanos das pessoas negras são reconhecidos, diferentemente do que ocorreu na Revolução Francesa e na Independência dos Estados Unidos, cujas reivindicações e os reflexos não circunscreveram pautas raciais (Daut, 2022, p. 67-68). Devido a essa radicalidade, a Revolução do Haiti é vista até hoje como símbolo da potência da coletividade negra, capaz de romper poderosas estruturas de dominação (Araújo, 2022). Na canção, os reflexos desse episódio histórico são associados à raiz das futuras insurgências políticas na região da América Central, como a Revolução Cubana (1959) e a experiência socialista no Suriname (1980-1988), de modo a percebê-los como fenômenos cuja autoria é de base negra, ou melhor, “malunga”, fruto de um

processo direto ou indireto de escravização e que articulou formas de sobrevivência e resistência coletivas no continente americano. A ideia de insurgência e coletividade também é expressa musicalmente por meio de uma colagem de vozes que conversam inteligivelmente ao fundo, como forma de representar a articulação desse grupo social.

O resgate dessa tradição “malunga” pode ser percebido também na referência à manifestação banto recriada em terras brasileiras chamada “Rei do Congo”, que aparece em outros versos da canção, uma “projeção simbólica dos grandes *Muene-e-Kongo*, os manicongos, com quem os portugueses trocaram credenciais diplomáticas e presentes, de igual para igual, em suas primeiras expedições à África Negra.” (Lopes, 2021, p. 174). A “coroação dos Reis do Congo” ligada às irmandades católicas, ou mesmo às congadas, são reminiscências desse ritual de exaltação do rei de um dos maiores reinos da África central, fundado no século XIV e dissolvido apenas no século XX, em 1914 (Munanga, 2009, p. 71).

Referências malungas sim
 Quicongo, kizomba, Zumbi, ê
 Ê coroar, rei do Congo
 Nosso mucongo saudar
 Primeira República Haiti
 Tradição malunga

(Trecho de “Saudação Malungo”)

Dessa forma, o que se anuncia na canção “Saudação Malungo” é uma série de referências alusivas a saberes ligados às tradições culturais de alguns grupos étnicos africanos, em especial os “congos”, de raiz banto, que, em solo americano, devido a um processo de escravização, recriaram-se culturalmente. Vale registrar que “quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico eram bantos da África Central, e, para o Brasil, os que vieram da porção Centro-Occidental do continente africano constituíram a maioria” (Lopes, 2021, p. 97). Além disso, produziram, ao longo da história, episódios políticos de confronto tanto ao sistema colonial pautado na escravidão quanto às formas de capitalismo de exploração estabelecidas na América Latina e Central.

Não se trata, portanto, de um conjunto de termos isolados em “situação de dicionário”, e sim, compõem uma rede de vozes veladas que remete a outro enunciado e se faz refletir no próprio discurso da autora por meio de vestígios recuperáveis. Luedji Luna, portanto, compõe sua canção por meio de uma intercalação de termos aparentemente indivisíveis, mas que, no alinhamento do conjunto, são transformados em um discurso marcado pela presença de muitos outros discursos, revelando sua constituição bivocálica.

De modo semelhante, a canção “Iodo + Now Frágil” (ANEXO I), que encerra o álbum *Um corpo no mundo* (2017), também parte da alusão para resgatar outro enunciado. Com letra e melodia da poeta brasileira Tatiana Nascimento, o próprio título já obriga o leitor a realizar essa recuperação, uma vez que ele, por si, não se faz compreender. A canção pode ser dividida em duas partes, consideradas peças dentro deste mesmo enunciado.

A primeira delas é marcada novamente pelo símbolo do mar, cujo eixo temático envolve substantivos como “sal”, “nau”, “vento”, “chuva”, “horizonte” e “tubarões”, além de parte do título, “Iodo”, componente químico próprio da água do mar e que tem função cicatrizadora. Esse mar é especificado por meio de outras alusões determinadas pela presença de termos como “dor”, “mágoa”, “morto”, “roubo colonial”, “pele escura”, “porões” e “naufrágio”, que juntos aos verbos “afoga” e “afunda”, por exemplo, e a entonação melódica da artista ao prolongar as vogais em sua interpretação, criam o cenário de um navio negreiro em pleno mar, cujos porões foram reservados à população negra escravizada no processo de tráfico estabelecido no Atlântico.

A consequência desse processo é ilustrada por meio de uma síntese simbólica presente no verso “O mágico da diáspora desmembra a terra-chão”, que explicitamente faz referência ao conceito “diáspora” como o processo que, magicamente, foi capaz de desagregar, cindir qualquer que fosse a integridade e unicidade que os homens e mulheres negros sujeitos desse processo pudessem carregar consigo, especialmente os baseados no território de origem. Essa síntese também é reforçada por uma distinção na interpretação de Luedji Luna. O tom melódico de sua voz é interrompido e a artista passa a declamar a letra seguindo a musicalidade própria de um poema, de modo a privilegiar o conteúdo linguístico semântico de seu discurso, como estratégia para enfatizá-lo.

A partir desse ponto, a letra pode ser sintetizada pela segunda parte do título da canção, que faz uma associação sonora paronomástica entre “naufrágio” e “now frágil”, como se estabelecesse um elo entre o passado recriado na primeira parte — pautado no “mar”, na “nau” — e o presente, “now”, em que esses corpos negros do agora permanecem em situação de “fragilidade” perante o conjunto de violências a que são submetidos: a solidão, as políticas de extermínio e de contenção as quais encarceram seus corpos e culturas — hospícios, presídios, escolas e prisões. Como ícone desse processo, são ressaltados, também por meio da alusão, alguns episódios nacionais de grande repercussão envolvendo a morte violenta de pessoas negras.

Cláudia
 Pelo camburão
 Caveirão
 111 tiros contra 5 cinco corpos
 111 corpos
 Mortos
 Na prisão

(Trecho de “Iodo + Now Frágil”)

O primeiro deles, de 2014, a morte da auxiliar de serviços gerais e mãe de quatro filhos Cláudia Silva Ferreira, baleada no pescoço durante uma troca de tiros entre policiais do 9º BPM e traficantes do Morro da Congonha, em Madureira, Rio de Janeiro, e que teve seu corpo arrastado por uma viatura da polícia ao longo de 250 metros, aproximadamente (Heringer; Modena e Hoertel, 2014). O segundo, de 2015, conhecido por “Chacina de Costa Barros”, envolvendo a morte de cinco jovens com idades entre 16 e 25 anos que foram assassinados por policiais que dispararam 111 tiros de fuzil e revólver contra eles, que voltavam de uma festa (Silva, 2020). E por último, o episódio do Massacre do Carandiru, de 1992, quando aproximadamente 300 policiais militares entraram no 9º pavilhão da penitenciária do Carandiru, em São Paulo, com a justificativa oficial de controlar uma rebelião – ou cumprir um acerto de contas, segundo os detentos – e que resultou na morte de 111 presos (Moya; Pires, 2019). Em que pese o número de mortes ser contestado por aqueles que sobreviveram ao massacre, a artista Luedji Luna parece estar mais interessada em garantir a conexão entre os três eventos por meio da rima interna, que joga com a coincidência do número 111. O conjunto de alusões indica a presença de um outro enunciado que, invariavelmente, percebe uma linha ininterrupta de violência desferida contra as pessoas negras desde o tráfico negreiro até o século XXI, para as quais a abolição de 1888 ou mesmo a instituição de um Estado democrático tiveram pouco ou nenhum efeito, revelando uma engrenagem colonial racializada ainda operante.

Apesar do pessimismo da constatação, Luedji Luna a declama por meio de um tom de voz assertivo e enfurecido, distante da melancolia, de modo a convocar à indignação, não à passividade. No mesmo sentido, a repetição de variantes do verso “Eu sou trovão” / “Nada me desfaz” em conjunto com a saudação “Epahey Oyá”³⁶ já no fim da canção, traz para a cena enunciativa a permanência de uma tradição, no caso, a religiosa, ligada ao candomblé de base iorubá, capaz de constituir-se como força contrária que assegura a sobrevivência.

³⁶ “Oyá”, também conhecida por “Iansã”, é um orixá que se manifesta na força dos ventos, dos raios e das tempestades.

Os iorubás foram os últimos grupos negros a sistematicamente chegar ao Brasil, entre fins do século XVIII e início do século XIX e deles é que procede a maioria das instituições litúrgicas assentadas na Bahia (Sodré, 2017, p. 26). Como fundamento, os iorubás partem de um campo simbólico em que os antepassados são centrais.

O conjunto de invenções do mundo, que constitui o campo da cultura, se apresenta como a capacidade de criar e recriar a vida a partir do legado dos ancestrais. A percepção da cultura, neste caso, refere-se à maneira como um grupo cria ou reelabora formas de [re]invenção da vida e estabelece significados complexos sobre a realidade que o cerca. (Lopes; Simas, 2021, p. 75).

Verifica-se esse processo de recriação da vida a partir da invocação religiosa de Oyá, orixá ligada ao vento e à tempestade, a fim de reelaborar a existência. Se a força da população negra não se desfez, apesar dos inúmeros mecanismos voltados à sua eliminação, essa mesma força (quase da “natureza”) deverá estar a serviço da sustentação e robustez que garantirá sua própria sobrevivência. Assim, mais uma vez, é a partir de um traço cultural amalgamado no centro da experiência diaspórica que o mecanismo de resistência se faz possível.

Em ambas as canções analisadas nesta seção, a estratégia da alusão marca o discurso refletido do outro por meio de termos que presentificam fatos do passado colonial ou fazem referência a eles por meio de novas perspectivas, como a do "malungo". Tais termos, juntos, remetem a um conjunto de saberes específicos engendrado tanto nos fluxos do processo de escravidão do negro de origem africana na América quanto nas contingências de origem racial presentes até o século XXI pelas quais esses sujeitos ainda são atravessados. Frente a isso, as canções posicionam as expressões da cultura, da religião e da política de base afrodiaspórica em um lugar central, cumprindo papel de reivindicação de direitos e de dignidade. Essas expressões, ainda que por vezes sejam vistas como fruto direto de uma tradição primordial, "pura" em termos de origem, porque são ligadas ao território africano, ignorando algumas contingências impostas pela colonialidade, estão a serviço, no limite, da possibilidade de sobrevivência desses corpos, desses sujeitos – diferentemente do que promoveu o discurso de base nacionalista, como já apontava Stuart Hall e como será explorado no capítulo 4 desta dissertação.

Interessa perceber que, na canção, o entendimento sobre o processo escravocrata não se resume aos fatos históricos, e sim advém de distintos campos, como o político, religioso e social. Essa perspectiva complexa fica evidente na multiplicidade de diálogos que esse discurso musical estabelece, pautando-se em uma relação de bivocalidade que tanto nega a

visão institucional e branca sobre os episódios históricos quanto afirma uma história paralela sobre ele. Porém, essa história se revela por meio de pistas textuais que precisam ser agrupadas pelo ouvinte, o que evidencia o recorte social e ideológico do público que a artista pretende atingir com sua obra, uma vez que ela não se presta ao didatismo dos episódios aos quais faz referência, ou seja, não os explicando em detalhes e com foco na informatividade, e sim busca compartilhar saberes e perspectivas pressupostamente consolidados neste grupo.

2.2 SOBRE AS VOZES

Considerando o levantamento feito a respeito das formas de presença de outros discursos, marcados ou não, nas canções de Luedji Luna, observa-se um conjunto de vozes em consonância, como uma espécie de coro que reverbera posições valorativas validadas pela artista. Trata-se de um efeito de condensação de vozes, em que os textos se “confundem num jogo de espelhos” (Sant’Anna, 2004, p. 32), e os limites entre um e outros são diluídos, quase como uma “mistura indiferenciada” de modo a compor uma autoria coletiva, em que a soma de diferentes vozes amplifica o volume de um único discurso. No entanto, isso não aponta para um discurso monológico, uma vez que as vozes se fazem ouvir individualmente, em suas especificidades e tratamentos estilísticos e semânticos diferenciados, enquanto enunciados. O que ocorre é a atualização no tempo e espaço por meio de diferentes figurações que remetem a um cerne comum. A bivocalidade, assim, torna-se a marca da enunciação dessa voz artística que se apresenta como fruto da experiência afrodiáspórica, tanto por materializar a hibridez constitutiva dessas identidades quanto por amplificar seu conteúdo valorativo, fazendo-se então, ser ouvida.

No primeiro caso, o dialogismo das vozes associa-se às culturas marcadas pela diáspora negra. No núcleo comum do desenvolvido por Stuart Hall, Paul Gilroy e Beatriz Nascimento a esse respeito, observou-se que a dispersão de homens e mulheres negros pelos territórios banhados pelo Atlântico produziu sociedades marcadas pela multiculturalidade bem como identidades criadas a partir das negociações conflituosas com as identidades nacionais dos territórios onde se estabeleceram. Os autores também inserem as manifestações artísticas no centro das possibilidades expressivas desses sujeitos e das trocas simbólicas estabelecidas. A partir desse quadro exposto em termos teóricos, é possível traçar um paralelo com as manifestações culturais em Luedji Luna por meio do procedimento da bivocalidade. Afinal, essa opção estética também está lastreada na heterogeneidade, ou seja, naquilo que não é ontologicamente unívoco, ou seja, não se percebe na artista nem o centramento em uma única

voz, nem a supremacia dessa voz perante as demais. A multiplicidade, a composição, o processo de um “mesmo em mutação” (Hall, 2013, p. 49) acionam também a expressão artística e constituem-se como conteúdo cognoscível que reforça a mensagem da autora.

Isso porque o discurso bivocal de Luedji Luna, por mais que aponte para uma mesma direção valorativa, mantém as marcas individualizantes das outras vozes, evidenciando o caráter heterogêneo dos sujeitos que refletem e refratam tais discursos. Ao fazer isso, a autora rompe com a premissa essencialista de que essas vozes — e ela mesma — ocupam uma categoria “monolítica e indiferenciada” (Ibid., p. 13) tipicamente associadas ao sujeito subalternizado. Nesse sentido, vale ressaltar as contribuições da intelectual americana bell hooks, quando afirma que as vozes do “eu” que se deixam ouvir pelos sujeitos emancipados, por definição, não são “unilaterais, monológicas ou estáticas, mas multidimensionais” (hooks, 2019, p. 44), o que reforça o quanto os discursos materializados na obra de Luedji Luna expressam a transição da condição de objeto para a de sujeito, pois, como nas palavras de hooks, “a voz liberta” (Ibid., p. 39).

Em entrevista à *CNN Brasil*, a artista expressa uma posição que vai ao encontro das reflexões de bell hooks ao afirmar não ser representante da luta das mulheres negras:

A mulher negra não é uma massa homogênea, temos individualidades e outros pontos que temos a somar. Eu sou nordestina, magra, cisgênero, tive pai e mãe, estudei em colégio particular, enfim, muitos atravessamentos que fazem parte da minha música. O ideal, para mim, é que toda mulher preta tenha condições de falar por si mesma. (Carvalho, 2021).

Além disso, ao apoiar-se na ressonância de muitas outras vozes e criar um discurso altamente bivocalizado, tem-se, como efeito, uma voz artística que se faz ouvir, ainda que esteja inserida em um contexto social que silencia violentamente vozes como as dela, a de uma mulher negra. A crítica e teórica indiana Gaya Chakravorty Spivak afirma que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 85), apontando, também, a ausência de caráter dialógico na fala subalternizada (Ibid., p. 16). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Luedji Luna é capaz de transcender a condição de subalternidade ao produzir um discurso marcado pelo dialogismo, uma vez que este é amplificado pelo conjunto de vozes.

Dessa forma, nas canções analisadas de Luedji Luna, o que se observa é que a presença marcante de outras vozes é, primeiro, fruto de um trabalho criativo de composição centrado na bivocalidade, como um reflexo dos valores da própria experiência afrodiaspórica;

segundo, “um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação” (hooks, 2019, p. 36) que conservam a mulher negra fruto da diáspora em uma posição de obscuridade.

As formas da arte da diáspora negra, em especial as de base oral, são reconhecidas como espaços potentes para as trocas simbólicas. Também são instrumentos de comunicação com os quais é possível dizer aquilo que é interdito. Assim, a artista acolhe e amplifica em sua obra certa insurreição das vozes daqueles que não puderam ou podem falar, por politicamente não serem ouvidos, ou por serem ouvidos como simples ruído³⁷ — atrapalham, mas não compõe discursos que importam para qualquer debate. Ao reivindicar para seu próprio discurso esse conjunto de outras vozes em suas individualidades, acaba por reivindicar, pela voz, o acesso a uma soberania que lhes foi negada por meio do silenciamento.

³⁷ Nos termos de Jacques Rancière, aquilo que a atividade política tira do silêncio e torna discurso: “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído.” (Rancière, 1996, p. 42).

3 – AS NOVAS CONDIÇÕES DO MERCADO FONOGRÁFICO

O fenômeno cultural da música popular urbana, como se conhece hoje, é fruto direto da “sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massa” (Napolitano, 2007, p. 5), carregando, dessa forma, as marcas de como cada processo de modernização se deu nos mais diferentes países e de como foi estabelecida a relação com os fluxos mais amplos do capitalismo global. Isso significa que sua dupla dimensão, cultural e mercadológica, reflete tanto uma orientação estética quanto a axiologia subjacente a um processo econômico social. Portanto, ao observar o estabelecimento de uma expressão artística, é possível reconhecer os traços específicos de um modo de produção situado historicamente. Assim, este capítulo busca jogar luz à rede sociotécnica das condições de produção e circulação da obra de Luedji Luna, típicas da segunda década do século XXI, para poder compreender a maneira como a artista se insere nessa dinâmica e é capaz de transitar econômica e discursivamente nela.

3.1 OS POSICIONAMENTOS DE LUEDJI LUNA

A compositora Luedji Luna costuma ser posicionada pela imprensa como uma artista independente. A categoria, no entanto, não traz consigo a carga política que já teve em outros contextos, como nas décadas de 1980 e 1990, quando ser independente significava, sobretudo, estar fora dos circuitos de distribuição das grandes gravadoras, também chamadas *majors*, por opção do artista, que adotava ideologicamente uma posição estética diferenciada. No século XXI, em especial na segunda década (2010 em diante), ser um artista independente passou a ser menos uma escolha do que uma condição dada a qualquer artista que queira iniciar sua carreira.

Essa mudança de perspectiva é fruto da transformação da atuação das *majors* no mercado fonográfico. Na década de 1970, por exemplo, elas realizavam todas as etapas do processo: gravação, fabricação, distribuição e difusão (Dias, 2000, p. 134). Nesse cenário, o setor conhecido como Artistas & Repertório (A&R) selecionava artistas com potencial e elaborava uma estratégia para torná-los um sucesso de público. Luedji Luna se insere em um mercado fonográfico já transformado pela terceirização que atingiu todas as etapas dessa dinâmica (Dias, 2000, p. 128), até mesmo o setor de A&R, quando as *majors* passaram a contratar artistas que já faziam sucesso por seus próprios meios ou foram lançados por pequenas gravadoras, diferentemente do que era feito no passado.

Sendo assim, com poucas exceções que confirmam a regra, primeiro os artistas alcançam sucesso de público de maneira relativamente autônoma (por vezes até amadora) e depois são contratados por alguma *major* que irá, principalmente, distribuir e difundir o trabalho – não produzir. É o caso de Pablo Vittar, que com carreira desde 2015 passou a ter seus álbuns distribuídos pela Sony Music em 2017 (TV Foco, s/d); de Ludmilla, que começou sua carreira como fenômeno no YouTube em 2012 e assinou contrato com a Warner Music apenas em 2022 (TV Foco, s/d); e de Anitta, que sendo fenômeno de sucesso na internet desde 2010, passou a ter seus álbuns distribuídos pela Warner Music em 2012 e em 2023 migrou para o grupo Universal Music (Minervino, 2023). No caso de Luedji Luna, a compositora permanece fora da ação das poucas *majors* que atuam no segmento musical brasileiro, o que não significa, necessariamente, que se trata de uma posição política ou estética ou que sua atividade artística se mantenha dessa maneira no futuro.

Se há implicações em se posicionar como independente, elas parecem muito mais ligadas ao papel central que a artista assume em todas as etapas do processo de criação, produção e distribuição do que a uma desvinculação da lógica do mercado de bens culturais. Dessa forma, as próximas subseções buscam mapear a atuação de Luedji Luna nas dimensões que envolvem a produção dos álbuns, sua distribuição e as estratégias de difusão.

3.1.1 Produção

Um primeiro formato de captação de recursos para produção de seu álbum se deu via financiamento coletivo, pelo site Catarse (Catarse, s/d), cuja arrecadação foi iniciada em março de 2017. O projeto custaria 35 mil reais, dos quais 75%, ou seja, cerca de 26 mil reais, seria dedicado à produção de um material físico, um CD, para o álbum que ganharia o nome *Um corpo no mundo*. A artista buscava atrair aqueles que já conheciam sua música por meio dos shows que realizava nas pequenas casas noturnas e em alguns festivais. Até agosto de 2017, isto é, cinco meses desde que foi iniciado, 127 pessoas haviam apoiado o financiamento do álbum, sendo 39,08% delas da Bahia e 36,71% de São Paulo. O valor total arrecadado foi R\$10.554,00, cerca de 30% do necessário. A campanha seria encerrada apenas em dezembro daquele ano, mas foi interrompida quatro meses antes porque a artista viabilizou outra estratégia de captação.

Tal estratégia passou a ser adotada como fonte de recursos para gravação de seus dois primeiros álbuns e baseou-se em editais de financiamento de produtos culturais patrocinados pelo Estado ou pela iniciativa privada. No caso do álbum *Um corpo no mundo* (2017), a

artista foi contemplada no 4º Prêmio de Expressões Culturais Afro-Brasileiras (conhecido como Prêmio Afro), ação produzida pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves, apoiada pela Fundação Cultural Palmares e patrocinada pela empresa Petrobras, que, em contrapartida, recebeu isenções fiscais. Trata-se de uma ação afirmativa de incentivo a manifestações artísticas de estética negra e que selecionou 11 artistas dos inscritos em 2017, dos quais Luedji Luna foi contemplada em primeiro lugar na categoria “Música”, angariando o valor de 80 mil reais (Prêmio Afro, 2017). A mesma estratégia foi usada na produção de seu segundo álbum, *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020), uma vez que a artista foi contemplada no Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, o ProAc. O edital 12 de 2019 (ProAc, 2019) contemplava ações que visassem a gravação de álbuns musicais inéditos e a realização de shows. Dentre os 583 inscritos, apenas 20 projetos foram selecionados. Dentre eles, Luedji Luna ocupou a primeira posição, angariando R\$120 mil para a gravação do álbum.

As duas experiências revelam pleno domínio da estrutura e funcionamento dos editais de cultura, se não da artista, pelo menos do conjunto de pessoas que colaboram com seu trabalho. Isso porque, para ser selecionado, é necessário domínio técnico e intelectual sobre como apresentar os projetos, o que revela também clareza sobre os propósitos, orçamento e cronograma envolvendo a produção dos álbuns³⁸. Vê-se, portanto, desde seu primeiro álbum, um grau elevado de profissionalismo artístico. Além disso, tanto o *crowdfunding* quanto os editais revelam-se como estratégias de financiamento que passaram ao largo das grandes gravadoras que, neste caso, não imprimiram controle sobre o trabalho da artista. Por outro lado, a aparente garantia de autonomia financeira proporcionada pelos recursos provenientes de editais também gera um controle diluído, sem rosto, já que cada programa de incentivo estabelece critérios sobre como deve se dar a execução do projeto, prazos e formas de entrega aos quais a artista precisa se submeter sob o risco de não receber as verbas contempladas.

Seu último álbum, *Bom mesmo é estar debaixo d’água deluxe* (2022), entretanto, não foi fruto de editais de cultura ou patrocínio direto do público ou de alguma marca e, ao que tudo indica, foi financiado com recursos próprios, o que pode ser um indício de certa consolidação financeira de sua carreira.

Além das estratégias de obtenção de recursos financeiros, é válido apontar as informações sobre o processo de gravação dos álbuns. O primeiro deles, *Um corpo no mundo*

³⁸ Além desses pontos, Sofia Mettenheim elenca como entraves à democratização: a burocratização dos processos, o tratamento de agentes culturais como meros prestadores de serviços, a racionalidade neoliberal pautada nos ideais de concorrência e eficácia (Mettenheim, 2023).

(2017), foi gravado no estúdio Apipema em Salvador, com produção e mixagem do sueco radicado no Brasil, além de dono do estúdio, Sebastian Notini. A direção artística foi da própria autora e a seleção dos musicistas revela uma ampla rede de conexões nacionais e internacionais.

Quadro 1 – Função, nome e origem dos músicos do álbum *Um corpo no mundo*, 2017

Instrumento	Nome	Origem
Baixo Acústico:	Aniel Somellian	Cuba
Contrabaixo	Ivan Paiakan	Brasil - São Paulo
Coro	Karyne Rossele	Brasil - Salvador
Coro	Nilce Ramos	Brasil - Bahia
Guitarra	Renan Lima	Brasil - ?
Guitarra elétrica:	François Muleka	Brasil - São Paulo (filho de congoleses)
Guitarra elétrica:	Kato Change	Quênia
Percussão:	Rudson Daniel	Brasil - Bahia
Percussão:	Sebastian Notini	Suécia
Saxofone	Eric Almeida	Brasil - Bahia
Trombone e Trompete	Hugo Sanbone	Brasil - Sergipe

Fonte: Elaboração própria a partir de LUNA, 2017 e das redes sociais de cada um dos integrantes, quando havia.

O segundo álbum, *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), tem marcas semelhantes. A gravação foi feita em dois estúdios, um em São Paulo, o RedBull Studio, e outro em Nairóbi, no Quênia, chamado Amp Studios. A direção musical foi feita pela própria artista, enquanto a produção ficou a cargo dela e do queniano Kato Change. Novamente, os músicos selecionados têm origem em diversas regiões do Brasil e do mundo.

Quadro 2 – Função, nome e origem dos músicos do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, 2020
(continua)

Instrumento	Nome	Origem
Arranjo de cordas	Caê Rolfsen	Brasil - Araraquara
Backing vocal	Isaac Kimani	Quênia
Backing vocal	Lisa Oduor-Noah	Quênia
Baixo	Radanz Nirina	Madagascar

(conclusão)

Instrumento	Nome	Origem
Bateria	Christian Kibamba	Burundi
Guitarra	Kato Change	Quênia
Percussão	Rudson Daniel	Brasil - Bahia
Percussão:	Toto Cruz	Brasil - Bahia
Sabar	Andre Ricardo	Brasil - São Paulo
Sabar	Aziz Mbaye	Senegal
Sabar	Moustapha Dieng	Senegal
Sax	Mayara Almeida da Silva	Brasil - São Paulo
Teclado	Tsanta Randri	Madagascar
Trombone	Douglas da Silva Antunes	Brasil - São Paulo
Trompete	Estefane de Souza Santos	Brasil - São Paulo
Viola	Emerson de Biaggi	Brasil - São Paulo
Violino	Caio Paiva dos Santos	Brasil - São Paulo
Violino	Luiz Amato	Brasil - São Paulo
Violoncelo	Bob Suetholz	Estados Unidos

Fonte: Elaboração própria a partir de LUNA, 2020 e das redes sociais de cada um dos integrantes, quando havia.

Vale ressaltar que, na etapa de divulgação desse álbum, as informações sobre o local de gravação e a origem dos músicos foram amplamente anunciadas. Quase todas as matérias de imprensa traziam essas informações³⁹.

O terceiro álbum, *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe* (2022), diminui o campo de origem dos musicistas, predominando os de nacionalidade brasileira, mas intensifica a diversificação das origens dos integrantes ligados ao corpo técnico. Conta com produção do queniano Kato Change, do carioca Theo Zagrae e de Luedji Luna, mixagem do filipino Russell Elevado e a masterização do americano Mike Bozzi. Com isso, parece buscar a internacionalização do seu trabalho.

Em todas as gravações, nota-se uma disposição da artista em contemplar músicos e técnicos de diversas nacionalidades, movimento que é facilitado, muitas vezes, pelas conexões propiciadas pela internet, que facilita o diálogo com atores culturais de outras

³⁹ Ver, a título de exemplo, Noize, 2021 e Almeida, 2021.

regiões. Na produção do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe* (2022), por exemplo, Luedji Luna comenta em entrevista à revista *Cláudia* que conheceu o produtor americano John Key pela internet: “ele me mandou algumas mensagens no Instagram dizendo que era muito fã do meu trabalho e que queria me mandar alguns ‘beats’ que tinha feito. Se eu ficasse à vontade para escrever algo em cima dessas produções, não teria problemas.” (Adolfo, 2022).

Quadro 3 – Função, nome e origem dos músicos do álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe*, 2022

Instrumento	Nome	Origem
Baixo	Weslei Rodrigo	Brasil - ?
Bateria	Jhow Produz	Brasil - ?
Guitarra	Kato Change	Quênia
Percussão	Rudson Daniel	Brasil - Bahia
Vocal	Bruno Oliveira	Brasil - São Paulo
Vocal	Mericia Cassiano	Brasil - Rio de Janeiro
Vocal	Shirley Oliveira	Brasil - ?
Vocal	Thales César	Brasil - ?

Fonte: Elaboração própria a partir de LUNA, 2022 e das redes sociais de cada um dos integrantes, quando havia.

Se, por um lado, a distribuição dessas nacionalidades é fruto da facilitação das conexões via internet em um momento mais amplo da globalização que, desde a década de 1990 permite que um álbum "seja produzido em várias partes do mundo, envolvendo profissionais de vários países, a partir de uma concepção única e clara de produto" (Dias, 2000, p. 117), por outro, indicam mais uma escolha ideológica do que uma diferenciação propriamente estética ao seu trabalho, pois "sua realização não responde a uma exigência da produção, e sim a um requinte, um apelo ou um detalhe que lhe confere distinção" (Dias, 2000, p. 119). Observa-se que seus álbuns são produzidos por músicos e técnicos de países ligados à dinâmica da diáspora, como Congo, Quênia, Senegal, Cuba, Estados Unidos e Cabo Verde. Essas escolhas revelam intencionalidade e um alinhamento discursivo que é, inclusive, bastante rentável, porque serve como diferenciação de seu produto no mercado fonográfico, não à toa essas informações serem centrais na divulgação.

Além disso, assim como na etapa do financiamento, a gravação também não conta com a centralidade de uma *major* ou mesmo de uma pequena gravadora. A gravação dos

álbuns revela uma dinâmica de forte especialização e segmentação, em que cada ator precisa ser escolhido e contratado individualmente. Nesse contexto, a artista deixa de ocupar apenas o trabalho criativo e assume também o gerenciamento desses atores por meio das funções de direção e produção. Cabe a ela definir a linha mestra do trabalho e cuidar para que o projeto seja executado. Assim, a artista centraliza em si as decisões ao mesmo tempo em que reparte funções por meio da terceirização das atividades.

3.1.2 Distribuição

Luedji Luna adota como principal veículo de distribuição de suas canções as redes de *streaming*⁴⁰ de música, oferecendo canais oficiais em praticamente todas as disponíveis: Spotify, iTunes, Apple Music, Deezer, Tidal, Amazon Music, YouTube Music e Resso. Trata-se, no entanto, de uma imposição do mercado, não de uma escolha. A popularização dessa forma de distribuição se deu a partir do ano 2010, como saída para a crise econômica do mercado fonográfico devido à pirataria física – e depois também digital – que marcou a década de 1990 e os anos 2000.

a década de 2000 foi marcada, de um lado, pelo extremo barateamento e aumento de eficiência técnica dos gravadores de CD, o que ampliou significativamente as possibilidades de fabricação de cópias caseiras ou semi-industriais — ou seja, feitas pela chamada “indústria pirata” —, e, de outro, pela popularização do formato MP3, que ampliou a possibilidade de distribuição digital gratuita de arquivos de música em massa sem a necessidade da utilização de um suporte material (além da própria rede, por exemplo). Esse duplo processo pode ser lido como a causa da grande crise da indústria da música. (Pinto, 2011, p. 111).

Até então, ainda que o processo de produção e gravação das obras já fosse terceirizado, a distribuição e difusão ficavam a cargo das gravadoras, que cada vez mais assumiam uma postura de agentes de marketing de produtos já prontos. Com a facilitação das cópias ilegais de CDs, a criação do MP3 e a popularização da internet, a venda de músicas digitais foi o caminho encontrado para driblar a descentralização das gravadoras na distribuição. Inicialmente, mantiveram algum monopólio, vendendo músicas para celulares (*ringtones*) e investindo em travas que dificultassem a cópia ilegal de seus produtos digitais

⁴⁰ Forma de distribuição de dados em fluxo, na qual o usuário reproduz o conteúdo sem guardar uma cópia em seu computador.

(Pinto, 2011, p. 128). Esse cenário se alterou com a entrada das redes de *streaming* de música no Brasil por volta de 2013, ano em que a Deezer passou a operar no mercado nacional⁴¹. Nesse novo modelo de negócio, a empresa oferece o acesso à canção como um serviço, não como um produto, já que o consumidor deixa de ser proprietário do bem cultural.

Em termos de número de acessos, pode-se tomar como exemplo a líder de mercado, Spotify, que responde por 31% do total do segmento (Rocha, 2020). No relatório da empresa divulgado em 2022 constavam 433 milhões de usuários ativos no mundo (Mukherjee, 2022). No caso dessa empresa, o acesso à rede se dá por meio de uma conta gratuita ou por meio de um plano de assinatura que varia de R\$11,90 (plano universitário) até R\$34,90 (plano familiar)⁴². Em 2022, o Spotify computou o total de 188 milhões de assinantes dos planos diversos planos oferecidos (Mukherjee, 2022). A diferença mais relevante entre o plano gratuito e os que são pagos está na presença de anúncios publicitários, que não compõem a experiência auditiva desses últimos.

Segundo informações do Spotify, o artista ganha por dois tipos de royalties (Spotify, s/d). O primeiro, royalties de gravação, ligados aos detentores de direitos autorais. O segundo, royalties de composição, ligados ao compositor ou proprietário de uma música, geralmente editoras ou sociedades de gestão. As negociações se dão, portanto, entre os detentores de direitos e a empresa de *streaming*, já que a plataforma não paga aos artistas diretamente, e sim ao licenciador que enviou a música, sendo, portanto, uma relação entre instituições jurídicas. Esse aspecto reflete-se nos números apresentados no relatório da Loud & Clear, agência do próprio Spotify, que atesta que, em 2022, cerca de 9 milhões de usuários da rede disponibilizam seus materiais para escuta sem receberem direitos autorais, em contraste aos 200 mil artistas profissionais e aspirantes remunerados (Loud & Clear, 2022). Os números revelam uma contradição entre uma vasta produtividade musical e as condições limitadoras de retorno financeiro para os artistas.

A aparente facilidade na distribuição de canções em empresas de *streaming* de música, como o Spotify, mas não apenas, mascara relações assimétricas entre empresas vistas como “gigantes da tecnologia” e o artista. Também é válido apontar que as músicas com maior número de reproduções nas redes de *streaming* são, em geral, de artistas que compõem o

⁴¹ O ano de 2013 diz respeito à entrada da Deezer no mercado nacional. A empresa já existia desde 2007. O Spotify já havia sido lançado em 2008, mas só chegou ao Brasil em 2014, por exemplo.

⁴² Valores de outubro de 2023. Em dólares, cerca de US\$2,40 o plano universitário e US\$7,10 o familiar.

quadro das antigas grandes gravadoras⁴³, indicando que as *majors* encontraram outras formas de atuação e continuam, de certa maneira, dominando o mercado. O cenário ilustra, na verdade, novas relações de poder na indústria fonográfica, uma vez que o compositor que não estiver sob o guarda-chuva de uma *major* – com todas as interdições que isso acarretou no passado e ainda hoje acarretam – estará submetido a um conjunto de regras nem sempre claro de grandes corporações que fazem do produto artístico musical um veículo para publicidade.

Luedji Luna, pelas imposições do próprio mercado fonográfico, disponibiliza suas canções em todas as principais redes de *streaming*. Abaixo é possível observar a quantidade de inscritos em três delas, porque são as que divulgam essa informação para o usuário comum.

Tabela 1 – Número de inscritos em canais de streaming de Luedji Luna, 2023

Empresa de streaming	Número de inscritos no canal de Luedji Luna
Spotify	930.385
YouTube Music	122.000
Deezer	58.261

Fonte: Elaboração própria a partir do canal da artista em cada uma das redes. Consulta em 15 out. 2023.

Nota-se que não é uma quantidade desprezível, a qual a artista possa recusar optando por distribuir sua obra por outros meios. Isso porque a capacidade de monetização de um produto digital vem, justamente, da facilidade que essas empresas oferecem ao consumidor, que pode ter acesso a um produto de maneira legal, a qualquer hora, em qualquer lugar, bastando para isso ter acesso à internet. Estar fora desse circuito, portanto, é quase como estar fora do mercado fonográfico.

Outro aspecto dessa forma de distribuição pelas redes de *streaming* é a possibilidade de o usuário ter acesso a um número de produtos sem precedentes na história da distribuição de canções. No Spotify, que é a que apresenta o menor número em seu banco de dados, são cerca de 80 milhões de faixas, contra 100 milhões da Apple Music e cerca de 300 milhões da empresa SoundCloud (Freire, 2022), todas acessíveis de maneira gratuita ou por meio de assinatura, como já assinalado. Esses números, por um lado, apontam para uma forte

⁴³ De acordo com os dados fornecidos pelo Pro-Música Brasil, em 2022, das 20 músicas mais reproduzidas no Spotify, 15 eram de artistas associados a uma das quatro maiores gravadoras em atividade no Brasil: Warner Music, Universal Music, Sony Music e Som Livre. Em 2021, havia 16 artistas nessa mesma situação. (Pro-Música Brasil, 2021, 2022).

ampliação do acesso por parte do consumidor, que pode encontrar canções de outras culturas, outros tempos e espaços, não tendo que se limitar ao *hit*, ao fenômeno de sucesso. Por outro lado, diante da hiper informação, o artista se vê submerso e invisível, já que se torna improvável que o usuário comum tenha contato com sua obra de maneira orgânica.

Nesse contexto e como parte do modelo de negócio, as redes adotam Sistemas de Recomendação⁴⁴ nos quais os usuários podem se basear para escolher as músicas que desejam ouvir. “Estes sistemas, no entanto, não apenas ajudam a pesquisar, classificar e recuperar informações, mas também apresentam e representam o conteúdo de maneiras específicas que moldam as descobertas dos usuários” (Santini; Salles, 2020. p. 84). Tais sistemas, baseados em algoritmos, levam em conta as preferências do usuário, mas o próprio Spotify, por exemplo, afirma sobre isso que “em alguns casos, nossas recomendações podem ser influenciadas por questões comerciais”⁴⁵, revelando que fazer parte do Sistema de Recomendação é um dos serviços oferecidos aos artistas, ainda que os custos e regras sejam ainda menos transparentes do que o pagamento dos direitos autorais. Ao aderir a esse serviço, o artista passa a ocupar posição de destaque perante o volume de informações do banco de dados, uma vez que suas músicas são inseridas em *playlists* especiais e direcionadas a um público que demonstra predisposição a gostar da obra, por acompanhar o trabalho de artistas semelhantes. É o caso de pelo menos três *playlists* de Luedji Luna oferecidas pelo Spotify. “This is Luedji Luna” com 13.407 seguidores, “Rádio de Luedji Luna” com 8.747 seguidores e “Rádio de Banho de Folhas”, nome de sua canção mais popular, com 2.622 seguidores.

Vê-se que, na dinâmica de distribuição das canções, há interdições típicas do sistema capitalista, já em uma fase mais diluída, pulverizada. As grandes corporações proprietárias das redes de *streaming* inserem a tecnologia como agente de intermediação, o que apaga a personalização envolvida na dinâmica anterior do mercado fonográfico e faz o “dono” não ter um “rosto”. Também, ao oferecer uma experiência de audição individualizada, personalizada,

⁴⁴ “Sistemas de recomendação são definidos como algoritmos que classificam e recomendam produtos culturais a partir de dados sobre as práticas e o comportamento dos usuários” (Santini; Salles, 2020. p. 83).

⁴⁵ A informação fica disponível em qualquer *playlist* criada de modo personalizado para o usuário, ao clicar em “mais informações” e depois em “Sobre recomendações”. O texto inteiro é: “Nossas recomendações te ajudam a encontrar conteúdos que você vai gostar: pode ser aquela música antiga que você tanto ama ou um programa que nunca imaginou que ia curtir. Nossos editores no mundo todo sabem muito sobre música e cultura. E eles garantem que nossas *playlists* sejam criadas pensando na melhor experiência possível para nossos ouvintes. Nossas recomendações personalizadas são feitas especialmente para você. Consideramos diversos fatores: o que você ouve e quando, o que as pessoas com gostos semelhantes ao seu (tanto para música quanto para podcasts) estão escutando e o conhecimento dos nossos especialistas nesses assuntos. Em alguns casos, nossas recomendações podem ser influenciadas por questões comerciais. Mas a satisfação do ouvinte é nossa prioridade, então apenas recomendamos conteúdos que achamos que você vai querer ouvir. Nossas recomendações se baseiam nos sinais que você manda. Então, continue ouvindo as músicas e os podcasts que você ama!”

mascara a dinâmica mercadológica por trás da operação dos Sistemas de Recomendação, fazendo parecer que o acesso é orgânico, “natural”.

Nesse cenário, a música torna-se mais do que nunca um produto como outro qualquer, já que a receita da empresa de *streaming* se desconecta de qualquer qualidade artística do produto que distribui, sendo proveniente dos planos de assinatura, dos Sistemas de Recomendação e, principalmente, da publicidade veiculada ao longo das audições. Também o que parece liberdade para o artista independente distribuir sua obra é, na verdade, uma rede de controle tão limitadora quanto o poder exercido por uma *major* em sua época de maior atuação, os anos 1980 e 1990. Luedji Luna demonstra atuar estrategicamente nesse novo mercado fonográfico, fazendo uso de todas as ferramentas que ele oferece e conseguindo, com isso, ter sua obra viabilizada.

Na contramão, mas ainda como efeito colateral das transformações na rede de distribuição de música, que nasce da popularização de um produto imaterial, o digital, e transforma a relação de compra pela de serviço, o mercado de LP (*long play*) tem se mostrado cada vez mais aquecido. De acordo com dados divulgados pelos Produtores Fonográficos Associados (PRO-Música Brasil, s/d), o faturamento proveniente das vendas de LPs novos cresceu 562,2% entre 2019 e 2022.

Tabela 2 – Faturamento da indústria fonográfica brasileira proveniente da venda de LPs e o percentual de crescimento, 2019-2022

Ano	Faturamento (em milhares de reais)	Crescimento em relação ao ano anterior (%)
2019	708	
2020	1825	157,7%
2021	2338	28,1%
2022	4689	100,5%

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do PRO-Música Brasil.

Os números remetem aos tempos áureos desse formato de áudio, na primeira metade da década de 1980, quando passaram a perder mercado para o CD (*Compact Disc*) até serem superados por este último em 1993 (Dias, 2000, p. 108). Esse resgate, porém, vem adicionado de um componente de diferenciação cultural, não necessariamente de modernidade, atribuindo ao LP o caráter de mercadoria de luxo, em oposição à popularidade do *streaming*. Por isso, os

preços costumam ser altos e um LP novo dificilmente custa menos de R\$150⁴⁶. Nesse contexto, cada vez mais aparecem clubes de assinaturas de LP, que ofertam planos a partir de R\$120⁴⁷, como a Noize Records, inaugurada em 2014, a Três Selos, que surgiu em 2018 e a mais recente, a Clube Vinil Brasil, lançada em 2020.

Na esteira dessa diferenciação mercadológica, Luedji Luna também fez lançamentos nesse formato. Seu primeiro álbum, *Um corpo no mundo* (2017), teve uma pequena tiragem lançada em CD e em LP, ambas esgotadas⁴⁸. Dois anos depois do lançamento no Brasil, em 2019, a gravadora europeia Sterns Music lançou a versão em LP, atualmente também esgotada⁴⁹. Da mesma forma, o segundo, *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), foi lançado nas plataformas digitais e, um ano depois, a gravadora Noize Records fez o lançamento em formato LP dentro de seu programa de assinaturas, portanto com tiragem sob demanda⁵⁰. Por outro lado, o último álbum *Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe* (2022) não teve lançamento em qualquer formato físico até o momento.

3.1.3 Difusão

Para que se estabeleça uma relação entre quem produz, ou seja, a artista, e um consumidor potencial, as estratégias de difusão são centrais, já que, nos termos de Marcia Costa Dias, é o "espaço de mercado que antecipa, complementa e direciona o consumo" e que prevê certa sincronia entre as diversas mídias. (Dias, 2020, p. 157). Assim, trata-se dos outros meios pelos quais o público é intencionalmente direcionado a comprar o que foi produzido por um artista, levando-o a crer que seu interesse é "aleatório". Para que isso aconteça de modo percebido como natural, o artista precisa estar presente nas diversas mídias e contextos disponíveis. Como consequência da transformação da canção em produto imaterial, acessado por uma relação que é mais de aluguel do que compra, as estratégias de difusão parecem ganhar ainda mais relevância, uma vez que passam a ser entendidas como espaços para publicidade, que se associam às músicas para a venda de outros produtos. Nesta seção, busca-se mapear as principais estratégias de difusão adotadas por Luedji Luna que contribuem para divulgação de sua imagem e de seu trabalho.

⁴⁶ Cerca de US\$30, em nov. 2023.

⁴⁷ Cerca de US\$24,5, em nov. 2023.

⁴⁸ Em julho de 2022, foi possível encontrar poucos exemplares do CD por cerca de US\$20 dólares. Em agosto de 2023, foi possível encontrar poucos exemplares do CD por cerca de US\$110 dólares. O LP não foi encontrado para venda em ambas as ocasiões.

⁴⁹ Em julho de 2022, encontrei um exemplar do LP para venda em um site de Portugal por cerca de US\$75 dólares. Em setembro de 2023, encontrei dois exemplares usados do LP para venda por cerca de US\$150 dólares.

⁵⁰ A produção foi limitada e, em julho de 2022, o LP usado pôde ser encontrado por cerca de US\$40 dólares no Brasil. Em setembro de 2023, o mesmo produto custa US\$50 dólares.

3.1.3.1 Redes sociais

Como estratégia indireta de difusão de sua obra, a artista aposta em redes sociais que não se limitam à temática musical, fazendo-se presente e atuante nas principais delas, como Instagram, Facebook, Twitter e TikTok.

Tabela 3 – Número de seguidores nas principais redes sociais de Luedji Luna, 2023

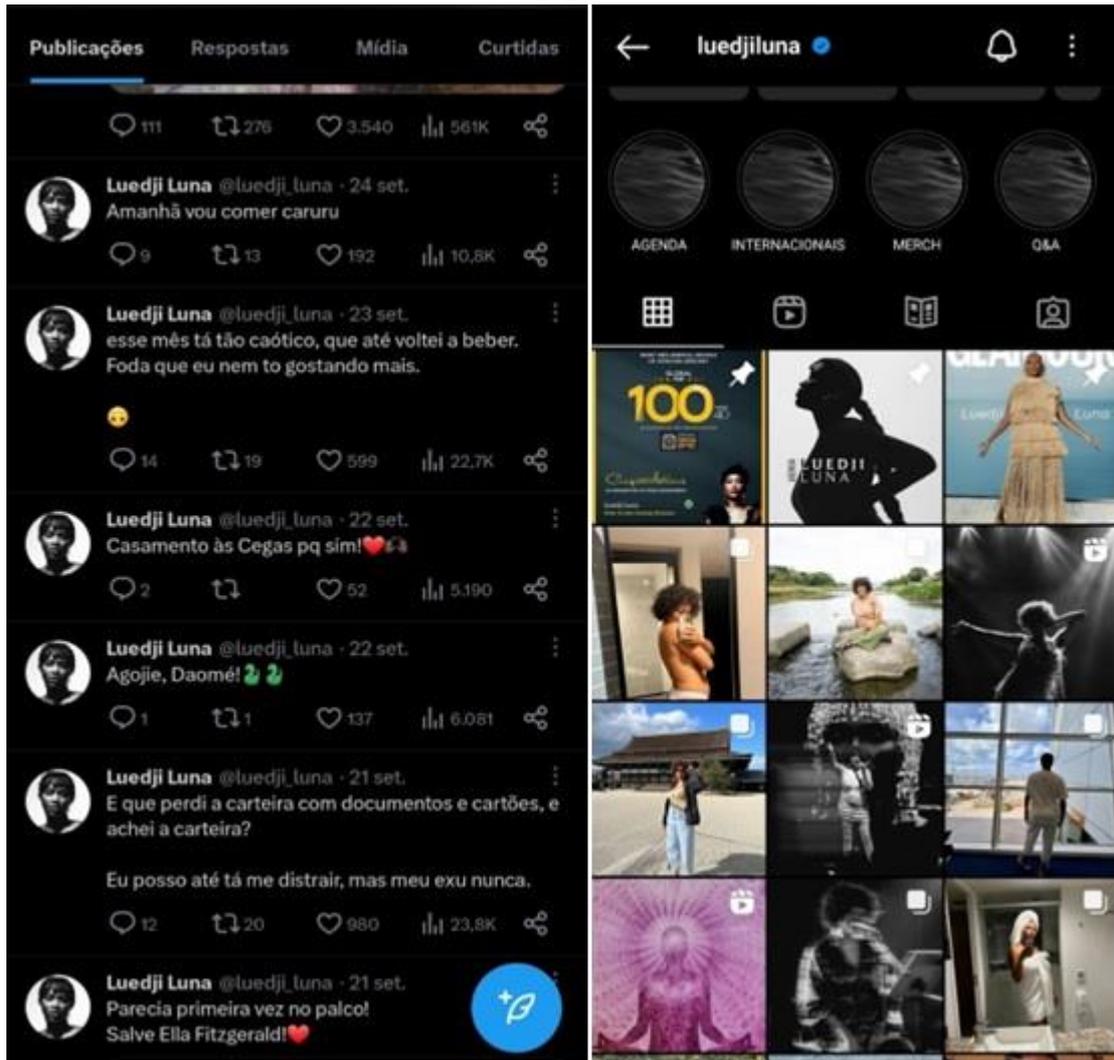
Rede Social	Número de seguidores
Instagram	387 mil
Facebook	107 mil
Twitter	82.912 mil
Tik-Tok	14.3 mil

Fonte: Elaboração própria a partir do canal da artista em cada uma das redes. Consulta em 15 out. 2023.

A atuação em cada uma das plataformas é ligeiramente diferente. No Twitter, por exemplo, concentram-se as opiniões políticas ou sobre temas do momento, bem como considerações sobre sua rotina. No Facebook e Instagram, o foco parece ser a divulgação de sua agenda de shows, vídeos produzidos por sua equipe em suas apresentações ao vivo e gravadas por fãs que compartilham com a artista esse material. Nessas redes sociais, também publica cenas de sua rotina com o filho e o marido, de suas experiências pessoais como turista nos locais onde realiza shows e de seus encontros com outras e outros artistas.

Se há alguém responsável por cuidar dos materiais divulgados nessas redes – e é provável que haja –, o efeito é o oposto: parece que ela, sozinha, gerencia todas. A artista publica muitos filmes de sua rotina, cria vídeos ao vivo, abre caixas de perguntas para os seguidores e responde a algumas delas com vídeos em que filma a si mesma feitos no sofá de sua casa ou mesmo em sua cama. Muitas vezes, as perguntas do público giram em torno da temática amorosa, questionando a artista sobre se já foi traída ou quantas vezes já se apaixonou. Há também fãs que expõem situações íntimas e pedem conselhos à artista. Nessas ocasiões, é comum Luedji Luna compartilhar fatos pessoais que lhe ocorreram no passado ou mesmo aspectos atuais de sua relação amorosa com o rapper Zudzilla. O tom geral é de muita intimidade e horizontalidade na relação entre artista e público.

Figura 8 – Conjunto de postagens do Twitter (esq.) e parte de suas publicações no Instagram (dir.), 2023



Fonte: Elaboração própria a partir da conta da artista nas redes sociais. Twitter, s/d; Instagram, s/d. Consulta em 15 out. 2023.

Sabe-se que essa é uma forma de difusão da qual parece não poder renunciar qualquer artista da segunda década do século XXI. Em que pese a centralidade dessas ferramentas, é importante observar os inúmeros imperativos para que se mantenha uma conta ativa nessas redes, já que as empresas privilegiam aquelas que garantam um mínimo de publicações diárias, caso contrário, deixam de sugerir os conteúdos para novos usuários, além de esconderem esses conteúdos de quem já acompanha determinada conta. Essa pressão e

controle exercidos de modo difuso, faz com que a artista precise produzir, com muita frequência, conteúdos que gerem interesse, garantindo engajamento dos seguidores, – e é o que se vê em suas redes. É nesse jogo de negociações que a artista se posiciona e é capaz de ver sua obra divulgada.

3.1.3.2 Televisão

A partir dessa popularidade que alcança nas redes sociais é que se torna possível ganhar espaços de difusão que outrora foram senão exclusivos, pelo menos centrais, como a participação em programas de televisão. Dois anos após lançar seu primeiro álbum, em 2019, Luedji Luna pôde participar de uma canção na novela *Amor de mãe* veiculada pela rede Globo de televisão. A música “Tô te querendo”, fruto da parceria de DJ OMULU e ÀTTØØXXÁ, era tema da personagem Érica (Meneses, 2019). Já em 2022, interpretou a música “Não negue ternura” em parceria com Zé Manuel e que foi associada ao par romântico vivido pelos personagens Madeleine e José Leôncio na novela *Pantanal* (Bergamo, 2022). A difusão da voz da artista por meio da novela não é estratégia nova no mercado fonográfico, mas continua a ocupar uma posição importante, pois atinge o público em condições favoráveis e facilitadas, já que as conexões estabelecidas entre a audiência televisiva e a personagem da teledramaturgia acabam sendo transferidas e associadas à voz da artista.

Além das duas novelas, Luedji Luna também esteve presente em programas de auditório, predominantemente nas redes Globo e Bandeirantes, como em *Conversa com Bial* (21/11/2019), *Altas Horas* (29/10/2022), *Caldeirão do Mion* (19/11/2022), *Faustão na Band* (29/12/2022) e *Encontro com Patrícia Poeta* (31/03/2023)⁵¹. A preocupação em expor seu trabalho também nas emissoras da rede aberta de televisão, veículo de abrangência nacional⁵², mostra a complementaridade dos meios de comunicação no que diz respeito à difusão, mas que, na segunda década do século XXI, costuma vir em decorrência da popularidade nas redes sociais.

3.1.3.3 Festivais de música

⁵¹ O levantamento foi feito por meio de matérias de divulgação na imprensa e nas redes sociais da artista. Elaboração própria

⁵² O PNAD 2021 atesta que 95,5% dos domicílios brasileiros tinham acesso à televisão (Agência IBGE, 2022).

Outra forma de divulgação da obra da artista Luedji Luna e que contempla também a captação de recursos financeiros é por meio dos shows que realiza. A rede Sesc, por exemplo, esteve presente desde o início de sua carreira e é o espaço onde a cantora se apresenta quase todos os meses. Além disso, também aposta na participação em festivais de música. O segmento parece ser uma estratégia promissora para o mercado fonográfico como um todo, principalmente após o período de isolamento social em razão da pandemia do novo coronavírus. A percepção de que os festivais de música são estratégicos também na movimentação do setor de turismo de pequenas cidades contribui para o surgimento de novos festivais, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo⁵³.

Como maneira de atrair um público diverso, os festivais contam com *lineup* cada vez mais extenso, fazendo com que cada um dos cantores tenha apresentações reduzidas ou até mesmo divida palco com artistas semelhantes. A título de ilustração, em abril de 2023, a 4ª edição do *Breve Festival* (Belo Horizonte - BH) reuniu 17 artistas em um único dia de apresentação. Luedji Luna é presença frequente nesses festivais. Apenas em 2023, fez parte do *lineup* de eventos musicais como o *Festival Verão* (Salvador - BA), *Breve Festival* (Belo Horizonte - BH), *Nômade Festival* (São Paulo - SP), *Festival Forró da Lua Cheia* (Altinópolis - SP), *Festival MADA* (Natal - RN), *Festival Coquetel Molotov* (Recife - PE) e *Festival Unaé* (Crato - CE). No primeiro semestre deste mesmo ano, também fez participações especiais em shows da cantora brasileira Anitta e da norte-americana Alicia Keys⁵⁴.

Dentre os artistas brasileiros com os quais compartilhou palcos estão Milton Nascimento, Gilberto Gil, Leci Brandão, Djonga, Xênia França, Larissa Luz, Orquestra Sinfônica da Bahia, Baco Exu do Blues, Margareth Menezes, Mano Brown, Liniker, Majur e Céu. A lista, longe de contemplar todas as parcerias, aponta para artistas negros e negras brasileiros, ainda que sejam representantes da antiga MPB, como Milton Nascimento e Gilberto Gil, ou oriundos de outros segmentos do mercado, como o rap e o samba.

A frente de shows é administrada pela Let's Gig, empresa que atua no mercado há seis anos, é composta em sua maior parte por mulheres negras e que, segundo seu material de divulgação online, trabalha

⁵³ O Festival Tomorrowland Brasil, realizado em Itu, interior de São Paulo, previa movimentação de R\$ 750 milhões reais, por exemplo. Ver Scheller, 2023.

⁵⁴ O levantamento foi feito por meio de matérias de divulgação na imprensa e nas redes sociais da artista e contemplou apenas as apresentações em festivais, não as que se apresentou sozinha. Elaboração própria.

com projetos que, através de sua música, estão na linha de frente de práticas como a luta anti-racista, a visibilidade LGBTQIA+, a igualdade de gênero, a demarcação de terras indígenas e a produção artística fora dos grandes centros. (Let's Gig, s/d)

Por último, vale ressaltar que o mercado de festivais, estando inserido na lógica da indústria cultural, acaba por movimentar muitos outros setores econômicos. Não à toa esses eventos costumam ser patrocinados por grandes marcas, na maioria das vezes conglomerados do ramo de bebidas, mas não apenas.

3.1.3.4 Publicidade

Com o sucesso que vem alcançando, a cantora passou a realizar campanhas publicitárias para alguns setores do mercado, principalmente o de bebidas, beleza e moda. A agência Mynd8, uma das maiores agências especializadas em marketing de influência e entretenimento do Brasil, gerencia os contratos de Luedji Luna (Mendes, 2022). Em termos estratégicos, interessa a essas marcas atingir um segmento específico de mercado, ou seja, aquele simbolizado pela artista, e com isso garantir a eficácia das campanhas de marketing.

Figura 9 – Imagem de um vídeo publicitário da marca Natura publicado pela artista em suas redes sociais, 2023



Fonte: LUNA, Luedji. **Lançamento da linha Natura Tododia Todanoite** [...]. 17 ago. 2023. Instagram: @luedjiluna. Disponível em: <https://bit.ly/3tOdhmR>, acesso em 20 out 2023.

Nas peças publicitárias que veicula, a figura pessoal da artista se sobressai e não há referência às suas músicas. Na maior parte das vezes, ela se posiciona como símbolo do autocuidado feminino. Nesse segmento, ganha destaque a marca Natura. As campanhas da marca são distribuídas nas próprias redes sociais de Luedji Luna, ocasião em que ela deixa evidente tratar-se de uma publicidade e chega, inclusive, a pedir o engajamento dos seguidores. Em uma delas, por exemplo, o público acompanha a artista tomando banho com o sabonete da linha “Todo Dia” e passando um creme hidratante da mesma linha. Afirma estar no banheiro de sua casa, à noite, depois de um dia cansativo. O tom geral é de que se trata de um tipo de cuidado que ela tem rotineiramente, o que condiz com o nome do produto anunciado (“Todo Dia”).

3.1.3.5 Moda

Luedji tem vinculado sua imagem ao universo da moda e chegou a ter entrevistas em importantes revistas do setor, como *Vogue Brasil* (edições de 07/2018, 05/2022, 11/2022), *ForbesLife Fashion* (11/2021) e *Glamour* (04/2019, 12/2020), tendo sido capa da primeira edição online desta última (02/2022)⁵⁵. Chegou a participar de jantares das marcas Gucci e Dior, além de ter sido a primeira brasileira a ter o figurino de sua turnê internacional assinado pela marca inglesa Burberry (Correio 24 horas, 2022).

Figura 10 – Material de divulgação da camiseta vendida pela artista, 2023

⁵⁵ O levantamento foi feito por meio de matérias de divulgação na imprensa e nas redes sociais da artista. Elaboração própria



Fonte: CICLOArte, T-Shirt Retrato BMDA. Disponível em <https://bit.ly/47jgwB7>, acesso em 15 out. 2023.

Outro nicho foi inaugurado em 2023, quando Luedji Luna passou a vender camisetas estampadas com seu rosto, com capa dos álbuns e com referência a turnês que realizou. A venda é realizada em parceria com a empresa CICLOArte. Uma camiseta feminina com o rosto da artista, por exemplo, custa R\$195,00⁵⁶.

3.2 AS NOVAS RELAÇÕES DE PODER

Ao traçar as principais formas de produção e circulação da obra de Luedji Luna, bem como as estratégias de difusão de seu nome fica evidente o papel central que a internet ocupou em todo processo. Esse papel é compreendido pela percepção da própria artista, quando afirma: “eu sei que tenho a sorte de fazer parte de uma geração que, por conta da internet e da mudança do mercado da música, encontrou brechas para conseguir aparecer” (Lima, 2022). Quando assume a perspectiva de ser compositora profissional, em 2015, metade das residências brasileiras contavam com acesso à internet (Nic.Br, 2018), número que chegou a 82,7% em 2019 (Agência IBGE, 2021), ano do lançamento do seu primeiro álbum, em 2017. Pode-se afirmar que a artista constrói sua carreira na esteira da popularização da internet no Brasil e opera estrategicamente com todas as novas possibilidades que a rede passa a oferecer, como os financiamentos coletivos, os contatos viabilizados em nível nacional e

⁵⁶ Trata-se da camiseta “Retrato BMDA”, usada como ilustração nesta dissertação. Cerca de UU\$40 dólares. Valor consultado em 22 out. 2023.

global, a distribuição das canções via *streaming* e a solidificação de seu nome junto ao público por meio de redes sociais.

O fato de a internet estabelecer conexões amplas e globais, evocando o advento da “fragmentação, diversidade e descentramento” (Ortiz, 1994, p. 168), leva à hipótese de que é possível ser artista, produzir e fazer sucesso em qualquer lugar do mundo. No entanto, na contramão desse discurso comum, Luedji Luna muda-se para São Paulo, pois percebe que, na cidade, concentra-se o núcleo político e econômico que garantiria visibilidade à sua carreira. A clareza se deixa ver quando afirma que “Parecia que eu precisava ir para São Paulo para ter visibilidade no resto do país. Todos os olhos estão centralizados nessa megalópole.” (Moreira, 2018, p. 139). Dessa forma, indica as limitações da era da conectividade, que costuma ser vista como a que promoveu algum grau de democratização no mercado cultural quando, na verdade, as antigas relações de poder continuam operando sob novas roupagens. Além disso, “para alcançar o seu público, muitos artistas que podem ser considerados independentes do ponto de vista das *majors* são ainda extremamente dependentes dos meios de comunicação e das redes de promoção e difusão, que são dominados pelo grande capital.” (Pinto, 2011, p. 139).

Nesse cenário em que coexistem as antigas e as novas formas de poder, sobressai-se a função da artista, que tanto passa a agenciar sua carreira a partir de um “poder pessoal de entender, interpretar e traduzir em estratégias de atuação, as oportunidades mercadológicas” (Dias, 2000, p. 81) quanto carrega sozinha o embate frente às grandes corporações que centralizam as formas de circulação dos bens culturais. Também assume o direcionamento geral de um trabalho cada vez mais especializado e terceirizado, imprimindo unidade em “um processo coletivo de trabalho, onde as várias esferas da produção antes de serem autônomas, são interdependentes” (Dias, 2000, p. 71). Ao sobrepor as funções de criação e execução e confundir ação individual com liberdade e mérito, o sistema revela seu caráter neoliberal, já que “os artistas devem se portar como empresários de si mesmos, com visão de futuro, desenvolvendo suas imagens como marcas” (Pinto, 2011, p. 148) e, com isso, ganhariam em termos de liberdade ao não ter que responder a uma gravadora, seja *major*, seja um pequeno selo.

No entanto, se, por um lado, o artista prescinde da contratação de uma grande gravadora, não deixa, por outro lado, de ver sua obra apropriada pelas redes de distribuição,

agora representadas pelas chamadas *big techs*⁵⁷, que transitam e intencionalmente se confundem entre os setores de tecnologia, comunicação e marketing. Seus modelos de negócio não contemplam a produção do bem cultural e nem procuram “vendê-lo como mercadoria e sim alugá-lo, mantendo para si a propriedade do valor-capital objetivado no arquivo de música” (Pinto, 2011, p. 155) e adotando posição pouco transparente em relação às formas de remuneração dos direitos autorais⁵⁸.

As atividades da indústria da música, nesse sentido, assemelham-se mais e mais a um serviço financeiro que, longe de ser produtivo do ponto de vista do capital, muitas vezes só procura retirar parte da mais-valia criada em outras esferas (por vezes apropriando-se desse trabalho inclusive de forma gratuita). (Pinto, 2011, p. 166).

Além disso, se a música na era digital torna-se um bem imaterial, que é oferecido como serviço, não como produto, isso parece abrir espaço para que ela cumpra a função de veículo de marketing de outros produtos, esses, sim, consumíveis e materiais. Isso pode ser observado nos produtos veiculados pelas peças publicitárias das quais participa, nas marcas que patrocinam os festivais de música em que se apresenta, em sua própria imagem e vida pessoal feitas produto nas redes sociais e, principalmente, nos produtos anunciados junto a suas canções nas redes de *streaming*. Para Dias, “o problema maior não está somente nas relações mediadas pelo consumo objetivo, ou seja, nas trocas que envolvem efetivamente o ato de consumir, mas sim naquelas onde, aparentemente, não se quer vender nada” (Dias, 2000, p. 172). Nota-se que as novas relações de poder se alteram e passam a ser mais sofisticadas, camuflando um processo de mercantilização mais brutal por trás de uma suposta democratização da distribuição musical. O mesmo efeito se dá no consumo, quando o público julga acessar aquilo que organicamente lhe chegou pelas redes, ignorando a rede de Sistemas de Recomendação e interesses que fazem um determinado artista estar ao alcance de um clique. Dessa forma, “por meio de um consumo aleatório e/ou compulsório disfarça-se, e mesmo fragmenta-se, o exercício de um autoritarismo ímpar por parte dos meios instituídos”

⁵⁷ Big Techs é o nome dado a grandes empresas de tecnologia que, de modo monopolizado, concentram a maior parte dos acessos à internet, fragmentando as mensagens, interditando o diálogo e ampliando a alienação. (Romani, Mielli, 2021).

⁵⁸ Em novembro de 2023, o Spotify anunciou que implementará medidas a partir do 1º trimestre de 2024 alterando a forma de pagamento dos royalties. Uma das ideias é introduzir um número mínimo de *streams* anuais para que o artista comece a receber pelas reproduções. A notícia deixa ver uma tendência ainda menos equilibrada na relação entre artista e a rede de *streaming*. (Ingham, 2023).

(Dias, 2000, p. 172). Esse autoritarismo se faz presente, sobretudo, ao eliminar as barreiras da circulação dos bens culturais, já que

entranham-se na vida, no cotidiano do cidadão comum e do mundo que lhe são, muitas vezes, considerados como elementos ‘naturais’. Essa relação de naturalidade que se estabelece entre consumidores e produtos é resultado da sutileza e da sofisticação alcançados pelos media, seu modo de produção e difusão. (Dias, 2000, p. 20).

As consequências desse sistema pautado em um capitalismo neoliberal são muitas. Uma delas, é que o reconhecimento da qualidade ou relevância de produto musical, agora na condição ainda mais difusa de mercadoria, “passa a seguir outros critérios que nada têm a ver com o imanente da obra” (Dias, 2000, p. 25), como o número de “likes” e visualizações nas redes de *streaming*, por exemplo. Também parece transformar a própria vida pessoal do artista em mercadoria, que usa sua rotina e intimidade para gerar engajamento nas redes sociais. Não se trata, porém, de um fenômeno novo, uma vez que a indústria cultural se assenta justamente na reificação do artista e de sua obra. No entanto, o cenário parece ter intensificado essa condição justamente por encobrir a relação comercial sob o manto de uma aparente naturalidade, já que

o funcionamento do campo de produção da música popular depende menos de indústrias que integram artistas à sua lógica produtiva do que de idealizadores individuais que incorporam a lógica produtiva da indústria ao seu fazer artístico. (Vicente, 2014, p. 258).

Essa lógica produtiva internalizada por meio de um conjunto velado de coerções leva o produto artístico a ser baseado em reiteraões, repetições e fórmulas consagradas, situação em que “os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção” (Dias, 200, p. 170): aquela capaz de gerar lucro. Por outro lado, como reflexo de um processo de globalização e como parte da configuração do capitalismo do final do século XX e início do XXI, a diversidade, a segmentação, a variedade, a pluralidade ganham espaço, já que “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 116). Assim, a “sofisticação da pseudo-indivduação e da standardização (...) criam micro-espacos autônomos e, contudo, subservientes à norma geral” (Dias, 2000, p. 49).

Em um cenário como esse, é difícil falar em “artista independente”. A quantidade de imperativos que se coloca sobre seu trabalho parece cada vez maior e mais sofisticada. Assim,

resta ao artista jogar dentro do ‘lugar do outro’ procurando, na medida do possível, subvertê-lo a seu favor; sua perspectiva de ação é, porém, parcial e individualizada pois ele deve se conformar à posição que de antemão lhe foi atribuída neste jogo de forças desiguais. (Ortiz, 2000, p. 14).

Em que pese todas as interdições dessa nova forma de produção e circulação do produto musical, na qual Luedji Luna opera com profissionalismo e estrategicamente a fim de obter visibilidade, a artista encontra caminhos que promovem deslocamentos na ordem social estabelecida. Primeiro, ao escolher algumas empresas prestadoras de serviço, constituídas, principalmente, por mulheres jovens e pretas, como é o caso da agência que cuida da agenda de shows, a Let’s Sing, e da CICLOArte, empresa responsável pelas operações de venda de seus próprios produtos de *merchandising* e de outros artistas negros, como Rico Dalasam e Jonathan Ferr. Segundo, na escolha dos festivais dos quais participa, observando-se quem são os artistas do *lineup* e os com quem divide o palco. De forma majoritária, Luedji Luna se associa a artistas negras e negros, como Ludmilla, Alcione, Criolo e Gilberto Gil; com destaque para aqueles cujo discurso também é atravessado pela clivagem LGBTQIA+, como é o caso de Liniker e Tuyo. Terceiro, na seleção dos instrumentistas e corpo técnico ligado à produção de seus álbuns, que não apenas compõem-se de pessoas negras quanto traduzem experiências afrodiáspóricas, já que muitos são originários de países ligados à história da escravidão colonial no eixo África-América.

Esse conjunto de escolhas de Luedji Luna aponta um viés crítico por atuar diretamente na conjuntura do racismo no Brasil, que imprime condições de marginalização ao trabalho de pessoas negras. Ao fazer isso, ressalta a atividade técnica e intelectual desses sujeitos em campos como o econômico e o mercadológico, e que podem ser potencialmente emancipadores.

Outro aspecto é que, apesar da fragmentação forçada por conta da distribuição via *streaming*, que considera a unidade básica do trabalho de um artista a canção e não a totalidade do álbum, Luedji Luna produz sua obra de modo a garantir a unidade. Isso pode ser atestado pela sequência das músicas, que deixam ver um trabalho autoral e criativo de seleção e que prevê a audição sequencial das faixas, já que entre elas há elos semânticos e efeitos sonoros de *fade out* e *fade in* que as conectam – como apontado em algumas análises do Capítulo 1 desta dissertação. A mesma dinâmica entre fragmentação e unidade se dá na

produção dos arranjos. Em entrevista a Luciano Matos, do portal *El Cabong*, a artista afirma que “os arranjos foram pensados coletivamente, pois era importante que cada músico se sentisse parte do trabalho e não um simples executor” (Matos, 2017). Esse detalhe revela que, apesar da segmentação do trabalho terceirizado, há uma preocupação em garantir a autoria que promove certo deslocamento da ordem industrial e da condição de alienação dos sujeitos envolvidos.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que sua obra consegue amenizar a condição de mercadoria, cuja primazia do sentido, da ideia “foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito, pela fórmula [atingindo] igualmente o todo e a parte, fazendo com que não exista nenhuma conexão entre eles, além de uma harmonia artificial” (Dias, 2000, p. 27). Em Luedji Luna, nota-se certa correspondência entre os discursos veiculados em suas canções e os discursos intencionalmente acionados nas brechas de um modo de produção e circulação, trazendo unidade semântica e valorativa à obra. Com isso, faz chegar ao público consumidor, não “as formas, os gêneros, os estereótipos” (Dias, 2000, p. 45) e, sim, conteúdos que preveem um grau elevado de desdobramento discursivo e de condições emancipadoras dos sujeitos envolvidos de uma ponta a outra do processo.

Como se vê, a rede sociotécnica do mercado fonográfico da segunda década do século XXI, “fez agudizar as contradições primordiais existentes entre o exercício da criação artística e seu eterno conflito com os limites impostos pela forma mercadoria.” (Dias, 2000, p. 171). No entanto, Luedji Luna transparece uma visão crítica desse cenário por conta do uso profissional, intencional e estratégico que faz das atuais condições de produção, o que faz dela uma artista de carreira relativamente autônoma e bem-sucedida no mercado cultural. É na contradição entre a adequação a este cenário e sua criação artística libertadora que se promove a difusão de sua obra – e dos discursos que carrega - para uma quantidade cada vez maior de ouvintes.

4 – MODERNIDADE E TRADIÇÃO

Nos capítulos anteriores, observou-se a obra de Luedji Luna a partir de dois vieses: o primeiro, que propôs a análise da materialidade da expressão artística, evidenciando a bivocalidade como expressão das relações dialógicas que suas canções estabelecem com outros discursos reveladores de uma experiência afrodiáspórica; o segundo, que diz respeito às condições sociotécnicas, ressaltando o lugar de sua obra em um contexto de produção e circulação específico da segunda década do século XXI e as maneiras pelas quais ela é capaz de subverter a condição de simples mercadoria. Assim, defende-se, nesta pesquisa, que a cantora Luedji Luna consegue garantir a circulação de um conjunto de valores ligados à diáspora dos povos negros em detrimento dos meios técnicos alienantes – que poderiam abafar discursivamente sua obra, tornando-a mero estereótipo ou fórmula. Partindo desse

princípio, este capítulo busca explorar, em termos axiológicos, as interdições que o discurso veiculado pela artista sofreu em um contexto sócio-histórico mais amplo, bem como as razões globais que tornam sua reverberação possível.

Para isso, foi traçado um panorama político-ideológico brasileiro das formas como essa identidade afrodiaspórica foi institucionalmente apagada frente à identidade nacional, base do Estado-nação moderno. Sendo a nacionalidade, como já apontava Benedict Anderson (2008) uma comunidade imaginada “tão limitada como soberana, na medida que inventa ao mesmo tempo em que mascara” (Anderson, 2008, p. 12), o objetivo é resgatar os princípios norteadores da construção do que ficou conhecido oficialmente por “nação brasileira” para poder contrastar com as bases em que se ergue o discurso mobilizado pela artista.

4.1 A VOZ DE UMA OUTRA TRADIÇÃO

As tentativas de criação de um “nós” coletivo associado à nacionalidade e a uma identidade brasileira foram inauguradas no período posterior à Abolição de 1888, justamente diante da problemática sobre como deveria ser compreendida uma categoria que até então, na lógica da escravidão, não precisava nem deveria ser considerada cidadã (ou mesmo humano): o ex-escravizado negro. Para Munanga (2020, p. 54), a elite intelectual da época acreditava que a influência da “raça” negra poderia afetar negativamente o processo de formação dessa identidade do país e do povo. Durante o final do século XIX e boa parte do século XX, houve um esforço intelectual e político de criação dessa unidade nacional, em que, invariavelmente, o componente negro precisava ser eliminado por meio de um processo de miscigenação que tenderia ao embranquecimento. Tal processo foi alimentado pelas políticas facilitadoras de imigração europeia e pela ausência de políticas públicas voltadas aos negros, levando-os à baixa fertilidade e a altas taxas de mortalidade, o que resultaria no decréscimo dessa camada da população. João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional em 1911, chegou, inclusive, a projetar o que seria a composição populacional brasileira no ano de 2012: 80% branca, 3% mestiça, enquanto a negra cairia para zero (Munanga, 2020, p. 67) — o que deixa claro o objetivo final desse projeto político.

A década de 1930 operou uma significativa alteração de princípio com a obra *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (Freyre, 2003), que substituiu o eixo “raça” pelo “cultura” ao mapear a constituição do “ser brasileiro”, deixando de lado a forte corrente teórica que partia do pressuposto da existência de raças superiores e inferiores. Confrontando visões anteriores, que entendiam o negro como elemento descaracterizador e prejudicial à

nação, Freyre sugere que a formação do Brasil está centrada na mestiçagem e, portanto, na contribuição cultural equânime de negros, índios e brancos, sendo esse fator o grande diferencial brasileiro, o trunfo nacional (Leite, 2017, p. 365-375). Nesse cenário, o mestiço torna-se, então, símbolo nacional e a mestiçagem como valor universal da característica do "ser brasileiro" pode ser percebida, também, no enaltecimento de uma cultura híbrida que permaneceu atuante como política de Estado. Se, na década de 1930, por exemplo, esse ideal de brasilidade esteve a serviço da integração dos diversos setores sociais em torno de uma proposta política; na Ditadura Militar ele vinculou-se à tentativa de construir uma política cultural de abrangência nacional que pudesse refletir a perspectiva autoritária do Estado (Ortiz, 2003, p. 82-83). Em ambos os momentos, a unidade estava na diversidade; a diversidade cultural era a base da unidade nacional – ainda que a diversidade só pudesse ser entendida como harmoniosa por esconder a base conflituosa das relações entre os desiguais e os diferentes.

Em que pese o caráter positivo da observação do papel do negro e dos povos originários na construção da cultura, a visão de mestiçagem como convivência harmoniosa — e não uma mistura em que os elementos raciais dominantes apagam os demais — impactou profundamente a possibilidade de elaboração de uma identidade negra.

O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. (Munanga, 2020, p. 83).

Nessa manobra de, em um manto aparente, igualar os desiguais, sem conceder-lhes acesso ao poder, a população negra não viu alternativas senão aderir à cultura branca, em um processo de apagamento de suas tradições e abandono das relações de pertencimento de origem (Ibid., p. 84). Também com base nesse discurso marcado pela "mestiçagem", a ditadura varguista elaborou uma releitura de antigas práticas culturais, como o samba e a capoeira, e que, depois de serem embranquecidas, foram alçadas a símbolo da brasilidade. Como efeito perverso desse processo, o país não se reconhece como racista e interpreta os dados estatísticos desfavoráveis aos negros como fruto de suas escolhas individuais. No fundo, a grande eficácia e originalidade da ideia de democracia racial foi preservar uma estrutura altamente racista, cujas hostilidades parecem menos delineadas do que se observou

em países que estabeleceram legislativamente a segregação entre negros e brancos (Estados Unidos, com o sistema Jim Crow, e o apartheid na África do Sul, por exemplo).

A penetração ideológica e a permanência dessa noção de brasilidade podem ser ilustradas no contexto da instituição de cotas raciais nas universidades federais pela Lei Federal n.12.711 de 2012, quando se deu um passo importante em termos de reparação histórica, mas ainda foi possível observar claramente a disputa discursiva em torno da nacionalidade. Como observou Abdias Nascimento a esse respeito,

a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa (...) isso significa, para as forças no poder, ameaça à segurança nacional, tentativa de desintegração da sociedade brasileira e da unidade nacional (Nascimento, 2016, p. 94).

É exatamente esse o fundamento em que se basearam algumas das alegações dos contrários à política de cotas: a falsa ideia de que ela forçaria uma divisão social entre negros e brancos, colocando-os em disputa — o que fragilizaria uma suposta união existente. Nota-se que a tentativa de construir uma identidade nacional univocal, vista como resultado de um Estado-nação marcado por tradições uniformes e unidirecionais, faz-se como simples virtualidade na medida em que pressupõe o mascaramento da pluralidade das experiências concretas dos diversos grupos sociais e das condições sócio-históricas locais. Anderson (2008), ao caracterizar o que seria o nascimento e vida de uma “nação”, aponta que “todas as mudanças na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas” (Anderson, 2008, p. 278). Assim, pode-se dizer que, no Brasil, a construção oficial da narrativa nacional e da identidade brasileira favoreceu, e ainda favorece, a visibilidade e atuação daqueles grupos que comungam maiores semelhanças com o simbolismo do imaginário nacional, ou, pelo menos, constituem-se como seus beneficiários diretos. Além disso, essa narrativa foi forjada a partir de um projeto de esquecimento dos séculos de regime escravocrata e do apagamento da cultura e história dos negros diaspóricos no Brasil, em nome de uma suposta unidade.

Nesse contexto pouco favorável, a mais recente possibilidade de reverberação do discurso afrodiaspórico pode estar ligada aos efeitos colaterais da globalização, relacionados, sobretudo, à valorização da diferença – situação que poderia viabilizar a emergência de novos discursos. É na segunda metade do século XX, com o recrudescimento do processo de globalização, que o critério nacional parece ser substituído pelo global e a pretensa homogeneidade é rompida pela intensificação dos entrecruzamentos de dinâmicas globais,

locais e nacionais. Na música, “a nacionalidade dos produtos deixa de ser uma particularidade, salvo se tem a função de conferir distinção, de ser a característica principal para o trabalho de marketing” (Dias, 2000, p. 120). Isso tornou possível a valorização da diferença, do pluralismo, inclusive como consequência direta da diversificação dos mercados consumidores e da maior liberdade de escolhas centradas no indivíduo. Nesse contexto ordenado pela noção de diferença, o próprio conceito de etnicidade é mobilizado:

No século XX, esperava-se que a etnicidade, como força social, desaparecesse. O processo global de industrialização, urbanização e comunicação de massa, tendo transformado a sociedade, supunha o fim da importância política e social da etnicidade e, conseqüentemente, de sua relevância econômica. Pelo contrário, a globalização precipitou a construção das identidades em uma escala sem precedentes, tendo assim revigorado a etnicidade. (Pires; Stanton, 2005, p. 9).

Nesse sentido, a emergência de um conjunto de identidades étnicas, de gênero, geracionais, regionais engendradas no interior de um mesmo Estado-nação apenas revela a falência dessa instituição como fator aglutinante e central na afirmação de uma identidade soberana. Isso faz, inclusive, que tais identidades deixem de depender de um território para serem expressas e podem se definir com bases em tradições e experiências transnacionais. Esse novo contexto permite, ainda, o incremento de identidades ligadas à subalternidade, que sempre disputaram com o discurso nacional, mas que eram eclipsadas por ele.

Não sem razão, é na década de 1950 que se consolida o conceito de diáspora negra, em um contexto marcado pelas orientações políticas pan-africanistas desencadeadas pela luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e pelas lutas de libertação nacional na África (Davies, 2008). Como apontado nesta pesquisa, o conceito transparece uma maneira de identificar os impactos da experiência colonial escravocrata na constituição identitária dos negros que foram retirados do continente africano e que carregam consigo certa promessa de retorno, atribuindo à África um certo poder redentor de um futuro que está por vir. Como afirma Stuart Hall,

possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’. É, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significados às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (Hall, 2013, p. 32).

No entanto, essa volta ao passado é intermediada por uma experiência singular em outros territórios, nos quais as histórias imperiais continuaram a ser revisadas e reapropriadas, mesmo com o fim do sistema colonial. Ou seja, não se trata de uma viagem de retorno às origens, e sim de uma produção de tradições: “não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das tradições” (Ibid., p. 49). Assim, o negro diaspórico constitui-se enquanto sujeito identitário a partir desse processo inventivo, ficcional, onde “o referencial nacional não é muito útil” (Ibid., p. 38), uma vez que está pautado em um conjunto múltiplo, mas efetivo, de genealogias.

É o recorte que se observa nas canções de Luedji Luna, nas quais a narrativa nacional oficial sequer aparece, mesmo para ser negada. Primeiro, nota-se a ausência de um fator que está na base do discurso nacionalista: um território delimitado. Para Anderson, “imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações” (Anderson, 2008, p. 33, grifo do autor). Na obra de Luedji Luna, não se faz menção ao território brasileiro e os episódios referenciados envolvem uma triangulação entre África, Brasil e América, portanto não tem bases nacionais propriamente ditas. A abordagem não nacionalista remete à concepção de Atlântico Negro desenvolvida por Paul Gilroy. Em suas palavras,

esta abordagem cosmopolita [das referências culturais] nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas (Gilroy, 2012, p. 15).

Para o sociólogo inglês, é um engano basear-se na perspectiva do Estado-nação ou nas abordagens etnicamente absolutas, e por isso, sugere que o Atlântico Negro seja “uma unidade de análise única e complexa [que pode ser utilizada] para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural” (Ibid., p. 57) das bases do negro diaspórico. Também é possível reconhecer essa perspectiva de cultura quando, na canção, são postos de forma equivalente tanto reinos africanos pré-coloniais, como o Reino de Lunda, Reino Luba e o Reino do Congo; quanto as formas de resistência frente à escravidão na América, representadas, por exemplo, pelo Quilombo dos Palmares e pela Revolução do Haiti. Essas configurações políticas e sociais selecionadas advindas de tempos e territórios distintos determinam um direcionamento, todos ligados à experiência negra, mas que é desenhado com

contornos avessos tanto ao nacionalismo quanto à submissão intrinsecamente associada ao ser escravizado.

Além disso, ao retomar as bases que caracterizam essa experiência diaspórica, segundo a noção de Diáspora negra, de Stuart Hall, Atlântico negro, de Paul Gilroy e de Transatlanticidade, de Beatriz Nascimento, observam-se convergências ligadas aos impactos da globalização. O apagamento da marca nacional e, conseqüentemente, a experiência desterritorializada são centrais em todos eles. É como se o processo de globalização oferecesse terreno fértil para a compreensão da identidade diaspórica, uma vez que comungam um traço basilar. Isso não significa afirmar que essa identidade surge apenas no contexto da globalização. A compreensão de que o negro fruto da diáspora carrega marcas que transcendem o nacional é atestada pela existência de movimentos negros organizados desde, pelo menos, o século XIX no Brasil, que se posicionavam "contra a persistência indefinida do antigo regime no plano das relações raciais" (Fernandes, 1978, p. 10), evidenciando seu alijamento dos possíveis ganhos da modernidade.

Ocorre que a nova ordem global parece ter favorecido a reverberação dessa identidade, uma vez que encontrou nela condições materiais (democratização das tecnologias e dos meios de comunicação), políticas (falência do nacionalismo) e ideológicas (valorização da diferença) propícias. Nesse contexto, compreende-se a música produzida por Luedji Luna como reflexo de uma narrativa que seguiu paralela à concepção moderna de nacionalismo e que encontrou, na globalização, um espaço para reverberação.

Em sua expressão artística, vale retomar quem são as figuras representantes dos discursos com os quais a artista dialoga de modo afirmativo. Lande Onawale, Tatiana Nascimento, Conceição Evaristo, Nina Simone, Orlando Santa Rita são todas pessoas declaradamente negras e artistas da palavra — escrita ou musicada —, sendo boa parte mulheres. Todos, ainda que tenham alcançado condições econômicas que permitiram uma série de acessos a bens materiais e acadêmicos, permaneceram tendo suas experiências e identidades lastreadas pela clivagem racial. Em termos de abrangência de seus discursos, partiu-se de Nina Simone, cantora e compositora mundialmente conhecida; passou por Conceição Evaristo, expoente da poesia brasileira; até chegar ao mais particular, seu próprio pai, Orlando Santa Rita. Essa escolha marca uma linha mestra que articula todas as vivências dessas pessoas e aponta para a relevância equânime na construção de um discurso, seja de impacto global, seja no âmbito privado.

Além disso, reproduz uma concepção filosófica de origem banto a respeito do lugar da coletividade. Sobre isso, Nei Lopes, resgatando o que afirmava o pensador congolês Vincent

Mulago, afirma que “para o banto, a vida é a existência em comunidade; é a participação na vida sagrada (e toda vida é sagrada) dos ancestrais; é uma extensão da vida dos antepassados e uma preparação de sua própria vida para que ela se perpetue nos seus descendentes” (Mulago apud Lopes, 2021, p. 146-147). Dessa maneira, o conjunto de vozes, inclusive de pessoas que já faleceram, parece reproduzir uma prática social de tradição banto que vê na troca com a coletividade uma forma primordial de vida, cuja participação dos antepassados se faz também essencial. Interessante notar que a noção de comunidade é mais ampla e se afasta dos princípios que regem a família liberal burguesa, não estando pautada nos laços sanguíneos e na propriedade privada dos bens, e sim em experiências comuns.

Em consonância a essa concepção de coletividade, as pessoas selecionadas para as canções também ocupam espaços territoriais distintos. Os brasileiros destacados compõem um mosaico interessante nacionalmente, já que se concentram em diferentes cidades do Distrito Federal, da Bahia e de Minas Gerais, os dois últimos estados vinculados à escravidão em razão de dois importantes ciclos econômicos, o da cana-de-açúcar e da mineração, respectivamente. Além deles, há a presença de Nina Simone, que é nascida em outro país, os Estados Unidos, que mesmo já tendo posto fim à escravidão, ainda vivia sob o regime de segregação educacional da população afro-americana, que ficou em vigor até 1954. Ou seja, são espaços nacionais em que boa parte da população é marcada pela experiência do regime escravocrata e seus reflexos. Assim, vê-se que a coletividade, além de não se delimitar no tempo, também não se delimita territorialmente.

Em termos propriamente discursivos, o que essas vozes anunciam enquanto temática maior são as várias implicações históricas e sociais advindas do regime escravocrata praticado na circulação entre África e América pelo colonialismo europeu a partir do século XV. Tais implicações são centrais nos discursos incorporados nas canções de Luedji Luna. Pode-se observar, a partir de um rápido levantamento, referências aos antigos grandes reinos africanos, como Lunda, Lumba e Congo; à experiência do navio negreiro sendo tanto a que gera dor, quanto a que cria o “malungo”, aquele que resiste; ao poder da coletividade negra em solo americano nas figuras de Zumbi e dos negros do Caribe, em especial do Haiti; à permanência das festividades da kizomba e dos orixás do candomblé; à perpetuação dos regimes de violência contra corpos negros e aos impactos da escravidão na subjetividade, na elaboração da identidade e nas própria experiência do afeto, em especial das mulheres negras, mas não apenas.

O que parece estar colocado é uma perspectiva específica a respeito da escravidão e do lugar do negro na sociedade. Principalmente, trata-se de uma perspectiva que corre à margem

dos discursos oficiais e dominantes, como compondo uma história e uma tradição com base em outros elementos fundantes, diferentes dos ligados à história nacional. Isso fica evidente uma vez que os discursos ressaltados nas canções não reconhecem a Abolição de 1888 como um marco para qualquer mudança estrutural, já que a violência com recorte racial se manteve e permaneceu presentificada ao longo das décadas seguintes, apontando para um genocídio do negro ainda em curso no país. Abdias Nascimento, que em 1977 denunciava internacionalmente os processos de apagamento da população negra, caracterizava a peculiaridade do racismo brasileiro como sendo

institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da ‘mancha negra’; da operatividade do ‘sincretismo’ religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária — manipulando todos esses métodos e recursos — a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. (Nascimento, 2016, p. 111, grifo nosso).

Sendo assim, o genocídio anunciado por Abdias Nascimento vale tanto para a experiência pré-abolicionista quanto para a realidade posterior. Na obra da compositora, isso se faz ver nas referências ao navio negreiro e ao mar como lugar que “afoga” bem como nos episódios mais recentes na história do país que envolvem a morte de pessoas negras pelo aparato estatal da polícia militar, criando, assim, uma marca contínua de violência em que a Abolição de 1888 foi nada mais que um episódio lateral, de pouco impacto.

Além disso, as canções apresentadas indicam um aspecto da condição negra ligada justamente àquilo que lhes foi negado para que se justificasse a escravidão, isto é, seu caráter identitário e humano. Nas canções, o que se revela é que essa ainda é uma dimensão em disputa, mesmo partindo de uma perspectiva de mais de um século de distância do fim oficial da escravidão negra no Brasil. A dimensão afetiva é a que mais se destaca, como um lugar ainda não autorizado à vivência negra, principalmente da mulher negra, que tem seus corpos atrelados a uma irrestrita sexualidade, enquanto o sentimento amoroso lhe é interdito ou é vivido de forma incompleta. A mulher negra, nesse sentido, é aquela atravessada por um duplo apagamento: tanto racial, em razão da universalidade do discurso nacionalista; como por um apagamento de gênero, uma vez que suas demandas específicas não são contempladas pelos movimentos feministas.

As mulheres assistiram, em diferentes momentos de sua militância, à temática específica da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade de gênero. Essa temática da mulher negra invariavelmente era tratada como subitem da questão geral da mulher, mesmo em um país em que as afrodescendentes compõem aproximadamente metade da população feminina. (Carneiro, 2011, p. 121).

Tal processo, hoje nomeado por “solidão da mulher negra” (Mizael; Barrozo e Hunziker, 2021), nasce a partir de um conjunto de experiências sociais que pretere essa mulher. A remuneração inferior à das mulheres brancas é um exemplo já bastante explorado. Além disso, a instituição do casamento, mesmo que em termos intraraciais, demonstra que “muitos negros se casam com mulheres brancas à medida que aumentam seu nível de rendimento e seu nível educacional.” (Gonzalez, 2020, p. 195). Esse cenário fornece exemplos importantes do quanto o impacto do sistema escravista ainda atua na formação da subjetividade.

Considerando esse discurso outro, paralelo ao oficial, que se percebe nas canções de Luedji Luna por meio de muitas vozes mobilizadas pela artista e a maneira como ele é inserido, isto é, de forma convergente entre as vozes destacadas, ainda que nem sempre tais vozes sejam facilmente delimitadas, como é o caso daquelas de tom alusivo, é possível prever que seu público seja capaz de reconhecer esse conjunto específico de vozes e o discurso ao qual elas remetem. Tal discurso, que é fruto de uma experiência concreta da escravidão e seus reflexos, reforça um senso de comunidade em torno desses episódios que em nada aponta para certa “brasilidade” ou para questões que envolvam a ideia do que é “ser brasileiro”, uma vez que essa é uma pauta branca e colonialista em sua origem.

Inclusive, essa comunidade faz uso de marcas próprias de linguagem, como se viu nas canções, tornando inclusive a “língua nacional” um discurso também heterogêneo: junto ao português, em pé de igualdade, estão termos do quimbundo, além de palavras nascidas no próprio processo do tráfico negreiro, como “malungo”, que é desterritorializada, como se tivesse nascido em alto mar, no próprio Atlântico.

Em entrevistas, Luedji Luna frequentemente classifica suas canções como “música do mundo”, por conta de sua “sonoridade des-situada” (Rádio Escada, 2019), nas palavras da artista.

Se eu estou falando de corpo dissociado do espaço, de não-lugar, de não-pertencimento, eu não podia trazer um som muito demarcado, não podia ser música africana, não podia ser música baiana... É a mistura de todos esses elementos, de todas essas Áfricas espalhadas, e a gente conseguiu esse som que é nosso, é um corpo no mundo mesmo. (Rádio Escada, 2019, 4’20’’).

Ao usar o pronome “nosso” em sua declaração, Luedji não aciona uma tradição nacionalista, e sim uma identidade negra diaspórica fruto de “todas essas Áfricas espaiadas”. Vê-se que, em sua obra, a questão nacional não se coloca nem nas vozes discursivas com as quais dialoga nem no processo de produção, uma vez que também os instrumentistas são compostos por brasileiros e oriundos de diversos outros países, muitos dos quais africanos. A intencionalidade se deixa ver na própria declaração da artista, ao afirmar que “com músicos de diferentes nacionalidades, cada um trouxe elementos que resultaram em um disco fluído, com canções que transitam em diferentes referências onde nada é estanque” (Matos, 2017). Essa fluidez “desterritorializada” associa-se à concepção de Atlântico negro, de Paul Gilroy, que a define como um “desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (Gilroy, 2012, p.65).

Ao que parece, a dinâmica cultural do Atlântico negro proposta por Paul Gilroy e da Transatlanticidade, de Beatriz Nascimento, pode ser expressa por meio de discursos que tendem à bivocalidade, marcados pela multivocalidade, uma vez que remetem a uma experiência que, intrinsecamente, carrega muitas vozes, pois parte de origens múltiplas para a construção de uma tradição e a reverbera de muitas formas, sob muitas influências dos fluxos que lhe são constitutivos. Nesse sentido, a expressão artística surge como espaço fecundo para sua presença. A arte, campo potente para transformações,

torna-se, dessa forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal. Poiésis e poética começam a existir em formas inéditas – literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordam os vasilhames que o estado-nação moderno ofereceu a elas. (Gilroy, 2012, p. 100).

Para Gilroy, o disco long-play, ou seja, a música, tornou-se o principal canal de comunicação de uma cultura pan-africana (Ibid., p. 54), substituindo o papel que o navio teve ao longo do período colonial e do tráfico negreiro. É o que fica claro no posicionamento de Luedji Luna: “Eu sempre me senti esse corpo errante e eu acho que nós negros da diáspora somos negros em diáspora. A gente tá aí à procura desse lugar e a música tem me dado esse lugar. Eu digo que hoje a música é meu lugar no mundo.” (Canal CURTA!, 2019).

Assim, usando estrategicamente os instrumentos da cultura de massa, encontrado as brechas nas técnicas de produção e difusão que levariam a potencializar a condição de mercadoria, a artista veicula um conteúdo que está longe de ser dominante, homogêneo,

global, uma vez que seu apelo é mais ligado à experiência minoritária. Assim, a música como um território de trocas simbólicas, de tendência amplamente multivocalizada, apresenta-se na obra de Luedji Luna como fundante de uma identidade negra diaspórica que vincula fortemente a experiência da arte com a experiência da vida, fornecendo recursos de sobrevivência, “histórias alternativas àquelas impostas pelo domínio colonial” (Hall, 2013, p. 45). Por essa razão, torna-se amplamente capaz de promover a autonomia crítica e a consequente emancipação dos sujeitos que se projetam como público preferencial dessas canções, uma vez que se apresentam tanto como questionadoras da ordem social estabelecida quanto como indicativas de possíveis maneiras de se projetar a identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explorar a expressão artística da compositora Luedji Luna, foi possível notar as marcas de uma experiência sócio-histórica e do conjunto de valores com os quais estabelece diálogo, transparecendo, com isso, aspectos intrínsecos (mas nem sempre explícitos) das condições de produção macroestruturais e do contexto mais imediato da obra. Isso significa que as canções de Luedji Luna, justamente pela função estética típica do campo de circulação artístico, ocuparam a posição de revelar, ou seja, de fazer ver por meio da forma e do conteúdo, discursos ideológicos em disputa, sendo eles sintetizados pela oposição entre identidade afrodiaspórica e identidade nacional. Além disso, em que pese as contradições e interdições próprias da situação reificada da obra enquanto produto da indústria cultural, suas canções encontram caminhos, também dados pela forma e pelo conteúdo, para afirmar sua autonomia e posicionar-se como um contraponto à ordem social hegemônica, o que viabiliza seu papel emancipatório sobre os sujeitos envolvidos, seja o público, seja a própria artista.

De modo mais preciso, foi possível posicionar socialmente a intérprete, reconhecendo nos traços de sua experiência pessoal, biográfica, a clivagem racial. Sendo fruto de uma família engajada na luta pelos direitos da população negra, esteve desde a infância em contato com esse debate e ocupava a posição de veículo de um projeto político dos pais. Em suas declarações, manifestou consciência sobre uma identidade lastreada nos reflexos da condição afrodiáspórica e sobre sua atuação no campo da música como caminho para a elaboração dessa identidade, em razão, talvez, de condições socioeconômicas que garantiram a ela, além dos saberes ligados à experiência da vida, aqueles ligados ao mundo acadêmicos e intelectual. Esse conjunto a tornou figura representativa da diáspora reconhecida publicamente por isso, o que se fez ver por sua nomeação internacional como uma das 100 "Pessoas Mais Influentes de Descendência Africana".

Além da presença em termos biográficos, as implicações da diáspora dos povos negros também se fizeram ver em sua obra tanto no conteúdo temático das canções quanto na maneira como a artista construiu seus enunciados. Nas sete faixas dos dois álbuns selecionados, Luedji Luna denunciou as interdições afetivas e sociais que incidem no processo de subjetivação dos sujeitos diaspóricos. A primeira dimensão foi ilustrada pela experiência amorosa, que nunca se concretiza plenamente, e sim por meio de retalhos que geram dor. A segunda dimensão se associou tanto à negação da existência física de corpos negros quanto à negação de suas condições particulares de existência nas sociedades do passado e do presente, exemplificada por meio do apagamento de suas manifestações culturais e expressivas, mas não apenas. A violência é fator que atravessou todo o núcleo temático das canções e, como resposta a ela, a artista afirmou a potencialidade do que foi produzido na dinâmica do Atlântico negro e da Transatlanticidade: da identidade fluída do "malungo" às formas de resistência dos quilombos e das revoluções negras na América Central; da invocação dos orixás às festas da "kizomba". Por último, imbricada complexamente nesse cenário social e afetivo, a condição da mulher negra se sobressaiu, já que seus atravessamentos interseccionam uma camada dupla de violências, a racial e a de gênero, marcando um afastamento em relação ao discurso feminista branco.

Em relação à forma, Luedji Luna também trouxe para suas canções características das manifestações diaspóricas ao associar-se a um conjunto transgeracional, transtemporal e transterritorial de pessoas representativas dessa experiência, com impacto local ou global, no âmbito público ou privado. O acionamento dessas vozes imprimiu intensa bivocalidade ao seu próprio discurso, já que o fez garantindo suas particularidades e a coexistência entre eles, renunciando ao papel centralizador e autoritário a que sua voz autoral poderia aspirar. Nesse

processo dialógico, a artista inseriu o discurso do outro de, pelo menos, três formas. A primeira, ao posicionar a voz alheia como autoridade e estabelecer com ela completa confiabilidade, de modo a garantir a convergência valorativa. A segunda, ao estilizar a voz do outro, clivando enunciados explicitamente mobilizados e sobre os quais se adotou uma relação de complementaridade, não de afastamento. A terceira, ao inserir pistas lexicais que aludiram a um processo histórico-social compreendido por meio de um viés paralelo ao hegemônico, em um movimento de afirmação desse novo olhar. Como consequência da alusão, também delineou o perfil de um público-alvo pressuposto, já que não se prestou ao didatismo.

Assim, nas canções, a forma e o conteúdo se realizaram de modo complementar: a primeira, apontou para uma experiência comum; a segunda, estipulou a composição das vozes que a representam. Nessa dinâmica, a multiplicidade de vozes da forma incidiu sobre o assunto, já que promoveu a reverberação, a amplificação de um discurso social camuflado pelas narrativas oficiais ao deslocá-lo da condição de silenciamento, garantindo que fosse ouvido.

Relativamente às condições sociotécnicas do contexto de produção mais imediato das canções de Luedji Luna, discutiu-se as nuances do rótulo “independente” em um novo mercado fonográfico. Longe de ser um atestado de independência financeira, estética ou ideológica, tornou-se condição *sine qua non* para os artistas, uma vez que sua absorção pela indústria só se dará quando for materializado, por seus próprios meios, o potencial financeiro de sua imagem.

Observando todas as etapas da produção e circulação de sua obra, notaram-se marcas de um modo de fazer típico da segunda década do século XXI. A fonte de recursos que possibilitou a gravação dos álbuns da compositora se deu, especialmente, por meio de editais de financiamento de produtos culturais patrocinados pelo Estado ou pela iniciativa privada. Já sobre a gravação em si, ficou evidente a intensificação do trabalho terceirizado, que segmentou a produção de seus álbuns em, pelo menos, contratação de estúdios, corpo técnico e músicos envolvidos. Nos três setores, Luedji Luna imprimiu sua marca autoral ao selecionar pessoas e espaços representativos da diáspora negra, como Quênia, Congo, Cuba e Estados Unidos. Esta dissertação também reconheceu o agenciamento da artista como posição prevista na dinâmica neoliberal, mas que em seu caso, esteve a serviço da garantia da unidade de seu trabalho frente à fragmentação típica da era da globalização.

Além disso, os impactos da ampliação do acesso à internet foram observados, principalmente, nas formas de distribuição de sua obra. Nesse sentido, as redes de *streaming*

de música destacaram-se pela facilidade tanto de divulgação dos produtos quanto de acesso pelo público consumidor. A compositora está presente em todas as redes mais relevantes que atuam no cenário nacional e explora estrategicamente os serviços oferecidos por elas. Foi discutido o quanto a facilitação não correspondeu, por outro lado, à democratização, já que as empresas – em geral, *big techs* – atuam de maneira pouco transparente em relação à remuneração dos artistas e ao que oferecem aos ouvintes. Também foi apontado o impacto do *streaming* na própria compreensão do bem cultural na dinâmica do mercado, transformando sua condição de mercadoria que se compra pela de veículo de um serviço com fins claramente publicitários.

Como consequência da diluição da materialidade do produto musical, que passou a prescindir de meios físicos para ser distribuído, notou-se o incremento do mercado de LP, do qual Luedji Luna participa, por parte de um consumidor que busca um produto diferenciado e que remete a outro contexto do capitalismo global. Outro ponto diz respeito ao aumento dos festivais de música como maneira de fomentar a circulação tanto de suas músicas quanto de sua imagem, além de servir como estratégia de captação de recursos em um mercado que se vê cada vez mais aquecido. Nesse ponto, foi importante observar quem são os artistas com os quais Luedji Luna compartilhou palcos: em geral, pessoas negras, dentre as quais muitas representativas do discurso LGBTQIA+.

Por último, as novas estratégias de difusão ligadas às redes sociais parecem ter se somado às pautadas nos veículos de comunicação em massa. A pesquisa demonstrou que Luedji Luna está presente e é atuante em todos esses espaços digitais de relacionamento e compartilhamento, mantendo uma relação de horizontalidade e intimidade com seu público. Também que o engajamento alcançado por esses meios levou a artista a ter sua carreira e obras divulgadas na televisão e em revistas, além de abrir espaço para parcerias publicitárias e para a criação de uma linha própria de produtos com referências a ela e à sua obra. Com isso, foi possível afirmar que a obra de Luedji Luna se adequou fortemente à tendência de uma economia global já distante da era industrial e mais ligada ao mercado financeiro ou ao *marketing*, pautados em bens imateriais e que reificam ainda mais o produto cultural.

Assim, os traços mais evidentes das canções e do contexto imediato circularam, invariavelmente, pela noção de identidade afrodiaspórica, seja em sua afirmação enquanto tema, seja no modo de atuar em uma indústria cultural que cada vez mais aliena o produto artístico. Por essa razão, as contingências enfrentadas pela construção identitária serviram de linha mestra para compreensão de um contexto de produção macroestrutural. Ao desenvolver esse quadro maior, apontou-se que a modernidade adotou uma concepção de nação

estritamente ligada a um território ocupado por um povo cultural e identitariamente homogêneo. No Brasil, essa identidade nacional foi marcada pela valorização da mestiçagem, em um movimento de harmonização das desigualdades enquanto camuflava o conflito intrínseco às diferenças. Consequentemente, interditou a dimensão política e social daqueles que mais se afastavam do ideal de brasileiro, a população negra, mantendo-os na marginalização social, atuando em suas muitas formas de genocídio e negando-lhes a possibilidade de subjetivação ao apagar suas vozes. Nesse cenário de violência institucionalizada, a manifestação artística de Luedji Luna apontou a experiência da escravidão como uma dinâmica que permaneceu em funcionamento na sociedade pós-abolição e republicana, denunciando a cumplicidade entre o Estado-nação e a brutalidade.

No entanto, o fenômeno da globalização desagregou as bases territoriais nas quais os estados se assentavam e proporcionou, como efeito colateral, outras formas de agrupamento pautadas nos modos de vida e conjunto axiológico. Essa desterritorialidade típica da globalização favoreceu a emergência de identidades também não situadas geograficamente, como as ligadas à experiência afrodiaspórica. Assim, constatou-se que vozes discursivas como as de Luedji Luna, fruto dessa experiência, emergiram diante da dissolução estrutural do modelo nacional – este que não foi capaz de suprimir completamente formações identitárias pautadas em outros discursos, em que pese a violência com que foi institucionalmente mobilizado ao longo das décadas. Além disso, promoveu relativa facilitação na produção e distribuição dos produtos culturais, ainda que tenha criado outras formas de poder. Nesse cenário, Luedji Luna atua com maestria, o que garante a existência e ascendência de sua carreira como cantora. Porém, não deixa de imprimir sua marca autoral e encontrar caminhos que reduzam a apropriação de seu trabalho pelo capital.

Desse modo, a obra de Luedji Luna repercutiu em sua forma e em seu conteúdo os traços valorativos basilares do fenômeno diaspórico envolvendo homens e mulheres negros marcados pela negação de suas existências enquanto sujeitos e por identidades que se formaram a partir de uma multiplicidade de vozes. Sua expressão artística inseriu-se em uma dinâmica mais ampla, ligada, sobretudo, aos efeitos colaterais da globalização, que, ao dissolver o traço nacional, abriu caminhos para a ascensão de outras formas de composição das tradições e das identidades. Além disso, no jogo das negociações entre as manifestações da arte e a indústria cultural, Luedji Luna parece encontrar caminhos para produção de uma obra que, por ser atravessada pelos componentes da experiência e da memória – nos termos de Adorno – promove a emancipação dos sujeitos.

A essas respostas, sempre provisórias e parciais, seguem-se outras tantas indagações que permaneceram em aberto nesta pesquisa, mas que foram fruto direto dela. Dentre elas, três merecem ser apontadas:

- A bivocalidade é central na obra artística de Luedji Luna. Esse procedimento discursivo seria típico das expressões artísticas afrodiaspóricas de maneira mais ampla ou são particulares à cantora cuja obra serviu de material a esta pesquisa?
- Esta pesquisa limitou-se a analisar a expressão artística musical de Luedji Luna. No entanto, é notável o quanto o videoclipe de suas canções parece revelar os mesmos traços defendidos nesta dissertação. Além disso, a corporeidade da artista quando dança pode ser reflexo ainda menos interdito dessa mesma tradição, ou seja, aparentemente ainda menos reificada em um contexto mercadológico da indústria cultural em sua fase neoliberal.
- Além das contingências mercadológicas como rótulo comercial, o surgimento da classificação "Nova MPB", sigla atribuída a Luedji Luna pela imprensa brasileira, refletiria um processo histórico-social em curso de dissolução da ideia de República e transformação da concepção de "povo"?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁵⁹

ADOLFO, Kalel. Luedji Luna reflete sobre deluxe de ‘Bom mesmo é estar debaixo d’água’. **Revista Cláudia**. 08 dez. 2022. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/luedji-luna-entrevista-segundo-album-deluxe>, acesso em 15 ago. 2023.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: BENJAMIN, W. et. al. Textos escolhidos. Col. Os pensadores, v. 48. Tradução Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173-199.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.

AGÊNCIA IBGE. Internet já é acessível em 90,0% dos domicílios do país em 2021. 16 set. 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/34954-internet-ja-e-acessivel-em-90-0-dos-domicilios-do-pais-em-2021#:~:text=De%202019%20a%202021%2C%20o,%25%20para%2017%2C8%25>, acesso em 28 out. 2023.

⁵⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

AGÊNCIA IBGE. PNAD Contínua TIC 2019: internet chega a 82,7% dos domicílios do país. 14 abr. 2021. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/30521-pnad-continua-tic-2019-internet-chega-a-82-7-dos-domicilios-do-pais>, acesso em 25 out. 2023.

ALMEIDA, Gustavo. Ao vivo: Luedji Luna brilha em noite repleta de emoção no Circo Voador. **Scream & Yell**. 10 nov. 2021. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2021/11/10/ao-vivo-luedji-luna-brilha-em-noite-repleta-de-emocao-no-circo-voador/>, acesso em 28 out. 2023.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: Música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ALOI, André. Luedji Luna lança versão ‘deluxe’ do álbum ‘bom mesmo é estar debaixo d’água’. **Harper’s Bazar Brasil**, 16 nov. 2022. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/luedji-luna-lanca-versao-deluxe-de-bom-mesmo-e-estar-debaixo-dagua/>, acesso em 28 out. 2023.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Gabriel. Revolução no Haiti inspirou resistência negra em meio à independência do Brasil. **Folha de S. Paulo**, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/08/haiti-inspirou-resistencia-negra-em-meio-a-independencia-do-brasil.shtml>, acesso em 22 out. 2023.

ASSIS JUNIOR, A. **Dicionário kimbundu-português: linguístico, botânico, histórico e corográfico**. Luanda: edição de Argente, Santos e C.^a, L.^{da}, [s/d]. Disponível em: https://adab1e55-a3b4-419d-bca3-9eaa713ba1e5.filesusr.com/ugd/a00390_33c78d7d4c304f72afef67162d10fb23.pdf, acesso em 06 nov. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BENGUI, Manuel Paulo. **A língua e a cultura do povo bakongo: do nome ao parentesco na cultura moderna**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Humanidades) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, Bahia, 2019. Disponível em: https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1476/1/2019_proj_manuelbengui.pdf, acesso em 29 jul 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERGAMO, Mônica. Luedji Luna e Zé Manoel lançarão clipe de música que integra a trilha de 'Pantanal'. **Folha de S. Paulo**, 06 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2022/06/luedji-luna-e-ze-manoel-lancarao-clipe-de-musica-que-integra-a-trilha-de-pantanal.shtml>, acesso em 06 nov. 2023.

BRAZ, Pedro Henrique; COQUEIRO, Wilma dos Santos; SILVA, Sandro Adriano da. Em Milenar resistência e Reexistência: história e luta no poema "a noite não adormece nos olhos das mulheres", de Conceição Evaristo. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, Espírito Santo, n. 37, p. 184-201, 27 out. 2020. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/30162>, acesso em: 30 out. 2023.

BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANAL CURTA!. "Um corpo no mundo" da cantora Luedji Luna. YouTube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-VgjbJ3sS0>, acesso em 29 jul 2022. (Minuto 6'18").

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Construindo cumplicidades. In.: **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 119-122.

CARVALHO, Felipe. Luedji Luna: Se eu ganhar, será um carimbo de que a MPB está mudando. **CNN Brasil**, 18 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/luedji-luna-se-eu-ganhar-sera-um-carimbo-de-que-a-mpb-esta-mudando/>, acesso em 03 set. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. Malungo. In.: **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002, p. 352-353.

CATARSE. Um corpo no mundo. (s/d). Disponível em: https://www.catarse.me/umcorponomundo_luedjiluna, acesso em 28 out. 2023.

CEARÁ, Lianne; AMOROZO, Marcos; BUONO, Renata. No Brasil, proporção de adultos com nível superior é menos da metade da dos Estados Unidos. **Revista Piauí**, 14 maio 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/no-brasil-proporcao-de-adultos-com-nivel-superior-e-menos-da-metade-da-dos-estados-unidos/>, acesso em 28 out. 2023.

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO (São Paulo). Sesc (org.). **Chico e Sérgio Buarque de Holanda**: pai e filho, intérpretes do Brasil. pai e filho, intérpretes do Brasil. 2017. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/chico-e-sergio-buarque-de-holanda-pai-e-filho-interpretes-do-brasil>, acesso em: 25 out. 2023.

CICLOArte, T-Shirt Retrato BMDA. (s/d). Disponível em <https://www.ciclodaarte.com.br/produto/t-shirt-retrato-bmda-feminina.html>, acesso em 15 out. 2023.

CORREIO 24 HORAS. Baiana Luedji Luna será primeira brasileira a ter figurino de turnê assinado pela Burberry. 04 ago. 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/em-alta/baiana-luedji-luna-sera-primeira-brasileira-a-ter-figurino-de-turne-assinado-pela-burberry-0822>, acesso em 28 out. 2023.

CORREIO 24 HORAS. Confira os vencedores do Prêmio Caymmi 2017. 18 ago. 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/correio24horas/entretenimento/confira-os-vencedores-do-premio-caymmi-2017-0817> 2017, acesso em 29 out. 2023.

CULTURA BRASIL. 12ª Edição do troféu catavento. 2018. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/solano-ribeiro-e-a-nova-musica-do-brasil/arquivo/12a-edicao-do-trofeu-cata-vento-1>, acesso em 12 mar. 2023.

DARNTON, Robert. **Poesia e polícia**: redes de comunicação na Paris do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DAUT, Marlene L.. Perspectiva de Ensino: a relação entre as revoluções haitiana e francesa. **Direito Público**: Dossiê – História e Cultura Jurídica nos Oitocentos e Pós-Abolição, Brasília, v. 19, n. 101, p. 66-78, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/6419>, acesso em: 30 out. 2023.

DAVIES, Carole Boyce. Introduction. In: **Encyclopedia of the African Diaspora**: origins, experiences, and culture. ABC-CLIO, 2008.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. São Paulo: Jorge Zahar, 1994.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. São Paulo: Pallas, 2014.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017a, p. 26.

_____. **Ponciá Vicêncio**. São Paulo: Pallas, 2017b.

FERNANDES, Florestan. **Integração do Negro na Sociedade de Classes**: no limiar de uma Nova Era. São Paulo: Ática, 1978. v. 2.

FREIRE, Raquel. Spotify é um dos streamings populares que têm menos músicas; ranking. **Portal TechTudo**, 19 out. 2022. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/10/spotify-e-um-dos-streamings-populares-que-tem-menos-musicas-ranking.ghtml>, acesso em 29 out. 2022.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

G1 BAHIA. Cantora baiana Luedji Luna apresenta novo projeto musical em festival dos Estados Unidos. 11 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/musica/noticia/2019/03/11/cantora-baiana-luedji-luna-apresenta-novo-projeto-musical-em-festival-dos-estados-unidos.ghtml>, acesso em 29 out. 2023.

GELEDÉS. Sojourner Truth. 23 maio 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>, acesso em 29 jul. 2022.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Produção de Ignácio Gerber, Raquel Gerber. Roteiro: Beatriz Nascimento. S.I.: Independente, 1989. (93 min.), color. Legendado. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=ori>. Acesso em: 30 out. 2023.

GILROY, Paul. **Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GONZALEZ, Lélia. Pesquisa: mulher negra. In.: **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 191–196.

GURAN, Milton. A saga dos Agudás – a identidade brasileira na África Ocidental. In.: **II Colóquio de Fotografia da Bahia**, 2019, Salvador. Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Disponível em <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/a-saga-dos-agudas-a-identidade-brasileira-na-africa-ocidental/>, acesso em 29 jul. 2022.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HERINGER, Carolina; MODENA, Ligia; HOERTEL, Roberta. Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio. Veja o vídeo. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 17 mar. 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/viatura-da-pm-arrasta-mulher-por-rua-da-zona-norte-do-rio-veja-video-11896179.html>, acesso em 29 jul. 2022.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

IANNI, Octavio. Variações sobre arte e ciência. **Tempo social**. São Paulo, v. 16, n. 1, p. 7-23, Jun 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100001>, acesso em 17 maio 2022.

IBAHIA. Do Cabula para o mundo: Luedji Luna é a mais nova promessa da MPB. 25 maio 2018. Extraído de <https://www.ibahia.com/especiais/do-cabula-para-o-mundo-luedji-luna-e-a-mais-nova-promessa-da-mpb>, acesso em 17 jul. 2022.

INEP. Evolução do Ensino Superior – Graduação: 1980-1998. **Ministério da Educação e Cultura**, Brasília, 1999. Disponível em: https://download.inep.gov.br/download/censo/1998/superior/evolucao_1980-1998.pdf, acesso em 28 out. 2023.

INGHAM, Tim. Spotify is changing its royalty model to crush streaming fraud and introduce a minimum payment threshold. its plan? to shift \$1 billion in payouts towards ‘working artists’ over the next 5 years. **Music Business Worldwide**, 24 out. 2023. Disponível em: <https://www.musicbusinessworldwide.com/spotify-is-changing-its-royalty-model-to-crush-streaming-fraud/>, acesso em 28 out. 2023.

KONZILLA PORTAL. Veja os vencedores do WME 2018, o Prêmio Mulheres da Música. 05 dez. 2018. Disponível em: <https://kondzilla.com/veja-os-vencedores-do-wme-2018-o-premio-mulheres-da-musica/>, acesso em 28 out. 2023.

LATIN RECORDING ACADEMY. Indicados 22^a entrega anual do Latin Grammy. 2021. Disponível em <https://www.nxtbook.com/latinrecordingacademy/latin Grammy/22ndprogrambook2021/index.php#/p/50>, acesso em 17 jul. 2022.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 8. ed. São Paulo: Unesp, 2017.

LET'SGIG. Sobre. (s/d). Disponível em: <https://www.letsig.com.br/sobre>, acesso em 28 out. 2023.

LIMA, Cláudia. Luedji Luna estreia 'Bom mesmo é estar debaixo d'água Deluxe'. **Revista Vogue**. 25 nov. 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/11/luedji-luna-estrela-bom-mesmo-e-estar-debaixo-dagua-deluxe.ghtml>, acesso em 20 ago. 2023.

LITERAFRO. Beatriz Nascimento. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1422-beatriz-nascimento>, acesso em 29 jul 2022.

_____. Conceição Evaristo. 2022. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>, acesso em 17 jul 2022.

_____. Lande Onawale. 2020. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/623-lande-onawale>, acesso em 17 jul 2022.

_____. Tatiana Nascimento. 2019. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1193-tatiana-nascimento>, acesso em 17 jul 2022.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e a identidade negra**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOUD & CLEAR. Os 10 principais aprendizados. 2022. Disponível em: <https://loudandclear.byspotify.com/pt-BR/>, acesso em 28 out 2023.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 51-60 (livro digital).

LUNA, Luedji. Show Um Corpo no Mundo no Sesc Itaquera. YouTube, 13 nov. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yt9gy5ew7Ek>, acesso em 17 jul. 2022.

_____. Memórias de “Um corpo no mundo”. YouTube, 1 nov. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9WYnjuk9anI>, acesso em 17 jul. 2022.

MATIAS, Ariéle Pereira. **Do passado ao presente**: Palmares, um contínuo diálogo ao futuro. 2019. Dissertação de Mestrado em Educação – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2019. DOI 10.11606/D.59.2019.tde-23102019-225039. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59140/tde-23102019-225039/en.php>, acesso em 29 jul 2022.

MATOS, Luciano. Entrevista: a leveza e a serenidade de Luedji Luna. **Portal El Cabong**, 4 dez. 2017. Disponível em: https://elcabong.com.br/entrevista-a-leveza-e-a-serenidade-de-luedji-luna/?fbclid=IwAR1TPMpw9EGM9X_K-XYBRO2vhUVPgwOESa_StqkRBQrPSOigscPTtJKFOA , acesso em 27 ago. 2023.

MENDES, Luiz Henrique. A Mynd já faz R\$ 550 milhões. Agora quer ser a Unilever dos influenciadores. **Valor Econômico**. 13 set. 2022. Disponível em: <https://pipelinevalor.globo.com/negocios/noticia/a-mynd-ja-faz-r-550-milhoes-agora-quer-ser-a-unilever-dos-influenciadores.ghtml>, acesso em 28 out. 2023.

MENESES, Ian. Novela 'Amor de Mãe' terá em trilha sonora canção cantada pela baiana Luedji Luna. **Bahia Notícias**, 08 nov. 2019. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/56560-novela-amor-de-mae-tera-em-trilha-sonora-cancao-cantada-pela-baiana-luedji-luna>, acesso em 06 nov. 2023.

METTENHEIM, Sofia Leonor von. **É de tal?** Para Democratizar o Fomento à Cultura: Possibilidades e Desafios a partir dos Editais Municipais das Capitais Brasileiras (2013-2018). 2023. Dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade – Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/37693/1/Disserta%20Sofia%20Mettenheim.pdf>, acesso em 06 nov. 2023.

MINERVINO, Tiago. Anitta 30 anos: como a cantora virou uma estrela dentro e fora do Brasil. **Splash Uol**, 30 mar. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/03/30/anitta-30-anos-como-ela-virou-uma-estrela-dentro-e-fora-do-brasil.htm>, acesso em 28 out. 2023.

MIPAD. Who's Who in MIPAD Class of 2023 Global Top 100 Lists. 1 maio 2023. Disponível em: <https://www.mipad.org/classof2023/>, acesso em 29 out. 2023.

MIZAEL, Táhcita Medrado; BARROZO, Sarah Carolinne Vasconcelos; HUNZIKER, Maria Helena Leite. Solidão da Mulher Negra: uma revisão da literatura. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as)**, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 212-239, nov. 2021. DOI 10.31418/2177-2770. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1270>, acesso em 29 jul. 2022.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**es: os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MORTARI, Claudia. **Introdução aos estudos africanos e da diáspora**. Florianópolis: DIOESC: UDESC, 2015.

MOYA, Isabela; PIRES, Marilza. O massacre do Carandiru e suas versões. Politize! 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/massacre-do-carandiru/>, acesso em 29 jul. 2022.

MUKHERJEE, Supantha. Spotify tem receita trimestral acima das expectativas, descontinuará Car Thing. **IstoÉ Dinheiro**, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/spotify-tem-receita-trimestral-4/>, acesso em 29 out. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: Histórias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: Global, 2009.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **Genocídio negro no Brasil: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Filhos da África, 2018.

_____. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NATURA. Artistas da nova música baiana sobem ao palco da Casa Natura Musical. 5 set. 2018. Disponível em <https://www.natura.com.br/blog/mais-natura/artistas-da-nova-musica-baiana-sobem-ao-palco-da-casa-natura-musical>, acesso em 17 jul. 2022.

NIC.BR. Banda larga no Brasil: um estudo sobre a evolução do acesso e da qualidade das conexões à Internet. São Paulo: **Comitê Gestor da Internet no Brasil**, 2018. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/Estudo%20Banda%20Larga%20no%20Brasil.pdf>, acesso em 25 out. 2023.

NOIZE. NRC apresenta “Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água”, de Luedji Luna. 10 out. 2021. Disponível em: <https://noize.com.br/nrc-apresenta-bom-mesmo-e-estar-debaixo-dagua-de-luedji-luna-vinil-2021/#1>, acesso em 28 out. 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Mundialização e cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Prefácio. IN: DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um império**. São Paulo: Leya, 2015.

PINA, Rute. Luedji Luna: Faço música na perspectiva da cura. **Brasil de Fato**, (s/d). Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/luedji-luna-faco-musica-na-perspectiva-da-cura/>, acesso em 17 jul. 2022.

PINTO, José Paulo Guedes. **No ritmo do capital**: indústria fonográfica e subsunção do trabalho criativo antes e depois do MP3. 2011. Tese (Doutorado em Economia das Instituições e do Desenvolvimento) - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.12.2011.tde-17012012-153429. Acesso em: 29 out. 2023.

PIRES, Guilherme; STATION, John. **Ethnic Marketing. Accepting the Challenge of Cultural Diversity**. Toronto: Thomson Learning, 2005.

PNUD. Grande Salvador tem IDH de Europa e África. 27 dez. 2006. Disponível em: https://web.archive.org/web/20110519234742/http://www.pnud.org.br/pobreza_desigualdade/reportagens/index.php?id01=2497&lay=pde, acesso em 28 out. 2023.

PRÊMIO AFRO. 4º Prêmio nacional de expressões culturais afro-brasileiras. 2017. Disponível em: <http://premioafro.org/2017/apresenta.asp>, acesso em 28 out. 2023.

PRÊMIO BRAVO. Veja quem foram os vencedores do Prêmio Bravo! de Cultura. 22 set. 2022. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/bravo-vc/veja-quem-foram-os-vencedores-do-premio-bravo-de-cultura>, acesso em 29 out. 2023.

PROAC. Edital nº 12/2019 – Gravação de álbuns musicais inéditos e realização de shows de lançamento. 2019. Disponível em: https://proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-122019-gravacao-de-albuns-musicais-ineditos-e-realizacao-de-shows-de-lancamento/, acesso em 28 out. 2023.

PRO-MÚSICA BRASIL. Mercado fonográfico brasileiro. 2022. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2023/03/2023-03-20-Mercado-Brasileiros-em-2023.pdf>, acesso em 30 out. 2023.

PRO-MÚSICA BRASIL. Mercado fonográfico mundial. 2021. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Mercado-Brasileiros-em-2021-ProMusicaBR-FINAL.pdf>, acesso em 30 out. 2023.

PRO-MÚSICA BRASIL. Números do mercado. (s/d). Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/>, acesso em 30 out. 2023.

RÁDIO ESCADA. Tempo Trovão com Luedji Luna (Entrevista). YouTube, 20 nov. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OjZVBhkc_Do, acesso em 16 set. 2022.

RAMOS, Eduarda. Você brilhou!, diz Luedji Luna à sua criança interior. **Portal Lunetas**, 24 nov. 2022. Disponível em: <https://lunetas.com.br/luedji-luna/>, acesso em 28 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: Política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIVERA, Raíssa. Luedji Luna: ‘A maternidade me deu mais ânsia de vencer na vida’. **Revista Marie Claire**. 20 mar. 2021. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2021/03/luedji-luna-maternidade-me-deu-mais-ansia-de-vencer-na-vida.html>, acesso em 17 jul. 2022.

ROCHA, Alberto. Base de assinantes do Spotify é maior que Apple Music e Amazon Music juntas. **Canaltech**, 05 abr. 2020. Disponível em: <https://canaltech.com.br/internet/base-assinantes-do-spotify-e-maior-que-apple-e-amazon-juntas-162897/>, acesso em 06 nov. 2023.

ROMANI, Anderson Vinícius; MIELI, Renata. A comunicação dominada pelas “big techs” digitais: superabundância informativa, espetáculo, alienação e fabricação de sentido no mundo algorítmico. **Revista Eptic** (UFS). Sergipe, v. 23, n.1, p.142-161, jan-abr. 2021. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003023972.pdf>, acesso em 28 out. 2023.

SALVÁ, Camila; DIEDRICH, Andressa. Nina Simone: voz para a música e para a luta por direitos. **Instituto Ling**, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://institutoling.org.br/explore/nina-simone-voz-para-a-musica-e-para-a-luta-por-direitos>, acesso em 29 out. 2023.

SANT’ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2004.

SANTINI, R. M.; SALLES, D. O impacto dos algoritmos no consumo de música: uma revisão sistemática de literatura. **Signos do Consumo**, São Paulo, v.12, n.1, p 83-93, jan/jun. 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350262516008>, acesso em 28 out 2023.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. 26. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

SHELLER, João. Festivais de música com nomes como Alok e Martin Garrix agitam economia fora do eixo Rio-SP. **O Estado de S. Paulo**. 11 jul. 2023. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/pme/festivais-de-musica-agitam-economia-fora-do-eixo-rio-sp/>, acesso em 28 out. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Ludmila. Há cinco anos, em Costa Barros, cinco jovens eram assassinados pela Polícia Militar; 111 tiros foram disparados contra os rapazes. **Agência de Notícias das Favelas**, Rio de Janeiro, 28 nov. 2020. Disponível em: <https://www.anf.org.br/ha-cinco-anos-em-costa-barros-cinco-jovens-eram-assassinados-pela-policia-militar-111-tiros-foram-disparados-contra-os-rapazes/>, acesso em 29 jul. 2022.

SOARES, Ana Loryn; SILVA, Elton Batista. A Revolução do Haiti: um estudo de caso (1791-1804). **Ameríndia – História, cultura e outros combates**, Fortaleza, v.1, n.1 p. 1-8, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/13911>, acesso em 27 jul 2022.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SPIVAK, Gaya Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPOTIFY. Royalties (s/d). Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/artists/article/royalties/>, acesso em 30 out. 2023.

STARLING, H. M. M. **Uma pátria paratodos:** Chico Buarque e as raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

SYMPLA. Luedji Luna – Um Corpo no Mundo – RJ. 2018. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/evento/luedji-luna-um-corpo-no-mundo-rj/265866>, acesso em 28 out. 2023.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TEIXEIRA, Lara. Grammy Latino anuncia Carolina Dieckmann como apresentadora e shows de Luedji Luna, Nando Reis e mais. **Revista Tenho mais discos que amigos**, 10 nov. 2021. Disponível em <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/11/10/luedji-luna-nando-reis-grammy-latino/>, acesso em 17 jul. 2022.

THE SOJOURNER TRUTH PROJECT. Why is there more than one version of Sojourner Truth's famous 1851 [...]. (s/d). Disponível em: <https://www.thesojournertruthproject.com/>, acesso em 25 out. 2023.

TV FOCO. Pablio Vittar: conheça detalhes sobre a vida e carreira da cantora. (s/d). Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/pablio-vittar/>, acesso em 28 out. 2023.

_____. Ludmilla: conheça detalhes sobre a vida e carreira da cantora. (s/d). Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/ludmilla/>, acesso em 28 out. 2023.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod:** uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

WALKER, Malea. **“Sojourner Truth’s Most Famous Speech”.** **Library of Congress Blog.** 07 abr. 2021. Disponível em <https://blogs.loc.gov/headlinesandheroes/2021/04/sojourner-truths-most-famous-speech/> , acesso em 04 out. 2023.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Redes Sociais

LUNA, Luedji. **1- sendo cantora and compositora since lá vai bolinha [...].** 15 jul 2021. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/3Mm3z1o>, acesso em 20 out 2023.

_____. **BMDA Deluxe | ouça agora.** 15 nov 2022. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/3Sk8ILu>, acesso em 20 out 2023.

_____. **Esse foi o dia que eu conheci @zudzilla [...].** 14 set 2019. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://www.facebook.com/luedjilunamusic/photos/esse-foi-o-dia-que-eu-conheci-zudzilla-minha-cara-t%C3%A1-bem-blazer-nessa-foto-mas-/2446702018883440/>, acesso em 20 out 2023.

_____. **Hoje acordei chorando com o discurso emocionado do @willsmith recebendo o Oscar [...].** 28 mar 2022. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/47aD9YK>, acesso em 20 out 2023.

_____. **Lançamento da linha Natura Tododia Todanoite [...].** 17 ago 2023. Instagram: @luedjiluna. Disponível em: <https://bit.ly/3tOdhmR>, acesso em 20 out 2023.

_____. **Nunca foi sorte, foi pai Gbessen! [...]** 13 ago 2023. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/46P3RWP>, acesso em 20 out 2023.

_____. Perfil. Instagram: @luedjiluna. Disponível em: <https://www.instagram.com/luedjiluna/>, acesso em 28 out 2023.

_____. Perfil. Twitter: @luedji_luna. Disponível em: https://twitter.com/luedji_luna, acesso em 28 out 2023.

_____. Sem título. 18 out 2017. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/473oPB0>, acesso em 20 out 2023.

_____. Sem título. 14 out 2020. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/479P0pW>, acesso em 20 out 2023.

_____. **Sentindo-se encantada em Cabula.** 15 out 2017. Facebook: Luedji Luna. Disponível em: <https://bit.ly/46Uxzdi>, acesso em 20 out 2023.

Fonogramas

BEN JOR, Jorge. Zumbi. In.: **A Tábua de Esmeralda.** Philips Record, 1974. 1 LP. Lado B. Faixa 2.

BUARQUE, Chico. Bye-Bye Brasil. In.: **Vida.** Polygram/Philips, 1980. 1 LP. Lado B. Faixa 4.

_____. Meu guri. In.: **Chico Buarque**. Ariola/Philips, 1981. 1 LP. Lado A. Faixa 3.

_____. **Paratodos**. BMG/RCA, 1993, 1CD.

_____. Pivete. In.: **Chico Buarque**. Phonogram/Philips, 1978. 1 LP. Lado B. Faixa 3.

GRES Unidos da Vila Isabel. **Kizomba, festa da raça**. 1988. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>, acesso em 30 out. 2023.

LUNA, Luedji. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado A. Faixa 4.

_____. Ain't got no. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado A. Faixa 4.

_____. Ain't I a woman. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado A. Faixa 5.

_____. **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020.

_____. **Bom mesmo é estar debaixo d'água deluxe**. Independente, 2022.

_____. Chororô. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado A. Faixa 3.

_____. Iodo + Now Frágil. In.: **Um corpo no mundo**. YB Music, 2017. 1 CD. Faixa 11.

_____. Lençóis. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado B. Faixa 1.

_____. Quase. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado B. Faixa 1.

_____. Saudação Malungo. In.: **Um corpo no mundo**. YB Music, 2017. 1 CD. Faixa 7.

_____. Uanga. In.: **Bom mesmo é estar debaixo d'água**. Independente, 2020. 1 LP. Lado A. Faixa 6.

_____. **Um corpo no mundo**. YB Music, 2017.

LUNA, Luedji; ZUDIZILLA. **Ameixa**. Independente, 2022 (single).

SIMONE, Nina. Ain't got no, I got life In.: **'Nuff Said!**. RCA Studios, 1968. 1 CD. Faixa 8.

ANEXOS

ANEXO A — CANÇÃO “UANGA” DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA* (2020).

O amor é coisa que moí, muxima
E depois o mesmo que faz curar

ANEXO B — POEMA MUSICADO “QUASE”, DE TATIANA NASCIMENTO, DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA* (2020).

Me dá um pedaço do seu amor? Só um pedaço mesmo
Não te quero inteira não, nem te quero toda, nem demais
Só aquele pedaço tosco, lascado, quebrado, fodido, moído
Caído no chão, joelho ralado, doído
O pior pedaço não, nem o mais desimportante
Que isso ia ser te pedir o melhor do avesso
Mas de melhor num quero nada
Até porque eu não tenho nada muito bom pra dar
Então me dá, se quiser, um pedaço do seu coração
Um espaço, uma brecha, uma fenda, um vão, um caco
Um caco de alguma vez que ele foi quebrado

Mas que cê nem lembra mais direito como, quando
 Por quem mesmo?
 É esse que eu quero
 Dá pra mim esse caquinho, essa lasca, essa ruína meio gasta
 Mas não velha demais que a gente possa dizer arqueologia
 Nem nova demais a ponto de não ser quinquilharia
 Esse caco que você jamais pensaria
 Que alguém quereria pra uma coisa qualquer
 Ou que valesse um poema sequer, esse retalho eu quero
 Pra juntar com qualquer retalho do meu coração remendado
 Embaixo de um dia besta de sol
 Só colocar um do lado do outro, assim
 Paradinho embaixo do sol do meio-dia
 Pra deixar ainda mais banal
 O zênite da mediocridade cotidiana
 Do sol no meio do céu, embaixo do dia
 E depois sentar pra observar como tudo, tudo mesmo
 Qualquer coisa brilha sob o sol
 Até um caco tosco de vidro coronário meio arranhado
 Que nem a maré das lascas do meu coração
 O dicionário vai chamar essa coisa pouca
 Boba, pequena, comum, banal, simples, tola de amor
 Os satélites, os drones, a NASA, lá do alto
 Vão ver essa coisa brilhar
 Fragmentos do que a gente é buscando rejunte
 E até as retinas que olharem
 Vão quase se manchar desse brilho fosco também
 Mas de tão brilho que vai ser esse sol
 Esses cacos, esse encontro, a calçada suja onde os cacos deita
 A plantinha nascendo no craquelado, o concreto, a rotina
 O gosto de sal do suor escorrendo pela testa
 O dia quase vai deixar de ser igual por um instante ou quase
 E partilhar um segundo fundo assim
 É quase se dar inteira pra alguém hoje em dia
 Do jeito que as coisas andam tão quebradas, né?

ANEXO C — POEMA MUSICADO “A NOITE NÃO ADORMECE NOS OLHOS DAS MULHERES” DE CONCEIÇÃO EVARISTO, DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA* (2020).

Em memória de Beatriz Nascimento

A noite não adormece
 nos olhos das mulheres

a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede.

ANEXO D — CANÇÃO “CHORORÔ” DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA* (2020).

Eu não tenho chão
Nem um teto que me queira
Nem parentes que me saibam
Nem família que me seja ah ah
Tenho apenas uns amigos
Mas talvez só tenha um
Não tenho um amor que me ame
Um homem que aconchegue e guarde
Nem uma mulher eu tenho
Não tenho dinheiro no banco
Nem guardado nalgum canto
Quase que não tenho nada
E quase tudo que tenho
Levo guardado dentro
Alguns sonhos guarneçados

Um ventre de parir três filhos
E um passaporte vencido
Sementes, sementes de girassol

ANEXO E — CANÇÃO “AIN'T GOT NO, I GOT LIFE” DE NINA SIMONE.

Ain't got no home, ain't got no shoes
Ain't got no money, ain't got no class
Ain't got no skirts, ain't got no sweaters
Ain't got no perfume, ain't got no love
Ain't got no faith
Ain't got no culture
Ain't got no mother, ain't got no father
Ain't got no brother, ain't got no children
Ain't got no aunts, ain't got no uncles
Ain't got no love, ain't got no mind
Ain't got no country, ain't got no schooling
Ain't got no friends, ain't got no nothing
Ain't got no water, ain't got no air
Ain't got no smokes, ain't got no chicken
Ain't got no
Ain't got no water, ain't got no love
Ain't got no air, ain't got no God
Ain't got no wine, ain't got no money
Ain't got no faith, ain't got no God
Ain't got no love
Then what have I got
Why am I alive anyway?
Yeah, hell
What have I got
Nobody can take away
I got my hair, got my head
Got my brains, got my ears
Got my eyes, got my nose
Got my mouth
I got my
I got myself
I got my arms, got my hands
Got my fingers, got my legs
Got my feet, got my toes
Got my liver
Got my blood
I've got life
I've got lives

I've got headaches, and toothaches
 And bad times too like you
 I got my hair, got my head
 Got my brains, got my ears
 Got my eyes, got my nose
 Got my mouth
 I got my smile
 I got my tongue, got my chin
 Got my neck, got my boobs
 Got my heart, got my soul
 Got my back
 I got my sex
 I got my arms, got my hands
 Got my fingers, got my legs
 Got my feet, got my toes
 Got my liver
 Got my blood
 I've got life
 I've got my freedom
 Ohhh
 I've got life!

ANEXO F — CANÇÃO “AIN'T GO NO” DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA* (2020).

I ain't got no home, ain't got no shoes
 Ain't got no money, ain't got no class
 Ain't got no skirts, ain't got no sweater
 Ain't got no perfume, ain't got no bed
 Ain't got no man
 Ain't got no mother, ain't got no culture
 Ain't got no friends, ain't got no schoolin'
 Ain't got no love, ain't got no name
 Ain't got no ticket, ain't got no god
 Ain't got no love
 Ain't got no love

ANEXO G — CANÇÃO “AIN'T I WOMAN?” DO ÁLBUM *BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA* (2020).

Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Vou lhe rogar uma praga
 Vou lhe fazer um feitiço

Jogar teu nome na lama
 Eu juro
 Você vai me pagar
 Cada lágrima que eu chorei
 Eu guardei só pra te dar
 E você e vai beber no inferno
 No inferno
 Você vai me pagar
 Ô, se vai...
 Eu sou a preta que tu come e não assume
 E não é questão de ciúmes
 Tampouco de fé
 Por acaso eu não sou uma mulher?

ANEXO H — CANÇÃO “SAUDAÇÃO MALUNGO” DO ÁLBUM *UM CORPO NO MUNDO* (2017).

Malungueiro, malungá
 Bacongo, Cabinda, Uigê
 Lumba Lunga, Benguela, Zaire
 Quicongo, tradição

Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá

Na tumba, tumbeiro não
 Não sou marinheiro na barca furada
 Eu sou malungueiro de partida à chegada
 Kizumba, zumbi, kizumba, zumbi, kizumba, zumbi

Da costa Brasil adentro
 Mandinga e fé
 Heranças, danças, tranças
 Mafuá, crioulo, reinventar
 Ao manifesto kingongo, Bois Caimã

Marco primeira revolução Haiti
 Partiu trinidad, suriname, cuba
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas
 Ilhas malunguistas, meus parentes socialistas

Referências malungas sim

Kincongô, kizumba, zumbi

Ê coroar, rei do Congo
 Nosso mucongô saudar
 Primeira república Haiti
 Tradição malunga
 Malungueiro, malungá

ANEXO I — CANÇÃO “TUDO + NOW FRÁGIL” DO ÁLBUM *UM CORPO NO MUNDO* (2017).

Me arde o sal
 Me arde o sal
 Me espalha o sal
 Me espelha o mar

Me acolhe o mar
 Me abraça o mar
 Me afaga o mar
 Me afoga o mar

Me afunda o mar
 Me afunda a dor
 Fundo de nau...

Funda turva escura
 dura
 Funda dura tumba
 escura
 Corta o vento, cala a chuva
 O horizonte é todo sal

É todo longe
 É todo mágoa
 É todo roubo colonial

Não há cura, morto tomba
 Onde esconde a pele escura
 Egungun
 bom
 de voar

E evadir
 A turba alva,
 Aos tubarões
 E dos porões
 Do alto

Mergulhar

E naufrágio e
E now frágil, frágil, frágil...

O mágico da diáspora:
desmembra terra-chão

Mas se eu já fui trovão
Que nada desfez
Eu sei ser trovão
Que nada desfaz

Nem a solidão
Nem o capataz
Nem estupro corretivo contra
Sapatão

Os complexos de contenção:
Hospício é a mesma coisa que
presídio que é a mesma coisa que
Escola que é a mesma coisa que
prisão que a mesma coisa que hospício
É a mesma coisa que

As políticas
Uterinas
De extermínio
Dum povo que não é
Reconhecido como civilização

Mas eu sei ser trovão
E se eu sei ser trovão
Que nada desfez
Eu vou ser trovão
Que nada desfaz

Nem a solidão
Nem o capataz
Nem estupro corretivo contra
Sapatão a loucura da
Solidão capataz queimarem

A herança
De minhas
Ancestrais

Arrastarem
Cláudia
Pelo camburão

Caveirão
111 tiros contra 5 cinco corpos
111 corpos
Mortos
Na prisão

Eu sei ser trovão
que nada desfez?

Eu já fui trovão e se eu
já fui trovão eu sei ser
trovão!
Eu sei ser trovão que
Nada,
Desfaz

Epahey Oyá!

Eu sei ser
Trovão
E nada
Me desfaz