



Um passeio pelo álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* de Luedji Luna e por seus abebés¹

Mileide Dias (UNEB - milleangela@gmail.com)

Orcid: 0000-0003-4360-1482

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal analisar algumas das performances artísticas apresentadas no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), da compositora e cantora, Luedji Luna. A partir de uma metodologia bibliográfica baseada na técnica descritiva-qualitativa, defende-se a importância da representação da mulher preta, por meio da *Escrevivência*, presentificada no centro dessa produção negra feminina. Pesquisas de Irina Rajewky (2012) e Florência Garramuño (2014) são usadas para embasar a intermedialidade, constatada no álbum quando se convida a literatura (e outras artes) para dançar com a canção. Estudos, teorias e críticas da pesquisadora Leda Maria Martins (2002), (2021a), (2021b) são usados, a fim de embasar o Tempo Espiral e a Oralitura, princípios cognitivos regentes da potência artística negra. A tese Contemporaneidade Periférica de Jorge Augusto Silva (2018) ancora questões temporais, além das territoriais. A *Escrevivência* é asseverada pelas palavras de sua criadora, Conceição Evaristo (2020). Constatou-se que, no âmbito musical-literário, performances negras femininas, são epistemes da periferia e contribuem de forma significativa no trajeto para a restituição da subjetividade de mulheres negras, sendo-lhes espelhos.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher negra; espelho; Bom mesmo é estar debaixo d'água; Luedji Luna.

A journey through the visual album *Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água* by Luedji Luna and through her mirrors

ABSTRACT: This article aims to analyze some of the artistic performances presented in the visual album *Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água* (2020) by composer and singer Luedji Luna. Using a bibliographic methodology based on a descriptive-qualitative approach, the importance of Black women's representation is highlighted through *Escrevivência*, which is central to this feminine Black production. Research by Irina Rajewsky (2012) and Florencia Garramuño (2014) supports the intermediality observed in the album, where literature (and other arts) is invited to dance with the song. Studies, theories, and critiques by scholar Leda Maria Martins (2002, 2021a, 2021b) underpin the concepts of "Spiral Time" and "Orality," cognitive principles guiding the artistic power of Black culture. Jorge Augusto Silva's thesis "Peripheral Contemporaneity" (2018) anchors temporal and territorial issues. *Escrevivência* is reinforced by the words of its creator, Conceição Evaristo (2020). It was found that, in the musical-literary field, Black women's performances serve as epistemes from the periphery and significantly contribute to the restoration of Black women's subjectivity, acting as mirrors for them.

KEYWORDS: Black women; mirror; *Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água*; Luedji Luna.

¹ Abebé é um objeto, similar a um espelho, de origem iorubá utilizado em rituais das religiões de matrizes africanas. Ele se relaciona aos Orixás femininos Oxum e Iemanjá.



Un viaje a través del álbum visual Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água de Luedji Luna y a través de sus espejos

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar algunas de las performances artísticas presentadas en el álbum visual Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água (2020) del compositor y cantante Luedji Luna. Utilizando unametodología bibliográfica basada en un enfoque descriptivo-cualitativo, se destaca la importancia de la representación de las mujeres negras a través de Escrivência, que es central en esta producción femenina negra. Las investigaciones de Irina Rajewsky (2012) y Florencia Garramuño (2014) sustentan la intermedialidad observada en el álbum, donde la literatura (y otras artes) es invitada a bailar con la canción. Los estudios, teorías y críticas de la académica Leda Maria Martins (2002, 2021a, 2021b) sustentan los conceptos de “Tiempo en espiral” y “Orality”, principios cognitivos que guían el poder artístico de la cultura negra. La tesis de Jorge Augusto Silva “Contemporaneidad periférica” (2018) ancla cuestiones temporales y territoriales. Escrivência se ve reforzada por las palabras de su creadora, Conceição Evaristo (2020). Se encontró que, en el campo musical-literario, las performances de las mujeres negras sirven como epistemes de la periferia y contribuyen significativamente a la restauración de la subjetividad de las mujeres negras, actuando como espejos para ellas.

PALABRAS CLAVE: Mujeres negras; Espejo; Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água; Luedji Luna.

Introdução

A voz negra, na história, na literatura, na canção e em diversos outros âmbitos, passou e continua passando pelo silenciamento imposto pelos sistemas opressores em suas insistentes tentativas de apagar as mais diversas produções e/ou contribuições da população negra. Esse processo de apagamento fomenta um assujeitamento orquestrado pela voz do colonizador que menosprezou a história a negra e suas visões impondo-lhes o olhar europeu como hegemônico (Martins, 2021a, p.30.)

Esse assujeitamento (e/ou apagamento) também pode ser chamado de epistemicídio, o assassinato da construção de conhecimentos produzidos por pessoas distantes dos autointitulados centros mundiais: Europa e América do Norte. As violências iniciadas ao longo das colonizações impostas às pessoas sequestradas de África e às ameríndias são perpetuadas até hoje em suas/eus descendentes ocasionando a falta de representatividade e a ausência de pertencimento. Tais agressões são agenciadas pelos variados racismos e se



manifestam de diversas formas como: ansiedade, depressão e solidão que continuam adoecendo corpos e mentes de pessoas racializadas, pois “o racismo e a discriminação afetam o negro não só no plano sociológico, mas também no plano psíquico”, como nos afirma Isildinha Baptista Nogueira². (Nogueira, 2021, p. 36).

Ressalta-se a importância de se conhecer e referenciar a existência de diversidades epistêmicas brasileiras, a título de exemplo: as das populações originárias; as das pessoas com deficiência; dos grupos LGBTQIAPN+ e tantas outras. Esta análise aborda, especificamente, uma produção negra feminina, por isso, os saberes e fazeres negro-ancestrais periféricos ocupam o centro desta escrita, como uma rota de fuga do logocentrismo³, também, como uma possibilidade de colocá-los em territórios nos quais as discussões possam ser, por eles, enriquecidas, como é o caso das academias.

A proposta deste artigo é analisar o álbum visual, *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), segundo trabalho lançado pela compositora e cantora baiana, Luedji Luna. Essa obra foi lançada também como álbum musical. Ambos (visual e musical) são homônimos e chegaram às plataformas de *streamings* em 2020, ano no qual a pandemia da COVID-19 estava em um dos seus auge: fazendo milhares de vítimas; escancarando as desigualdades sociais; impondo um *lockdown* e intensificando violências físicas e simbólicas, principalmente as impostas às mulheres periféricas.⁴ Nesse contexto de morte, Luedji Luna nos convidou ao retorno às nascentes águas uterinas; a um mergulho na força matriz das potentes subjetividades negras, as quais afirmam que bom mesmo é estar imersas no mar do amor.

² Isildinha Baptista Nogueira (2021) é mestra em Psicologia Social e doutora em Psicologia Escolar, sua tese foi transformada em obra e publicada com o título: *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*.

³ No campo do saber, no uso da razão, do logos, que serve ao padrão canônico ocidental, existe um privilégio atribuído ao gênero masculino, o qual exclui os demais conhecimentos que subvertem, ou não se encaixam em suas formas. Essa prática foi criticada, e nomeada por Jacques Derrida (2014) como “Logocentrismo” em seus estudos sobre a “Desconstrução”.

⁴ Na obra: *Economia pós-pandemia*, pesquisadoras afirmam: “A população pobre, e em especial mulheres pobres, entra na pandemia em situação de maior vulnerabilidade econômica [...]” (Oliveira, et al., 2020, p.157.). Além disso, mulheres negras, empregadas em casa de família, não puderam cumprir o isolamento social, pois foram “convocadas” por suas patroas/patrões a seguirem suas jornadas trabalhistas. Os primeiros registros de morte por COVID/19 no Brasil são compostos por mulheres que exerciam a função de empregadas domésticas.



Bom mesmo é estar debaixo d'água (2020), em seu formato visual, tem duração de 22 minutos e 59 segundos, apresentando seis das doze faixas da sua versal musical. O roteiro, escrito por Luna e dirigido por Joyce Prado, desenha um enredo circular composto por elementos da narrativa literária: protagonista, tempo e espaço; orquestrados por ritmos variados. Para compor o centro da cena ao lado de suas canções, a compositora convida a literatura para dançar em suas obras fonográfica e visual, conduzindo à reflexão de que a canção e a literatura negras femininas desenharam, por meio de corpos negros e suas vivências, espelhos repletos de identificação e representações positivas para as pessoas negras apreciadoras de sua arte.

As performances de Luna, enquanto expressões de um corpo da América do Sul – portanto, periférico à Europa e à América do Norte –, são formas de resistência às normas, aos padrões e às opressões sociais impostas às corporeidades negras femininas.

O fazer literário e musical de mulheres negras denunciam a desumanização, a dor, a solidão, o preterimento e outras heranças da colonização, mas não permanecem no lugar do sofrimento. Eles também contam e cantam a poética potente das identidades de matrizes africanas, a cura, a recuperação/o exercício da subjetividade, a beleza, o amor, entre outros aspectos que refletem vivências das mulheres negras.

O convite não foi só à literatura, a compositora baiana também apresenta a oralidade em seu álbum visual, tornando-o uma obra intermediária, ou seja, pautada na intermedialidade, tecida com os fios midiáticos, “[...] com um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (Rajewky, 2012, p. 18). Canção, literatura, som, imagem dialogam de forma intermediária também com a oralitura que se presentifica na obra em análise por meio das performances vocais e corporais, visto que: “A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo.” (Martins, 2002, p. 88). Esse diálogo é possibilitado por meio da escrevivência, conceito metodológico cunhado por Conceição Evaristo (2007).

Ao se inspirarem no que vivem para cantar, escrever e performar, artistas/intelectuais negras reverberam a coletividade negra feminina, porquanto:



“[...] a Escrivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso.” (Evaristo, 2020, p. 38-39). Assim, a coletividade torna-se traço identitário em obras produzidas por mulheres pretas que se tornam espelhos para suas semelhantes.

O fazer-saber artístico/intelectual da mulher negra, que reflete na voz lírica e no protagonismo sua imagem e semelhança, nem sempre é acolhido pelo cientificismo branco autointitulado o centro do mundo, por isso, as artistas/intelectuais pretas escrevivenciam uma episteme própria pautada na coletividade e na ancestralidade negras localizadas em territórios tidos como marginalizados, como assevera a intelectual e multiartista, Grada Kilomba: “[...] contrariando o academicismo tradicional, as/os intelectuais negras/o se nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem. [...] Escrevo da periferia, não do centro.” (Kilomba, 2019, p.58-59.)

Para evidenciar detalhes das performances e da intermedialidade imagética presentificadas em *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020), este artigo expõe algumas das imagens capturadas dessa obra.

I – Digressão sobre território e tempo negro-ancestrais: ajustando os espelhos para iniciar o passeio

Bom mesmo é estar debaixo d’água (2020), em seu formato visual, é aqui vista e analisada como uma obra-espelho para mulheres negras por se tratar de uma produção com protagonismo negro feminino, não só nas participações refletidas nos espelhos das câmeras, como também, as dos bastidores. Esse álbum foi majoritariamente produzido por corporeidades pretas femininas, por isso, antes de iniciar o trajeto analítico, aqui chamado de passeio reflexivo, é preciso refletir sobre aspectos dos contextos de produção de uma obra negra feminina concebida na contemporaneidade, fato que conduz este artigo a uma digressão.

O primeiro *pitstop* dessa digressão é para situar aspectos geográficos e temporais de uma obra produzida atualmente por mulheres pretas na América do Sul. As manifestações artístico-intelectuais produzidas na



contemporaneidade no Brasil por pessoas racializadas emergem das margens, conquistando/retomando territórios, ampliando as fronteiras do cânone ao ocupar os centros das cenas com suas estéticas pautadas “num discurso que é tão político quanto pessoal e poético [...]” (Kilomba, 2019, p.59.), por vezes, subversivas, que refletem ancestralidades e identidades brasileiras de matrizes africanas e indígenas. Por serem dotados de representatividade, esses saberes-fazeres ancestrais, quando levados ao cerne da cena, tornam-se espelhos para suas apreciadoras, pessoas também marcadas pelos aspectos raciais, que degustam essas obras. Essas produções, por não pertencerem à Europa nem à América do Norte, são consideradas periféricas, marginalizadas dos centros globais, o que justifica esta digressão geo-temporal.

Obras produzidas por pessoas negras na contemporaneidade, cujo protagonismo é a corporeidade perpassada pelo colorido da pele e demais traços que afirmam a negritude, são resultantes das lutas de ancestrais desta terra brasileira e de (outros) territórios africanos. São produções hodiernas atravessadas por conquistas longínquas, logo, a coletividade nessas manifestações se presentifica também como uma maneira de continuar uma longa caminhada, honrando quem, abrindo caminhos, veio antes. Dessa forma, o conceito de contemporaneidade, definido de maneira homogênea, logocêntrica e linear como algo restrito à atualidade, não abraça as ciências ancestrais, que além de circularem noutro tempo, também se encontram em territórios contestados pelo cientificismo branco-patriarcal-excludente, o qual se hegemoniza e se centraliza, tentando restringir a participação das diferentes, diversas e distantes manifestações culturais.

Assim, além do aspecto coletivo e ancestral, é importante ressaltar os territórios onde as obras contemporâneas são produzidas, pois, os saberes-fazeres das pessoas racializadas emergem de seus lugares de origem, seja na favela, no terreiro, na rua, na aldeia como nos lembra o pesquisador, Jorge Augusto Silva ao afirmar em sua obra, *Contemporaneidades periféricas* (2018), que o conceito de contemporaneidade não é apenas temporal:

Para nós, antes de tudo, para alargar a ideia e contemporaneidade, tornando-a menos homogênea, e incluir nela as produções feitas a partir das periféricas, é necessário abandonar a ideia de que o contemporâneo



é uma noção apenas temporal [...] O contemporâneo, além de temporal, é, decididamente, uma noção territorial. (Silva, 2018, p.40)

Ao articular tempo e território ao conceito de contemporaneidade, Silva enxerga e ilumina a diversidade de espaços criados e protagonizados por pessoas racializadas. Nesses lugares, o conhecimento, além de ser produzido, é transmitido. Infelizmente, nem sempre esses territórios são vistos, tampouco, aceitos como científicos, por serem considerados periféricos e justamente por serem produzidos por corpos não-brancos.

Enxergar a contemporaneidade como territorial, plural e diversa se potencializa por sua capacidade de tornar “lugares insuspeitos como um terreiro, ou uma aldeia, um bar, ou uma penitenciária, num território potente de produção” (Silva, 2018, p.40). Esse olhar, diferentemente do branco-patriarcal-excludente, alcança os saberes-fazeres negros e das demais diversidades, considerando-os como conhecimento, possibilitando a criação de mais espaços nos quais o protagonismo das subjetividades transgressoras, – as diversidades de raça, gênero, classe, sexualidade – podem existir de forma digna, plena e potente.

Dessa forma, a coletividade, a ancestralidade, o tempo e o território periféricos são aspectos potencializadores que se presentificam nas obras produzidas por pessoas negras na contemporaneidade como ocorre com o álbum a ocupar a centralidade desta escrita. Produzir performances contemporâneas cujo centro são corpos periféricos é dar continuidade a lutas ancestrais orquestradas pelas periferias de hoje, somadas às de outrora, vislumbrando as do devir num tempo espiralar (Martins, 2021b) contra o assassinato dos saberes-fazeres negros. Sobre a importância da performance na luta contra o epistemicídio, Leda Maria Martins (2002) afirma:

As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram [...]. (Martins, 2002, p.70-71)

A pesquisadora trata especificamente da performance ritual, porém seus estudos podem ser relacionados também à artística. Historicamente, as obras negras foram relegadas às margens sociais, mas conquistam, ocupam e criam centros, preenchendo lacunas forjadas pelo olhar hegemônico daqueles que sempre



tiveram acessos facilitados, aqueles que se autointitularam os senhores da história, da canção, da literatura, das produções classificadas por eles como canônicas.

Para evitar que os conhecimentos negros sejam assassinados, uma vez que eles são desconsiderados e deslegitimados pelo cientificismo europeu autointitulado dono dos saberes, é necessário cuidar da identidade negra ancestral, criando aparatos teóricos próprios, não permitindo perder de vista a ideia de que os espelhos para a negritude atravessam os tempos e são atravessados por essa ancestralidade; eles não seguem a cronologia cartesiana nem se originam em espaços excludentes; são pautados nas narrativas e filosofias africanas, não na mitologia grega, como assevera Conceição Evaristo (2020):

A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. (Evaristo, 2020, p.38)

O fazer artístico-intelectual negro, potencializado pela escrevivência, amplia alguns preceitos presentes nos discursos externos à negritude, para inserir personagens, vozes líricas, corporeidades negras e suas performances possibilitando representatividade positiva para pessoas racializadas.

É importante ressaltar: antes de iniciar o processo de tornar-se negra, a pessoa atravessada por aspectos raciais, comumente, precisa enfrentar algumas dificuldades orquestradas e/ou fomentadas pela hegemonia branca-patriarcal-excludente que se autorizou a realizar descrições, repletas de distorções, acerca do corpo negro, sobretudo, o feminino.

Mais um *pitstop* desta digressão dar-se por meio de uma passagem superficial pelas historiografias musical e literária brasileiras. Na primeira, é possível encontrar letras de canções nas quais o corpo negro feminino é exposto de forma pejorativa, hipersexualizada, como alvo de violências naturalizadas. Na literária, constata-se em seu centro obras que desenham personagens pretas não só de forma objetificada, como também, animalizada, por meio de um olhar



externo, distante da cor, bem perto dos racismos e visando o lucro, como manda o neoliberalismo.

É necessário lembrar: durante muito tempo, à população negra não era permitida a educação formal, fato que pode ter dificultado o acesso das pessoas negras à literatura, seja como público apreciador, seja como autoria. Além disso, embora essa parcela populacional esteja diretamente ligada às mais diversas criações musicais, não era considerada – pelos críticos do mercado fonográfico – apreciadora da “boa música”. Após conquistar o acesso às obras literárias foi possível se deparar com personagens e vozes líricas negras distantes de seus espelhos, os quais refletem suas belezas.

Nesse processo de ouvir músicas e ler textos cujo fazer desumanizava a aparência negra, um grande estrago se fez, pois não havia identificação entre a mulher negra descrita nas obras e a mulher negra apreciadora das obras (tanto musical como literária). Então, com quem ela iria se identificar? “Assim é que, para se afirmar ou para se negar, o negro toma o branco como marco referencial.” (Souza, 2021, p. 56), responde-nos Neusa Santos Souza, psicanalista negra brasileira autora da obra *Tornar-se negro* (2021).

É preciso se ver para se reconhecer, todavia, quando se encontra esse desenho desumanizado, a mulher negra é conduzida a uma distorção, e a uma negação de sua identidade. É muito difícil querer se identificar com “o feio”, com “o sujo”, com “o inferior”, com “o animalesco”, com “o exótico” e tantos outros estereótipos impostos à negritude. Sobre a formação da identidade negra, Muniz Sodré (2000) afirma:

Com referência ao negro, a mídia e a indústria cultural constroem identidades virtuais, não só de negação e de recalcamento, mas também de um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura. (Sodré, 2000, p. 246.)

Infelizmente, os aparatos coloniais/neocoloniais desenharam pessoas negras nas literaturas, nas canções e nas programações televisivas de forma distorcida durante muito tempo. A título de exemplos, no âmbito literário, encontra-se a obra *Meninos do engenho* (1960) de José Lins do Rego, que retrata a mulher



negra como subserviente chegando a ser comparada a um animal⁵; no cenário fonográfico é possível encontrar marchinhas de carnaval (bem como muitos outros gêneros musicais) com letras ofensivas às características do corpo negro feminino, como ocorre em *Fricote* (1985)⁶, escrita por Luiz Caldas e Paulinho Camafeu; na cena televisiva, novelas retrataram a mulher negra como “escrava” e/ou subalternizada, além delas, há também o programa *As Mulatas do Sargentelli*⁷, que expunha mulheres negras em trajes minúsculos, apresentando-as como quem tinha o “corpo” escultural e muito samba no pé. É possível imaginar o poder dessas representações negativas em causar estragos na autoestima das mulheres negras apreciadoras da literatura, música e da televisão.

O “saber de senso comum alimentado por preconceitos e rejeições”, sinalizado pelo intelectual Sodré (2000), é chamado por Souza (2021) de mito negro. Para a psicanalista, o mito seria “um discurso – verbal ou visual – uma forma de comunicação [...] que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-la em ‘natureza’” (Souza, 2021, p.54). A pesquisadora segue asseverando:

O mito negro se constitui rompendo uma das figuras características do mito – a identificação – e impondo a marca do insólito, do diferente. [...] A representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica. Essa representação exclui a entrada do negro na cadeia de significantes, único lugar de onde é possível compartilhar do mundo simbólico e passar da biologia à história. (Souza, 2021, p. 55 e 57)

O mito negro está presente em muitas obras literárias que foram, durante muito tempo, consideradas canônicas; povoa muitas das canções ouvidas durante a

⁵ Na obra *Meninos do engenho* (1960), ao falar sobre mulheres pretas que conviveram com sua família, o narrador afirma: “Maria Gorda, Generosa, Galdina e Romana. O meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. E elas trabalhavam de graça, com a mesma alegria da escravidão. As suas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão, com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos.” (Rego, 1960, p. 53).

⁶ A canção canta: “nega do cabelo duro/que não gosta de pentear” (Caldas, 1985).

⁷ O conhecimento acerca do programa televisivo *As Mulatas do Sargentelli* foi possibilitado a partir da apresentação do resumo expandido: *A mulher negra na perspectiva da representação da mulata do Ziriguidum* realizada por suas autoras Almunita dos Santos Ferreira Pereira e Carla Figueira de Souza durante o *III Decolonialidade, Feminino & Negritude* ocorrido entre os dias 18 e 19 de dezembro de 2024. O evento foi organizado pelo Grupo de Pesquisa De(s)colonizando mentes femininas em territórios Afrodiaspóricos: Construção coletiva de nova metodologia do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAECE).



formação da população brasileira; faz parte da estrutura da sociedade como se fosse uma de suas instituições, pois é socialmente aceito e compõe parte fundamental do racismo à brasileira (Lélia Gonzalez, 2018)⁸. Mas, da mesma forma que o olhar externo e/ou descomprometido pode distorcer, um olhar interno tem a potência de representar, de forma positiva, as pessoas negras refletindo suas potencialidades.

As produções negras conscientes e comprometidas com as causas raciais são formas de desfazer o mito negro, reescrevendo/redesenhando/recantando as identidades virtuais (Sodré, 2020), apresentando um novo espelho a homens e a mulheres negras com uma representação verossímil à sua beleza ancestral.

Quando a população negra, por meio das performances de suas/eus semelhantes, consegue se enxergar e se reconhecer ela se permite restituir sua subjetividade negada; olha-se no espelho contemplando sua beleza e intelectualidade. É de uma potência sem igual o que se ver; uma visão incomparável, singular e ao mesmo tempo, coletiva, pois nessa contemplação, ver-se também a ancestralidade negra escrevida na corporeidade negra a performar.

II – Espelho, espelho nosso!

Nas performances do segundo trabalho da compositora e cantora baiana, Luedji Luna, o espelho é presente, tanto de forma concreta – enquanto objeto que compõe a cena – como em sua forma metafórica – o protagonismo de mulheres negras. Tanto no álbum visual, como no musical, a intelectual/artista convida vozes-mulheres⁹ do tempo presente e do passado para juntas tecerem uma rede costurada com negroafeto e simbologias de matrizes africanas. Assim, num tempo-território abraçado pelas contemporaneidades periféricas (Silva, 2018), munidas pela coletividade ancestral, essas vozes-mulheres alargam e pluralizam enredos outrora escritos pelo olhar branco-patriarcal-excludente.

⁸ “Racismo à brasileira” é uma expressão utilizada por Kabengele Munanga (2017), e que já havia sido mencionada em análises de Lélia Gonzalez entre as décadas de 80 e 90. (2018, p. 322), (2020, p. 127). Em resumo, o “racismo à brasileira” desvela, que no Brasil, o racismo é constantemente praticado, nunca assumido, sempre negado, por isso, no Brasil se constata a existência da prática (racismo), mas não dos agentes (pessoas racistas).

⁹ Vozes-mulheres é o título de um poema de Conceição Evaristo presente na obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) mas aqui ele se torna um aparato teórico.



É por meio da intermedialidade que o diálogo entre canção e imagem se torna possível, convidando também dois textos poéticos. O primeiro, *A noite não adormecem nos olhos das mulheres*, escrito pela literata e pesquisadora, Conceição Evaristo (2017). O segundo, *Quase*¹⁰, escrito pela artista, cantora, compositora e poetisa, Tatiana Nascimento (2020). Os dois são interpretados pelas vozes de suas autorias. Convidar a literatura, a imagem, a voz oralizada para juntas ocuparem o centro da cena é romper com os moldes já preestabelecidos aos corpos negros femininos, extrapolando os (não) espaços impostos a essa corporeidade, escrevivenciando enredos próprios na primeira pessoa do plural. Mais uma vez, Conceição Evaristo é aqui convidada para enfatizar a potência da escrevivência:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças (Evaristo, 2020, p. 30).

A participação negra feminina nos trabalhos de Luedji Luna é intensa e recorrente. Além das duas já mencionadas, há também a escritora Cidinha da Silva, a cantora e poeta baiana, Dejanira Rainha Santos Melo, e da cantora e compositora, Marissol Mwaba. Essas apresentam coautoria nos álbuns *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020) e algumas estiveram presentes também no trabalho anterior da compositora *Um corpo no mundo* (2017). Como já mencionado, o roteiro para o álbum visual foi escrito pela própria Luedji, com a direção de Joyce Prado, além disso, a fotografia é de Nuna Nunes, profissionais negras. A obra conta também com um elenco de atrizes pretas, entre essas, uma menina.

Bom mesmo é estar debaixo d'água (2020) é uma produção negrocentrada: a periferia da periferia ocupando o centro da cena. Com essa obra, mulheres negras conseguem se enxergar sem aquela distorção violenta encontrada na visita às historiografias literária e musical.

¹⁰ O poema *Quase* não será analisado em neste artigo.



Até o momento, este artigo citou o espelho enquanto refletor de beleza e potencialidades negras, porém é preciso abordá-lo também como um mecanismo por meio do qual seja possível, refletir a necessidade de cura da população negra, porquanto, seria difícil passar pelas violentas e opressivas consequências do colonialismo sem feridas. Por meio das performances de Luedji, intermediadas com vozes-mulheres da literatura, da canção e de outras artes, mulheres negras podem se olhar e dizer: “espelho, espelho nosso!”, e antes que lhe perguntem, ele já mostra ser a beleza negra incomparável. Não se trata de avistar perfeição, por meio dele é possível ver – para tratar – as feridas causadas pelas violentas heranças da colonização.

III – Da solidão ao pertencimento: trajetória da mulher negra

Águas cristalinas, peixes, corais, algas no oceano e ondas quebrando ao mar movimentam as primeiras imagens expostas no álbum visual em análise. Essas cenas, desenham o convite à imersão, ao mergulho e a uma travessia no mar interior. Elas abrem espaço à *Uanga*, primeira canção, que, por alguns instantes, é acompanhada também pelo som de batimentos cardíacos e entoada na voz, inicialmente à capela, de seu compositor, o escritor e poeta, Lande Onawale.

Em seguida, a música recebe os sons de atabaques: rum e rumpi, tocados por aguidavis em uma das mãos do percussionista, Totó Cruz. Esses primeiros momentos anunciam o tempo e o território ancestrais, presentes em *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020). O mar é o ponto de partida das pessoas sequestradas em África e de chegada da ancestralidade negra no Brasil; é o cenário da primeira e da última cenas (figuras 01 e 07) – gravadas no Quênia – com protagonista da obra em análise, marcando assim a circularidade temporal na travessia dos corpos negros diaspóricos.

Uanga, canção preâmbulo do enredo circular presente no álbum visual de Luna, canta-nos um feitiço: “O amor é coisa que moi muximba¹¹/E o mesmo que

¹¹ “Muximba” e “Uanga” são palavras derivadas do Kimbundo, um dos idiomas pertencentes ao tronco linguístico Bantu falado em Angola. A primeira, significa coração. Já para “Uanga”, a principal significação encontrada é feitiço. O Tata Kambondo Kasulembê nas comunicações em suas redes e mídias sociais nos afirma: “Precisamos lembrar que boa parte destes dicionários disponíveis no mercado, foi produzida por padres/missionários, assim sendo, devemos entender



faz curar” (Luna, 2020). A ideia de uma circularidade, envolvendo o amor a ser cantando e contado nas performances, já se apresenta na abertura. Essa curva não se presentifica apenas na primeira canção. Em toda obra, tanto nas imagens como nas letras/sons, é possível perceber o tempo espiralar:

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. *Em suas espirais tudo vai e tudo volta*, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya* que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral [...] um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (Martins, 2021b, p.206. Grifo nosso.)

Esse tempo espiralar evidenciado pela pesquisadora não está dissociado de um lugar, pois para ser presente, passado e futuro é preciso povoar um espaço, um território, um corpo. Nas imagens do álbum, o tempo é marcado pela circularidade que se desenha na territorialidade da ancestralidade negra brasileira. O cenário e as cenas iniciais retornam em outros momentos da performance marcando um encontro espiralar; o corpo-personagem – mais um território ancestral – é o de uma mulher negra, performado pela própria compositora e roteirista, Luedji Luna, que aparece na maioria das cenas trajada de vermelho.

que muitas palavras trazem uma conotação colonialista.” (Silva, 2022) O mesmo intelectual continua nos informando que nos Candomblés de Angola a palavra “uanga” é proferida em alguns cânticos, entretanto, em sua maioria, ela nos remete aos sentidos de: “estar encantado”, “sentir-se maravilhado”, “em estado de êxtase”. Em nossa escrita, “Uanga” distancia-se da leitura colonizadora, sendo lida aqui como um feitiço curador. Tata Kasulembê, cujo nome de registro é Alexandre Sousa da Silva, foi confirmado para Lembá pelo Caboclo Lavizaura em 1996 passando a atuar como Tata Kambondo e Xicarangoma na Casa de Cultura Lode Apará, em Santa Luzia, MG. Criador da página *Tata Kasulembe* por meio da qual promove a cultura Kongo-Angola compartilhando saberes tradicionais e fomentando o respeito às religiões da diáspora africana. De acordo com a ementa apresentada no site da UFMG para o segundo semestre de 2024, o Tata Kasulembê integra o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais na composição do quadro de docentes da disciplina Saberes Tradicionais – Cosmociências: Saberes Ancestrais Afrodiaspóricos – Circularidades Intergeracionais.



Figura 01 – Cena que apresenta a protagonista mirando o mar aos 4 min 02s (Luna, 2020).

Na segunda canção, a personagem aparece nas areias de uma praia em Quênia. O vestido vermelho, o qual ela está trajada, apresenta tonalidade escura, lembrando-nos o tom do sangue da ancestralidade negra derramado ao mar. É justamente para o mar que essa mulher negra a protagonizar a cena está mirando como quem olha a partida de entes queridos; como quem se olha. O oceano também é um espelho para pessoas negras em diáspora.

Com semblante sério, fechado, a corporeidade negra no centro da cena se impõe ante a *Tirania* – título da segunda canção, ora analisada, composta por Luedji Luna e Ravi Landin – da comercialização de pessoas africanas escravizadas concretizada a partir de viagens marítimas. A alternância das imagens – corpo e mar –, o vai-e-vem das ondas e o recurso de avançar/recuar as cenas evidenciam a circularidade do tempo na performance, pois “nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta...” (Martins, 2021b.)

Quando o corpo em performance se vira, com um corte de cena, ocorre uma transição para a Bahia de to mar de Salvador-BA, mais um lugar por onde a ancestralidade negra brasileira percorreu. Nesse ponto, já estamos a navegar pela terceira canção, *Chororô*, composição de Lueji Luna e François Muleka. A cena redesenha um dos itinerários do sequestro e da comercialização de populações africanas em diásporas. As cenas conduzem as pessoas telespectadoras a Santo Antônio Além do Carmo e ao Pelourinho, bairros soteropolitanos.



A protagonista volta à cena, trajada com outro vestido vermelho, maquiada com brilho, ornada com acessórios. A impressão é que ela busca algo ou alguém. A mulher caminha pelas ruas do Pelourinho num evento que se assemelha a um carnaval. Nesse ambiente social, o corpo performa danças, interações, sorrisos artificiais. Em determinado momento, ainda na rua, ficando frente a um espelho, um semblante preocupado e sério é, por instantes, refletido. Esse pequeno período dura pouco tempo, mas diz muito. A personagem olha seu reflexo da mesma forma como a sociedade a descreve, e sem demora, o riso retorna, no que chamamos aqui de *performance cotidiana*. A voz lírica presente nesta canção – *Chororô* – expressa a lamentação pelas precariedades impostas à vida de uma mulher interseccionada – que carrega as intersecções de gênero, raça e classe. Ela lamenta não ter acesso a aspectos de ordem econômica, mas sobretudo, emocional. Do dinheiro ao amor ela não tem, conforme versa a letra: “Não tenho um amor que me ame [...] / Não tenho dinheiro no banco / Nem guardado nalgum canto / Quase que não tenho nada”. (Luna, 2020)



Figura 02 – A protagonista olhando-se em um espelho numa festa de rua em Salvador/BA. Imagem apresentada no álbum visual aos 5 min 31s. (Luna, 2020).

Durante a performance, ao longo da canção *Chororô*, o corpo negro feminino desfila entre as pessoas, agradece, é olhado por e samba com homens e mulheres, interage com uma criança, mas reaparece sempre solitário, não encontra entre os transeuntes da multidão o pertencimento¹². Nos momentos em

¹²A falta de pertencimento já havia sido retratada por Luedji no videoclipe da canção *Um corpo no mundo* (2017) em álbum homônimo. A grande diferença é que nesse primeiro trabalho o corpo



que a *performance do cotidiano* se deixa desvelar por baixo dos adereços carnavalescos, o sentimento é de desarranjo. A bela de pele negra e cabelos crespos parece buscar no espelho o reflexo do ideal branco de beleza, o Narciso.

Em alguns momentos, a face feminina em performance expressa insatisfação e cansaço. A personagem recua, apoia o corpo numa parede como quem tenta tomar fôlego, retorna à multidão, mas não se movimenta. Ela fica parada, as pessoas continuam se movimentando ao seu redor. As cenas são aceleradas e o corpo ao centro parece estático. As ações se repetem aceleradamente no vídeo. A sensação é de que uma mulher está passando despercebida, como se aquele corpo não estivesse ali, mas ele está. É o cerne, “tem cor, tem corte, e a história do meu lugar...”, como canta Leudji Luna em *Um corpo no mundo* (2017).

É possível afirmar que o álbum visual denuncia a invisibilidade imposta ao corpo negro feminino e a falta de importância da sociedade diante das necessidades da mulher negra, a qual tenta se inserir no meio social, ver-se obrigada a mascarar suas dores, forjando e performando interações, bebendo e dançando, buscando no espelho um reflexo que não é o seu, na tentativa exaustiva de se encaixar, porém não é acolhida, não há para ela o elo, o pertencimento, o cuidado. A solidão imposta à mulher negra, enquanto uma das heranças coloniais, tem como uma de suas explicações a segregação de nossas/os ancestrais, como explica Kilomba:

O choque terrível da separação e da dor violenta de se privar do elo com a comunidade, tanto dentro como fora do continente, são experiências de ruptura que transmitem a definição clássica de trauma. O desmembramento dos povos africanos simboliza um trauma colonial, pois trata-se de uma ocorrência que afetou tragicamente não apenas aquelas e aqueles que ficaram para trás e sobreviveram à captura, mas sobretudo aquelas e aqueles que foram levadas/os para o exterior e escravizadas/os. (Kilomba, 2019, p.207.)

negro feminino narra a solidão da mulher preta nordestina em solo sudestino. Já no segundo álbum, o território geográfico é o soteropolitano. Salvador é o território com maior porcentagem de pessoas negras fora do continente africano. Cabe lembrar: na capital baiana, 80,8% da população é autodeclarada negra de acordo com a Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI, 2023), porém, isso não significa a inexistência do racismo nesse espaço. Infelizmente, algumas artistas pretas nordestinas se viram obrigadas a buscarem visibilidade no Sudeste.



A personagem, ainda no centro histórico de Salvador, caminha pelas ruas, coloca um adereço carnavalesco na contínua tentativa de performar uma alegria que não lhe parece pertencer, tampouco a faz se sentir parte da multidão a festejar em um bairro cuja história é marcada pela presença negra. A canção a tocar nessa cena é *Ain't got no*. A produção evoca mais uma potente voz preta, a da pianista, compositora e cantora, Nina Simone que reverbera uma força ancestral. Embora tenha sido escrita e musicada por três homens¹³, essa canção ganhou notoriedade por meio da versão interpretada por Nina Simone.

Ainda recuada da multidão, a exaustão da personagem é externalizada entre um suspiro e uma pseudogargalhada. Às mulheres negras, nas “performances cotidianas” que são obrigadas a assumirem, são impostas as fantasias de guerreiras, supermulheres, de fortes, e isso as desumaniza, tirando-lhes, entre outras coisas, o direito de serem cuidadas. A mulher negra, que no carnaval vive a fantasia de ser rainha, no dia a dia sofre por ser alvo de violências diversas, como: a miserabilidade, a solidão, as jornadas duplas/triplas exaustivas de trabalho, os racismos, o machismo, entre outras.



Figura 03 – Os olhos da protagonista refletidos no espelho. Imagem apresentada no álbum visual aos 8 min 34s. (Luna, 2020)

A imagem dos olhos ainda sob a máscara transbordando lágrimas é cortante. O cansaço de quem, performou força, tentou ser aceita, precisou segurar o choro, mas conta apenas com a solidão é desumano e desumanizador. Ao chegar em seu aposento, quando onde pode parar de forjar, a personagem

¹³ De acordo com o site Pintando Música (2010) *Ain't Got No*, foi escrita por Galt MacDermot (1928-2018), James Rado (1932-2022) e musicada por Gerome Ragni (1935-1991), para o musical *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* (1967). Nina Simone aglutinou duas canções (*Ain't Got No* e *I Got Life*) de *Hair* de modo a parecer uma única.



desaba e o choro jorra diante do espelho. Ao tirar a máscara – adereço carnavalesco – a mulher parece se desfazer também da obrigatoriedade de mascarar seus sentimentos. A destituição da humanidade negra é um dos mais potentes aparatos coloniais/neocoloniais, pois ela nega possibilidade do cuidado, amparo, acolhimento e de deixar transparecer as necessidades inerentes à condição humana. A escravidão, ao sequestrar as corporeidades negras africanas, roubou-lhes a subjetividade. E os sistemas capitalista/neocapitalista continuam fomentando esse roubo e lucrando bastante em todo esse processo.



Figura 04 – A protagonista tirando a máscara. Imagem apresentada no álbum visual aos 8 min 36s. (Luna, 2020)

Depois de curvar seu corpo para lavar o rosto, a mulher negra se reergue e se olha no espelho. Há nesse momento uma desvelação profunda. O semblante agoniado vai se ternurando, ela acaricia sua face, apreciando-se como se nunca tivesse reparado seus belos traços, contemplando-se como se fosse a primeira vez. A busca por Narciso parece ter sido encerrada; ela já não usa mais os espelhos que a sociedade lhe impõe. Como no conselho (já exposto) de Conceição Evaristo, a personagem se apropria dos abebés de Oxum e de lemanja, tornando-se protagonista, mulher, senhora de suas vontades, autora de seu enredo, irmã de suas semelhantes, como continuar a asseverar Evaristo:

No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de lemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos



rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de lemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos. (Evaristo, 2020, p. 39).

Ao se contemplar bela, potente, singular e múltipla, a mulher, mirando-se no abebé, parece exalar amor à imagem antes não enxergada. Nesse ponto, a obra artística anuncia uma virada, preambulada pela performance vocal calma e terna de Conceição Evaristo recitando *A noite não adormece nos olhos das mulheres* (2017), poema escrito por ela em memória à Beatriz Nascimento. É nesse momento que a intermedialidade se intensifica, pois surge a palavra falada. Assim, a produção do álbum visual, que já vinha inovando com arte fonográfica e imagética, rompe mais uma barreira quando insere também a literatura oralizada em seu âmago, ainda mais por se tratar de um fazer literário regido pela força da escrevivência e da oralitura, as quais contestam, reatualizam e ressignificam os espaços literário e musical, outrora negados, e ainda tão excludentes à mulher preta.

Por “entrecruzar alguns meios midiáticos” (Rajewky, 2012, p. 18), *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020) aglutina potências temporais, territoriais e artísticas de distintas vertentes, entrando assim na categoria que Florência Garramuño (2014) chama de arte inespecífica:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. [...] Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de ‘arte inespecífica’ (Garramuño, 2014, p.7.)

As análises de Garramuño (2014) corroboram com as de Jorge Augusto Silva (2018), no que se refere às produções da contemporaneidade e suas contribuições no alargamento dos padrões artísticos e seus parâmetros canônicos que barreiram as artes periféricas.



Retomando o poema evaristiano, pelo título – *A noite não adormece nos olhos das mulheres* – já é possível inferir que o cansaço imposto ao feminino será abordado no corpo do texto. As mulheres não têm descanso: antes de sair, precisam revisar a roupa, o batom, a bolsa; são alvo de olhares na rua, nos bares, no trabalho; não podem fechar os olhos à misoginia; cochilar nos transportes públicos pode ser sinônimo de deixar o corpo exposto ao risco; a mãe não dorme enquanto o/a filho/a não volta ao lar. Seja no espaço público ou privado, o corpo feminino está em constante estado de vigília.

Mas a escrevivência enxerga antes e além da dor; assim como a água, nela, o amor sempre encontra seu caminho. Portanto, não só de cansaço vive uma mulher negra. A voz poética do texto corporifica a potência da coletividade negra feminina, e já não se trata da força desumanizadora imposta pelo olhar externo à periferia/ao corpo negro, e sim, aquela humanizadora; restituidora de subjetividade; geradora de vida. A escrita evaristiana consegue conduzir suas leitoras ao reencontro com suas identidades.

Durante a performance de *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), a corporeidade negra feminina, solitária na multidão no Pelourinho, é acordada pelas palavras evaristianas que a lembram da importância de seu corpo para a manutenção da vida:

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.
(Evaristo, 2017, p. 26-27)

Maternar é uma condição que pode extrapolar as opressões sociais. Um objeto sexual não consegue ser mãe; a mercadoria de baixo preço não consegue maternar; um corpo ferido por diversas violências, caso não se cure, apenas as reproduzirá. Diferente das distorções provocadas pelos textos e canções escritos pelo olhar branco-patriarcal-excludente, no qual a mulher negra era descrita sem aspectos humanos, a literatura e a canção negras contemporânea potencializam essa humanidade.



Quando Conceição Evaristo, mulher preta, escreve um poema a sua semelhante com uma voz lírica instituída da potência de “reter e expulsar a vida”, ela entrega, às apreciadoras dessa escrita, ababés nos quais estão refletidas suas subjetividades; por meio dos quais é possível enxergar a coletividade, as belezas negras, rompendo os ciclos violentos para encontrar o amor interno e os externos.

Este artigo não afirma que para amar e ser amada toda mulher precisa ser mãe. Não se trata disso. É preciso atentar às armadilhas que são impostas desde à colonização quando mulheres pretas tinham seus filhos roubados para o trabalho escravo, mas se tornavam as “mães pretas”, amas de leite para os rebentos das sinhás. É preciso reumanizar as corporeidades negras. Mulheres pretas têm a potência de reaver a tomada de decisões sobre seus corpos e decidir, por conta própria, se querem gerar; cuidar; amar suas crianças e essa pode ser uma das muitas formas de restituir a autonomia negra feminina. Essa retomada não se restringe à maternagem, é possível “gestacionar” projetos em diversos âmbitos.

A manutenção da vida não se dá apenas pela gestação. A coletividade, a cura, a memória enquanto potência ancestral, a atenção intuitiva dos ciclos do corpo feminino – tão semelhantes aos da lua – diante dos perigos também são formas de preservar e perpetuar a existência. A voz amorosa de bell hooks (2020), que em sua obra *Tudo sobre amor*, fala sobre a importância da coletividade para a perpetuação da espécie humana é aqui invocada:

Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizarem em comunidades. Comunidades alimentam a vida – não as famílias nucleares nem o ‘casal’, e tampouco a dureza individualista. Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade. (hooks, 2020, p. 161.)

A voz lírica do poema de Conceição Evaristo evidencia essa potência comunitária:

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



de nossa milenar resistência
(Evaristo, 2017, p.27)

Assim, ao som da voz de Evaristo, a protagonista negra em cena já sem as máscaras, despida dos preceitos capitalistas, relembra sua potência externalizando uma real e visceral gargalhada. A protagonista gargalha como quem deseja reparação numa fome por reaver tudo o que lhe fora retirado. Ao reaparecer na rua por trás de uma cortina de fumaça, ela apresenta outra postura, já não se submete aos preceitos sociais da encenação que se esforçava para sustentar em público e desabava na intimidade. Agora, ela assume sua imponência, novamente em vestes vermelhas, mas nesse momento, o tom dessa cor é vívido, já não indica dor, e sim, guerra orquestrada por uma Pomba Gira¹⁴.

A canção do momento é *Ain't I a Woman?* que apresenta versos escritos com a intensidade de quem foi ao lugar da raiva e da revolta por conta da objetificação sexual:

Você vai me pagar
Oh 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 vai beber no inferno
No inferno
Eu sou a preta que tu come e não assume [...]
Por acaso eu não sou uma mulher?
(Luna,2020.)

Ao final da canção, a compositora declama o trecho acima numa performance vocal que se constrói com a indignação diante do preterimento imposto à mulher negra.

O título – *Ain't I a Woman?* – é inspirado num discurso pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio por Sojourner Truth, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Assim como ela, Luedji Luna reivindica o direito da mulher negra de ser tratada como mulher,

¹⁴ Pomba Gira é uma entidade presente nas religiões de matrizes africanas. Ela simboliza sensualidade, luxúria, independência, liberdade, alegria, poder feminino, sabedoria, harmonia e amor.



como humana. A voz lírica não canta contra um homem, mas sim contra os sistemas opressores que insistem em negar a humanidade negra feminina. Negaram e negam, pois nos querem como impróprias; relegadas ao “alheamento”; enquanto mão de obra rentável; objeto para o gozo patriarcal; insistem em propagar o mito da inferioridade negra por medo de que, ao desvendarmos toda a mentira colonizadora, alcancemos a potência de nossa identidade e organizemos uma negra revolução que os devore (os sistemas).

Portanto, à mulher negra é possível se desfazer e se libertar das “performances cotidianas” impostas; dos adereços sociais; dos estereótipos colonizadores e da busca pelo ideal branco e narcísico de beleza. É possível sair do lugar da objetificação, olhar para os abebés, buscar na coletividade negra feminina a força do pertencimento, vestindo assim a essência ancestral, como ocorre com a protagonista em *Bom mesmo é estar debaixo d’água*. Depois de toda essa trajetória, a calma do corpo em performance nos parece um retorno à sua casa. A mulher volta ao lugar de origem, frente ao mar no qual a primeira cena ocorreu, porém, ela não só retorna ao espaço geofísico, como também, a si.

Nota-se, mais uma vez, as espirais do tempo nas quais os territórios diaspóricos circulam tecendo cura, logo: “O amor é coisa que moi muximba” marcou a primeira parte do enredo do álbum visual; já a segunda, é orquestrada por: “[O amor é] o mesmo que faz curar” (Luna,2020), como preambulou a primeira canção, *Uanga*.

Chegamos ao fim da travessia, ou seria ao (re)começo? A praia, cenário inicial do álbum, retorna ocupada por alguns espelhos, os quais, ora refletem a imagem do mar, ora, a da mulher que se olha com apreço. Sua relação consigo já não é a mesma, ela enxerga a própria beleza. Agora é possível sentir amor, como afirma a letra da canção em cena *Lençóis*:

Minha amada
[...]
Desperta tanto brilho, tanta beleza
Que não se perde em certezas
Só têm dança, alegria, água e amor
Eu não me sinto só na imensidão do céu.
(Luna, 2020.)



Figura 05 – Imagem apresentada no álbum visual, aos 16 min 34s. O cenário dessa imagem é o mesmo da figura 01. (Luna, 2020)

A voz lírica em *Lençóis* é feminina e se declara para outra mulher, mais uma vez nos deparamos com o amparo entre as semelhantes. No vídeo, os trechos da canção se podem ser lidos como uma autodeclaração de amor. Diferente de momentos anteriores, nos quais a personagem em cena forjou uma interação e acabou se sentindo solitária no meio de uma multidão, agora, embora seu corpo apareça desacompanhado, o sentimento de pertencimento é visível em seu semblante; ela não se sente só. A Escrivência que desenha *Bom mesmo é estar debaixo d'água* com poemas, imagens, sons, vozes... ressignificou a dor, encontrando amor para uma mulher preta restituir sua subjetividade, por isso, a voz lírica afirma: “Só tem dança, alegria, água e amor” (Luna, 2020), a dor singrou ficando no passado. O verso presente, na canção homônima ao título dos dois álbuns, canta: “Eu não me sinto só na imensidão do céu.” (Luna, 2020) E de fato não está. Uma mais velha e uma mais nova chegam em cena se juntam a ela unindo os tempos passado, presente e futuro numa espiral de ancestralidade.

A voz de Tatiana Nascimento entra em cena recitando o poema *Quase*. Conforme já exposto, são três os momentos nos quais a canção e a imagem convidam a poesia para se materializar em palavra proferida, enfatizando o poder da “fala”, que nos momentos dessa performance, invoca a ancestralidade negra feminina representada não só por Luedji Luna, Conceição Evaristo, Nina Simone, Tatiana Nascimento, as demais compositoras e toda sua equipe de mulheres negras, mas também por uma legião de vozes-mulheres que vieram



antes e virão depois. A fala é dotada de força vital. É o início de um acontecimento, pois pronunciar é dar forma a um saber:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador [...] A palavra oral, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque [...] exige propriedade e adequação em sua execução. (Martins, 2021a, p.184-185.)



Figura 06 – A protagonista acompanhada por corporeidades negras femininas (mais velha, coetâneas e mais nova) Imagem apresentada no álbum visual aos 18 min 24s. (Luna, 2020)

Essas vozes femininas invocadas no álbum em análise são representadas nas imagens pela chegada de mais duas mulheres negras que se juntam à idosa, à menina e à protagonista, que pela primeira vez não aparece vestida de vermelho. Quando as adultas se posicionam em volta da pequena, e entre elas um fio vermelho se transpassa ligando-as como ligados estão também os tempos ancestrais, é possível relembrar as palavras de Conceição Evaristo:

[...] 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
(Evaristo, 2017, p.27)

A imagem do elo feminino, da criança deitada no colo das adultas e da troca de olhares entre elas é a representação do cuidado e do amparo matriarcais que o



pertencimento ancestral nos ensina e que a restituição de nossa subjetividade nos permite. Por fim, na última cena, que poderia ser a primeira de sua nova fase, a protagonista mergulha no mar – esse grande espelho negro ancestral – desfrutando da imensidão de ser mulher e mãe, evidenciando sua barriga gestante, a casa-útero de uma criança preta.

Nosso fim é um (re)começo: considerações para nossa continuação

Sair do lugar da objetificação caminhando em direção à restituição da subjetividade, como fez a protagonista da obra em análise, não é algo fácil, mas é o começo necessário iniciado com o fim de relações tirânicas, as quais nos enche de migalhas. Finalizá-las requer um esforço processual com a força de nossas vísceras, pois implica estar em constante alerta, lutando diariamente contra sistemas opressores muito bem munidos e minunciosamente organizados. Esse processo é um desafio para quem nasce e cresce sendo educada de forma desumanizadora, como uma guerreira, portanto, ter nessa trajetória referências de representatividade como abebés é uma forma de recomençar, de enxergar não só nossas belezas como também nossas feridas, de nos reconhecermos e de seguirmos na direção correta, rumo à coletividade que nos cuida, enxergando-nos como realmente somos.

Ver-nos representadas de forma positiva nas performances artísticas, em obras fonográficas e literárias é uma maneira de não nos perdermos pelo caminho – da objetificação à subjetivação – de enxergarmos nossa potência diante dos diversos racismos, mas também de acolher as fraquezas a ponto de nos permitirmos falar, chorar, pedir/receber ajuda, descansar,...sermos humanas. Quando o protagonismo das cenas – literárias, fonográficas – é ocupado por mulheres negras, as apreciadoras dessas artes conseguem repensar a capacidade de seus corpos, e ainda, questionar os lugares da subalternização e da objetificação que lhes são impostos,

É revolucionário como a arte, nos diversos territórios e nos tempos mais distintos, pode potencializar subjetividades que são negadas pelos sistemas opressores. A contemporaneidade periférica (Silva, 2018) em muito contribui com essa revolução, pois ela alarga as fronteiras do fazer artístico padronizado.



A performance apresentada no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020) narra a trajetória de uma mulher negra que refaz, na contemporaneidade, os passos de suas ancestrais; o tempo espiralar (Martins 2021b) redesenha esse trajeto. Deixar de ser objeto e tornar-se “sujeita”¹⁵, libertando-se das imposições sociais, da dominação dos desejos alheios, exercendo a maternidade de seus/uas filhos/as, assenhorando-se de seus anseios, de sua voz, de suas narrativas, como fez a protagonista, não acontece de forma fácil nem rápida, já que precisa se realizar numa sociedade capitalista, machista, racista munida com mecanismos colonizadores atemporais, mas nossos aparatos são dotados de potência ancestral. Nossos corpos negros são munidos de tecnologias ancestrais.

Com a luz de obras artísticas periféricas produzidas por mulheres negras com protagonismo negro feminino, podemos voltar para casa, recomeçar, mergulhar em nossa ancestralidade, contar com nosso pertencimento, nossa coletividade e nosso sangue, potência feminina, aspectos que nos atravessaram, atravessam, atravessarão. O começo de nossa subjetivação é o fim da objetificação orquestrada pelos sistemas opressores. Levemos, pois nossos espelhos, ou melhor, nossos abebés!



Figura 07 – A protagonista de frente para o mar segurando um espelho. Imagem veiculada aos 15 min e 15s do álbum visual; ela é usada na divulgação dessa obra. (Luna, 2020)

¹⁵ Sobre a falta de variação do vocábulo “sujeito” no idioma português, Grada Kilomba afirma: “Isso revela a problemática das relações de poder e violência na língua portuguesa, e a urgência de se encontrarem novas terminologias” (Kilomba, 2019, p. 15), com base nessa contundente explicação, optamos em flexionar a palavra “sujeito” no feminino.



REFERÊNCIAS

CALDAS, Luiz; CAMAFEU, Paulinho. Fricote. In: *Magia*. Nova República. 1985. Vinil, LP. Faixa 01.LB.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*; tradução Marileide Dias Esqueda. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: *A escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (orgs). DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado; Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In: EVARISTO, Conceição *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.26-27.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: EVARISTO, Conceição *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.24-25.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

GONZALEZ, L. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...* Diáspora Africana [São Paulo]: Filhos da África, 2018.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUNA, Luedji. Ain't I a Woman? In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 05.

LUNA, Luedji. Ain't got no In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 04.

LUNA, Luedji. Chororô? In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 023.

LUNA, Luedji. Lençóis. In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 06.



LUNA, Luedji. Tirania. In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 02.

LUNA, Luedji. Uanga. In: *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020. Faixa 01.

LUNA, Luedji. *Luedji Luna - Bom mesmo é estar debaixo d'água. (Álbum Visual)*. YouTube, 14 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4&t=1121s>. Acesso entre março de 2022 a dez de 2024.

LUNA, Luedji. Um corpo no mundo. In: *Um corpo no mundo*. Selo independente, 2017.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed., rev. E atual. - São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciele e ARBEX, Márcia (ORG). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG: Poslit, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, N. M.; SILVA, M. L. da; ABUD, C. C. (Org.) *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 33-44.

NASCIMENTO, Tatiana. Quase. In: LUNA, Luedji. *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Selo independente, 2020.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *A cor do inconsciente: significações do corpo negro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

OLIVEIRA, Ana Luíza Matos de Oliveira; PASSOS, Luana; GUIDOLIN Ana Paula; WELLE Arthur ; PIRES, Luiza Nassif. Austeridade, pandemia e gênero. In DWECK, Esther. ROSSI, Pedro. OLIVEIRA, Ana Luiza. (Orgs). *Economia pós-pandemia: desmontando os mitos da austeridade fiscal e construindo um novo paradigma econômico no Brasil*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p.153-171.

PINTANDO MÚSICA. *Ópera rock: hair. Pintando Música: blues, jazz, soul, rock'n'roll, pop*. (2010). Disponível em: <https://pintandomusicarc.wordpress.com/2010/11/01/opera-rock-hair/>. Acesso em: mar. 2024.

RAJEWKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.



PEREIRA, Almunita dos Santos Ferreira; SOUZA, Carla Figueira de. A mulher negra na perspectiva da representação da mulata do Ziriguidum. In: */// Decolonialidade, Feminino & Negritude* 2024. Disponível em: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1bR0asGxmDcCSrbgIsP3bZpU6NZ2fJbSXl8Z5BfOQSxE/edit?gid=1425258363#gid=1425258363> (GT Feminino). Acesso em dez. 2024.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho; Doidinho; Banguê: romances reunidos e ilustrados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SEI (Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia). *Bahia é o estado mais negro do Brasil, com 80,8% da população preta ou parda*. (2023). Disponível em: [https://sei.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4013:bahia-e-o-estado-mais-negro-do-brasil-com-80-8-da-populacao-preta-ou-parda&catid=8&Itemid=565&lang=pt#:~:text=Em%202022%2C%20do%20contingente%20populacional,Nordeste%20\(73%2C9%25\)](https://sei.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4013:bahia-e-o-estado-mais-negro-do-brasil-com-80-8-da-populacao-preta-ou-parda&catid=8&Itemid=565&lang=pt#:~:text=Em%202022%2C%20do%20contingente%20populacional,Nordeste%20(73%2C9%25)). Acesso em dez de 2024.

SILVA, Alexandre Sousa da (Kasulembê, Tata). *Uanga é uma palavra da língua kimbundu, uma das línguas faladas em Angola*. (2022). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=5200454756664624>. Acesso em nov. 2024.

SILVA, Jorge Augusto. *Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.