



**Beatriz Lima do Prado**

**Mulheres em transmissão – Novas representações do  
feminino na música brasileira contemporânea**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Abril 2025



**Beatriz Lima do Prado**

**Mulheres em transmissão – Novas representações do  
feminino na música brasileira contemporânea**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura  
e Contemporaneidade. Aprovada pela Comissão  
Examinadora abaixo:

**Júlio Cesar Valladão Diniz**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Leonardo Davino de Oliveira**

UERJ

**Fernanda Felisberto da Silva**

UFRRJ

Rio de Janeiro, 16 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Beatriz Lima do Prado

Graduada em Letras (Licenciatura) — Português–Francês pela UFRJ em 2022. Membro do grupo de estudos Textualidades Contemporâneas: Processos de Híbridação. Atua como professora em escolas e em espaços de educação popular. Tem enquanto áreas de interesse canção popular brasileira; Estudos Culturais; História e Literatura.

### Ficha Catalográfica

Prado, Beatriz Lima do

Mulheres em transmissão : novas representações do feminino na música brasileira contemporânea / Beatriz Lima do Prado ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2025.

95 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Canção popular. 3. Escrivência. 4. Arquivo de sentimentos. 5. Luedji Luna. 6. Linn da Quebrada. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Njeri, Aza. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

## **AGRADECIMENTOS**

Antes de tudo, agradeço a Exu, senhor dos meus caminhos que permite que cada passo seja dado e cada conquista alcançada. Laroyê!

Agradeço aos Orixás e guias que me regem e me proporcionam uma vida de alegria e fartura. Entregar esta dissertação é a materialização do axé que me é fornecido e que me possibilita viver por inteiro.

Aos meus pais, Edson e Renata. Vocês me incentivaram a perseguir a educação que não puderam ter e esta dissertação é uma vitória de vocês também. Que um dia eu consiga retribuir metade de todo o esforço que vocês fizeram por mim. Ter vocês como família é uma benção dos Orixás.

Aos meus amigos, que me mantiveram em pé quando precisei e que tornam a minha vida mais leve. Obrigada por me ensinarem todos os dias.

Ao meu Pai de Santo Lúcio dos Santos e meus irmãos de santo da Cabana de Pai João. Obrigada por me acolherem e me fazer lembrar a força de ser uma comunidade. Com vocês, jamais andarei sozinha.

Aos meus orientadores Júlio Diniz e Aza Njeri, obrigada pelas escutas atentas e generosas. Vocês são referências da profissional que quero me tornar.

Aos meus antigos orientadores da UFRJ, Martha Alkimin e Rafael Julião. O incentivo de vocês foi fundamental para que eu desse continuidade a minha trajetória acadêmica.

A todos os professores que passaram pela minha vida e me fizeram ser quem eu sou hoje.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

## RESUMO

PRADO, Beatriz Lima do; DINIZ, Júlio Cesar Valladão (Orientador); NJERI, Aza (Coorientadora). **Mulheres em transmissão – Novas representações do feminino na música brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, 2025. 94 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Não é novidade que a cena musical dos últimos anos foi tomada pelos termos do ativismo, i.e, produções artísticas fundamentadas em um engajamento político explícito, em grande parte progressista. Se não é de todo revolucionária a união entre preocupação estética e função social, as produções contemporâneas ganham frescor ao se formularem a partir de um senso de coletividade, transformando a expressão subjetiva individual do artista em um registro que inscreve na memória social uma realidade partilhada por comunidades inteiras. Assim, a forma canção é utilizada não apenas para ratificar existências silenciadas pelo crivo da colonialidade, mas também para projetar novos imaginários de dignidade. Nesse movimento insurgente, as mulheres conquistaram protagonismo, reivindicando a primeira pessoa do discurso através da *cantautoria*, operação que tem resultado no reconhecimento das experiências plurais de feminino. Para refletir quais as possibilidades que esse cenário cultural possibilita, são aproximados o álbum audiovisual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020), de Luedji Luna e o álbum *Pajubá* (2017), de Linn da Quebrada, este último aliado ao filme documentário *Bixa travesty* (2018). Por meio das concepções teóricas de “escrevivência”, postulada por Conceição Evaristo, e “arquivo de sentimentos”, formulada por Ann Cvetkovich e utilizada por Nicolas Wasser, o seguinte estudo visa compreender como o cancionário popular emerge como potente ferramenta de reumanização, projetando horizontes de afeto, desejo e liberdade.

### **Palavras-chave:**

Canção popular; escrevivência; arquivo de sentimentos; Luedji Luna; Linn da Quebrada

## ABSTRACT

PRADO, Beatriz Lima do; DINIZ, Júlio César Valladão (Advisor); NJERI, Aza (Co-advisor). **Women in Transmission - New representations of women in contemporary Brazilian music.** Rio de Janeiro, 2025. 94 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

It is no surprise that the musical scene in recent years has been shaped by the terms of activism, i.e., artistic productions grounded in explicit political engagement, largely of a progressive nature. While the union of aesthetic concern and social function is not entirely revolutionary, contemporary productions gain freshness by emerging from a sense of collectivity, transforming the artist's individual subjective expression into a record that inscribes a shared reality into social memory. Thus, the song form is used not only to reaffirm existences silenced by the scrutiny of coloniality but also to project new imaginaries of dignity. In this insurgent movement, women have claimed protagonism, asserting the first-person discourse through singer-songwriting—an operation that has contributed to the recognition of the plural experiences of femininity. To examine the possibilities opened by this cultural landscape, this study focuses on the audiovisual album *Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água* (2020), by Luedji Luna, and the album *Pajubá* (2017), by Linn da Quebrada, the latter in conjunction with the documentary film *Bixa Travesty* (2018). Drawing on the theoretical frameworks of “*escrevivência*,” as developed by Conceição Evaristo, and “*archive of feelings*,” formulated by Ann Cvetkovich and mobilized by Nicolas Wasser, this research seeks to understand how popular song emerges as a powerful tool for rehumanization, projecting horizons of affection, desire, and freedom.

### **Keywords**

Popular song; *escrevivência*; autofiction; Luedji Luna; Linn da Quebrada.

## SUMÁRIO

1 Introdução.....	9
2 De objeto inspirador à <i>cantautoria</i> : o lugar da mulher na canção popular.....	14
3 O corpo no mundo de Luedji Luna.....	23
4 O terrorismo de gênero de Linn da Quebrada.....	58
4.1 <i>Pajubá</i> .....	62
5 Considerações finais.....	86
6 Referências.....	89

## Lista de figuras

Figura 1: Luedji Luna.....	23
Figura 2: Uanga I.....	29
Figura 3: Uanga II.....	30
Figura 4: Uanga III.....	30
Figura 5: Tirania.....	32
Figura 6: Tirania II.....	32
Figura 7: Tirania III.....	33
Figura 8: Tirania IV.....	33
Figura 9: Tirania V.....	34
Figura 10: Tirania VI.....	35
Figura 11: Chororô.....	36
Figura 12: Chororô II.....	37
Figura 13: Chororô III.....	37
Figura 14: Espelho I.....	43
Figura 15: Espelho II.....	43
Figura 16: Espelho III.....	44
Figura 17: Ain't I a Woman?.....	48
Figura 18: Ain't I a Woman?.....	48
Figura 19: Ain't I a Woman?.....	49
Figura 20: Lençóis.....	51
Figura 21: Lençóis II.....	52
Figura 22: Lençóis III.....	54
Figura 23: Lençóis IV.....	55
Figura 24: Lençóis V.....	55
Figura 25: Lençóis VI.....	56
Figura 26: Linn da Quebrada.....	58
Figura 27: Cartaz de Bixa travesty.....	66
Figura 28: Bixa Travesty na rua.....	68
Figura 29: Bixa travesty na rua II.....	68
Figura 30: (Sub)missa do 7° dia.....	69
Figura 31: Ney Matogrosso em "Flores Astrais".....	71
Figura 32: A Lenda.....	74
Figura 33: Enviadescer.....	75
Figura 34: Enviadescer II.....	75
Figura 35: Bixa travesty.....	80
Figura 36: Bixa travesty II.....	80
Figura 37: Dedo nuqué.....	82

*Arreda homem, que aí vem mulher*

Ponto de Quimbanda

## 1 Introdução

O tema da minha pesquisa tem como cerne o reconhecimento da subjetividade do ser criativo como ponto chave para compreensão das obras que produzem. Portanto, faz-se pertinente uma breve exposição da trajetória pessoal que resultou neste trabalho.

A canção é parte fundamental da minha construção de identidade, chave de leitura para compreender o mundo e seus funcionamentos. Ao longo da minha formação pessoal, perceber a essencialidade da canção no meu dia a dia me fez perceber - mesmo que ainda sem um vocabulário que me fizesse compreender os mecanismos - como ela mudava meus humores, meus desejos e minhas perspectivas. Durante a adolescência, percebi que essa era uma sensação compartilhada entre tantos outros, seja por ver como as pessoas ao meu redor utilizavam a música como modo de dar vazão aos sentimentos, pulsantes nesse período passional da vida, seja por estar circunscrita em um espaço onde a música acompanha a vida em comunidade. Nasci e cresci em Duque de Caxias, região periférica do Rio de Janeiro; lá, como em tantos outros subúrbios, a canção é trilha sonora do cotidiano comum, escutada por todos independente da vontade particular. São casas, bares e lojas que sobrepõem os sons, produzindo uma polifonia que tem em si samba, pagode, funk, música gospel e tudo aquilo que estiver ao alcance dos potentes autofalantes.

A presença da canção popular nesse contexto era diametralmente oposta à de outros modos de arte. Graças ao incentivo familiar, tive acesso desde a primeira infância a livros, teatros, museus, cinema etc.; mas, logo cedo, percebi que essa não era uma realidade comum àqueles que me circundavam. Assim, via como as mensagens transmitidas no cancioneiro popular ganhavam uma capilaridade que poucas outras expressões artísticas conseguiam. Afinal, o acesso, e sobretudo, o incentivo aos diversos modos de arte não pegam o ônibus intermunicipal.

O interesse descompromissado na função social da canção ganhou corpo quando ingressei na Faculdade de Letras na UFRJ. Sem saber que a canção popular era um campo de estudos, direcionava meus esforços acadêmicos para outras áreas. Entretanto, em 2019, um novo mundo se abriu. Foi quando conheci o

professor, e posteriormente amigo, Rafael Julião, pesquisador do Tropicalismo. À época, ele ministrava a disciplina “Temas e problemas da cultura brasileira”, aulas nas quais ele apresentou como o movimento de vanguarda conseguiu se inserir na linha evolutiva - não entremos no mérito das contradições de uma cronologia pasteurizada da Literatura - dos estudos literários, alçando a canção à um posto de valoração não igual, mas minimamente próximo da literatura escrita.

Logo que percebi que essa era uma trajetória possível, fui acioná-lo para ingressar no estudo da canção popular, com a ideia de pesquisar a obra de Chico Buarque. Ele rapidamente me atentou de que esse era um caminho possível, mas já trilhado por tantos outros, e que talvez valesse me debruçar na obra de artistas menos conhecidos pela academia. Pela força do acaso, essa conversa coincidiu com uma palestra que assistira naquela semana, em que a pessoa sobre o palco provocou: “consumam artistas que ainda pagam as contas!”.

Esses tensionamentos poderiam não surtir muito efeito, mas a verdade é que logo acionaram em mim um compromisso que acompanharia minha trajetória acadêmica: o de ser uma ponte entre a academia e as produções artísticas contemporâneas, refletindo como elas podem fornecer um caminho para pensar, e, mais que isso, apresentar alternativas para certos tensionamentos sociais insurgentes. Apesar de movimentações atuais que descentralizam a academia como fonte de validação das práticas artísticas, é fato que ela ainda é um meio de ratificar a qualidade daquilo produzido fora dela, e essa compreensão me fez entender qual papel eu poderia ocupar nesse espaço.

Assim, comecei a pensar em como a canção, diante de uma realidade tão desigual entre os grupos sociais, se apresenta como modo particular de pensamento. Sobretudo com os novos meios de produção e recepção, ela consegue se renovar com uma velocidade ímpar, do mesmo modo que consegue espriar suas mensagens entre os mais diferentes nichos, alcançando realidades culturais, econômicas e geográficas de modo único. E, diante disso, me interessou analisar como a canção pode se tornar potente ferramenta de mudança social, utilizada cada vez mais por movimentos coletivos como meio de comunicação de suas pautas. Como resultado, dei início à pesquisa “Mulheres em transmissão: análise do álbum *Mulher*, d’As Baías”, na qual estudava o cenário musical LGBT+<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para o seguinte trabalho, optou-se por utilizar o termo LGBT+ para referenciar as diferentes classificações de gênero e sexualidade que essa sigla aglutina. As nomenclaturas para este movimento estão em constante ressignificação e disputa; assim, opto por utilizar as siglas mais

contemporâneo a partir da banda As Baías, antiga As Bahias e a Cozinha Mineira, considerada pioneira do movimento que ganhou fôlego na segunda década do século XXI. Orientada pela professora Martha Alkimin e coorientada pelo Rafael Julião, apresentei o início da pesquisa na Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural (JICTAC) da UFRJ, e logo após desenvolvi para o meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Nessa pesquisa, demonstrei como a banda composta por Raquel Virgínia, Assussena Assussena e Rafael Acerbi propunha representações plurais do feminino, abarcando concepções de nordestinidade, transexualidade e negritude para compor esse quadro diverso. Foi também o momento que passei a ter contato com a Teoria Queer e os estudos decoloniais, e após o trabalho, entendi que mais do que a denúncia, o que me interessava era o papel da canção popular na construção de novos imaginários, esses que reconstruam a dignidade e a humanidade sequestrada dos corpos marginalizados pela máquina colonial.

Em 2023, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com o projeto intitulado “Mulheres em transmissão – Novas representações do feminino na canção brasileira contemporânea”. Como visto, o título sugere a noção de continuidade às pesquisas desenvolvidas até então, mas renova seus objetos de estudo. O resultado é esta dissertação, que aproxima o álbum audiovisual *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020), de Luedji Luna ao disco *Pajubá* (2017), de Linn da Quebrada - este último aliado ao documentário ficcional *Bixa travesty* (2018), estrelado pela artista paulista e dirigido por Kiko Goifmann e Claudia Priscilla - para pensar quais são as novas possibilidades de representação da mulher na canção contemporânea, em grande parte aliada a noção de interseccionalidade.

O primeiro capítulo explora como a canção popular, além de ser um elemento expressivo da cultura brasileira contemporânea, reflete e reforça as desigualdades de gênero dentro da indústria fonográfica. O mercado musical historicamente operou sob uma lógica patriarcal, na qual as mulheres de diversas áreas, e de modo particular as compositoras, foram sistematicamente marginalizadas e tiveram suas contribuições apagadas, subalternizadas ou

---

corrente acrescido do símbolo “+”, que pretende abarcar toda e qualquer manifestação que se oponha à hegemonia cis-heteronormativa.

apropriadas por homens, modo de silenciar suas perspectivas e demandas. Esta condição imposta é posta em oposição ao movimento feminino que ganhou força ao longo do século XX e XXI, o qual reivindica para as mulheres o direito de narrar a própria existência através da arte.

A análise se apoia em estudos como o de Mirele Jacomel (2023), que evidencia as barreiras estruturais enfrentadas por mulheres no mercado fonográfico, e no relatório *Por Elas que Fazem a Música* (2025), que revela a baixa representatividade feminina entre os compositores cadastrados na União Brasileira de Compositores (UBC) e a disparidade na distribuição de rendimentos. Aqui, mostro como o cenário atual é resultado de um longo processo de exclusão das mulheres do fazer artístico, que enfrentou preconceitos e disputou judicialmente os direitos autorais de suas composições.

A pesquisa também resgata a figura da *cantautora* como um conceito essencial para compreender a luta das mulheres pela legitimação de suas vozes na música popular. Se antes a mulher na canção ocupava majoritariamente o lugar de intérprete ou musa inspiradora, a conquista do espaço como compositora e autora de sua própria narrativa representa uma ruptura com a hegemonia masculina na construção dos imaginários culturais. Contudo, mesmo com avanços, essa transformação não ocorreu de forma homogênea: os dados indicam que mulheres atravessadas por marcadores sociais como os de raça, sexualidade e território continuam sendo especialmente invisibilizadas nesse processo. Assim, será visto como a luta dessas mulheres se dá de modo particular, e, por vezes, em contraposição ao movimento feminino majoritariamente branco que tomou conta das pautas e demandas durante o século XX.

É neste capítulo também que articulo as concepções de “escrevivência”, de Conceição Evaristo e “arquivo dos sentimentos”, de Ann Cvetkovich - utilizada aqui pela leitura de Nicolas Wasser, que a pega de empréstimo para pensar o cenário musical LGBT+ contemporâneo. Assim, evidencio como as produções musicais hodiernas partem da expressão da subjetividade como meio de reconstrução de identidades rasuradas pelo Ocidente, operando como registros coletivos que contestam a desumanização imposta por estruturas de poder.

O segundo capítulo, por sua vez, examina a trajetória e a obra de Luedji Luna, evidenciando como sua produção artística se constitui como um espaço de enunciação da subjetividade negra e feminina. Partindo do deslocamento - tanto

geográfico quanto identitário -, sua música se estrutura como uma narrativa de busca por pertencimento, enraizada na memória coletiva da diáspora africana. Assim, demonstro como o álbum audiovisual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* (2020) parte de um retorno aos valores afro-civilizatórios (Trindade, 2005, p. 30) para propor um olhar multifacetado às experiências afetivas de mulheres negras, apresentando uma realidade aterradora ao mesmo tempo que projeta horizontes mais dignos de existência.

Por fim, o terceiro capítulo examina a trajetória e a obra de Linn da Quebrada, evidenciando como sua música e performance constroem um espaço de contestação às normatividades de gênero, sexualidade e raça. Sua arte opera como um dispositivo de resistência, tensionando as fronteiras entre corpo, linguagem e identidade. Para esta análise, foram escolhidos o álbum *Pajubá* (2017) e o documentário-ficcional *Bixa Travesty* (2018), que juntos revelam as camadas discursivas e performáticas de sua produção. Enquanto o primeiro demonstra como a artista rompe com a perspectiva hegemônica a partir de reinvenção da linguagem, essa que localiza e nomeia a experiência de um corpo “bixa travesty”, o segundo revela como a performance é eixo fundamental de uma arte que se centra nas possibilidades de um corpo não limitado pelo crivo da colonialidade. O resultado é o “terrorismo de gênero”, que visa desestruturar de modo radical o regimento social alicerçado na *bio-lógica* ocidental (Oyěwùmí, 2021, p. 16).

Vale salientar que o propósito deste estudo não é uma incursão aos estudos da música popular já consolidados, quiçá um perscrutamento da importância histórica da canção em solo nacional. O que se objetiva é realizar uma leitura das obras aproximadas, revelando quais as novas possibilidades do fazer artístico e como tal condição promove o uso da canção como meio ativista (Raposo, 2015). Entretanto, não ambiciono utilizá-las como metonímia de uma realidade geral; afinal, como objetivo demonstrar ao longo da leitura, o contexto hodierno promove alternativas cada vez mais plurais de práticas artísticas. Portanto, que as pretensões totalizantes sejam cada vez mais falhas, sintoma primeiro de um cenário que finalmente passa a multiplicar seus protagonistas.

## 2 De objeto inspirador à *cantautoria*: o lugar da mulher na canção popular

Se a canção popular se fundamentou como um dos constituintes mais expressivos da cultura brasileira contemporânea, é ela também um profícuo elemento de análise do funcionamento das relações sociais institucionais e políticas, que se estabelecem (também) no fazer artístico. Quando pensamos nos mecanismos da desigualdade de gênero, encontramos no mercado fonográfico excelente metonímia: enquanto os bastidores desse setor operam na manutenção das hierarquias entre homens e mulheres, delimitando as divisões de trabalho, os critérios de reconhecimento e as disparidades salariais, os discursos veiculados nas músicas desempenham um papel ativo na perpetuação de imaginários que relegam o feminino a posições subalternizadas, reforçando estereótipos e limitações simbólicas.

Em seu ensaio *Desigualdades de gênero e divisão sexual do trabalho no mercado fonográfico brasileiro* (2023), Mirele Jacomel demonstra como os processos relacionados à indústria fonográfica foram marcados desde o princípio pela manutenção das desigualdades de gênero, não apenas entre as cantoras, mas também entre as produtoras, as engenheiras de som, instrumentistas, empresárias, enfim, todas que a duras penas conseguiram se inserir em um mercado que sistematicamente as exclui.

Seguindo a lógica do macro-mercado, muitos mecanismos de exclusão foram se estruturando para deixar esse negócio no tom da supremacia masculina. [...] As relações de negócio já estavam, por si, estabelecidas, assim como a direção que a música teria pelos próximos anos – nas mãos dos homens. [...] para ingressar e permanecer nesse universo heteronormativo e extremamente lucrativo, (as mulheres) tiveram que sucumbir aos mandos de pessoas que faziam a gestão das poucas empresas de música no país, as chamadas transnacionais, com foco puramente mercadológico. A violência se instaurou no cotidiano dessas mulheres que, desrespeitados os seus limites humanos, principalmente emocionais, foram obrigadas a agir conforme a música dos seus dominadores. (Jacomel, 2023, p. 51-52)

No que tange o tratamento destinado às compositoras, o cenário se mostra particularmente drástico: De acordo com o relatório *Por elas que fazem a música*, baseado nos dados da União Brasileira de Compositores – UBC, publicado em 2025, apesar do aumento de 210% em relação aos dados do primeiro relatório, feito em 2018, as mulheres ainda compõem ínfimos 20% da base de pessoas associadas à instituição. Os dados que demonstram o retorno financeiro dado ao trabalho dessas mulheres mostram uma situação ainda mais alarmante: a elas, é destinado apenas 10% do total distribuído entre todos os titulares. E entre os 100 maiores arrecadadores da UBC, apenas 12 são mulheres. A artista mais bem colocada alcançou a 13ª posição, subindo oito lugares em relação a 2023, o que demonstra que, apesar de um lento avanço, o caminho é muito longo em busca da real equidade.

Tais registros da atualidade são o resultado de um longo processo de interdição das mulheres do fazer artístico. Se a relação profissional com a música em qualquer nível já associava às mulheres a promiscuidade, o papel composicional ganhava uma infâmia particular. Como mostra Christina Fuscaldo em sua tese de doutorado *Cantautoras: Um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira* (2020), desde Chiquinha Gonzaga, no final do século XIX, o caminho das compositoras foi de embate aos *status quo*. Considerada a primeira compositora da história da música popular nacional, a carioca, filha de um pai branco com uma mulher negra alforriada, teve de enfrentar uma sociedade que não permitia às mulheres a profissionalização da música. Ainda jovem, aprendeu a tocar piano, como próprio das moças de classe média e de famílias abastadas, mas ao contrário do previsto, não limitou sua arte para o deleite daqueles presentes nos limites do lar. Ao figurar como a primeira mulher oficialmente registrada como compositora na história da música brasileira, ela inaugura não apenas um marco simbólico, mas também a experiência fundadora de uma dinâmica que se prolongaria por toda a trajetória feminina nesse campo: a sistemática apropriação do trabalho criativo pelo homem. Em resposta a esse processo de expropriação, é igualmente pioneira ao pleitear o reconhecimento de sua autoria e os direitos sobre suas composições, instaurando um precedente crucial na luta pela legitimação das mulheres na esfera musical.

(Edinha Diniz) lembra que é também por causa de Chiquinha Gonzaga que, hoje, as mulheres (e homens) recebem seus direitos autorais: ‘Em viagem pela Alemanha, em 1909, Chiquinha descobre partituras suas que não haviam sido autorizadas. Surgiu aí a ideia da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro), a primeira sociedade arrecadadora de direitos autorais, que foi criada efetivamente em 1917.’ As partituras de Chiquinha haviam sido vendidas por um homem que tinha grande atuação no meio artístico nacional e internacional. (Fuscaldo, 2020, p. 17)

Desde então, sucessivos embates foram travados para que as mulheres conquistassem não apenas alguma fração de reconhecimento, mas também uma compensação financeira minimamente justa por seus trabalhos criativos - aspectos que, em última análise, refletem uma luta mais ampla pelo direito à própria voz e à autodeterminação discursiva. Essa disputa, que atravessa tempos e estruturas, não se restringe ao acesso formal a créditos autorais ou à remuneração, mas implica um embate contínuo contra os dispositivos que historicamente silenciaram, marginalizaram e subalternizaram as produções femininas no campo musical. Conforme evidenciado por Ana Carolina Murgel em sua ampla cartografia das compositoras brasileiras (2010; 2016; 2018), por mais que a função tenha sido ocupada por mulheres desde os primeiros registros fonográficos, suas criações foram sistematicamente obliteradas pelo patriarcado que restringiu às mulheres, majoritariamente, a função de intérpretes, apagando ou subalternizando suas contribuições autorais no imaginário musical hegemônico.

A autora mostra em seus levantamentos que, seja pelo anonimato forçado, pelo apagamento ordenado ou pela apropriação cínica, a mulher esteve por muito excluída do seletivo grupo daqueles reconhecidos por suas criações artísticas, cabendo a elas apenas embelezar com suas vozes e performances a produção masculina. Evidentemente, o resultado não poderia ser outro que uma hegemonia da representação, ou melhor, da idealização do feminino pelo homem. Nesse cenário, ganhou força alguns construtos sobre a imagem feminina: a mulher-inspiração, mulher – submissa, mulher – desejo, mulher – pecado, mulher – santa, mulher – traidora e tantas outras, que evidenciam em seu conjunto uma dicotomia permanente entre puro e impuro, espiritual e carnal, sagrado e profano, como afirma Valéria Pereira (2013, p. 103)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Os exemplos são múltiplos. Virou símbolo de idealização da mulher submissa a letra “Ai que saudade de Amélia!”, de Mário Lago e Ataulfo Alves, mas outras canções caminham na mesma direção: “Mulher de malandro”, de Heitor dos Prazeres, “Mulher que é Mulher”, de Armando

O desejo de compor, em certa medida, parte de uma luta feminina para ocupar funções restritas ao masculino, demanda que perpassa diferentes esferas profissionais. Como aponta Elisa Eisenlohr, coordenadora de comunicação da UBC e do projeto *Por elas que fazem a música*, tal desajuste reflete uma condição do mercado brasileiro de modo amplo. E, se podemos ser levados a acreditar que no cenário artístico tais distinções serão neutralizadas por um suposto estímulo progressista, os dados expostos no relatório mostram que a condição das mulheres na cena musical são nítido reflexo de um contexto social maior<sup>3</sup>. Por outro lado, a reivindicação das mulheres pelo lugar de compositoras configura uma luta central pela legitimação de sua agência discursiva no campo da música e, por extensão, na produção de imaginários culturais. Ao disputar esse espaço, elas não apenas desafiam as estruturas que historicamente mediarão suas vozes através do crivo do olhar masculino, mas também reivindicam o direito de inscrever suas subjetividades na tessitura simbólica da canção, possibilitando a construção de novas narrativas que expressem, sem distorções ou intermediários, suas experiências, afetos e perspectivas sobre o mundo. Nesse cenário, um termo passa a ganhar consistência: *cantautora*.

“cantautor” ou “cantautora” é um neologismo criado a partir da aglutinação das palavras “cantor(a)” e “autor(a)” e designa cantores que cantam suas próprias composições. O termo não chegou ao Brasil, apesar de ser falado na maioria dos países de língua neolatina, mas já seduziu artistas que acreditam que, se adotado, ele ajudaria a evitar o abandono da palavra “compositor(a)” por apresentadores, radialistas e jornalistas – que optam por “cantora” quando há pouco espaço em seu programa de TV ou rádio ou coluna de jornal. (Fuscaldo, 2020, p. 13)

O conceito de "cantautora" emerge, portanto, como uma categoria que sublinha a autonomia estética e discursiva dessas artistas, cujo protagonismo ultrapassa a mera interpretação vocal para abarcar a elaboração das narrativas que estruturam suas obras. Ao assumirem simultaneamente a composição e a

---

Cavalcante e Klécio Caldas e “Minha namorada”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes são alguns poucos casos dentre vários. Sobre a mulher profana (normalmente a responsável pela perda do homem), temos “O ébrio”, de Vicente Celestino, “Oh! Seu Oscar”, de Wilson Batista e “É bom parar”, de Rubens Soares e Noel Rosa como alguns exemplares.

<sup>3</sup> Fala de Elisa Eisenlohr à matéria feita pela União Brasileira de Compositores. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/9164/levantamento-da-ubc-revela-disparidades-entre-mulheres-e-homens-associados-eles-sao-90-dos-maiores-arrecadadores-e-elas-recebem-em-media-28-menos>. Acesso em: 13 mar. 2020.

performance de seus repertórios, essas criadoras não apenas reclamam um espaço de atuação plena dentro do campo musical, mas também expandem os horizontes de representação da vivência feminina, desestabilizando as convenções que historicamente regimentaram a produção cultural sob uma lógica hegemônica.

É fato que a desapropriação do discurso na música fez parte de uma experiência feminina compartilhada; entretanto, não podemos desprezar as particularidades com que esse contexto afetou mulheres atravessadas por outros marcadores das desigualdades sociais. Como também mostra o relatório da UBC, 61% das mulheres associadas à instituição são brancas, 63% são heterossexuais, 60% são do Sudeste e 99% são cisgênero. Os dados escancaram uma realidade que se mostra definitivamente mais artilosa para mulheres que, além da opressão de gênero, passam por outra sorte de obstáculos. Afinal, o aumento da presença feminina no cancionário popular que vemos ao longo do século XX - trajetória melhor aprofundada no trabalho de Fuscaldo - não vem apartado das tantas outras hierarquias postas no seio social: se é verdade que tal eclosão foi uma vitória para a luta feminista, é válido dizer também que essa nova realidade pouco abraçou mulheres não-brancas, das classes mais baixas, transgêneros e fora do núcleo sudestino, com poucas exceções que confirmam a regra<sup>4</sup>.

Nesse movimento, à medida que o papel das mulheres como compositoras se consolida - fruto da trajetória de pioneiras como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa, Rita Lee, Angela Ro Ro, Leci Brandão e tantas outras, que transformaram suas vozes e canetas em instrumentos de ressignificação e ampliação das possibilidades femininas na música -, o que ganhava ares de universal perde espaço para a ênfase nas particularidades das experiências. A tímida, porém agora existente, presença de corpos femininos plurais, deu início a

---

4 Para orientar a leitura da dissertação a partir dos recortes utilizados, serão proveitosos o texto *Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira* (2013), de Jurema Werneck e o capítulo “Ambiente diferente: os gays na MPB”, do livro *História Sexual da MPB* de Rodrigo Faour (2011). No primeiro, é feito um passeio pela trajetória das mulheres negras no cancionário popular, evidenciando que estas estiveram presentes desde o princípio da cultura e da música popular brasileira, com reconhecido valor na indústria cultural que não se traduziram em melhorias nas condições de vida. Além disso, mostra como a participação dessas mulheres na indústria fonográfica não diz respeito somente aos desejos artísticos, mas é também efeito da importância secular da música nas comunidades pretas. O segundo, por sua vez, perpassa a trajetória LGBT+ na canção popular. Entretanto, o próprio título, ao centrar-se no masculino, já antecipa uma delimitação que reflete a hierarquia de visibilidade dentro desse universo. Essa valorização dos homens, longe de ser um detalhe meramente linguístico, é sintomático do apagamento de mulheres lésbicas, bissexuais e trans no desenvolvimento da cultura popular, algo evidenciado ao longo do texto.

ruptura com as visões totalizantes - a princípio atribuídas ao masculino, mas logo denunciada também nos movimentos feministas ocidentais. Assim, o século XXI passa a ser marcado por uma linguagem cultural produzida nos termos da interseccionalidade<sup>5</sup> e pela demanda de produções artísticas paralelas às experiências de quem as produz.

Na contemporaneidade, a presença da subjetividade do autor nas produções artísticas, especialmente na música popular, emerge como um elemento fundamental para a construção de narrativas que dialogam diretamente com as vivências individuais e coletivas. Esse movimento desafia os pressupostos pós-estruturalistas que dissociaram a obra de seu criador<sup>6</sup>, resgatando a arte como um espaço de afirmação identitária e de elaboração de imaginários mais plurais. Para corpos marginalizados, essa reinserção da experiência subjetiva na criação artística adquire um caráter ainda mais significativo, atuando como resistência à desumanização imposta por estruturas de poder que historicamente os reduziram a estereótipos e silenciamentos. Apropriando-se da canção como veículo de expressão, artistas oriundos de grupos subalternizados não apenas reconfiguram as representações de si, mas também desafiam discursos hegemônicos, expandindo as possibilidades de pertencimento e reconhecimento. A reivindicação do estatuto de sujeitos criadores, nesse contexto, transcende a autorrepresentação, convertendo-se em um gesto político e epistemológico comprometido com a reconfiguração das condições de existência de coletividades inteiras. Esse movimento se alinha ao que Saidiya Hartman (2020, p. 16) descreve como a "reescrita da crônica de uma morte prevista e antecipada como biografia coletiva

<sup>5</sup> Interseccionalidade é um conceito criado pela advogada feminista estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989 que ganhou notoriedade no início do século XXI entre acadêmicos, militantes e ativistas. Patricia Hill Collins (2021, p. 10), professora estadunidense referência dentre as teóricas de interseccionalidade, define o conceito da seguinte maneira: “a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais da vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária - entre outras, são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (2020, p. 10).

<sup>6</sup> A ruptura com a crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX é bem explorada por Diana Kingler no texto *A escrita de si como performance* (2008). Ao abordar o conceito de “autoficção” postulado por Serge Doubrovsky em 1971, a autora demonstra como o “retorno” do sujeito responde a um contemporâneo em que o autor é convocado a expor seu íntimo - seja pela destruição da ideia pretensiosa de sujeito neutro, seja pelo narcisismo midiático que nos acompanha. Assim, a pretensa morte do autor barthesiano perde espaço para a exigência incontornável da centralidade do sujeito criador na produção artística contemporânea, e, desse modo, a autoficção fertiliza um solo em que o passeio entre ficção e realidade se faz possível, liberando a primeira de um compromisso de lealdade com a segunda.

de sujeitos mortos", desarticulando a lógica necropolítica que definiu narrativas a partir da ausência e da violência estruturante.

Desse modo, passa a ganhar valor as práticas artísticas que direcionam os holofotes para os corpos que as inscrevem no mundo. Esse movimento é em um só tempo individual, pois em grande medida parte de uma expressão íntima do eu, e coletivo, pois centra-se em fazer da arte espécie de registro de uma realidade compartilhada. Nesse panorama, emergiram termos que visam ressaltar a dimensão política desse recurso narrativo. Dentre elas, o conceito que adquiriu maior projeção tanto nos circuitos acadêmicos quanto fora deles, é a concepção de "escrevivência", formulada por Conceição Evaristo, modo de tensionar na literatura os limites entre experiência, ficção, oralidade e escrita de mulheres negras.

O texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma "subjetividade" própria vai construindo a sua escrita, vai "inventando, criando" o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um "corpo-mulher-negra em vivência" e que por ser esse "o meu corpo, e não outro", vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (Evaristo, 2009, p. 18).

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 [...] Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. [...] São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença (Evaristo, 2020, p.30-31).

Conceição Evaristo transforma a "escrevivência" em um palco de protagonismo para trajetórias de vidas como a sua, convertendo a escrita em um território de enunciação privilegiado para mulheres negras. Dessa forma, as personagens negras por ela concebidas emergem como instâncias de reivindicação de uma dignidade concreta por meio da ficção. No entanto, é inegável que a

potência política desse conceito extrapolou o universo de sua formulação original, reverberando de maneira difusa entre diversos sujeitos historicamente marginalizados, que passaram a se apropriar dessa ferramenta narrativa como estratégia de ressignificação de suas próprias experiências.

Nessa perspectiva, a “escrevivência” concebida por Conceição Evaristo estabelece um campo de ressonância com a noção de "arquivo dos sentimentos", conceito que Nicolas Wasser pega de empréstimo de Ann Cvetkovich (2003 *apud* Wasser, 2020) para problematizar as dinâmicas afetivas e memoriais que atravessam as produções inseridas no denominado “cenário musical LGBT”<sup>7</sup> que emerge nos últimos anos.

Cvetkovich elabora de que tais manifestações artísticas estão forjando moldes e expressividade para os sujeitos e que estes atuam na memória. São tais os arquivos de sentimentos, nos quais se depositam diferentes sensações individuais, mas que se encontram na formação de uma espécie de cultura pública que responde aos traumas coletivos sofridos por sujeitos queer e LGBT. [...] tal observação nos leva a fortalecer o conhecimento sobre como a experiência emocional, no seu compartilhamento público, pode fornecer a base para o surgimento de sensibilidades coletivas, e, porque não, culturas – culturas LGBTQI+ – que abrangem um conjunto de formas de se relacionar afetivamente, de se viver intimidades, forjar identidades e de se trabalhar traumas. (Wasser, 2020, p. 3)

A "escrevivência" concebida por Conceição Evaristo e a noção de "arquivo dos sentimentos" proposta por Ann Cvetkovich e retomada por Nicolas Wasser, compartilham um mesmo movimento de inscrição da subjetividade nos campos da literatura e da música. Ambas operam a partir do reconhecimento de que a produção artística não apenas representa experiências individuais, mas também estrutura espaços de memória coletiva e constitui territórios simbólicos que desafiam violências históricas e estruturais. No primeiro caso, Evaristo enfatiza como a narrativa pessoal, sobretudo de mulheres negras, é atravessada por um contexto coletivo de apagamento e resistência, tornando a escrita uma

---

7 O cenário musical LGBT+, mais do que uma estética, se configura como uma categoria sociopolítica. Como sinaliza Wasser (2020), a sigla LGBT+ refere-se a um tema transversal, que une sujeitos dos mais diversos estilos musicais e os conecta através de uma gramática de “empoderamento”. Assim, o movimento que emerge na última década surge como uma manifestação coletiva de artistas dissidentes de gênero e sexualidade na grande mídia, congregados menos pelos discursos postos na obra do que pela simples presença na mídia. Evidentemente, tal generalização não vem sem controvérsias.

forma de inscrição histórica e política. De maneira semelhante, Wasser propõe que a música inscrita no cenário musical LGBTQ+ pode funcionar como um "arquivo dos sentimentos", um espaço onde se depositam e se compartilham experiências emocionais que extrapolam a individualidade para formar sensibilidades coletivas.

Ainda que a escrevivência se origine do campo literário e o “arquivo de sentimentos” seja apropriado por Wasser para pensar o contexto musical vigente, vale pensar como tais concepções vazam para a pluralidade de práticas artísticas possíveis, conectadas pela espinha dorsal que é a exposição ficcional do eu. Do mesmo modo, convém compreender como as estratégias discursivas expostas acima é assimilada entre os diferentes sujeitos enunciadore. No contexto musical contemporâneo, a escrevivência e a construção de um "arquivo dos sentimentos" não se restringem a uma manifestação isolada, mas atravessam a produção de distintos artistas. No entanto, esses processos assumem um caráter ainda mais evidente enquanto movimento coletivo, especialmente dentro das comunidades negras e LGBTQ+, onde se consolidam como ferramentas de resistência e afirmação. Esse fenômeno se destaca, sobretudo, entre as mulheres que integram essas comunidades, muitas vezes pertencendo simultaneamente a ambas, reafirmando a interseccionalidade como elemento estruturante dessas narrativas.

Para compreender de que maneira esses mecanismos se manifestam nas práticas artísticas das compositoras contemporâneas, este trabalho se debruça sobre as produções de Luedji Luna e Linn da Quebrada. A partir da articulação entre escrevivência e arquivo dos sentimentos, busca-se investigar como essas artistas, ao reivindicarem o lugar de *cantautoras*, inscrevem suas subjetividades na canção, ressignificando memórias e afetos em diálogo com as comunidades às quais pertencem. Para isso, a análise não se limitará às composições musicais, mas abarcará também suas produções audiovisuais, reconhecendo a performance como elemento fundamental na construção de sentidos. Dessa forma, pretende-se ampliar a compreensão das estratégias narrativas e expressivas que sustentam suas obras, evidenciando como a interseção entre som, imagem e corpo agrega novas camadas de significado ao discurso musical.

### 3 O corpo no mundo de Luedji Luna

*Atravessei o mar  
Um sol da América do Sul me guia  
Trago uma mala de mão  
Dentro uma oração  
Um adeus*

*Eu sou um corpo  
Um ser  
Um corpo só  
Tem cor, tem corte  
E a história do meu lugar*

- Um Corpo no Mundo, Luedji Luna



Figura 1: Luedji Luna

A voz mansa de Luedji Luna, corpo, cor, corte, lugar. O trecho de “Um Corpo no Mundo” ilumina quem é a artista que, no constante deslocamento

propiciado pela Maafa<sup>8</sup>, encontra o modo de firmar suas raízes. Demonstra também que, para a cantora e compositora, a arte não apenas comenta a vida, mas torna-se ela própria o modo de re-ex(s)istência. Assim, Luedji Luna se consolida como uma das mais bem acabadas expressões da congruência entre arte e política, esta que emerge como demanda na conjuntura cultural nos últimos anos. Produzindo escritas de si, sua obra parte da experiência individual para encontrar uma comunidade que a reconhece enquanto compartilhada. Assim, enxerga na posição de sujeito a brecha para renegar o lugar de terceira pessoa da própria história.

Mulher, baiana, preta, compositora. São com esses termos que Luedji Luna se apresenta, como facilmente visto em diversas de suas entrevistas e performances. Assim, evidencia os elementos fundadores de sua produção artística, que parte da cena musical soteropolitana para, três álbuns depois, se estabelecer na indústria fonográfica nacional.

Luedji Gomes Santa Rita nasceu nas ruas do Cabula, Salvador, em 25 de maio de 1987. Criada em um lar de classe média por pais integrantes do Movimento Negro de Salvador, teve no seio familiar uma experiência de negritude liberta da miséria e da negação de seus elementos culturais formadores. Assim, forja sua consciência nos termos da militância, marca que carrega no nome, referência à Lueji A'Nkonde, primeira rainha do povo Lunda (que atualmente compreende a região de Angola e Congo), do início do século XVII.

A possibilidade de tornar-se negra, na gramática de Neusa Santos de Souza (1983)<sup>9</sup>, não impediu que o racismo a violentasse logo nas primeiras experiências sociais - em especial no ambiente escolar, como salienta a cantora<sup>10</sup> -, mas antes que tivesse vocabulário necessário para nomear o que sofria. Assim, o

---

<sup>8</sup> Termo cunhado pela teórica Marimba Ani no seu livro *Yurugu - uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu* (*apud.* NJERI: 2020, 174). Corresponde à “grande tragédia” em Swahili e refere-se à “ocorrência terrível, o infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração” (NJERI: 2020, 174).

<sup>9</sup> Dentro de seu estudo pioneiro, *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, Neusa Santos de Sousa define que o “tornar-se negro” refere-se não apenas à constatação de uma marcação racial que a violenta, mas sobretudo à “experiência de comprometer-se em resgatar a sua história e recriar-se em suas potencialidades” (1983, p. 18).

<sup>10</sup> Entrevista à Djamila Ribeiro. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

silenciamento que passou na infância e adolescência verteu-se em escrita, forma de dar vazão aos sentimentos reprimidos pelo racismo<sup>11</sup>.

A tendência artística que dava sinais foi em dado momento suprimida pela urgência de ser preto no Brasil. Criada como um projeto político vivo pelos pais<sup>12</sup>, foi direcionada a ocupar espaços de poder tradicionais, forma de reclamar a dignidade do povo preto.

Dentro do pragmatismo, era (para eu) ser funcionária pública. Ou diplomata, ou juíza. Os filhos da militância foram educados para ocupar espaços de poder, qualquer coisa que desse poder econômico, posição social e que mudasse um pouco a narrativa. Estudei direito, quase tranquei, entrei em crise, me formei, mas nunca exerci. Já no curso, comecei a transição. Com o dinheiro do estágio, pagava as aulas de canto, estava só tomando coragem para dizer lá em casa que não ia rolar (risos), que não ia ser nada daquilo. (Oliveira, 2019, *online*)

Somente em 2015, com vinte e sete anos, Luedji decide seguir a carreira artística, afirmando reconhecer na possibilidade de correr atrás do sonho também um modo de resistência ao racismo<sup>13</sup>. É quando vai para São Paulo, onde passa a ter contato com o contingente de africanos e haitianos migrantes que ali se inscrevem, sujeitos que compartilham a realidade do desterro apesar de localidades tão distintas<sup>14</sup>. Nesse momento, reconhece haver em comum entre ela e eles uma “saúde ancestral [...] inata a qualquer negro da diáspora”<sup>15</sup>.

---

11 Entrevista concedida ao coletivo Mulheres de Periferia. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/11/14/conversa-de-portao-9-luedji-luna-e-a-afetividade-negra-pela-musica.htm>. Acesso em: 9 jan. 2024.

12 Entrevista à Joana Oliveira, disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397\\_823639.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397_823639.html). Acesso em: 09 jan. 2024.

13 Entrevista à Marina Duarte de Souza, Isa Chedid e José Eduardo Bernardes. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em: 09 jan. 2024.

14 Vale reiterar a afrodiáspora enquanto parte do que compreendemos enquanto África. A definição desta enquanto sexta região da União Africana (UA) dá nome à identidade sequestrada dos herdeiros do desterro. Reconhecer a africanidade da população negra dispersa pelos cinco continentes é se opor frontalmente a uma colonialidade, que, dentre tantas, definiu como violência última o corte do cordão umbilical que nos conecta às tradições, valores e epistemologias de nossa ancestralidade, desapropriação que ainda ganhará brilho pelo verniz da miscigenação. Reforçar os contornos daquilo que se pretendeu apagar, por outro lado, não significa desconsiderar as particularidades e os conflitos de populações há tanto distanciadas do território e em constante convívio com culturas outras.

15 Entrevista à Gabriel Carneiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=agVPrvyacxI>. Acesso em: 09 jan. 2024.

O deslocamento de Salvador para a capital da garoa, bem como o contato com a comunidade afrodiaspórica ali propiciado, proporcionaram a ela compreender as diferentes dinâmicas de ser preto conforme o lugar que ocupa. Foram dessas reflexões que nasceu *Um corpo no mundo* (2017), seu primeiro álbum, pautado por uma tentativa consciente de decifrar as múltiplas Áfricas das quais podia se identificar. Essa busca, no entanto, se reflete na lacuna existencial que é pano de fundo da obra, com onze faixas que traduzem o não-lugar de uma mulher negra em espaços dominados pela branquitude, de uma mulher baiana diante da cidade cinza, de um ser em diáspora que busca resgatar em seu corpo em si a África sequestrada há quinhentos anos. E, se o desterro é o que fundamenta essa existência, a busca pelo diálogo vem menos pela pertença de uma nação do que pela condição de deslocamento compartilhada. Assim, a banda composta por um queniano, um paulista filho de congoleses, um cubano, um baiano e um sueco radicado na Bahia surge no desejo de promover o encontro entre as diferentes musicalidades africanas espalhadas Atlântico Negro afora.

A busca pelo continente “estendido e ressignificado”<sup>16</sup> de *Um corpo no mundo* continua em seu segundo álbum, *Bom mesmo é estar debaixo d’água* (2020). Entretanto, se no estreante, Luedji procura uma África ancestral, neste, o foco é a África de agora<sup>17</sup>. Assim, o disco, produzido em São Paulo, Salvador e Nairóbi (Quênia) por Luedji Luna e Kato Change<sup>18</sup>, mantém a proposição de transculturalidade afrodiaspórica, mas foge do lugar comum da percussividade, com forte acento dos arranjos harmônicos numa sonoridade de forte lembrança *jazzística*.

A chegada do álbum nos *streamings* musicais veio acompanhado do lançamento do álbum visual de mesmo nome no YouTube. Nele, estão presentes seis das doze canções disponíveis na versão exclusivamente sonora, aliadas à produção filmográfica dirigida por Joyce Prado<sup>19</sup>. Para analisá-lo, como proposta do presente trabalho, vale pensá-lo enquanto objeto híbrido, com convenções da música, do videoclipe e do cinema e que formam um projeto estético íntegro,

---

16 Entrevista à Luana Dornelas. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/faixa-a-faixa-luedji-luna>. Acesso em: 09 jan. 2024.

17 Entrevista à Marina Duarte de Souza, Isa Chedid e José Eduardo Bernardes, *op. cit.*

18 Kato Change é guitarrista e produtor musical queniano.

19 Joyce Prado é diretora, roteirista e fundadora da Oxalá Produções, empresa focada em conteúdos sobre a cultura e comunidade afro-brasileira e diaspórica.

dotado de narrativa própria e compreendido em sua totalidade na apreciação de todos os elementos que o integram.

Assim, apesar de autônoma, a produção audiovisual compartilha de determinados caminhos estéticos e narrativos da versão sonora. Entre elas, a que mais se destaca certamente é o mergulho sobre a subjetividade de mulheres negras, pensando seus afetos na perspectiva da cura (hooks, 2006). Como afirma Luedji,

Falar de amor é essencial para as mulheres negras, construir um outro imaginário e narrativa, onde a gente possa superar o racismo, a dor, a solidão. Quando se pensa em afetividade das mulheres negras, diretamente se associa à solidão das mulheres negras, que é um tema super importante, mas não é só isso. Esta experiência é diversa, plural, está ligada à dor, mas está ligada ao prazer, ao desejo diverso<sup>20</sup>

Assim, como veremos adiante, a proposição de cenários que superem a violência é tônica da obra, desviando do imaginário ocidental que, em um só tempo, limita as expressões de amor aos parâmetros românticos e exclui pessoas negras desse quadro. São consideradas relações que estão para além da dinâmica afetivo-sexual, expandindo as possibilidades de afeto para o amor-próprio, o seio familiar, a espiritualidade e a rede comunitária negra.

Outro elemento que se configura como espinha dorsal de ambas as obras é a presença da água como força alegórica, construção prenunciada no título. O que à primeira vista simboliza o luto da travessia forçada e fatal da população negra, ganhará novas semânticas na obra de Luedji. Se é verdade que em determinadas canções estará associado ao choro e ao lamento, é correto dizer também que está associado às emoções, à fertilidade, e, por vezes, confluindo-se e confundindo-se com a própria voz poética. Portanto, no decorrer da análise teórica, a água será considerada expressão subjetiva do eu, leitura ajustada às diferentes manifestações com as quais esse elemento metafórico aparece ao longo da obra.

Por fim, vale pontuar o valor autoficcional da narrativa, que parte da experiência concreta e a expande dentro do terreno fértil da arte. Assim, para o prosseguimento das análises, este trabalho se reportará à figura protagonista da produção audiovisual - incorporada no sujeito composicional nos limites da

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

canção - ora como Luedji, ora como personagem, sem prejuízo à compreensão do estudo proposto.

A seguir, será feita a análise do álbum visual *Bom Mesmo É Estar debaixo d'Água* (doravante *BMDA*), composto pelas canções “Uanga”, “Tirania”, “Chororô”, “*Ain't got no*”, “*Ain't I a woman?*” e “Lençóis”.

## Uanga

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

“Uanga” é espécie de prefácio da obra, renunciando a conexão triangular entre espiritualidade, afeto e africanidade que permearão o disco. É o que já sugere o título, palavra de origem quimbundo referente a “feitiço”, “encantamento”, muito proferida no território brasileiro em cânticos do candomblé Angola. O termo evoca a atmosfera religiosa para a qual somos direcionados pelo canto-fala arrastado de Lande Onawale<sup>21</sup>, que abre a canção e encontra o atabaque de Totó Cruz<sup>22</sup>. A voz rouca, por outro lado, remete a uma senioridade que ecoa a proposição de um saber ancestral, sugerido pelos pequenos versos entoados em construção semelhante aos ditos populares. Curioso notar as escolhas lexicais com origem Bantu, que interligam a palavra-título à “muximba” - *apretuguesamento*<sup>23</sup> do quimbundo “muxima”, relativo à “coração” -, operação traduzida sonoramente pela justaposição das batidas cardíacas com os toques de atabaque.

Os termos escolhidos também possibilitam a associação com “Muxima”, canção popular do músico angolano Waldemar Bastos, que, saudando Mama Muxima (epíteto de Nossa Senhora da Conceição), utiliza a mistura do

21 Poeta-ogã baiano que parte de uma epistemologia de terreiro para produzir em sua obra o *lirismo bantu* (Nunes, 2018). Teve seus primeiros poemas publicados na década de 90 pelo Movimento Negro Unificado e é autor de quatro livros: *O Vento* (2003), *Kalunga: poemas de um mar sem fim* (2011), *Sete: diásporas íntimas* (2012) e *Pretices e Milongas* (2019).

22 Músico, arte-educador, Ogã e Otun Alagbe do Ilê Odô Ogê, terreiro de Nação Ketu de Salvador.

23 GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

quimbundo com o português na afirmação de uma identidade nacional<sup>24</sup>. Além do jogo linguístico encontrado em ambas as canções, vale pontuar a alusão à santa, que, no Brasil, é sincretizada com Oxum ou Iemanjá, a depender da região. A referência indireta às divindades Iorubás traz mais um elemento de evocação das águas, da força feminina, da fertilidade e do poder criativo, elementos a serem desenvolvidos de modo explícito no decorrer narrativo de *BMDA*.

A produção visual, por sua vez, dá cor e corpo àquilo tematizado na letra de “Uanga”. A água que flui por todo o disco é materializada pela vida marítima posta em primeiro plano. O movimento de luzes, sombras e seres que salta aos olhos pela câmera de Joyce Prado, em verdade, só se transparece ao submergir no aparente obscuro. Assim, a construção imagética comenta o sopro vital que floresce no olhar atento ao que há de profundo em nós. Se “Uanga” principia a linha narrativa da produção audiovisual, é ela a propor um conhecimento que emerge de dentro para fora, mergulhada num oceano-eu, expressão maior da internalidade subjetiva do ser que não se forma enquanto polo dicotômico da fisicalidade corporal, como veremos nas próximas canções. Ao contrário, ele se torna o meio de conexão com o outro e com o mundo, experiência relacional que permite o conhecimento de si a partir da alteridade.



Figura 2: Uanga I

---

24 Ver mais em: [https://www.youtube.com/watch?v=qxjPx66iR\\_w&pp=ygUNI211eGltYW11eGltYQ%3D%3D](https://www.youtube.com/watch?v=qxjPx66iR_w&pp=ygUNI211eGltYW11eGltYQ%3D%3D).



Figura 3: Uanga II



Figura 4: Uanga III

Como exposto, “Uanga” demanda categorias analíticas que desviem da crítica tradicional, demonstrando de antemão como *BMDA* exige compreensões de afeto reelaboradas sob outros termos. Assim, ao afirmar um amor que é, em um só tempo, cicatriz e cura, a composição de Onawale parte da antítese para jogar luz - e sombra - às complexidades sinuosas do que se pretendeu linear, sustentada por melodia e produção visual que também escapam à estética convencional.

#### **Tirania**

Sorriso canto de boca  
Olhos rasgados  
Qual a cor? Qual a cor?

É mistério mesmo  
 Ou só tirania?  
 Você dita silêncio  
 Meu corpo obedece beijo (x2)

O desejo é uma coisa em meus pelos  
 Pelos, poros  
 Gota a gota (x2)

O *fade out* que abafa a voz de Onawale resulta no encontro da percussão marcada de “Uanga” com o violão ameno de “Tirania”. Podemos então respirar fora d’água, momento em que damos de encontro com uma Luedji de pés descalços, olhos atentos ao mar. A contemplação da grandiosidade que está diante-dentro dela é o mote da segunda faixa do disco, comentado por instrumentos harmônicos congruentes ao lirismo composicional de Ravi Landim<sup>25</sup> e Luedji Luna. O som da maresia ao fundo do arranjo de cordas eleva a atmosfera de interiorização propiciada pela canção, que se inicia com o tateamento de um ser sobre o qual pouco se sabe. O questionamento do terceiro verso torna os anteriores ambivalentes, percorrendo os detalhes de um corpo que não se sabe se do sujeito da enunciação ou do ser amado. As linhas seguintes fazem eco às incertezas da interlocutária, emudecidas pela imposição autoritária daquele que é objeto de afeição.

A última estrofe da canção, escutada apenas no disco, é presentificada na produção audiovisual pelo plano detalhe da água que flui pela pele. A gota que escorre é desejo que emana desse corpo, algo intrínseco a sua existência. A água que suavemente passeia por Luedji também a invade impetuosamente pela onda que toma conta de seu corpo sombreado na areia, gota mansa e maré cheia em um só tempo. Nesse sentido, a sequência de planos detalhes no filme traduz aquela produzida pela composição. Sorriso, olhos, pelos, poros passeiam pela nossa vista, elogiando os traços generosos de Luedji. O minimalismo da cena realça a beleza sem esforço do cabelo crespo, dos lábios carnudos, do nariz largo e do corpo farto da personagem que admira aquilo que integra. Nessa operação, a *musa cor de azeviche*<sup>26</sup> desloca a exaltação da natureza e do feminino para padrões negros de beleza.

---

<sup>25</sup> Ravi Landim é violonista, cantor e compositor paulista.

<sup>26</sup> Referência ao poema “Lá vai verso!”, de Luiz Gama. In: GAMA, Luiz. **Primeiras trovadas burlescas de Getulino**. Jandira, SP: Principis, 2021.



Figura 5: Tirania



Figura 6: Tirania II



Figura 7: Tirania III



Figura 8: Tirania IV

Outra subversão que ganha protagonismo no decorrer de *BMDA* é a utilização de referências religiosas afrodiaspóricas, algo prenunciado discretamente por “Uanga”, pouco mais materializado em “Tirania”, mas ainda assim melhor reconhecido na justaposição destas com as canções que virão adiante. Assim, ao pensar na obra enquanto conjunto íntegro, já reconhecemos aqui a alusão às Yabás presente da produção de Joyce Prado. “Mães Velhas” ou “Mães Rainhas” na tradição Iorubá, o termo faz referência ao panteão de Orixás femininos responsáveis pela vitalidade que emana da potência matriarcal africana. Assim,

contemplam a fertilidade (menos associada à mera reprodução do que à força criativa que tudo rege), a feminilidade (junção da delicadeza e da força, por vezes bélica, por vezes serena, mas sempre estratégica), as emoções (distantes de um sentimentalismo frágil no reconhecimento lúcido da potência vital dos impulsos do ser), e, sobretudo, a quintessência que emana na junção desses elementos.

Nessa lógica, a natureza é manifestação viva dessas deidades, e, portanto, é ela própria sagrada. Assim, a já referida Iemanjá surge no mar que se estende pelo horizonte, da mesma forma que Oxum manifesta-se pelo ventre que gesta em Luedji. Por fim, a referência à Iansã aflora no vermelho esvoaçante do vestido, completando a construção estética projetada. Nesse viés, a natureza é culto e o divino se presentifica na mística existência dos seres que a integram, lugar em que o humano é parte, não dono. Assim, a mulher que observa o horizonte enxerga também a si mesma, percebendo em si o próprio sagrado que avista ao seu redor.



Figura 9: Tirania V



Figura 10: Tirania VI

Se “Uanga” propõe uma submersão, primeiro passo para conhecimento que emerge de dentro para fora, “Tirania” é o meio do caminho para o que ganha *liberdade na amplidão*. Nesse sentido, os últimos segundos da produção imagética da canção saem do plano-detralhe e registram Luedji por inteiro, de costas, vendo chegar o caminho por vir.

### **Chororô**

Eu não tenho chão  
 Nem um teto que me queira  
 Nem parentes que me saibam  
 Nem família que me seja  
 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 guarnecidos  
 Um ventre de parir três filhos  
 E um passaporte vencido

Sementes, sementes de girassol (x4)

Quando vemos o rosto inteiro de Luedji nos primeiros segundos de “Chororô”, o que parecia ameno torna-se desafiador. Seu olhar entrevê a

escuridão que chega no horizonte e desemboca nas noites sinuosas de Salvador. Em um piscar, vê surgir o brilho dourado, as luzes piscantes, as construções angulosas, as mensagens hedonistas espalhadas pela cidade, o caos urbano. Exu<sup>27</sup>. Não por acaso, o dono do movimento e do caos é quem agora rege a caminhada de Luedji. A saudação a Exu no muro dá o tom de transformação que vemos na atmosfera temática de *BMDA*. Se é ele associado cinicamente ao diabo profanado do imaginário cristão, é ele quem guiará o corpo que dança, bebe, explora a sensualidade, sem culpa ou pecado como palavra de ordem. Exu é caminho, comunicação, povo de rua, e é, portanto, ele a acompanhar essa mulher que agora vaga, vibra na multidão, celebra com seus pares.



Figura 11: Chororô

---

<sup>27</sup> O termo Exu neste caso refere-se à entidade da Quimbanda, também cultuada na Umbanda, chamados de catiços. Difere-se do Exu Bará, Orixá tradicional dos ritos candomblecistas.



Figura 12: Chrorô II



Figura 13: Chrorô III

Exu também é reconhecer o controverso. A impermanência de quem atravessa a personagem torna a caminhada povoada, mas não menos solitária, como também tematiza a composição de Luedji Luna e François Muleka<sup>28</sup>. Os dois versos iniciais apontam para a falta primeira, a do território. Sob a lente da escrevivência, vemos o estranhamento do corpo deslocado tanto do lugar de que partiu quanto daquele que agora ocupa. A falta de teto ou chão que a queiram demonstram o descompasso da interlocutora com o espaço, que por sua vez

---

<sup>28</sup> François Muleka é cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro de origem congoleza, com quatro álbuns lançados: *Feijão e Sonho* (2015), *Fauno Aflora* (2016), *Caruagem* (2018) e *Agorítimico* (2021).

desencadeia em um outro com sua comunidade. O terceiro e quarto versos apontam para um esgarçamento das conexões com suas raízes; os cinco posteriores indicam a impossibilidade de construir relações no lugar que vivencia.

A quarta estrofe transfere a falta de pertença social para uma escassez material, lacuna que será preenchida pelo que a interlocutora “leva guardado dentro”. O verbo escolhido que introduz a segunda parte da canção, feita em antítese à linha semântica negativa de antes, sugestiona novamente o deslocamento. Entretanto, esse trânsito não é de todo livre, visto o “passaporte vencido” do quinto verso. O documento, bem como as flores da estrofe final, é indicativo menos de uma posse do que de possibilidades. Esse corpo é de desejo, sentido acrescido pelos “sonhos guarnecidos” e “ventre de parir três filhos”. As sementes de girassol, por sua vez, apontam para a necessidade de aterramento, afinal, seu florescimento é intrínseco à estada de quem as guarda.

A transição desta para a próxima canção é feita pela manutenção da célula rítmica, o que fortalece a intenção composicional de transformá-las em um conjunto íntegro. Assim, ao entoar os primeiros versos de “*Ain't got no*”, Luedji torna evidente qual a inspiração de “Chororô”. A canção defendida por Nina Simone no final da década de 60 foi considerada hino de resistência racial em um Estados Unidos imerso em conflitos por direitos civis. Foi apresentada no álbum *'Nuff said* junto à “*I got life*”, ambas trilhas sonoras do musical *Hair*, o que, na voz da norte-americana, converteu-se em uma afirmação de humanidade negra.

#### **Ain't got no (versão Luedji Luna)**

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 sweaters  
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

#### **Ain't got no (versão 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 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 love  
Ain't got no air  
Ain't got no God

(...)

Como é possível ver, a versão de Luedji guarda suas particularidades: a inversão de versos, bem como a substituição de termos, agrega novos sentidos à letra. É o caso de “*bed*”, “*man*”, “*name*” e “*ticket*”, substantivos que garantem o diálogo mais íntimo entre esta e “Chororô”, afirmando ambas a falta de espaço, de afeto, de identidade e do ir e vir pleno.

A canção composta por Luedji Luna e François Muleka, feita em paralelismo sintático com “*Aint’ got no*”, guarda também sua semelhança com “*I got life*”, parte do medley em que Nina Simone afirma os atributos que possuem e que lhe garantem vida. Vejamos abaixo.

### **I got life**

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!

A música interpretada por Nina Simone afirma a potência de seu corpo, de sua alma, e, sobretudo, da liberdade destes. De modo semelhante, em “Chororô” a interlocutora reclama pela humanidade na afirmação de uma vida não balizada pelos parâmetros do capital e de uma sociedade racista.

Quando chegamos na versão da baiana de “*Ain't got no*”, a parte que ocuparia “*I got life*” é substituída pelo poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, declamado pela própria autora, Conceição Evaristo.

#### **A noite não adormece nos olhos das mulheres**

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  
 De nossa milenar resistência

Aqui, a proposição de vida está na força da rede matriarcal, que, subjetivamente, se expõe negra. Ao afirmar uma pluralidade e evocar o satélite lunar como vigilante daquelas a quem se assemelha pela sua natureza “fêmea”, Evaristo apresenta uma comunidade atenta, olhos abertos, preocupadas em não perder o que as une, sua memória. Lembranças essas rememoradas junto ao choro contido, que as acompanham e as encadeiam num fluxo de pensamento, como expõem os três últimos versos da segunda estrofe.

As memórias, ainda que dolorosas, são transmitidas às mulheres que vêm a integrar essa comunidade. Ainás, Nzingas, Ngambeles, comparadas à lua, e silogisticamente, às mulheres conclamadas na primeira estrofe, produzem fôlego de esperança. São crianças que perpetuarão aquilo que se tenta apagar nos registros, mas que sobrevive pela presença de corpos e vozes que fazem questão de não se deixar esquecer.

As vidas que nascem são a oportunidade de construir novas possibilidades de existência, afastadas do cálice de lágrimas. Esse horizonte, entretanto, só é acessível em movimento de *sankofa*, i.e, no retorno ao passado e no reconhecimento de que o amanhã se torna possível de imaginar ao considerarmos o que nos precedeu. Assim, a última estrofe nos desenha um fio que perpassa gerações e as une pelo elo da resistência. É a gota de sangue o líquido que faz lembrar da dor que o faz jorrar, mas também da ancestralidade que ele carrega e que as une. Afinal, como afirma as estudiosas do Mulherismo Africana Aza Njeri e Dandara Aziza:

O amor, apesar de ainda atravessado pela quebra afetiva legada pela escravidão como nos fala bell hooks (2006), se presentifica nas relações aquilombadas negras. O amor das mulheres negras - avós, irmãs, tias, madrinhas, mães, primas - por si, entre si e com os outros, é curativo. (2020, p. 68)

Ao transmutar a canção interpretada por Nina Simone no poema de Conceição Evaristo, Luedji Luna faz do próprio fazer artístico uma concretização daquilo que ele propõe. A força matriarcal, evocada no poema como potência de reumanização, surge aos nossos ouvidos na união de mulheres negras que, em diferentes contextos, partilham um mesmo passado de infeliz dor e consequente resistência. Ao jogar luz à quem a inspira, a cantora baiana não só dialoga com valores afro-civilizatórios comunitários, reconhecendo que tudo que se constrói é

passo seguinte de tantos outros trabalhos que o antecedeu, mas também expõe ao ouvinte a produção de outras artistas negras, na contramão de uma sociedade que constantemente as invisibiliza.

Outro elemento que conecta as canções analisadas acima, e também “Lençóis”, como veremos adiante, é o espelho. Em *Dicionário dos Símbolos* (2015, p. 393-396), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apontam este como suporte simbólico rico dentro da ordem do conhecimento, responsável por mostrar a verdade, evocando a consciência da alma e do espírito. É também associado na cultura ocidental ao ensimesmamento narcísico, ilusório e fatal. Por outro lado, na tradição Iorubá, é símbolo da consciência ancestral nas mãos de Oxum. Seu abebé, espelho em formato de leque, serve não apenas para que a Orixá enxergue a seu reflexo nos termos da vaidade, mas para que se certifique de quem está atrás dela, movimento associado por vezes ao reconhecimento da tradição, por vezes à cautela necessária contra seus inimigos.

Tanto em “Chororô” quanto em “*Ain't got no*”, o espelho propicia a reflexão que parte da materialidade do corpo para adentrar na condição subjetiva que este ocupa. Na primeira, o espelho com moldura laranja, oposto ao luxo, comenta a valorização estética daquilo ignorado enquanto forma de beleza. Ao fazer parte da produção visual artística, o objeto ganha estima, bem como a personagem ao olhar a coroa sobre seus cabelos crespos. Sua nobreza, entretanto, está menos na insígnia de soberania do que nos traços que possui. Aqui, o espelho relaciona-se com o retorno ancestral da Yabá, movimento em que a personagem reconhece não apenas o rosto pela sua superfície, mas todas as marcas que estão sob sua pele. Reclamar a majestade em si é recordar os reis e rainhas africanos, mas também a grandiosidade de ser negro hoje. Não por acaso, a cena integra o momento em que a personagem festeja sua existência no mundo.



Figura 14: Espelho I



Figura 15: Espelho II

Já em “*Ain’t got no*”, a coroa se torna máscara, símbolo da mudança de estado da personagem. Como demonstra a transição entre as canções, não é mais ela que atravessa o mundo a partir de seus desejos, mas o mundo que a atravessa, caótico e fugaz, independente de sua vontade. A postura sóbria demonstra a mudança de uma aparente espontaneidade para a performance descompassada em busca daquilo que não consegue mais alcançar. A insatisfação antes posta nas entrelinhas torna-se peça principal diante do espelho, cena que acompanha toda a leitura de “A noite não adormece nos olhos das mulheres”.



Figura 16: Espelho III

Luedji tira a máscara e se depara com o choro, sem adereços, sem joias, sem brilho. Ao reconhecer-se sozinha, esmorece; entretanto, a água que corre pelas lágrimas, mas também a água corrente que limpa seu rosto, levam embora o lamento. A personagem começa a passear cuidadosamente por seus traços, o que, acompanhado pelo poema na voz de Evaristo, sugere o reconhecimento da sua negritude enquanto potência. Novamente, o espelho surge como um objeto da autoconsciência, distante do narcisismo egoico, mas próximo daquilo que o abebé de Oxum propõe. Seus lábios passam a esboçar um sorriso manso, o que, na transição desta com a próxima canção, dá espaço para a gargalhada, prenunciando a entidade a ser referenciada em “*Ain’t I a woman?*”.

Em alguns itans<sup>29</sup>, o abebé de Oxum é utilizado também como escudo contra as energias negativas e refletor que cega os inimigos. Esse outro uso do espelho indica como a sabedoria mística serve não apenas para a autoconsciência, mas também para reconhecimento e defesa contra os oponentes. Ensino há muito passado por nossas ancestrais, que utilizaram a espiritualidade como estratégia de sobrevivência ao trauma colonial<sup>30</sup>. O reconhecimento da violência e a consequente reação a ela é a tônica de “*Ain’t I a woman?*”, composição de Luedji Luna e Ravi Landim, que utiliza a imagem da Pomba-gira para narrar a

<sup>29</sup> Relatos míticos que fazem parte da cosmopercepção Iorubá.

<sup>30</sup> Para saber mais, ler: CERQUEIRA, Hildebrando. *LEBABIMIBOME: espiritualidade africana e resistência à escravidão*. *Odeere*, v.6, n.2, p-202-236, 2021.

insatisfação e o desejo de vingança propiciados pela chamada solidão da mulher negra<sup>31</sup>.

**Ain't I a woman?**

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 (x2)

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? (x4)

Em primeiro lugar, chama atenção o título, referência direta ao célebre discurso de Sojourner Truth<sup>32</sup>, proferido em 1851 na *Women's Rights Convention* em Akron, em Ohio. Em uma reunião de clérigos onde se discutiam os direitos da mulher, a abolicionista levantou-se para falar após ouvir de pastores presentes que mulheres não deveriam ter o direito ao voto, pois seriam frágeis, débeis e submissas pela lei divina.

[...] Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar

31 Sobre a compreensão da expressão “solidão da mulher negra” enquanto aparato teórico, ver a revisão da fortuna crítica sobre o tema, feita por Táhcita Maziel, Sarah Barrozo e Maria Helena Hunziker: MAZIEL, Táhcita; BARROZO, Sarah; HUNZIKER, Maria Helena. Solidão da mulher negra: uma revisão da literatura. Revista da ABPN, v.13, n. 38, 2021, p. 212-239. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1270/1233>. Acesso em: 07 jan. 2025.

32 Sojourner Truth, nascida Isabella Bomfree, é grande referência abolicionista e ativista do direito das mulheres estadunidenses. Nascida em 1797 na condição de escravizada, conquista sua liberdade em 1815. Torna-se pregadora pentecostal e muda seu nome para Sojourner Truth (Peregrina da Verdade) em 1843. Na ocasião de seu mais famoso discurso, já era pessoa notória nos movimentos civis dos Estados Unidos. Continuou seu ativismo durante as décadas de 50 e 60, ganhando notoriedade mesmo diante das tentativas de silenciá-la, tanto por homens quanto por mulheres brancas. Para saber mais, ler: DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 72-94.

algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arrei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? [...] Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem. (Truth, 1851)<sup>33</sup>

Como afirma Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (2019, p. 124), se a mulher - pretensamente universal, mas em verdade branca - é o outro do homem (referência ao canône feminista *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir), a mulher negra é o outro do outro.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas têm um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro.

Desse modo, na virada do século XIX para o XX, enquanto o movimento feminista branco renegava a fragilidade e a restrição ao ambiente doméstico, mulheres negras afirmavam nunca terem ocupado tal posição, condicionadas ao mesmo trabalho braçal e não circunscrito ao espaço privado que homens negros. Porém, como afirma bell hooks no livro homônimo ao discurso de Truth (2020), a condição submissa ao homem e a participação ativa na força de trabalho, no caso de mulheres negras, unia-se à completa objetificação de seus corpos, o que, nos dias atuais, traduziu-se no que a autora chama de “desvalorização contínua da

---

33 Para ler o discurso na íntegra, acesse: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>.

mulheridade negra”, que, mais do que simples consequência do ódio racial, configura-se como método de controle social (p. 91-104).

Dessa forma, a branquitude constrói estratégias de manutenção de sua supremacia, enquanto o sistema patriarcal opera na lógica da subserviência feminina. Para isso, é necessária a perpetuação de parâmetros que indiquem sua posição superior, a partir de categorias fenotípicas, territoriais, econômicas, políticas, sociais e culturais impostas pelo Senhor do Ocidente (Njeri, 2020, p. 175)<sup>34</sup>. Nessa escala de humanidade, a mulher negra não é mais do que objeto ou animal irracional, servindo apenas à exploração. É nessa lógica social que surge a “solidão da mulher negra”. Expressão comumente relacionada à ausência de parceria afetivo-sexual duradoura, reflete a herança da mentalidade escravocrata que designava as mulheres pretas como depravadas, imorais e permissivas em relação ao sexo - esteriótipo construído pelo homem branco para justificar os constantes abusos e violações -, e, portanto, distante de corresponderem ao ideal judaico-cristão de “mulher para casar” (hooks, 2020, p. 93; Maziel, Barrozo & Hunziker, 2021, p. 231).

Como dito acima, na obra de Luedji Luna, a contestação a esse regime racializado do desafeto virá pela força mística feminina, sintetizada na imagem da Pomba-gira. Associadas comumente ao vermelho, à bebida, ao fumo, às rosas e à gargalhada, elementos facilmente reconhecidos na produção visual de “*Ain't I a woman?*”, Pomba-giras são espíritos desencarnados de profundo conhecimento e poder espiritual, sobretudo aqueles associados à sexualidade e ao amor. Em vida, foram as prostitutas, as bruxas, as histéricas, aquelas que, conseqüentemente, foram encarceradas, torturadas e mortas. Não é de se espantar, portanto, que sejam ainda hoje associadas às trevas, ao obscuro e à libertinagem. Se Exu é o Diabo aos olhos ocidentais, Exu-Mulher é o demônio feminino, ainda mais depravado e imoral.

A força dessas entidades, entretanto, está justamente na recusa aos padrões ocidentais de gênero. A liberdade do corpo e do desejo são características

---

<sup>34</sup> Senhor do Ocidente é um termo pensado por Aza Njeri em seu artigo *Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra* (2020) para nomear o ser que, segundo a professora, é definido como “espécie de agente para o qual as estruturas poder estão trabalhando. Significa dizer que a máquina ocidental tem um dono e este dono é o agente definidor das dinâmicas que são abarcadas por essa máquina. A experiência que se impõe a todos no Ocidente é determinada pelo quanto esse Outro se aproxima e se distancia deste definidor no âmbito fenotípico, territorial, econômico, político, social e cultural estabelecendo uma rede fluida que interliga o próprio entendimento de humanidade” (p. 175).

marcantes dessas mulheres, que unem sagrado e profano em si. A subserviência não faz parte dessa lógica: se em vida sofreram as violências destinadas às mulheres que ousaram pensar ou querer, hoje ensinam que a resposta ao sofrimento causado pelo outro é retribuição justa. Para elas, o bem e o mal não são questão de moral ou caráter, mas de causa e consequência - afinal, pecado não faz parte desta episteme.



Figura 17: Ain't I a Woman?



Figura 18: Ain't I a Woman?

A representação da Pomba-gira em “*Ain't I a woman?*” considera uma face que, para alguns de justiça, para outros de vingança, caminha em direção oposta à subjugação resignada - não por acaso, aquilo há tanto demandado a

mulheres negras. Luedji aparece por entre a fumaça, vestido vermelho, garrafa de espumante e olhar provocador. A névoa que toma conta do beco escuro comenta a atmosfera de misticidade e mistério posta na letra, evocada pelos termos “praga”, “feitiço” e “Inferno”. O sofrimento cantado pela baiana na terceira estrofe, por outro lado, não se traduz na lamúria da personagem, que rodopia, bebe e gargalha, festejando ironicamente o martírio destinado ao outro.

A terceira estrofe revela que o desgosto da interlocutora não parte de uma experiência amorosa particular. É o que evidencia o primeiro verso ao racializar o discurso, jogando luz a uma experiência comum, ainda que sistematicamente silenciada, às mulheres pretas. A negação de um sentimento individual por um lado, e de crença, por outro, nos direciona à compreensão de que a situação posta nada mais é que fruto de uma violência social sistemática, afirmativa que se concretiza no questionamento final, ecoado do discurso contundente de Soujourner Truth ao grito rasgado de Luedji Luna, passando pelos séculos de mulheres negras que reivindicaram e ainda hoje reivindicam sua humanidade.

Os momentos finais da produção visual de “*Ain’t I a woman?*” mostram a personagem despedaçando brutalmente as rosas que carregava, simbolismo da destruição do amor romântico. A cena é acompanhada pela declamação da letra *a capella*, o que, junto ao uso da segunda pessoa do singular, produz o efeito de um discurso abertamente direcionado. Assim, aproxima-se do manifesto da abolicionista estadunidense e do livro de bell hooks, utilizando outra plataforma para ecoar os mesmos protestos há tanto feitos por suas semelhantes.



Figura 19: *Ain't I a Woman?*

O corte abrupto, tanto sonoro quanto imagético, entre “*Ain't I a woman?*” e “Lençóis”, última canção do álbum visual, indica a discrepância temática entre as canções. Luedji é absorvida pela paisagem de mar sereno e sol poente, retornando à paisagem idílica apresentada no início da obra. A retomada do cenário indica também o retorno do lirismo como chave estética, tanto na composição de Luedji Luna e Cidinha da Silva<sup>35</sup>, quanto no arranjo harmônico, encabeçado pelo teclado malgache de Tsanta Randri<sup>36</sup>. Aqui, a proposição de afeto, à primeira vista romântico por uma análise formal, diverge da tradição hegemônica ao considerarmos quais são as sujeitas que integram a narrativa.

### Lençóis

Minha amada  
Quando mira as estrelas  
Pela miríade dos seus olhos mansos  
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  
E eu não me sinto só na imensidão do céu  
E eu não me sinto só na imensidão do céu  
E eu não me sinto só na imensidão do céu

Minha amada  
Porque sei que ela pensa em mim  
E o meu peito se faz paz  
E o corpo, e o corpo um vulcão

Eu não me sinto só na imensidão do céu  
E eu não me sinto só na imensidão do céu  
E eu não me sinto só na imensidão do céu  
Eu não me sinto só na imensidão do céu

Entoadado na voz da baiana, o primeiro verso, ao utilizar a variação de gênero no feminino, deixa exposta a relação entre duas mulheres, suficiente para deslocar radicalmente a idealização ocidental. Ainda assim, mantém uma construção semântica similar àquela feita pelos poetas do século XIX, operação que equipara a homoafetividade - que, diante do até aqui exposto e através da lente da escrevivência, pressupõe-se negra - à mesma importância das relações balizadas pelo crivo cristão. É o que vemos nos próximos versos da primeira

<sup>35</sup> Cidinha da Silva é escritora mineira e editora na Kuanza Produções. Publicou 17 livros distribuídos pelos gêneros crônica, conto, ensaio, dramaturgia e infantil/juvenil.

<sup>36</sup> Tsanta Randri é multi-instrumentista e produtor musical malgache, responsável pelo teclado de todas as canções do álbum e pelo trompete de “Lençóis”.

estrofe, que, ao relacionar o ser amado à natureza, pinta um quadro bucólico de contemplação típico da tradição romântica. As estrelas cedem seu brilho aos encantos da mulher amada e fazem constelação nos olhos desse ser que reluz beleza, alegria e amor a vista de quem a deseja. A água-afeto que possui em seu interior se contrapõe às certezas que pretere, racionalidade apequenada diante da miríade do amor.

O reflexo do céu nos olhos da interlocutária se verte no mar refletido diante do espelho que Luedji carrega. Posicionado frente ao ventre gestante da cantora, o objeto retorna como alegoria múltipla: ao convergir a água no corpo de Luedji, revela os rios férteis de Oxum, o líquido amniótico, i.e, o poder criativo responsável pela vida que cresce em seu bojo; por outro lado, torna a água o próprio interior da personagem, símbolo do afeto no qual está submersa, sentido acrescido pelo espelho que ora reflete Luedji, ora reflete o mar, fundidos em um só. Vale ainda pensar o espelho a partir do potencial comunicativo do abebé de Oxum, interligando o que foi com o que virá. Se em “Chororô” e em “*Ain't got no*”, o espelho foi responsável pelo retorno ancestral, agora ele projeta o nascimento e, como na poesia de Conceição Evaristo, em movimento de *sankofa*, revela o poder de renovação das novas gerações quando em contato com os saberes tradicionais.



Figura 20: Lençóis

A consonância entre o espelho, o mar e a personagem é sugerida na construção imagética que acompanha o refrão, onde o próprio espelho se encontra

submerso na água e reflete a imensidão celeste. A paisagem comenta a letra, em que a interlocutora, enxergando na mulher amada o próprio céu, se encontra envolta desse mar-afeto e afirma não se sentir só. O aterramento da sujeita lírica, entretanto, surge na expressão do desejo, exposto na terceira estrofe a partir da contraposição do peito que se faz paz e o corpo que se faz vulcão, quente e pulsante.



Figura 21: Lençóis II

A solo de trompete é responsável pelo hiato que converte o esplendor do ideal na mediocridade do possível, operação que deságua na declamação do poema “Quase”, de Tatiana Nascimento.

Me dá um pedaço do seu amor?  
 Só um pedaço mesmo  
 Não te quero inteira não  
 Não te quero toda  
 Nem de mais

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 inda mais banal o zênite da mediocridade cotidiana do Sol no meio do céu em baixo do  
 dia  
 E depois sentar e observar como tudo, tudo mesmo, qualquer coisa brilha sob o Sol, até um caco  
 tosco  
 De vidro coronado 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 cegar desse brilho fosco também  
 Mas tão brilho que vai ser esse Sol, esses cacos, esse encontro  
 A calçada suja onde os cacos se deitam 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...

O texto, ainda que mantenha em foco a relação entre duas mulheres, desloca o lirismo da natureza para a banalidade do concreto craquelado, calçada suja e suor salgado. A nova ambientação altera também a perspectiva destinada ao amor, que se desprende da imensidão do céu e do mar e se despedaça em lasca, remendo, ruína meio gasta. A imperfeição é o que vale no tempo de coisas quebradas, onde o melhor perde espaço para o possível. Reconhecer o caco do que se é fundamentalmente é também admitir a possibilidade de ser e estar em sua inteireza, instante em que o aparente trivial se torna sublime. As estrelas aprazíveis de antes tornam-se o Sol ofuscante do meio-dia, e é em seu zênite insidioso que esse afeto brilha, não mais sereno, mas tão avassalador que cega quem está ao redor.

A construção imagética que acompanha o poema caminha junto à mudança semântica proposta pelo texto, utilizando as ruínas do tradicionalíssimo Castelo Dias d'Ávila como cenário. Construído na atual Praia do Forte entre 1551 e 1624, cerca de oitenta quilômetros distante de Salvador, o monumento foi marco do início da colonização portuguesa, sendo utilizado tanto como fortaleza para defesa do território quanto como terreno do maior latifúndio existente à época. Em outros termos, foi um dos mais vistosos palcos da exploração escravista da nossa história.



Figura 22: Lençóis III

Ao trazer a presença de mulheres negras nessas ruínas, vestígios históricos do presente, o álbum visual sugere que enxerguemos o que está por trás do belo quadro na parede. Se o retrato oficial vai honrar os feitos dos tão bem quistos “conquistadores” que ali viveram, a arte coletiva dessas mulheres vai dar o acento necessário para o que está nas entrelinhas do registro, a dizer, o suor, sangue e trabalho da população preta desse país.



Figura 23: Lençóis IV

O espelho que acompanha Luedji no novo cenário é o que, não apenas metaforicamente, possibilita a visão da ancestral que está junto a ela. As diferentes gerações de mulheres que aparecem na sequência firmam seus laços, que, ao fim e ao cabo, convergem na infância. A criança brinca com eles, enxergando, além da dor, a sabedoria alegre que forma esta *rede de milenar resistência*. A natureza exuberante vista atrás dos escombros comenta a riqueza ocultada pela devastação, tanto sintetizada quanto produzida pelo monumento colonial. Por fim, a última cena pinta um novo quadro para esta paisagem, dando protagonismo a esta trama de mulheres.



Figura 24: Lençóis V



Figura 25: Lençóis VI

Ao narrar uma relação entre mulheres negras a partir de categorias ocidentais, tão universalistas quanto excludentes, “Lençóis” projeta um horizonte de afeto historicamente negado a pessoas pretas e homossexuais. Diante de um terreno histórico em que os moldes românticos foram alçados à única forma de amor, paralelo à exclusão constante da comunidade negra e LGBTQ+ do seletor clube digno de recebê-lo, conceber esta como experiência possível para esses sujeitos é se opor frontalmente à negligência secular de seus afetos. Em contrapartida, a justaposição da letra de Luedji Luna e Cidinha da Silva ao poema de Tatiana Nascimento propõe um horizonte que supere as fronteiras eurocêntricas, aquelas que pressupõem vivências antagônicas à real condição negra e LGBTQ+. Diante de uma sociedade que violenta esses indivíduos no mais profundo de suas subjetividades, faz-se pertinente considerar o trauma e a dor como figuras que *também* (mas não só) compõem a cena, não a partir do silenciamento, mas da compreensão mútua.

Em *Bom Mesmo É Estar debaixo d'Água*, Luedji Luna demonstra com excelência de que forma a arte pode se transfigurar em artefato político, sem por isso perder em qualidade estética. Através de uma obra múltipla, que concentra elementos formais de diferentes domínios e profissionais de diferentes formações geográficas e culturais, a baiana dá luz a uma manifestação artística que não busca apenas falar *sobre*, mas falar *com*. Distribuindo microfones, abre espaço e ouvidos para uma comunidade negra que possui em comum, além da experiência diaspórica forçada, as raízes de tradições que se ressignificam e se atualizam, mas, justamente por isso, não se perdem.

Em seu cerne, a obra enaltece as vozes e vidas de mulheres negras, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Se por um lado caracteriza-se como protesto à desumanização da população preta, expressando àquilo secularmente silenciado e fornecendo artifícios que tornem possível imaginar outros cenários de existência, por outro traz para a conversa mulheres como Conceição Evaristo, Nina Simone, Sojourner Truth, Cidinha da Silva, Tatiana Nascimento, bell hooks, Joyce Prado, além de tantas outras que se presentificam a cada novo passo possibilitado por quem nos precedeu. Assim, não caminha sozinha.

Eu quero ser história e possibilitar que outras mulheres pretas possam construir as próprias histórias a partir de mim. Ou junto comigo. Para que, no futuro, quando se pense MPB, para além de lembrar de Elis Regina, se pense também em Luedji Luna, Xênia França, que tenhamos outros referenciais de divas, de compositoras da música popular brasileira.<sup>37</sup>

Em cada passo dado, Luedji Luna se compromete em promover um espaço de fortalecimento coletivo, tanto para quem a acompanha quanto para aquelas que ainda virão. Ao fim e ao cabo, o projeto familiar de que a baiana fosse uma figura na dignificação da população preta floresceu, se não dentro dos tribunais, na extensão além-mar de seu canto e na beleza negra de sua arte.

---

37 Entrevista à Joana Oliveira, *op. cit.*

#### 4 O terrorismo de gênero de Linn da Quebrada



Figura 26: Linn da Quebrada

*Então olha só, doutor!  
Saca só que genial  
Sabe a minha identidade?  
Nada a ver com xota e pau!*

- Linn da Quebrada

Nem homem, nem mulher: trava feminina. Os versos de “Mulher”<sup>38</sup> são didáticos ao mostrar que, mais do que “meio do caminho” entre os polos binários de gênero, o que Linn da Quebrada produz com seu corpo está para além. Produz porque, uma vez que sua existência preta, pobre e transgênera já está fundamentalmente realocada na marginalidade, o que seria martírio de não pertencer se converte em caminho aberto para a exploração livre do ser. Sem

<sup>38</sup> Um dos primeiros *singles* de Linn da Quebrada, lançado em 2017. Apesar de ser um de seus maiores sucessos, não compõe seu primeiro álbum, *Pajubá*.

votos de lealdade a si própria, a artista desenha seus contornos a lápis, reescrita constante de seus modos de estar no mundo.

Lina Pereira dos Santos nasceu em 18 de julho de 1990, na Zona Leste de São Paulo, mas logo criança se muda para o interior do estado, vivendo entre Votuporanga e São José do Rio Preto. Abandonada pelo seu pai, é criada por mãe solo, alagoana que se muda para o Sudeste e ganha a vida como empregada doméstica. Cresceu nos Salões do Reino das Testemunhas de Jeová, mas logo cedo é desassociada, o que, no limite, significa a completa ruptura com todo o núcleo de pessoas com o qual cresceu.

Eu cresci sob uma educação muito religiosa, sob os preceitos e normas das Testemunhas de Jeová. E quando eu fui desassociada, por ser vista saindo com roupas ditas femininas, me perguntaram se eu queria ajuda com isso. E eu disse que não. Acho que a partir desse momento eu tomei pra mim o bastião de decisão do meu próprio corpo. Como se, então, eu tivesse experimentado do fruto da árvore do conhecimento, do que é bom e do que é mau. E então eu mesma tomaria e escolheria quem eu seria dali pra frente. (Borges, 2016, *online*)<sup>39</sup>

Ser expulsa do Éden é o que garante seu passe livre para transitar pelas profanações do mundo, conhecendo o entorno e a si mesma. Não por acaso, é nesse momento que começa a fazer aulas de teatro e dança, o que resulta no seu retorno para a capital, quando ganha uma bolsa para integrar a Escola Livre de Teatro. Lá, conhece a também multiartista Liniker, à época em começo de carreira, com quem mora durante anos, contato que a faz voltar sua atenção para a música. O que ainda era embrionário, no entanto, ganha vida quando Lina descobre um câncer nos testículos, em 2014, curado três anos depois. Ela, que já era performer e atriz, viu na fragilidade física potências que não conhecia<sup>40</sup>. Sem poder se movimentar, mantém pulsante sua veia artística através da composição, e, em pouco tempo, tem prontas oito músicas que, três anos depois, fariam parte de seu primeiro álbum. É nesse momento que Lina gesta Linn da Quebrada.

<sup>39</sup> Entrevista de Linn da Quebrada concedida a Pedro Borges, disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/linn-quebrada-resistencia-arte-identidade/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

<sup>40</sup> Ver mais em: <https://catracalivre.com.br/entretenimento/linn-quebrada-cancer-bbb-22/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

Linn nasce em abril do ano passado (2016). Eu estava investigando, fazendo perguntas e encontro a música como possibilidade de comunicação, ferramenta de acesso a outras pessoas. [...] Percebi a potência que a música possibilitava e começo a escrever coisas, mostrar para as pessoas. Até que surgiu a possibilidade de se apresentar num festival chamado Periferia Trans no Grajaú, em São Paulo. Não parei mais. Ainda que não tivesse domínio de produção musical, eu estava fazendo isso de forma muito impulsiva. [...]. A Linn da Quebrada nasce da rede de apoio, de união, da parceria com pessoas. (Trói, 2017, *online*)<sup>41</sup>

O processo de se redescobrir para Lina<sup>42</sup>, evidentemente atenta às teorias de gênero que ganhavam notoriedade no Brasil, passou pela compreensão de que o pressuposto “natural” em nós não passa de performance compulsória, já avisava Judith Butler (2003). A ruptura com as certezas coloniais abre espaço para as incertezas marginais, essas que movimentam o corpo para a exploração de si próprio. Inventar Linn da Quebrada é, portanto, inventar válvulas de força, modos de ter coragem e de construir desejos e afetos que escapem à normatividade. Nesse sentido, o alter ego artístico diz menos sobre o desejo de ser cantora do que sobre a necessidade de encontrar estratégias para viver com dignidade.

Eu faço isso (música) porque eu via carência de me ver ali apresentada. Eu sentia a carência e a necessidade de ouvir coisas que eu precisava. [...] a arte pra mim, na verdade, surge como um ato de crueldade. Para que eu mesma pudesse transformar em mim coisas que eram necessárias. Eu acredito na arte como arma, e como arma apontada para minha própria cabeça. Para que eu tenha coragem matar em mim mesma o que não tem mais necessidade de continuar existindo e se perpetuando. (Pereira, 2020, *online*)<sup>43</sup>

Assim, a arte combativa de Linn é na verdade uma projeção de desejos que se concretizam no momento mesmo de sua verbalização. Mais do que uma verdade já posta, os cenários criados por suas músicas dão a direção de outras

---

41 Entrevista de Linn da Quebrada concedida a Marcelo de Trói, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

42 A artista marca em diversas entrevistas a divisão entre Linn da Quebrada, espécie de alterego artístico, e Lina Pereira, exposta na intimidade - ainda que ambas integrem um mesmo corpo, que nem mesmo sabe qual a linha que demarca a divisão entre uma persona e outra, intersecções em constante contato (Bial, 2020, *online*). Nesse diapasão, o seguinte trabalho também trará essa diferença: quando abordada uma perspectiva subjetiva, Lina; quando a alusão for à personalidade artística, Linn.

43 Entrevista concedida a Fabiane Pereira no canal “Papo de Música”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUFu6UqOWqE>. Acesso em: 28 jan. 2025.

rotas possíveis - afinal, como a artista afirma, mais do que *espelho* que reflete o mundo como tal, sua obra é *martelo*, ferramenta para a construção de novos mundos<sup>44</sup>. Pela música, o verbo parte do corpo e o transforma na própria poesia, e, assim, cria a “habilidade de pressentir [...] que aparências têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem” (Mombaça, 2017, p. 5).

O trabalho minucioso sobre o verbo, inclusive, é parte fundamental da proposição estética de Linn da Quebrada, como já evidencia seu nome artístico: por um lado, a referência à “quebrada” alude a uma localização periférica que, mais do que uma delimitação geográfica, ganha dimensão de uma identidade espaciocultural; por outro, sugere uma descentralização do próprio corpo, a princípio monopolizado pelo falocentrismo que rege a ordem global. Nesse sentido, a cacofonia que forma a expressão “linda quebrada” sugere uma subjetividade fraturada, a que surge dos “cacos de um espelho que antes refletia um homem”<sup>45</sup>.

É também por esse cuidado com a palavra que nomeia seu primeiro álbum como *Pajubá* (2017), alusão ao sistema linguístico utilizado desde a ditadura como tecnologia de resistência por travestis. Operação parecida é feita em seu segundo e último álbum, *Trava-línguas* (2021): Além da evidente ambiguidade proposta pelo termo “trava”, a expressão refere-se metalinguisticamente àquilo que é difícil de ser dito a partir da repetição das palavras, o que se expande, na obra de Linn, para aquilo que é difícil de “ser nomeado”<sup>46</sup>.

O período entre um álbum e outro foi marcado pela consolidação de Linn da Quebrada nos espaços midiáticos. Além do sucesso de *Pajubá*, que rodou o Brasil e fez turnê internacional por quinze países, teve sua trajetória documentada em *Meu corpo é político* (2017), de Alice Riff, e no premiado documentário-ficcional *Bixa-travesty* (2018), dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Também participou das séries *Segunda Chamada* (2019) da Globo e *Manhãs de Setembro* (2021) da Amazon Prime, além de ter sido apresentadora do *talk-show* e

---

44 *Ibidem*.

45 Entrevista concedida a Fabiana Ristow. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/linn-da-quebrada-aplaudida-de-pe-em-sessao-de-bixa-travesty-em-brasilia-23094239>. Acesso em: 1 fev. 2025.

46 Trecho da entrevista concedida à Augusto Diniz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6OQb3m3w4s&t=471s>. Acesso em: 28 jan. 2025.

podcast *Transmissão*, do Canal Brasil, ao lado de sua parceira artística Jup do Bairro<sup>47</sup>.

A sua entrada no *reality-show* Big Brother Brasil em 2022 fez com que sua imagem extrapolasse o nicho no qual se encaixava até então. Participante por quase três meses, Linn utilizou o espaço para ampliar debates sobre a condição social de vidas como a sua e discutir inclusive as contradições de uma representatividade neoliberal midiática - afinal, ela era apenas a segunda mulher trans a fazer parte do programa em vinte e dois anos de existência. Após sua participação, passou a ocupar espaços de amplo alcance, passando de *podcasts* populares a programas de entrevista consolidados.

Para entendermos as concepções estético-políticas na obra de Linn da Quebrada, o seguinte trabalho utilizará o álbum *Pajubá* junto ao documentário-ficcional *Bixa Travesty*. Assim, canção e performance tornam-se espaço privilegiado para que se possa compreender quais os mecanismos de sua arte, guiada pela apologia a um “terrorismo de gênero”.

#### 4.1 *Pajubá*

*Pajubá* é um disco lançado de modo independente através do financiamento coletivo, constituído por quatorze faixas, todas compostas por Linn e produzidas por Badsista, DJ e produtora musical da cena *underground* paulistana. Conforme Linn, seu álbum é “investigação pela, sobre e na linguagem”<sup>48</sup>, que demonstra já em seu título quais os sentidos de sua comunicação. O “pajubá” é, desde a ditadura, um dialeto construído como desvio comunitário às violências estatais destinada à população trans, misturando a língua portuguesa com termos iorubás. Hoje em dia, após uma ampliação de sua popularidade entre a comunidade LGBTQ+, mais do que um criptoletto indecifrável, o pajubá tornou-se uma afirmação identitária performativa em constante adaptação (Filho, 2017, p. 46).

Evidentemente, a reinvenção da língua sob a capacidade adaptativa do pretuguês de Lélia Gonzalez (2020) não emerge como puro recurso acrítico. De certo modo, sugere um retorno às compreensões iorubanas de gênero, que como

<sup>47</sup> Jup do Bairro é rapper, atriz e performer paulista. Forma parceria com a Linn da Quebrada no início da carreira de ambas, estando uma recorrentemente presente no trabalho da outra. Em 2020, anunciam a separação para seguir projetos distintos.

<sup>48</sup> Entrevista concedida a Augusto Diniz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6OQb3m3w4s>. Acesso em: 06 fev. 2025.

afirma a escritora nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí, não partem de distinções hierárquicas do sexo para definir os papéis sociais, validando existências não definidas pela binariedade dos corpos (2021, p. 16-18)<sup>49</sup>. Nessa conjuntura, se torna justificada a construção híbrida do dialeto, afinal, o acolhimento de mulheres trans, travestis e da comunidade LGBTQ+ de modo amplo pelas comunidades de terreiro é algo pouco documentado, mas frequentemente relatado<sup>50</sup>.

Ainda que parta de epistemes para além do Ocidente, o pajubá se fundamenta no uso da língua do colonizador, enfraquecendo suas palavras e produzindo uma nova comunicação aquilombada, movimento contracolonial que Nego Bispo nomeia de “feitiço das palavras” (2023, p. 15). Afinal, se a língua foi imposta pelo branco, é com ela que ele será amaldiçoado. E esse uso subversivo da língua realoca a obra de Linn da Quebrada no que o filósofo espanhol Paul Preciado, em consonância à Roland Barthes, chamará de “terrorismo textual”:

Son terroristas [...] aquellos textos capaces de ‘intervenir socialmente’, no gracias a su popularidad o a su éxito, sino gracias a la ‘violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para constituir su propia inteligibilidad histórica. (Preciado, 2009, p. 138)

Se apropriar da palavra para definir os termos da própria existência é o que constitui a obra da artista. Assim, o terrorismo textual feito por ela é, metalinguisticamente, produzido na perversão da própria língua, essa que define o que deve ser registrado na memória e o que não deve ser sequer reconhecido pelo consciente. E é essa intervenção na palavra o meio pelo qual a artista constrói o

---

49 Megg Rayara (2019), reconhecida como a primeira travesti negra a obter o título de doutora em Educação no Brasil, aponta para diversas organizações societárias não ocidentais que reconhecem outros gêneros para além da díade homem/mulher. Um dos casos mais emblemáticos sobre o reconhecimento destas identidades por outros povos e aniquilação das mesmas no Brasil é citado pela professora: Xica Manicongo era o que entendemos no Ocidente por mulher transsexual, sequestrada da região do Congo no início do século XVI. Além da escravidão, ela é violentada ao lhe imporem um nome e trajes masculinos, que recusa. Por isso, é acusada de sodomia pelo Tribunal do Santo Ofício e condenada a ser queimada viva e ter seus descendentes desonrados até a terceira geração. Para fugir da pena, passa a se comportar como o que o Ocidente considera homem, abdicando de sua identidade feminina. Para saber mais, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yx9D3PeEtw&t=4196s>. Acesso em: 10 fev. 2025.

50 Como exemplo, temos os relatos de Neon Cunha e Flip Couto concedidos à Laura Neif, disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>. Acesso em: 10 fev. 2022.

“terrorismo de gênero”, que, mais do que a destruição da ordem hegemônica binária, se fundamenta como uma a destruição do próprio íntimo.

Terrorista de gênero, para mim, significa me colocar em risco [...] ter a coragem, às vezes, de matar e destruir coisas em mim para dar espaço para que outras coisas possam florescer. Porque para mim, realmente, toda criação envolve destruição e o meu corpo é a minha obra, é a minha obra em construção — constante! —, o meu corpo é meu campo de batalha e o meu corpo é meu objeto de pesquisa e investigação. É onde sou a médica e a monstra. Cobaia de minhas próprias experiências. Ser terrorista de gênero é me colocar em risco para que eu também possa ser outras que nem eu imaginava ser.<sup>51</sup>

Desse modo, sua arte se torna arma, que, antes de ser apontada para outro, é direcionada para o próprio reflexo<sup>52</sup>. Mas, se o alvo é o espelho, os cacos que se estilhaçam cortam também o seu algoz. Assim, *Pajubá* promove o que a escritora Jota Mombaça chama de “redistribuição da violência”, revide às mutilações naturalizadas sobre determinados corpos; nesse fazer, põe em xeque o “monopólio da violência”, sistema de poder que não apenas gerencia o acesso aos dispositivos com que se performa a violência legítima, mas também aos dispositivos com que se escreve os limites de sua definição (2017, p. 5).

Afinal, o que é um crime, quando tudo o que se entende sob o guarda-chuva da normalidade e legalidade não cessa de reperformatar a presença da morte como expectativa de vida de comunidades inteiras, de gentes daqui e de toda a terra, humanas e não-humanas? [...] Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. (Mombaça, 2017, p. 4-10)

Nesse campo de batalha, o inimigo é um velho conhecido: os paradigmas de masculinidade hegemônicos, encarnados na figura do macho, ou, em sua redução metonímica, no pau. Mais do que uma generalização sobre as

51 Entrevista concedida à Núria Pinto. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/linn-da-quebrada-terrorista-genero-significa-ter-minha-musica-arma-apontada-minha-propria-cabeca/>.

Acesso em: 06 fev. 2025.

52 “Eu fiz a minha música justamente como arma pensando que o primeiro alvo era eu. Novamente o espelho, ou novamente eu, que até então, como muitas, tantas outras como nós, temos os paus apontados para as próprias cabeças. Então eu atirei, acertei no meu próprio alvo, venho atirando, venho acertando porque a minha música continua sendo um alvo para mim. Por que é ali, é nela que eu desconstruo também o meu desejo”. Trecho retirado de *Bixa travesty*.

experiências masculinas, o que se pretende é utilizar uma imagem prototípica como recurso comunicacional. Assim, tanto nas canções de *Pajubá* quanto nas falas de *Bixa travesty*, esse “macho” perde o seu posto consolidado de primeira pessoa do discurso para se tornar o alvo direto daquilo proferido, palavra-projétil.

Se há alguém na mira, há também alguém que segura a arma. E quem toma para si a potência mortífera do discurso é a “bixa travesty”, essa que massacra o falo e tudo o que nele está intrínseco. Tomando para si o lugar de sujeita<sup>53</sup>, nomeia a própria existência, até então desconsiderada pela gramática euro-colonial. “Bixa travesty” é então esse ser que, se encontrando entre e, sobretudo, para além dos polos binários, despreza o gênero para afirmar uma feminilidade apartada das concepções tradicionais.

O termo é também o que intitula o filme estrelado por Linn da Quebrada. *Bixa travesty* (2018) é um documentário-*friccional*<sup>54</sup> lançado em 2018, produzido pelo diretor e roteirista Kiko Goifman e pela cineasta Claudia Priscilla, onde acompanhamos o cotidiano e a história de Linn da Quebrada em uma temporalidade não linear e desgarrada do compromisso com o real. Entre a performance nos palcos, os registros do dia a dia e as falas direcionadas à câmera de Linn e Jup do Bairro, capilarizam-se discussões que, em um só tempo, atravessam problemáticas de gênero, sexualidade, raça, classe e território de modo inventivo e contundente. O filme foi aclamado pela crítica especializada e, dentre os diversos prêmios que ganhou em seu lançamento, destaca-se o Teddy Awards, oferecido a filmes com temática LGBTQ+ pelo Festival Internacional de Cinema de Berlim.

---

<sup>53</sup> Diante de toda as subversões de gênero a partir da língua, faz-se incoerente manter os termos associados ao direito da fala no masculino. Portanto, para esse capítulo, será utilizado a flexão de feminino “sujeita”, que provoca a compreensão de um “sujeito” associado ao soberano e de uma “sujeita” limitada à subordinação.

<sup>54</sup> Linn da Quebrada afirma que o filme não é uma ficção, mas uma fricção da realidade e das ideias. Ver mais em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/09/30/interna\\_diversao\\_arte.709026/linn-da-quebrada-filme.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/09/30/interna_diversao_arte.709026/linn-da-quebrada-filme.shtml). Acesso em: 20 fev. 2025.

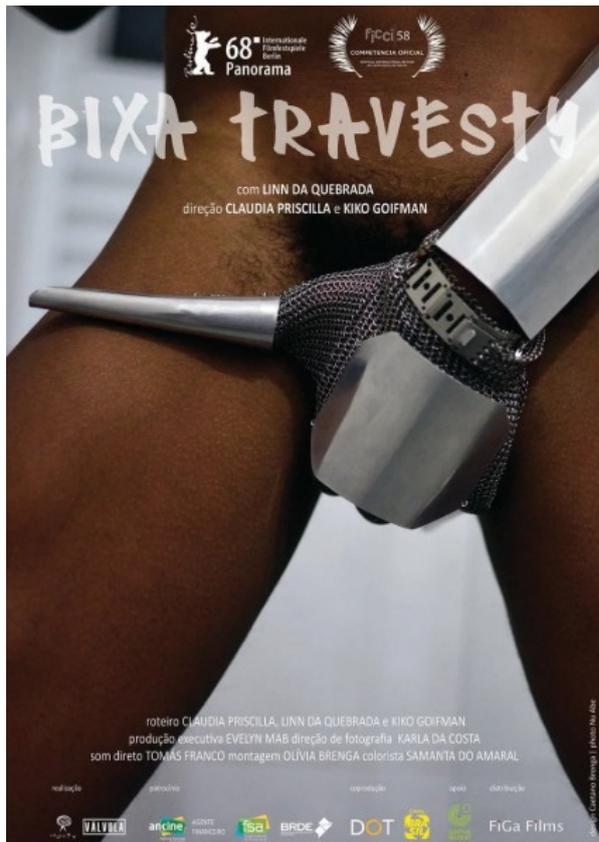


Figura 27: Cartaz de Bixa travesty

Para a seguinte leitura, será feita uma análise de algumas faixas do álbum *Pajubá*, unindo a análise das canções com as performances vistas em *Bixa travesty* (doravante *BT*). Para agregar nas leituras possíveis, também serão utilizados trechos do filme que não se limitam às apresentações nos palcos. Entretanto, vale salientar que este trabalho não busca contemplar as obras em sua integridade; o que se busca é a investigação dos projetos discursivos de Linn, entendendo como eles se fundamentam e percebendo de que modo o uso da canção como suporte para sua arte agrega em seus sentidos.

A primeira canção a ser analisada é “(Sub)missa do 7º dia”, segunda faixa de *Pajubá* e performada nos minutos iniciais de *BT*.

#### Submissa do 7º dia

Estou procurando...

Estou procurando...

Estou procurando, estou tentando entender

O que é que tem em mim  
Que tanto incomoda você

Estou procurando, estou tentando entender

O que é que tem em mim  
Que tanto incomoda você

Se é a sobrancelha, o peito  
A barba, o quadril sujeito  
O joelho ralado, apoiado no azulejo  
Que deixa na boca o gosto, o beijo  
Saliva, desejo  
Seguem passos certos  
Escritos em linhas tortas  
Dentro de armários suados  
No cio de seu desespero

Um olho no peixe, outro no gato  
Trancados, arranham portas  
Dores nos maxilares  
Cânceres, tumores

Viados que proliferam em locais frescos e arejados

De mendigos à doutores  
Cercados por seus pudores  
Caninos e mecanismos, afiados  
Fazem suas preces, diante de mictórios  
Fé! Em pele de vício  
Ajoelham, rezam  
Genuflexório  
Acordam pra cuspir  
Plástico e fogos de artificios

O sexo é sexo  
Tem amor e tem orgia  
Cadela criada na noite  
Submissa do 7º dia

O sexo é sexo  
Tem amor e tem orgia  
Cadela criada na noite  
Submissa do 7º dia

Estou procurando (o sexo é sexo)  
Estou procurando (o sexo é sexo)

Os primeiros versos da canção ganham matéria nos primeiros segundos de *BT*, trilha sonora da procura de Linn pelas ruas da cidade, que, ao utilizar a luz refletora, marca nas paredes da cidade a “bixa-travesty” ao mesmo tempo que atrai quem com o termo se identifica.



Figura 28: Bixa Travesty na rua



Figura 29: Bixa travesty na rua II

O nome pelos asfaltos e construções respondem a pergunta indireta da canção. O incômodo é esse corpo bixa-travesty: peito e barba, quadril sujeito (sujeito em primeira pessoa ou sujeitado ao desejo alheio?), joelho ralado, sexo oral que molha o desejo. A saliva do tesão, no entanto, se mistura com o suor do desespero, fricção constante entre o prazer e a dor. A umidade que se forma dentro dos armários enclausura o instinto, cio e cólera em corpos que deixam em segundo plano a racionalidade. Quando livres em locais frescos e arejados, dão luz às vidas que nascem para além do que a biologia pode prever.

É esse ser abjeto (Butler, 2003, p. 190)<sup>55</sup>, e não Deus, que escreve seus passos certos, ainda que as vias continuem tortas. *This body is not straight*. Assim, converte os princípios religiosos aos seus termos: genuflexórios, mictórios, fé, vício, reza e desejo são os elementos que constituem a (sub)missa do 7º dia, escrita na letra e concretizada no palco. A cerimônia fúnebre festeja a morte da masculinidade aos gritos de “aleluia” que vêm do público, culto que em sua liturgia venera o sexo oral que Linn simula, não mais para o homem que condena, mas para a plateia que agora vibra.



Figura 30: (Sub)missa do 7º dia

Ao *blasfêmear*<sup>56</sup> contra o sagrado cristão, as artistas criam uma nova experiência divina, feita por e pelos profanos, que se conectam através da ode ao prazer e da ruptura brutal contra as limitações de gênero. O inimigo agora é o homem feito à imagem e semelhança de Deus, e quem ganha o protagonismo é a mulher desconforme às vontades divinas. Não por acaso, Virgem Maria perde o

<sup>55</sup> Em *Problema de gênero*, Butler desenvolve a noção de “corpo abjeto”, do qual se apropria a matriz cis-heteronormativa para regular sua posição superior sobre os seres definidos como desprezíveis: “O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (BUTLER, 2003, p. 190-191).

<sup>56</sup> Referência à produção audiovisual “BlasFêmea | Mulher”, lançada em 2017 por Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>. Acesso em: 31 jan. 2025.

posto de modelo feminino para Eva, expressão primeira da natureza desvirtuada e propensa ao pecado da mulher:

Eu quebrei a costela de Adão... Eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas. Não comi do fruto do que é bom e do que é mau, mas dichavei suas folhas e fumei sua erva.<sup>57</sup>

Aqui, fica evidente a noção de autonomia destinada a essa “nova Eva”, diametralmente oposta àquela produzida pelo imaginário ocidental. Não é mais necessária uma serpente que a corrompa: ela fará isso com as próprias mãos e de modo ainda mais radical, nutrindo-se da potência vital do pecado. É sob esses termos que coletivamente cria seu culto:

Entendo meus shows como os nossos espaços de adoração. E não adoração de mim que estou ali no palco, mas como um espaço de celebração das nossas vidas. Entendendo que nossos shows servem de cultos para celebrar as nossas existências e para comungar a nossa coletividade. Eu venho entendendo que minha ancestralidade é uma ancestralidade presente, é uma ancestralidade que se cultiva aqui e agora. E eu tenho feito isso através da minha arte, através dos encontros que minha arte proporciona. (Pereira, 2020, *online*)<sup>58</sup>

Essa ancestralidade do agora, entretanto, não vem apartada de um reconhecimento de quem veio antes. É o que vemos na referência a Ney Matogrosso, que forma espécie de lacuna espaço-temporal entre os dois corpos andróginos, ocupada por tantos outros “viados que se proliferam”, na letra e diante do palco.

A luva que Linn chupa na performance, como será elaborado no decorrer do filme, faz alusão à luva utilizada pelo integrante dos Secos & Molhados no clipe “Flores Astrais” (1974), que aparece em *flashes* e se mescla à figura da artista contemporânea.

---

<sup>57</sup> Trecho da fala de Linn da Quebrada em *Bixa travesty*.

<sup>58</sup> Entrevista concedida à Fabiane Pereira para o canal “Papo de Música”, *op. cit.*



Figura 31: Ney Matogrosso em “Flores Astrais”

No decorrer do filme, é construído um núcleo narrativo que se centraliza na procura da luva. Quando a peça some, Linn inicia uma busca incessante por ela, pois, aos olhos da própria, a perda do artefato torna-se também uma perda de sua própria potência performática. Ao final, Jup do Bairro mostra que está escondendo o presente da amiga, plano para que Linn passe a acreditar na própria força. No limite, o filme propõe uma espécie de lição de moral, traduzida nos seguintes termos: ganha força o reconhecimento de nossos precursores quando aliado à validação do próprio fazer, aqui e agora. É sob essa lógica que somos introduzidos à segunda canção performada no filme, “A lenda”.

### **A Lenda**

Vou te contar a lenda da bixa esquisita  
 Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)  
 Mas eu vou te contar a lenda da bixa esquisita  
 Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora  
 Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora  
 Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater  
 Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder

De boba ela só tem a cara e o jeito de andar  
 Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar  
 Estudar, estudar, estudar sem parar  
 Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar  
 Fraca de fisionomia, muito mais que abusada  
 Essa bixa é molotov, o bonde das rejeitada

Eu tô bonita? (tá engraçada)  
 Eu não tô bonita? (tá engraçada)  
 Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Eu tô bonita? (tá engraçada)  
 Eu não tô bonita? (tá engraçada)  
 Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada  
 Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada  
 Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão  
 Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)  
 Porque "uma podre maçã deixa as outras contaminada"  
 Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico  
 Hoje, meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas  
 Sou eu mesmo quem fabrico

Eu tô bonita? (tá engraçada)  
 Eu não tô bonita? (tá engraçada)  
 Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Como prenuncia o título, a canção, a princípio feita como espécie de autobiografia, vai na contramão do pacto com a verdade proposto pelo gênero literário e coloca em xeque as fronteiras entre o real e o fictício, operação vista já no segundo verso da canção. A protagonista, no entanto, não tem nada de folclórica. Ao contrário: uma realidade comum logo nos vem à memória ao acompanharmos a trajetória dessa “bixa esquisita”.

A única canção cantada em terceira pessoa não deixa menos óbvio o valor autoficcional que carrega. A percussão traz a cadência irônica que acompanha os passos desse ser, já de primeira entendido como a parte dos padrões estéticos tradicionais. O desejo posto na segunda estrofe não se relaciona mais às vontades sexuais, mas a uma esperança remota. A vida promissora que almeja, entretanto, vai na contramão do que vemos nos versos seguintes: o confronto com as instituições sociais que legitimam sua existência, i.e, a família, o Estado e a educação. Corpo desconforme que entende que sua liberdade não virá sem o desgaste do confronto, condição posta sem rodeios nos últimos versos da segunda estrofe.

Aparentemente ingênua, mas sagaz o suficiente para entender que não será nos espaços de poder hegemônicos que conquistará seus objetivos. Com isso percebe que o sucesso, menos associado ao acúmulo de bens do que ao direito à felicidade, está para além da adequação às categorias educacionais pré-

estabelecidas pelo Ocidente, tão excludentes quanto obsoletas<sup>59</sup>. Vale mais a implosão destas por essa bixa molotov, corpo incendiário, alimentado pela gasolina explosiva que é a rejeição por quem tem o poder de preterir.

Ao expor a própria história à dúvida, como visto já nos primeiros versos, Linn mitifica sua existência, estabelecendo-a como algo para além da vida plenamente concebida como humana. O que parece se relacionar com a fala de Jup do Bairro sobre seu corpo-monstro, exposta em dado momento do filme:

Eu sinto que as pessoas não se envolvem comigo, não procuram saber quem eu sou. Essa figura mitologicamente engraçada é o que tem me incomodado muito. É o que eu vejo que eu não venho recebendo afeto, que a galera quer se envolver com a minha casca [...] Eu tenho me sentido cada vez mais engraçada, e eu esqueço que por trás dessa política, por trás de me apropriar desse “engraçada”, me apropriar desse monstro, sou eu que sofro sozinho as consequências.

O refrão comenta então o tragicômico que perseguem os corpos dissidentes, tornados atração principal de um circo construído a sua revelia. A performance jocosa da dupla em cima do palco, no entanto, parece debochar daquilo até então destinado a elas. Assim, a emancipação da interlocutora na penúltima estrofe - direito sobre o próprio corpo, trajetória, sexualidade, e, sobretudo, sobre a possibilidade de ser invenção de si mesma, e não mais de quem fantasia “verdades biológicas” - se traduz nos risos vingativos de Linn e Jup, que, com os dedos em riste, afirmam: “hoje, eu que vou dar gargalhadas”.

---

<sup>59</sup> Para saber mais, ler: RAYARA, Megg. **O Diabo em forma de gente: (r)existências de Gays Afeminados, Viados e Bichas Pretas na Educação**. São Paulo: Devires, 2020.



Figura 32: A Lenda

A noção de empoderamento promovida nos últimos versos de “A lenda” é o que rege a próxima performance. Se em “A lenda” temos a narrativa de um passado desafortunado, em “Enviadescer” temos a projeção de um cenário de orgulho e celebração. Aqui, Linn e Jup abrem espaço e dão destaque para o corpo afeminado do dançarino, reverenciado na letra e pelo público.

### Enviadescer

Ei, psiu, você aí, macho discreto  
 Chega mais, cola aqui  
 Vamo bater um papo reto  
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto  
 Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminada  
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada  
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender  
 Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha)

Vai ter que enviadescer  
 Enviadescer, enviadescer

Ai meu Deus, o que que é isso que essas bixa tão fazendo?  
 Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo  
 Ai meu Deus, o que que é isso que essas bixa tão fazendo?  
 Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo

Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não  
 Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão  
 Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão  
 Ih, aí, as bixa ficou maluca  
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca  
 Ih, aí, as bixa ficou maluca  
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca

Tira a peruca com a bunda

Tira a peruca com a bunda  
Tira a peruca com a bunda  
Cai com a bunda  
Cai com a bunda  
Tira a piroca com a bunda  
Tira a piroca com a bunda  
Tira a piroca com a bunda  
Cai, cai, cai, cai, cai com a bunda

Enviadesci, enviadesci  
E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir  
Enviadesci, enviadesci  
Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir  
Porque antes era viado  
Agora eu sou travesti



Figura 33: Enviadescer



Figura 34: Enviadescer II

O uso da segunda pessoa nos primeiros versos já direciona o discurso para seu alvo bem determinado, o “macho discreto”. A voz a princípio atrativa de Linn logo se torna agressiva quando anuncia o motivo de seu “papo reto”: o desprezo absoluto pelo seu tão exaltado pau ereto. O que a princípio poderia se relacionar com a heteronormatividade, logo se mostra condizente a uma realidade circunscrita também nos limites da comunidade LGBT+: o desprezo pelo feminino.

Em *Terror anal* (2009), Paul Preciado discorre sobre a criação de um “movimento homossexual normalizado”, que delimita o que poderíamos chamar de diferença tolerável. Assim, define-se quais são as pessoas dignas de um mínimo respeito e quais configuram-se como totalmente desprezíveis, apartando os bons homossexuais dos perversos, as lésbicas discretas das caminhoneiras e os transexuais dispostos a encontrar seu verdadeiro sexo dos disfóricos sem remédio, categorias que definem quem poderá estar dentro das representações políticas e midiáticas dentro da lógica liberal. Tal contexto constituiu espécie de hierarquia entre a comunidade LGBT+; a dizer, fuzil com as cores do arco-íris oferecido aos próximos a morrer na linha de tiro.

Ao subverter a lógica masculinista, a canção inverte os polos da escala de humanidade (Njeri, 2020, p. 175) estabelecida pelo macho ocidental. Como resultado, ganham mais valor quem se opõe frontalmente a qualquer regra da normatividade, de transviada a sapatão. Assim, entre perucas e pirocas, corpos sem censura celebram a própria existência em uma dança-sexo plural, expressão maior do ato político que é se alegrar e ter prazer.

Para dar o tom dessa festa, não haveria sonoridade melhor do que o funk. Suas batidas produzem um saber que não se finda no exercício do pensamento, colocando o movimento como parte central dessa episteme. Assim, aliando o discurso sobre o corpo aos efeitos que a música tem sobre ele, Linn produz expressões de sexualidade desenvolvidas em seus termos.

Quando eu vi o funk falando tão evidentemente sobre sexo e criando aquelas vontades, criando as vontades dizendo “ela quer pau, ela quer pau” e ela quer tantas outras coisas... E ainda mais, falando tanto dela, apontando tanto o dedo pra ela [...] Então eu pensei, por que eu não posso fazer isso também?<sup>60</sup>

---

60 Trecho retirado de *BT*.

Gênero categórico do estímulo ao sexo, o funk é também uma linguagem que em muito dialoga com a periferia. Afinal, como afirma a artista, na falta de histórias validadas pelos livros, a periferia produz seus saberes a partir de seus próprios sistemas comunicacionais, entre elas, o funk, que aqui se transforma em poesia<sup>61</sup>. Como resultado, a plateia que dança mostra que compreendeu o chamado, e, direcionada pelos comandos de “envia-descer” que ecoam no refrão, fende o solo cristão com seus rebolados, curvas anti-cartesianas do movimento.

As batidas eletrônicas só pausam para reverberar aos quatro cantos a voz contundente de Linn. Nesse momento, anuncia que o armário que a enclausurava em “Submissa do 7º dia” já foi arrombado, passo anterior à destruição brutal da moral incorporada no “macho alfa”. Seja viado, seja travesti, esse ser se apropria do até então pejorativo, não se deixa conter pela violência dos termos e os perverte para criar novos contextos de enunciação, assim abrindo caminhos para formas futuras de legitimação (Preciado, p. 159, tradução nossa). Não só para si, mas para os seus.

Como anuncia nos últimos versos de “Enviadescer”, a identidade estabelecida se fundamenta menos nos rótulos pré-estabelecidos sobre o gênero ou sexualidade do que sobre a assimilação de uma feminilidade, ainda que extrínseca aos padrões normativos. Não por acaso, cria uma categoria que dê nome à sua existência: bixa travesty.

Esse lugar que eu estou, dentro dessa invenção, é o lugar que eu chamo de bixa travesty. Que é uma travesty, é feminino, mas também tem o lugar de bixa, que não é uma mulher... O que eu sou, é esse lugar, que é bixa travesty.<sup>62</sup>

Se a construção ativa de sua experiência no mundo se fundamenta no feminino, a viril masculinidade não tem existência validada. A canção “Bixa travesty” se torna então espécie de canção-manifesto, que traz a extinção do patriarcado como palavra de ordem e a expressão subjetiva dessa sujeita como o martelo que o fratura.

### **Bixa travesty**

Eu já cansei de falar, já perdi a paciência

<sup>61</sup> Entrevista concedida à Marcelo de Tróia, *op. cit.*

<sup>62</sup> Trecho da fala de Linn retirada de *BT*.

Você finge não escutar, abusa da minha inteligência  
 Mas eu tô ligada, seu processo é muito lento  
 Vou tentar te explicar mais uma vez o fundamento

E se você não aceitar, pode doer, pode machucar  
 Que eu nem lamento (Vai!)

Bixa travesti de um peito só  
 O cabelo arrastando no chão  
 E na mão sangrando um coração  
 Bixa travesti de um peito só  
 O cabelo arrastando no chão  
 E na mão sangrando, um coração

O lance é muito simples  
 Não tem nenhum mistério  
 Pode ir saindo com o pau entre as pernas  
 Acabou o seu império

Tô vendo de camarote  
 O fim do seu reinado  
 Rindo muito da sua cara  
 De cãozinho abandonado

Na verdade, eu mudei de ideia  
 Te fiz uma bela surpresa  
 Quando tiver indo embora, não esquece  
 Deixa seu pau em cima da mesa (Vai!)

Bixa travesti de um peito só  
 O cabelo arrastando no chão  
 E na mão sangrando um coração  
 Bixa travesti de um peito só  
 O cabelo arrastando no chão  
 E na mão sangrando um coração

Bixa travesti de um peito só  
 Bixa travesti de um peito só  
 Bixa travesti de um peito só  
 Bixa travesti de um peito só

Bixa só, trava só  
 Bixa só, trava só  
 Bixa só, trava só  
 Bixa só, trava só

Só

Se em “A Lenda” a interlocutora se mostrava alheia aos parâmetros educacionais do Ocidente de inteligência, em “Bixa travesty” é ela a pôr em xeque a capacidade de raciocínio do macho. Sua didática irônica desenha o contexto em que esse homem se encontra e parece não compreender: a destruição de seu poder, de modo doloroso e violento.

O refrão direciona o holofote para quem é a autora dessa revolução contra a ordem falocêntrica. Os contornos dessa bixa travesty apresentam um corpo desconjuntado, desconforme às noções pretensamente biológicas de normalidade. De modo lastimável, a canção parece augurar o caso de Quelly da Silva: a travesti foi assassinada em 2019, em Campinas (SP). O homem que confessou o caso disse ter tido relações sexuais com a mulher. Logo após, a matou, arrancou seu coração, o guardou em casa e colocou uma santa acima do cadáver. Quando questionado, afirmou que cometeu o crime por culpa da vítima, pois ela era um demônio<sup>63</sup>.

A imagem grotesca posta na letra parece comentar uma dentre as tantas cenas deploráveis da realidade<sup>64</sup>. Entretanto, a canção mostra um ser que, mesmo violentado, sobrevive e destrói seu algoz. A proposição de uma revolução vitoriosa contra o *cistema*<sup>65</sup> se torna então um horizonte em que o estado permanente de morte não seja mais via única de existência. Insurreição que parte da violência na língua, operação evidente já no título e que ganha força ao longo da letra. Assim, a perversão dos ditos populares, por um lado, salienta a covardia amedrontada desse homem que há tanto se diz valente e, por outro, desenham uma masculinidade graficamente decepada. Por fim, o afinilamento dos últimos versos deixa de descrever o que se vê para sublinhar o que se sente. Na performance vista no filme, a voz de Linn ecoa a solidão melancólica, logo contraposta pela afirmação da artista: “Já estive, hoje não estou mais sozinha não. Tenho muita gente que me ama e sei disso!”. A projeção de um espaço de afeto é traduzida pelas imagens que acompanham a interpretação musical de Linn.

---

63 Ver mais em: <https://www.geledes.org.br/quelly-da-silva-o-nome-da-travesti-que-foi-assassinada-e-teve-o-coracao-arrancado/>.

64 Em 2024, foram registrados 122 casos de assassinatos de pessoas trans. Dentre os casos, 117 ocorreram contra mulheres trans e travestis. Os dados situam os casos não como situações isoladas, mas como um projeto de execução destinado a uma população inteira. Ver mais em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2025-01/numero-de-pessoas-trans-e-travestis-assassinadas-no-brasil-cai-em-2024>.

65 “Cistema” é um conceito criado por Viviane Vergueiro (2015), que visa enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis-sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’.



Figura 35: Bixa travesty



Figura 36: Bixa travesty II

A reinvenção de afetos possíveis para indivíduos não regulados pela normatividade não vem apartada de uma revolução sexual. Considerar outros modos de amor parte também de realocar os impulsos sexuais para além de seus valores reprodutivos, distinção primeira da hierarquia das sexualidades. Nessa rota, Linn compõe “Dedo nucuê”, cantada com Mc Pepita em *Pajubá* e performada com Jup do Bairro na apresentação vista em *BT*.

**Dedo Nucuê**

Que cu, que cu é esse?

Quem quer cair dentro dele?

Primeiro põe um pé, põe outro  
Depois cai dentro  
Mas que eu aconchegante  
Parece um acampamento

Primeiro põe um pé, põe outro  
Depois cai dentro  
Mas aqui tem tanto espaço  
Tá mais pra um apartamento

(Mc Pepita) Hoje eu vou trair gostoso, hein?  
(Linn da Quebrada) E eu vou junto, hein?  
Pepita, vem com tudo, vem!

Dedo nucué é tão bom  
Dedo nucué é tão gostoso  
Dedo nucué é tão bom  
Dedo nucué é tão gostoso

Eu vou bater uma curirica  
E vou lambar o meu próprio gozo

Dedo nucué é tão bom  
É tão gostoso  
Dedo nucué é tão bom  
É tão gostoso

Eu comecei só com um dedinho  
Agora eu tô com o braço todo

Dedo nucué é tão bom  
É tão gostoso  
Dedo nucué é tão bom  
Mas com a língua  
É mais gostoso

Dedo nucué, tão bom  
É tão gostoso

(Linn da Quebrada) Ai, Pepita! Não é, não?

Comigo não tem tempo ruim  
Devagar e com carinho  
Sempre cabe mais um, e mais um

Mais um, mais um  
Mais um, mais um  
Mais um, mais um

Agora eu cansei o dedo  
Só vou mexer o bumbum  
Bumbum, bumbum  
Bumbum

(Não se assuste é só mexer o bumbum)

Bum, bum, bum  
Bum, bum, bum

Bum, bum, bum  
 Bum, bum, bum  
 Bum, bum, bum



Figura 37: Dedo nucué

Com “Dedo nucué”, Linn propõe diálogo direto com as teorias *queer/cu* estabelecidas nos circuitos acadêmicos, em uma linguagem que escapa aos limites da *intelligentsia* convencional. A ode ao cu posta na música - que quanto maior, mais aberto e mais compartilhado, melhor - converte para a arte o que Paul Preciado chama de revolução anal, que não é e nem pode ser pura (2009), i.e, não pode partir de outro lugar que não do choque sísmico contra as estruturas que definem o bom, o belo e o justo.

No hay ni puede haber pretensión de purificación del sujeto político, sino a riesgo de normalización, opresión y reproducción de nuevas exclusiones. [...] Una revolución pura (limpia) ha dejado de ser una revolución anal. (Preciado, 2009, p. 164)

Dentro da *teoria queer* canônica, que tem Michel Foucault, Judith Butler e Paul Preciado como alguns de seus principais nomes, o ânus tornou-se elemento destitutivo das diferenças hierárquicas do sexo. Se é a presença de um pênis ou uma vagina a direcionar todo o regimento social, definindo os corpos como femininos ou masculinos - dicotomia primeira que desenvolve os pares submissa/dominante, penetrável/impenetrável, privado/público, etc -, o cu fornece a indistinção necessária para a anarquia do gênero, “centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os

papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis” (Preciado, 2014, p. 32).

Convertido para os trópicos, no entanto, a teoria *queer* mostra sua constituição fundamentada na Europa e nos Estados Unidos. De primeira, perde sentido o valor político do nome: xingamento aos corpos divergentes no primeiro mundo, “*queer*” na América Latina nada quer dizer aos ouvidos leigos, e, mesmo no ambiente acadêmico, em nada se associa ao choque subversivo da parte norte do mapa. A potência da inversão contestadora se perde no *jet lag*, e para tanto, vale mais uma “teoria cu” que dê nome aos saberes produzidos no “cu do mundo”, parte abjeta desse corpo social desfuncional.

E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convém às cabeças. Essa metáfora anatômica desenha uma ordem política que assinala onde se produz conhecimento e onde se produzem os espaços de experimentação daquelas teorias. Esta mesma geopolítica do conhecimento nos informa também em quais línguas se pode produzir ciência e, em silêncio potente, marca aquelas que são exclusivamente “produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria”. (Pelúcio, 2016, p. 132)

Mais do que renovar o confronto pela linguagem, o que Larissa Pelúcio propõe ao renomear as produções teóricas produzidas abaixo da Linha do Equador é dar sentido à força antropofágica dos espaços apartados da centralidade epistêmica do mundo. Não é sobre uma tentativa pífia de reproduzir o que tem sido eurocentricamente pensado para a realidade do Sul; diz mais sobre nossa capacidade de deglutir e defecar produções marginais, dejetos malcheirosos para qualquer pretensão higienista.

Totalmente introjetada no movimento latino contemporâneo do qual fala Pelúcio, Linn reverte as produções teóricas em arte do movimento. Bundas balançam ao som do bpm enquanto as cantoras dedicam suas línguas ao cu, verbo e saliva. Se por um lado, fraturam a pressuposta imanência/inerência entre pau e masculinidade, por outro desdenham dos ideais de feminilidade. Importa mais levar em ruínas as estruturas dominantes de gênero que pré-determinam, além do corpo adequado a determinada estética, a subordinação ao lar da sagrada família. Assim, orgulhosamente traem o matrimônio cristão com um sexo satisfatório ao prazer, e não às imposições reprodutivas. Não por acaso, ganha imagem o *fist-*

*fuking* (penetração do ânus com o punho) descrito nos versos, prática que, para Preciado, deve ser considerado “exemplo de alta tecnologia contrassexual”, ferramenta de ponta para os “trabalhadores do ânus [...] novos proletários de uma possível revolução contrassexual” (2014, p. 32).

O meu cu, eu sinto que foi um centro de força [...] responsável por uma rede de nervos que fez com que eu me conectasse com meu corpo inteiro. Acho que os cachorros e os animais, esses outros animais, são espertos, porque eles vão logo é no cozinho para se conhecerem, né? Vão ali logo cheirar pq sabem que ali é o reduto, é o que você menos quer encarar, e quando você encara, ali está grande parte do que você já deveria conhecer.<sup>66</sup>

A atenção ao ânus é o que produz a conexão com o corpo e abre margem, ou melhor, abre o que está à margem e investiga os conhecimentos inexplorados que ali se encontram. Nessa busca, vale menos encontrar sua natureza do que a promoção de uma “impostura inorgânica” consciente de sua artificialidade (Preciado, 2014, p. 30)<sup>67</sup>.

Em sua obra, exemplificadas aqui por *Pajubá* e *Bixa travesty*, Linn da Quebrada mostra como a arte de modo amplo, e a canção em específico, se convertem em sua arma de combate. O confronto proposto parte de uma destruição ontológica, primeiro passo para a formulação de novas epistemes. Assim, a violência retratada nas canções, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, surge na disputa do que Jota Mombaça chama de “poder das ficções”, “trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo [...] capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas de poder através do tempo” (2017, p. 5).

É através da palavra que esses novos mundos são postos no horizonte. Por isso, o terrorismo textual de Linn vem para reconhecer existências que estão para além da compreensão ocidental, dando nome às identidades e verbo as suas práticas. Nesse procedimento, corrompe toda a rede eco(cis)têmica que nos rege,

<sup>66</sup> Trecho da fala de Linn em *BT*.

<sup>67</sup> “Mesmo porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora. É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual. A bicha, a travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a *butch*, a machona, a bofinho, as trans gêneras, as *F2M* e os *M2F* são “brincadeiras ontológicas”, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso” (Preciado, 2014, p. 30).

terrorismo de gênero que eclode as estruturas da caduca ordem global. A bomba? seu corpo bixa travesty.

Eu não sou louca, posso estar louca, mas serei meu próprio transtornar. Eu vou continuar me transtornando, me movimentando e me tornando tantas outras que já serei o transtorno para suas teses. Eu serei o transtorno aos termos que vocês criaram. Porque desculpa, continuamos em obras, vou continuar em obras por muito tempo e o transtorno será todo de vocês. Com todo prazer.<sup>68</sup>

---

68 Trecho da fala de Linn retirado de *BT*.

## 5 Considerações finais

A presente dissertação analisou como a exposição da subjetividade de mulheres negras e mulheres LGBTQ+ na canção popular opera como um mecanismo de reumanização, reposicionando suas narrativas em um cenário historicamente marcado pelo apagamento e pela marginalização dessas vozes. A partir da articulação entre escrevivência e arquivo dos sentimentos investigamos como Luedji Luna e Linn da Quebrada transformam suas experiências individuais em dispositivos coletivos de memória, afeto e resistência, inscrevendo-se na música popular brasileira não apenas como intérpretes, mas como compositoras e protagonistas de suas próprias histórias.

Historicamente, mulheres foram sistematicamente afastadas do lugar de compositoras, relegadas a funções de intérpretes ou musas inspiradoras dentro da indústria fonográfica. Esse apagamento foi sustentado por estruturas patriarcais que legitimaram a supremacia masculina na construção dos imaginários culturais e na consolidação da canção popular como um campo predominantemente masculino. O primeiro capítulo desta dissertação evidenciou como essa exclusão atravessou o século XX e persiste na contemporaneidade, manifestando-se em disparidades de reconhecimento e remuneração, especialmente quando se trata de mulheres negras e mulheres LGBTQ+. Nesse contexto, reivindicar a autoria musical e inscrever suas próprias histórias na canção torna-se um gesto de resistência e uma estratégia de subversão das hierarquias de gênero e sexualidade.

As obras de Luedji Luna e Linn da Quebrada exemplificam um movimento contemporâneo de retomada do lugar de sujeito da própria história. Em *Bom Mesmo É Estar Debaixo d'Água* (2020), Luedji Luna articula sua experiência pessoal com referências ancestrais e espirituais afro-diaspóricas para reconstruir afetos e identidades negras femininas na música popular. Sua produção visual amplia essa narrativa ao inscrever corpos negros e suas subjetividades em um espaço de protagonismo simbólico. A escrevivência se manifesta em sua obra na forma como suas canções partem de sua vivência individual para construir narrativas coletivas, ao mesmo tempo em que se alinha ao arquivo dos sentimentos, pois suas composições funcionam como repositórios de emoções e memórias que criam espaços de reconhecimento e pertencimento para outras mulheres negras e LGBTQ+.

Já em Pajubá (2017) e Bixa Travesty (2018), Linn da Quebrada radicaliza essa inscrição da subjetividade na música ao cunhar para si o termo “bixa travesty”, reivindicando uma identidade que escapa às categorias normativas e forja novas possibilidades de existência. Em sua escrevivência, Linn insere a canção em um processo de insurgência contra as regulações de gênero e sexualidade impostas pela colonialidade e o “terrorismo de gênero”, que emerge, nesse contexto, como uma estratégia de destruição simbólica das normas cisheteronormativas, tensionando os limites do discurso e da performance ao transformar a música em um ato político que desafia as estruturas do patriarcado. Mais do que uma contestação, seu trabalho propõe uma ruptura, desestabilizando categorias binárias de gênero e afirmando a potência dos corpos dissidentes na arte e na vida.

Além disso, sua obra se inscreve na lógica do arquivo dos sentimentos ao converter experiências de exclusão e violência em narrativas que criam laços de pertencimento e reconhecimento para travestis, mulheres trans e, de modo amplo, pessoas LGBTQ+. Suas canções não apenas denunciam a marginalização desses corpos, mas também celebram sua existência, ressignificando traumas e transformando-os em um campo de produção cultural. Ao tensionar a linguagem e o próprio corpo como instrumento performático, Linn expande as fronteiras da canção popular e inscreve novas subjetividades na cultura, dando visibilidade a narrativas historicamente silenciadas.

As obras de Luedji Luna e Linn da Quebrada apresentam abordagens distintas, mas convergem em um ponto essencial: ambas reivindicam a canção como espaço de reumanização e afirmação de subjetividades historicamente marginalizadas. Suas criações se inserem no contexto do ativismo musical, utilizando a arte como ferramenta de expressão política e reconstrução identitária. No entanto, cada uma percorre esse caminho por meio de linguagens e estratégias poético-sonoras singulares. Enquanto a primeira transita entre o jazz, a MPB e ritmos afro-diaspóricos, compondo um universo sonoro que privilegia a introspecção, a afetividade e o senso de uma rede comunitária negra que se estende além-mar, a segunda evidencia a irreverência através de uma sonoridade eletrônica que dialoga diretamente com o funk. E se em Luedji há um mergulho no mar de sentimentos e afetos, Linn privilegia o embate direto com a norma, onde a ironia e a provocação se tornam armas de enfrentamento e ressignificação.

Apesar das diferenças estilísticas, ambas as artistas compartilham o desejo de ampliar os imaginários sociais sobre negritude, feminilidade e dissidência de gênero. Suas canções funcionam como territórios de reinvenção, onde o íntimo se entrelaça com o político, criando espaços para a afirmação de existências que foram historicamente silenciadas. Ao longo do trabalho, ficou evidente que a música, enquanto linguagem sensível e compartilhável, desempenha um papel crucial na disputa por narrativas e na construção de imaginários sociais. No caso de Luedji Luna e Linn da Quebrada, suas obras não apenas desafiam as estruturas de exclusão de gênero da indústria musical, mas também criam espaços onde novas subjetividades podem emergir e ser reconhecidas.

Dessa forma, esta dissertação busca contribuir para a compreensão da canção popular como um campo fértil para a inscrição de subjetividades dissidentes, ampliando os debates sobre autoria, identidade e resistência na música brasileira. Ao analisar como Luedji Luna e Linn da Quebrada entrelaçam som, palavra e performance na ressignificação dos imaginários sobre mulheres negras e LGBT+, ampliam-se as possibilidades de compreender a canção como um dispositivo essencial de reumanização. Como resultado, vemos como Luedji Luna e Linn da Quebrada já se inscrevem como marcos de um processo contínuo de ressignificação da presença dessas subjetividades na cultura popular brasileira.

## 6 Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da Unicamp, 1988.
- BERTES, Odailso. Vogue: dança a partir das relações corpo-imagem. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, 2014.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. **Cadernos pagu**, 2007, p. 91-109.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CERQUEIRA, Hildebrando. Lebabimibome: espiritualidade africana e resistência à escravidão. **Odeere**, v.6, n.2, p-202-236, 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coordenação: Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 27ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Frederico. Usos da voz na canção popular - apontamento e hipótese. **Ipotesi**, 2016, vol. 20, nº1, p. 194-203.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016, p.72-94.
- \_\_\_\_\_. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, 2009, vol. 13, no 25, p. 17-31.
- EVARISTO, Conceição. **A escrevivência e seus subtextos**. In: *Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho crescem 1,7 milhão em dez anos. **FGV**, 18 mar. 2023. Disponível em: <https://portal.fgv.br/artigos/maes-solo-mercado-trabalho-crescem-17-milhao-dez-anos>. Acesso em: 06 mar. 2025.
- FUSCALDO, Christina. **Cantautoras: um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras e Artes da Cena, 2020, 201 p.
- GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino**. Jandira, SP: Principis, 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUMES, Nadja; GARSON, Marcelo; ARGÔLO, Marcelo. “Por acaso eu não sou uma mulher?” Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. **Cadernos Pagu**, v.67, p.1-19, 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: Werneck, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro, Pallas, 2006. p.188-198.

\_\_\_\_\_. **Anseios: raça, gêneros e políticas culturais**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JACOMEL, Mirele. **Desigualdades de gênero e divisão sexual do trabalho no mercado fonográfico brasileiro**. Relatório final de estágio de pós-doutorado (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2023, 76 p.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Escrita de si como performance**. Revista brasileira de literatura comparada, 2017, p. 11-30.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Seuil, 1996

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & ensaios**, [S.l.], p. 122-151, vol.2, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal; OIP, 2017. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/62cc76f73d2d77003436339c56954187.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2025.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

NEIF, Laura. Muito além do lacre. **Revista Trip**, 11 fev. 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>. Acesso em: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. Luedji Luna estreia 'Bom Mesmo É Estar Debaixo d'Água Deluxe'. [Entrevista concedida à] Claudia Lima. **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: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. Luedji Luna lança versão 'deluxe' do álbum 'Bom mesmo é estar debaixo d'água'. [Entrevista concedida à] André Eloi. **Harper's Bazar**, 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: 06 mar. 2025.

\_\_\_\_\_. "Luedji Luna: 'O amor é fundamental para reconstrução da nossa humanidade'". [Entrevista concedida à] Marina Duarte de Souza, Isa Chedid e José Eduardo Bernardes. **Brasil de Fato**, São Paulo, jul. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em: 20 mai. 2024.

\_\_\_\_\_, Luedji. Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água (Álbum Visual). YouTube, 14 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4&t=151s>. Acesso em: 15 mai. 2024.

LUNA, Luedji. Luedji Luna: "Falar de amor é reconstituir a humanidade que nos foi negada". [Entrevista concedida à] Priscila Geremias. **Marie Claire**, 20 set. 2020. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/09/luedji-luna-falar-de-amor-e-reconstituir-humanidade-que-nos-foi-negada.html>. Acesso em: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. Queria ser a Luedji dos meus pais, do projeto político, mas a Luedji mesmo é cantora e compositora. [Entrevista concedida à] Joana Oliveira. **El País**, 11 mai. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397\\_823639.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397_823639.html). Acesso em: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. Mulheres compositoras se reúnem para reivindicar espaço em área dominada pelos homens. [entrevista concedida à] Eduardo Vanino. **O Globo**, 7 set. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/mulheres-compositoras-se-reunem-para-reivindicar-espaco-em-area-dominada-pelos-homens-23577651>. Acesso em: 27 fev. 2025.

LUNA, Luedji. O som que fez o som de Luedji Luna. [Entrevista concedida à] Brenda Vidal. **Noize**, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/som-que-fez-som-luedji-luna>. Acesso em: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. “Luedji Luna: do Cabula para o mundo”. [Entrevista concedida à] Djamila Ribeiro. **Carta Capital**, São Paulo, mai. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>. Acesso em: 20 mai. 2024.

LUNA, Luedji. O som que fez o som de Luedji Luna. **Itaú Cultural**, 02 jul. 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/som-que-fez-som-luedji-luna>. Acesso em: 06 mar. 2025.

LUNA, Luedji. Faixa a Faixa: Luedji Luna - "Um Corpo No Mundo". [Entrevista concedida à] Luana Dornelas. **Red Bull**, 13 nov. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/faixa-a-faixa-luedji-luna>. Acesso em: 06 mar. 2025.

MAZIEL, Táhcita; BARROZO, Sarah; HUNZIKER, Maria Helena. Solidão da mulher negra: uma revisão da literatura. **Revista da ABPN**, v.13, n. 38, 2021, p.212-239. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1270/1233>. Acesso em: 06 mar. 2025.

MICHALS, Debra. Sojourner Truth. **National Women's History Museum**, 2015. Disponível em: [www.womenshistory.org/education-resources/biographies/sojourner-truth](http://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/sojourner-truth). Acesso em: 06 mar. 2025.

MURGEL, Ana Carolina. A canção no feminino, Brasil, século XX. **Labrys**, v. 18, p. 1-33, 2010

\_\_\_\_\_. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista de Centro de Pesquisa e Formação**, 2016, p.57-72.

\_\_\_\_\_. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 2018, p.181-192.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca**, 2020, p. 164-223.

\_\_\_\_\_; AZIZA, Dandara. Entre a fumaça e as cinzas: estado de Maafa pela perspectiva Mulherismo Africana e a Psicologia Africana. **Problemata**, 2020, v.11, n.2, p.57-80.

O LIRISMO banto no livro “Kalunga: poemas de um mar sem fim”, de Lande Onawale!. **Soteropreta**, 22 jan. 2018. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://portalsoteropreta.com.br/2018/01/22/o-lirismo-banto-no-livro-kalunga-poemas-de-um-mar-sem-fim-de-lande-onawale/&sa=D&source=docs&ust=1736345372028134&usg=AOvVaw2olTxUqjVIAHflBdGNyXvp>. Acesso em: 06 mar. 2025.

PEREIRA, Valéria Cristina. A representação da mulher na música popular brasileira: eu poético e voz autoral. **Verbo de Minas**, v. 14, n. 24. p. 102-127, ago./dez. 2013.

PRECIADO, Paul. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. 1º ed. Espanha: Melusina, 2009.

QUEBRADA, Linn da. Linn da Quebrada: resistência, arte e identidade. [Entrevista concedida à Pedro Borges. **Alma Preta**, 8 nov. 2016. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/linn-quebrada-resistencia-arte-identidade/>. Acesso em: 06 mar. 2025.

QUEBRADA, Linn da. Batemos um papo reto com a MC Linn da Quebrada. [Entrevista concedida à Camila Alam. **Red Bull**, 29 mar. 2017. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada>. Acesso em: 06 mar. 2025.

QUEBRADA, Linn da. Linn da Quebrada: O 'cis-tema' só valoriza os saberes heterossexuais. [Entrevista concedida à] Marcelo de Trói. **Revista Cult**, 08 ago. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 06 mar. 2025.

QUEBRADA, Linn da. Linn da Quebrada une forças com Liniker para lançar seu álbum de estreia no Rio. [Entrevista concedida à] Milena Coppi. **O Globo**, 14 out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/linn-da-quebrada-une-forcas-com-liniker-para-lancar-seu-album-de-estreia-no-rio-21944568>. Acesso em: 06 mar. 2025.

QUEBRADA, Linn da. BIAL, Pedro. 'Inventei Linn da Quebrada para salvar minha vida', diz cantora trans a Bial. [Entrevista concedida à] Pedro Bial. **Globo**, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/gnt/conversa-com-bial/noticia/inventei-linn-da-quebrada-para-salvar-minha-vida-diz-cantora-trans-a-bial.ghtml>. Acesso em: 06 mar. 2025.

RAPOSO, Paulo. Arte e política: o ativismo como linguagem e ação transformadora do mundo? **Dossiê Mundos em Performance: Napedra 20 anos**. São Paulo, v. 8, 2023.

RAYARA, Megg. O lugar de travestis e transexuais na história e na sociedade. Paraná: Beija Flor Filmes, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yx9D3PeEtw&t=4196s>. Acesso em: 23 jan. 2022.

RISTOW, Fabiana. Linn da Quebrada é aplaudida de pé em sessão de 'Bixa travesty', em Brasília. **O Globo**, 23 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/linn-da-quebrada-aplaudida-de-pe-em-sessao-de-bixa-travesty-em-brasilia-23094239>. Acesso em: 06 mar. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU, 2023.

TRINDADE, Azoilda. **Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil**. Proposta Pedagógica, 2005, p. 30.

TRINDADE, Karlla; NÓBREGA, Elisa. Novas visibilidades no feminino: lesbianismo, história e cantadas na Música Popular Brasileira. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH**, 2008.

SNJuventude. **Amapô de Carne e Osso**. YouTube, 12 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=af2aJG9E1Tc&t=109s>. Acesso em: 06 mar. 2025.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES – UBC. **Por Elas que fazem a música**. Relatório 2025.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Tese de doutorado - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

WASSER, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos. **Revista Brasileira de Sociologia**, 2020, vol. 8, nº 20, p.50-77. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5957/595765946003/595765946003.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2024.

WERNECK, Jurema. Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira. **Geledés**, 2013. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=jurema+werneck+macacas+de+audit%C3%B3rio&oq=jurema+werneck+macacas+de+audit%C3%B3rio&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORigATIGCAEQRRg80gEINjg0M2owajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=jurema+werneck+macacas+de+audit%C3%B3rio&oq=jurema+werneck+macacas+de+audit%C3%B3rio&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCQgAEEUYORigATIGCAEQRRg80gEINjg0M2owajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8). Acesso em: 03 dez. 2024.

WISNIK, José Miguel Soares. **A gaia ciência**: literatura e música popular no Brasil. In: Ao encontro da palavra cantada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.