

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luciana de Oliveira Miranda da Cruz

**Vozes Negras: a estética da diáspora no canto e na performance de
cantoras negras brasileiras**

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

São Paulo

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luciana de Oliveira Miranda da Cruz

**Vozes Negras: a estética da diáspora no canto e na performance de
cantoras negras brasileiras.**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca Examinadora como exigência parcial
para obtenção do título de MESTRE pelo
Programa de Estudos Pós-Graduados em
Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, sob orientação da
Prof.^a Dr.^a Marta Assumpção de Andrada e
Silva.

São Paulo

2021

BANCA EXAMINADORA

“Cruzei um oceano.

Perdi minha língua.

Mas à partir da raiz do antigo,

um novo alguém trago comigo.”

Grace Nichols

À Flora e Benjamim

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de financiamento 88887.319904/2019-00

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós maternos, Uracy de Oliveira e Jandyrá Oliveira (*in memoriam*), aos meus avós paternos, Altiva Miranda e Alaerte Cruz (*in memoriam*), alicerces e fundamentos, para que essa história pudesse seguir em frente.

À minha mãe Marília, por me ensinar que a vida é feita para ser vivida, e ao meu pai Edison, por me mostrar o valor das coisas simples.

Aos meus filhos Flora e Benjamim, minha alegria de viver, que fortalecem e alimentam minha alma diariamente. À minha irmã Tiná, que está sempre a postos para o que der e vier, ao meu irmão Dedé, que traz muito corpo para essa família, e às minhas lindas sobrinhas Duda, Mel, Lara e Aisha.

À minha orientadora Marta Assumpção de Andrada e Silva, que, ao me abrir as portas para o Mestrado, possibilitou que todo um novo universo se abrisse. Agradeço por todas as horas dedicadas, e por de fato acompanhar cada momento dessa dissertação.

Aos professores Amailton Azevedo, Goli Guerreiro Luiz Augusto de Paula Souza (Tuto) pelas valiosas contribuições na minha qualificação.

À Kelly Adriano e Ana Paula Guimarães pela disponibilidade em contribuir com minha pesquisa.

Ao Laborvox pelos estimulantes encontros.

A todas as professoras do programa por partilharem seus conhecimentos e enriquecerem nossa caminhada: Esther Bianco, Ruth Paladino, Dóris Lewis, Léslie Piccolotto e Regina Freire.

Aos meus colegas de Mestrado, cujo apoio foi fundamental nessa caminhada:
Públio Gimenez, André Barroso e Michael Álex.

À Virgínia Rita Pini pela predisposição e atenção em tirar dúvidas e nos guiar
nos caminhos administrativos.

Ao Instituto Mpumalanga, e todos meus colegas, por me ensinarem tanto todos
os dias.

À Capes, que através de seu financiamento, permitiu o desenvolvimento dessa
pesquisa.

À Rita Lagrota (pela escuta), Júlio Leão (sempre parceiro), Aida Feitosa (pelas
trocas e incentivo), Bárbara Tavares (por me ensinar tantas coisas sobre o
universo acadêmico), Eduardo Brechó (meu palpiteiro oficial), Lu Lopes (por se
dispor a ficar com meu filho para que eu pudesse assistir minhas aulas), Eugênia
Corrêa (super vó do Benjamim e que sempre me incentiva), Marietta Vital,
Mônica Agena, e todos os amigos, amigas e familiares que me dão colo, ombro,
carinho e escuta — a amizade e o amor movem muitas montanhas.

Cruz LOM. Vozes negras: a estética da diáspora no canto e na performance de cantoras negras brasileiras. Dissertação de Mestrado, Programa de Estudos Pós-graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2021.

RESUMO

Introdução: situações como racismo, discriminação na atuação profissional, condição econômica desprivilegiada e dificuldades com a opção do gênero musical foram retratadas em diversas biografias de cantoras negras. Com base no aprofundamento das discussões étnico-raciais, bem como em uma aproximação com a estética da diáspora, será possível vislumbrar uma ampliação na atuação de cantoras negras no cenário atual da música no Brasil?

Objetivo: analisar como cantoras negras da cena musical atual do Brasil articulam canto e performance sob a ótica da estética da Diáspora Africana.

Método: foram realizadas entrevistas *on-line* com as cantoras Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara e Xênia França, que têm se destacado na cena musical recente. As entrevistas seguiram um roteiro com questões relacionadas à carreira, ao canto, à performance, à estética e à inserção da cantora negra na cena musical atual. Cada cantora selecionou um vídeo representativo do seu trabalho, e cada um foi analisado e incorporado à discussão. **Resultados:** as quatro cantoras têm idades próximas, em torno de 35 anos, mas formação e tempo de carreira diversos. Os gêneros musicais destacados nos seus trabalhos foram: música brasileira, *world music* e *rap*. As influências musicais citadas variaram entre artistas da música brasileira e da música negra americana nos seguintes gêneros: samba, *jazz*, *soul* e *pop*. Em relação à preparação vocal e corporal, foram apontadas técnicas vocais como *speech level sing*, acompanhamento fonoaudiológico, eutonia e yoga. Sobre imagem e estética negra, foram relatadas influências do candomblé, do movimento afrofuturista, inspirações com base na intuição e de roupas que têm o objetivo de desconstruir padrões. Na performance, a construção se dá na relação com o público, em conexão com a música e por meio de movimento intuitivo. A voz negra, segundo as cantoras, pode ser compreendida com base em influências do meio, características como voz forte e potente, questões estéticas, emocionais e socioculturais. As quatro se consideram cantoras negras com mais espaço no cenário atual, porém observam que a visibilidade ainda não representa o tamanho da população negra no Brasil. **Considerações finais:** as cantoras acima referidas, em suas entrevistas, confirmaram uma ampliação na visibilidade de cantoras negras no cenário musical atual, provavelmente decorrente de um crescimento do mundo virtual e das mídias negras. Todas trazem no canto e na performance elementos que as colocam em diálogo com a estética da Diáspora Africana, o que impacta na construção de novas narrativas e consequentemente em uma maior força em suas expressões artísticas.

Descritores: diáspora; canto; performance; negra; estética.

ABSTRACT

Introduction: situations such as racism, discrimination in professional performance, underprivileged economic condition and difficulties with the choice of the musical genre were portrayed in several biographies of black singers. Based on the deepening of ethnic-racial discussions, as well as an approximation with the aesthetics of the diaspora, will it be possible to envision an expansion in the performance of black singers in the current music scene in Brazil? **Objective:** Analyze how black singers of the current Brazilian music scene articulate its singing and performance from the perspective of the African Diaspora aesthetic. **Method:** Online interviews were conducted with the singers Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara and Xênia França, who have stood out in the recent music scene. The interviews followed a script with questions related to their career, singing, performance, aesthetics and the insertion of the black singer in the current music scene. Singers selected a video, which was considered the best representative of their work, and each one was analyzed and incorporated into the discussion. **Results:** Each of the four singers are close in age, around 35 years old, but they have different backgrounds and different career paths. The musical genres highlighted on their works were: Brazilian music, world music and rap. The musical influences named diverse between artists of Brazilian music and American black music, on the following genres: samba, jazz, soul and pop. In relation to vocal and body preparation, vocal techniques were pointed out, such as speech level sing, speech therapy, eutonia and yoga. On black image and aesthetics, were reported influences from candomblé, from the Afro-Futurist movement, certain inspirations based on intuition and on clothes that aim to deconstruct patterns. In performance, the construction takes place in the relation with the audience, in the connection with the music and through intuitive movement. The black voice, according to the singers, might be understood based on influences from the environment, characteristics such as strong and powerful voice, and aesthetic, emotional and socio-cultural issues. The four singers consider themselves black singers with more space in the current scenario, but note that visibility does not yet represent the size of the black population in Brazil. **Final considerations:** the above-mentioned singers, on their interviews, confirmed an increase in the visibility of black singers in the current music scene, probably due to a growth in the virtual world and black media. All of them bring elements in song and performance that put them in dialogue with the aesthetics of the African Diaspora, which impacts on the construction of new narratives and, consequently, on a greater strength in their artistic expressions.

Key Words: diaspora; corner; performance; black; aesthetic

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Caracterização das cantoras segundo o nome artístico, nome completo, idade, autodefinição profissional, formação, tempo de profissão e gênero musical	26
Quadro 2. Influências musicais trazidas pelas cantoras	27
Quadro 3. Preparação vocal, corporal, imagem, estética e performance no palco	28
Quadro 4. Características específicas da voz negra e associação ou não a algum gênero musical	29
Quadro 5. Vídeos mais representativos da carreira	29

SUMÁRIO

Banca examinadora	iii
Epígrafe	iv
Dedicatória	v
Agradecimento CAPES	vi
Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	x
Listra de quadros	xi
1 Introdução	1
2 Objetivo	9
3 Revisão de literatura	10
3.1 Estética musical negra no contexto da Diáspora	10
3.2 Canto e performance negra	14
4 Método	21
4.1 Preceitos éticos	21
4.2 Casuística	21
4.3 Instrumento	22
4.4 Procedimentos	24
4.5 Análise de dados	24
5 Resultados	26
6 Discussão	36
7 Considerações finais	80
8 Referências bibliográficas	82
9 Anexos	90

1 Introdução

“Possui o corpo uma memória? ” Essa é uma questão com a qual me deparei anos atrás, enquanto buscava compreender a relação entre o meu canto e a minha ancestralidade. Nessa perspectiva que esta pesquisa caminha, refletindo sobre o canto, a performance e a estética de cantoras negras da cena musical atual em conexão com a Diáspora Africana, que impacto na configuração de novos espaços de atuação podemos vislumbrar?

Como mulher, negra e cantora, o sentido na música transformou-se a partir do momento em que compreendi o que representava minha negritude¹, em seu sentido político, ideológico e cultural, ampliando assim um sentimento de pertencimento, que há anos me vinha sendo negado. Essa trajetória se iniciou enquanto cursava Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB), entre 1996 e 2003, e pude fazer parte de um grupo de estudantes que lutou por políticas de inclusão da população negra no meio acadêmico, culminando na implementação das cotas raciais na UnB². Durante esse período de graduação, sentia que, quando estava em cena, havia certa distância entre meu corpo e sua historicidade. O corpo que, em geral, eu buscava construir inspirava-se em técnicas e estéticas eurocentradas, como as francesas, inglesas e em autores

¹ Negritude, segundo o historiador Petrônio Domingues (2005), possui três sentidos: o político, o ideológico e o cultural. O sentido político se coloca a serviço do movimento negro e serve de subsídio para a reivindicação de direitos e políticas afirmativas; o ideológico está relacionado ao processo de aquisição de uma consciência racial, ou seja, à percepção de um pertencimento a determinado grupo, com uma experiência específica histórica dos negros; o sentido cultural proporciona a valorização de toda manifestação cultural de matriz africana.

² A Universidade de Brasília (UnB) foi a primeira instituição de ensino superior federal a adotar um sistema de cotas raciais para ingresso por meio do vestibular, a partir do segundo semestre de 2004 (Maio e Santos, 2005).

russos, estadunidenses, alemães, porém sempre distantes de referências que me conectassem a minha africanidade.

O desejo de performar com base em referências que incluíssem as epistemologias africanas foi o que me levou a estudar performances negras, tendo como base o universo do candomblé. Nesse contexto, observei a conexão existente entre canto, música, dança e ancestralidade africana. Havia uma ligação entre todos esses elementos, que se uniam para presentificar o sagrado, percebido por meio das vestimentas, dos toques, das comidas e de uma noção não linear de temporalidade, que conjugava o tempo simbólico, o mítico e o tempo cronológico.

Pesquisar e compreender o conceito de performance com base no candomblé me permitiu um novo entendimento sobre a relação canto e corpo negro feminino, dentro de uma perspectiva artística. Paralelamente, as discussões em torno de questões étnico-raciais ganhavam força e geravam resistências no interior de uma sociedade que viveu por tanto tempo sem enxergar o racismo estrutural, sob o qual foi construída. Entende-se o racismo estrutural como “decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares de uma sociedade” (Almeida, 2020, p. 50).

Nesse contexto, o espaço de atuação de cantoras negras, no início dos anos 2000, ainda era limitado, com poucos nomes de expressão, mesmo em localidades de maioria negra, como, por exemplo, na cidade de Salvador – Bahia. Além disso, em geral, a cantora negra estava associada basicamente a um gênero musical específico, o samba.

Diante das idiossincrasias com relação a ser cantora negra no Brasil, senti necessidade de me aprofundar, com clareza de que, para abordar esse tema, há que se considerar algumas questões, como o que é ser mulher negra, em uma sociedade construída com base no pensamento branco, masculino e de padrões europeus e inserida dentro de uma estrutura racista (Ribeiro, 2017). Compreende-se o racismo, com o conceito de Almeida (2020), como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (Almeida, 2020, p. 32). Sendo assim, a realidade de mulheres negras e, conseqüentemente, de cantoras negras só pode ser abordada, a meu ver, se associada a raça e gênero, sendo necessário um olhar interseccional para que possam ser compreendidas e transformadas (Kilomba, 2019).

Ao ler biografias de cantoras negras brasileiras, como Elza Soares, Dona Ivone Lara, Áurea Martins, Clementina de Jesus e Leci Brandão, foi possível perceber como as histórias de vida e de construção de suas carreiras têm pontos em comum no entrecruzamento de raça e gênero. Em cada uma delas, o canto e a performance transformaram-se em lugar de resistência e sobrevivência cultural. Questões como racismo, violência doméstica, condição econômica desprivilegiada, discriminação nos espaços de atuação profissional e assédio fazem parte dessas histórias. Ao entoar suas vozes, cada uma delas, de alguma forma, rompia com tradições eurocêtricas, como as oriundas do *bel canto*, ampliando, assim, a noção de identidade negra no contexto da música. Nessa perspectiva, é possível observar como suas performances já dialogavam com as formas expressivas do Atlântico negro, descrito por Gilroy (2019) como o mapa

da Diáspora Africana, significando um espaço de enfrentamento do racismo e de afirmação da identidade negra.

Elza Soares (1937), nascida no Rio de Janeiro, foi obrigada a se casar aos 12 anos, aos 13 se tornou mãe e vivia com a família em um barraco pequeno. Quando se apresentou em um *show* de calouros de rádio conduzido pelo compositor Ary Barroso, ouviu do apresentador a pergunta: “De que planeta você veio?” e ela respondeu: “Vim do planeta da fome”. Em sua biografia mais recente (Camargo, 2018), existem relatos de situações de violência doméstica, rupturas, e relacionamentos abusivos. Nos últimos anos, porém, sua carreira foi alavancada pelo sucesso dos álbuns **Do cóccix até o pescoço** (2002), **A Mulher do fim do mundo** (2015) e **Deus é Mulher** (2018). O primeiro foi gravado depois de sete anos de ausência e firma sua identidade interpretativa e vocal. Ainda, segundo a cantora, é um disco que a representa: “Eu tinha uma voz, eu tinha o que dizer. E tudo estava ali pra quem quisesse ouvir” (Camargo, 2018, p. 326). Os dois últimos álbuns apresentam um tom de denúncia das opressões de gênero e de raça, bem como de resistência a tais opressões. Trazem uma forte identidade que expressa a negritude de Elza, tanto nas composições, quanto na estética musical, quando mistura cuícas e guitarras e “revitaliza a bossa negra dessa mulher de pele preta” (Ferreira, 2019).

Santhiago (2009) narra a história de cantoras negras brasileiras que optaram por transitar em outros gêneros da música, como, por exemplo, bossa nova e *jazz*. Os preconceitos enfrentados por elas passavam por questões de raça e gênero e, também, pela questão do gênero musical, uma vez que cantoras negras tinham seus espaços de atuação limitados ao samba. O livro reúne entrevistas com cantoras como Alaíde Costa, Leila Maria, Áurea Martins e Zezé

Mota, com depoimentos sobre diversas situações de racismo vividas por elas e a dificuldade de inserção no meio musical.

Leci Brandão e Dona Ivone Lara foram precursoras dentro do universo do samba. Oriundas do subúrbio carioca, as duas, em suas trajetórias, tiveram a necessidade de trabalhar desde cedo, para o sustento da família. Mesmo com o preconceito dentro do universo do samba, que reproduzia práticas machistas da sociedade vigente, as duas romperam barreiras e tornaram-se compositoras da ala de compositores de escolas de samba. Por um lado, Dona Ivone Lara, no início de sua carreira, teve de se ocultar atrás de pseudônimos masculinos, para que seus primeiros sambas fossem incluídos (Nobile, 2013). Por outro lado, Leci, que adotou um tom mais politizado em suas composições, sofreu restrições, o que gerou uma ruptura com a sua gravadora (Souza, 2016). Mesmo com uma trajetória fantástica de composições, com mais de 10 álbuns lançados, Dona Ivone Lara nunca alcançou os números de venda e sucesso que outras cantoras não negras de sua geração conseguiram (Nobile, 2013) — impacto que pôde ser sentido por inúmeras cantoras negras brasileiras, em diferentes momentos da música.

Apesar das dificuldades enfrentadas ao longo da história por diversas cantoras negras, para se firmarem no mercado, nos últimos anos vem sendo possível notar uma maior atuação dessas cantoras, em diferentes gêneros musicais, como compositoras e empreendedoras de suas carreiras. A voz negra, antes associada apenas ao samba, ganha novos coloridos, sendo possível perceber sua crescente atuação em gêneros musicais diversos e em diálogo com outras expressões musicais da Diáspora Africana, como *reggae*, *rap*, *soul music*, *santeria cubana*, *ijexá*, entre outros. Esse canto de identidade “... expressa bem

aquilo que pretende transmitir, com vivacidade, força e energia, e de modo altamente significativo” (Andrada e Silva, 2005, p. 95) e pode ser percebido tanto em um canto mais intimista como em um bem projetado, o que demonstra o quanto o canto negro é diverso, multifacetado e constrói-se no percurso entre o corpo e sua memória.

Nos desdobramentos do que pode ser lido como elementos transformadores dentro desse processo, trago a reflexão sobre a estética negra, bem como sobre uma maior presença e difusão de temas como o empoderamento, feminismo negro e o acesso à obra e ao pensamento de intelectuais negras, como Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Angela Davis, Patricia Hill Collins, Bell Hooks e Djamila Ribeiro, que têm contribuído para a ampliação do debate em torno das questões étnico-raciais no Brasil.

Tais fatos, aliados à luta dos movimentos negros, têm na sua pauta a educação para a população negra, de forma que culminaram na implementação de leis de ações afirmativas, como a Lei 12.711/2012³, que reserva vagas para estudantes negros(as) nas universidades, e a Lei 10.639/2003⁴, que tornou obrigatório o ensino da cultura africana e afro-brasileira nas escolas públicas. Essas ações representam um impulso nos deslocamentos necessários para pensar as relações raciais e reparações históricas a essa população e certamente têm impactado na produção artística e musical de cantoras negras brasileiras.

³ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 18 jan. 2021.

⁴ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 18 jan. 2021.

Diáspora, palavra grega conhecida desde o século V a. C., está relacionada à dispersão de um povo em consequência de preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica. É um conceito aplicado a diversas realidades e tempos históricos. No caso das diásporas negras, a origem está na escravidão, a partir do tráfico atlântico, responsável pelo deslocamento de muitos africanos, com suas bagagens culturais, simbólicas e míticas. A primeira diáspora foi motivada pelo tráfico atlântico, pelo deslocamento forçado de africanos. A segunda diáspora, de acordo com Guerreiro (2010), acontece:

[...] por meio dos deslocamentos voluntários, como o retorno de ex-escravos para África e o vai e vem em massa de povos negros, como a migração de jamaicanos e nigerianos para Londres; de cubanos e sul-africanos para *New York*, de angolanos para Portugal e Brasil. Esses deslocamentos transfiguram a ambiência cultural do mundo atlântico (Guerreiro, 2010, p. 10).

Nesse sentido, relaciono a maior presença de cantora negras brasileiras na cena atual ao fluxo das diásporas. Intentamos compreender como a intensificação das trocas simbólicas ocorridas dentro desse fluxo e a ampliação das discussões étnico-raciais vêm impactando no canto e na performance dessas cantoras, bem como na sua maior inserção no mercado da música brasileira.

Para a Fonoaudiologia, a contribuição desta pesquisa tem relação com o pensar o canto e a performance com base em uma estética negra. É a possibilidade de pensar os indivíduos e suas expressões artísticas conectadas

com a sua ancestralidade, com seu repertório de vida, de maneira que a arte e a vida não são vistas de forma separada. Dessa forma, amplia-se o diálogo da Fonoaudiologia com campos de conhecimento como a Música, o Canto, a Antropologia e as Artes Cênicas na dimensão da cultura negra.

2 Objetivo

O objetivo da pesquisa foi analisar como cantoras negras da cena musical atual do Brasil articulam canto e performance sob a ótica da estética na Diáspora Africana.

3 Revisão de literatura

A revisão de literatura está apresentada em dois subitens. O primeiro apresenta a contextualização da estética musical negra no contexto da Diáspora Africana, com base nos conceitos de continuidade e de translocação. No segundo subitem, estabelece-se um diálogo entre o canto e a performance negra, na perspectiva de diferentes autores.

3.1 Estética musical negra no contexto da Diáspora

A Diáspora Africana representou o deslocamento de pessoas negras pelo Atlântico, compreendendo as Américas, o Oriente Médio e a Europa, “em função dos diferentes itinerários, notadamente transatlânticos, empregados pelo tráfico de escravos (Ki Zerbo, 2010). O mundo atlântico negro, constituído com base nos movimentos diaspóricos, foi definido por Paul Gilroy como “negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (Gilroy, 2019, p. 35) e pode ser lido em três momentos distintos. O primeiro se deu na história moderna, com o tráfico atlântico. O segundo está dividido em dois recortes: “um ligado ao período da colonização e outro ao período pós-colonial que começa a se realizar na África subsaariana a partir de 1957 com a independência de Gana, e segue até 1975 com a independência de Angola e Moçambique” (Guerreiro, 2010, p. 14). O terceiro, em termo cunhado por Guerreiro (2010) como a terceira diáspora, evidencia as conexões do mundo moderno por meio da virtualidade que promove os deslocamentos culturais do mundo atlântico.

Segundo Hall (2003), na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas, provocando hibridismos, sincretismos e misturas, que representam novas formas de estar no mundo. Não há como pensar a diáspora sem considerar questões como identidade, pertencimento e a própria noção de cultura, que representa, na perspectiva do autor, um processo no qual estamos permanentemente em formação: “Cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de tornar-se” (Hall, 2016 p. 56). O autor reforça a ideia de que na diáspora as identidades se reconstroem, na criação de novos outros, e não se ligam mais de forma contínua ao passado, devido às rupturas violentas e abruptas. Dessa forma, há uma necessidade de os grupos subordinados ou marginais, formados pelo sistema colonialista, apropriarem-se criticamente dos códigos das culturas dominantes, crioulizando-as e provocando uma pluralização de identidade e diversificação de culturas (Hall, 2003).

O historiador britânico Paul Gilroy (2019) reflete sobre as formas culturais negras e destaca a música como um potencial simbólico para compreender a Diáspora Africana, uma vez que a arte traz, em si, códigos estéticos que nos falam sobre reterritorialização e deslocamentos.

A existência dos códigos estéticos, lidos aqui como estéticas negras, é apresentada em duas leituras: a primeira parte da ideia de autenticidade negra, e da translocação de símbolos que se recombina no processo da diáspora. Para exemplificar a primeira ideia, a de autenticidade, trago as reflexões do pesquisador Nigeriano Esiaba Irobi, que discorre sobre a persistência da performance africana na diáspora. Irobi (2019) analisa a diáspora com base em uma concepção fenomenológica, que trata da memória como um reflexo das experiências sensoriais e transcendentais, inscritas no corpo

independentemente de sua localização territorial. Isso evoca a ideia de que o africano mantém e reforça seus mitos ancestrais, mediante as diferentes formas de performar e de vivenciar o mito, seja no continente africano pré-colonial, seja em atualizações afro-diaspóricas como o Carnaval, que hoje se propagou no Caribe, nas Américas e na Europa, estabelecendo, assim, uma forma de continuidade das práticas de matrizes africanas.

Nesse contexto, a performance africana pode ser transportada pelo tempo e por territórios, permanecendo inscrita no corpo com o fluxo de africanos pelo mundo atlântico. O autor defende que essa memória corporal é repassada de geração em geração, “por meio da inteligência do corpo humano” (Irobi, 2019, p. 275), e vê o corpo como “local de múltiplos discursos para esculpir memória, história, identidade e cultura” (Irobi, 2019, p. 277). No seu entendimento, quando falamos de corpos em diáspora, tratamos de corpos que atualizam simbolicamente sua conexão com a África. A arte, nesse caso, torna-se um canal de comunicação da percepção e dos sentidos, repassados com o que ele denomina de “escritas performativas”, um lugar de resistência e negociações simbólicas, entre os povos afro-diaspóricos e o Novo Mundo.

De volta à questão da estética negra, sua segunda leitura remonta aos processos de hibridização, trazida por Gilroy (2019) e Hall (2003; 2016), que compreendem o processo da diáspora a partir da translocação e mistura de símbolos africanos. Ao refletir sobre as relações afro-diaspóricas e os sincretismos e hibridismos decorrentes do seu fluxo, Gilroy (2019) traz exemplos na música, como o *reggae*, que tem suas origens no *rhythm and blues* e nos grupos vocais negros, aproximando Caribe e Estados Unidos. No *hip hop*, há também a presença da “oralidade cinética da Jamaica” (Gilroy, 2019, p. 178), ou

seja, um tipo de fala/canto que se manifestava nas festas jamaicanas e que influenciou o surgimento dos MCs⁵ no contexto do *hip hop* nos Estados Unidos, inspirando também o surgimento dos MCs da cena *funk* carioca. A própria construção do *hip hop* é um processo feito por colagens de *samplers*, que são fragmentos de discursos, cantos, instrumentais processados digitalmente. Nessa combinação de gêneros e fragmentos, há uma atualização entre passado e presente e de localidades, que coloca mais uma vez o mundo atlântico em permanente diálogo (Gilroy, 2019)

Em diversas culturas africanas, a arte e a vida não estão separadas, sendo a arte um lugar pelo qual conhecimentos e saberes são partilhados, revividos ou mesmo no qual conflitos são expostos e superados. A existência ritualizada, a concepção de tempo que privilegia o tempo ancestral, a oralidade como forma de transmitir e apreender ensinamentos e o espírito de coletividade são alguns elementos apontados como parte dessa cosmovisão africana. Viver torna-se, assim, um estado permanente de performance:

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar ao modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio

⁵ MC ou Emcee, *máster of ceremonies*, poeta oral surgido dentro do universo urbano da cultura *hip hop*, inicialmente com as funções de promover o DJ, fazer a ponte e ser o elo de ligação e comunicação entre ele e o público.

grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível (Schechner, 2012, p. 83).

3.2 Canto e performance negra

Nas Américas e na Europa, a escrita ganhou um *status* de poder, como bem pontuou Gilroy (2019), quando questionou a ideologia da textualidade, que subjugava a importância da gestualidade, do vestuário, das significações corporais. Dentro das culturas africanas, o corpo é um lugar de saber, e a performance torna-se, com isso, o transporte de signos, símbolos e de sobrevivências históricas. O colonialismo nas Américas condenava as expressões de povos indígenas e africanos, por considerarem-nas demoníacas e ameaçadoras. A ideia era que, à medida que as expressões corporais, artísticas e simbólicas fossem proibidas, desaparecessem e fossem substituídas pelas crenças e epistemologias eurocêntricas (Taylor, 2013). Porém, na sua negação, também residia o reconhecimento de seu poder:

os muitos editos contra todos os tipos de práticas da performance, desde músicas dançadas, até reuniões secretas, transmitiam o reconhecimento de que elas funcionavam tanto como uma episteme, quanto uma prática mnemônica (Taylor, 2013, p. 80).

Ao analisar os conceitos de performance negra, trago algumas leituras, como a realizada por Jesus (2020) com base na obra da cantora peruana Victoria Santa Cruz. Jesus (2020) relaciona a performance negra às “escrevivências”,

conceito descrito por Conceição Evaristo como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil (Oliveira, 2009). Destaca uma escrita que parte da vivência da autora como mulher negra, fato que interfere nas suas escolhas textuais, nos seus desejos e nas suas narrativas (Jesus, 2020, p. 72). Ao analisar a obra de Victoria Santa Cruz, identifica dois elementos que localizam sua performance como afro-diaspórica: a relação com a cultura afro-peruana, bem como a valorização desta, e seu movimento subversivo (Jesus, 2020). Há também uma forte referência a um ritmo interior: “Ela não está falando de ritmo apenas como elemento musical, ela fala do ritmo como um poder cósmico que possui chaves para o encontro consigo e com o outro, para as conexões com a sua cultura, seu corpo e quiçá sua espiritualidade” (Jesus, 2020, p. 75).

O poeta, dramaturgo e escritor nigeriano Irobi (2019) atualiza o conceito de performance no contexto da diáspora, com a ideia de escritas performativas que, na sua perspectiva, representam uma continuidade das formas artísticas africanas. O autor cita a performance *Omabe*, que acontece em Nsukka, na Nigéria, cujo objetivo é “permitir à população experimentar o mito de sua origem e equilíbrio, por meio de uma performance comum” (Irobi, 2019, p. 12). Destaca a criação coletiva, a cosmovisão de seu povo e a percepção de si mesmo, que dialoga com a busca pelo ritmo interior, e cita o Carnaval de matriz africana no Brasil e na América do Norte como uma continuidade do caráter polissêmico das performances africanas.

Santana (2019), ao pesquisar sobre o trabalho de criadoras negras de Salvador, conceitua a performance negra “como uma ação estética, criativa, que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo, seu campo

simbólico e estratégico” (Santana, 2019, p. 65). Aponta, ainda, como característico das performances negras:

Trazer imagens que apontam para múltiplas significações, não fechar num significado unívoco, mas se utilizar de um saber ancestral e de resistência histórica em que o jogo textual, mesmo onde não há verbo, torna possível a continuidade e a ampliação das compreensões (Santana, 2019, p. 13).

Partindo dos conceitos e das reflexões sobre performance negra, amplio a leitura para as múltiplas significações do que vem a ser a voz negra ou o canto negro. De acordo com Sundenberg (2015), o conceito de voz é designado por:

sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal (Sundenberg, 2015, p. 21).

O conceito de canto estaria relacionado à combinação entre sons da fala e sons de uma natureza mais musical (Sundenberg, 2015). Andrada e Silva e Duprat (2010) apontaram os conceitos de voz também relacionados à expressão da emoção (que se manifesta na melodia e no ritmo de cada um), à comunicação (trocas entre indivíduos) e ao psiquismo. Segundo os autores, a interpretação do canto “depende das possibilidades anatômicas, fisiológicas, do estado geral da

saúde, do psiquismo e do estado emocional de cada cantor” (Andrada e Sila; Duprat, 2010 p. 179). Quando todos esses estágios estão em harmonia, acontece, segundo os autores, o “cantar com alma”.

Davini (2002) faz uma crítica ao domínio de técnicas tradicionais no campo da voz. Destaca a necessidade de compreender as dimensões técnicas, estéticas e metodológicas na formação tanto de atores quanto de cantores, para que a produção da voz saia do campo da reprodução e repetição para o lugar da produção e da criação. Compreendendo a “vocalidade” como o uso que um determinado grupo faz da voz e da palavra, destaca a voz como um referencial coletivo, em que se encontram códigos comuns, em contraposição à visão individualista e instrumental da voz. Nesse sentido, a vocalidade seria tanto produzida pelo corpo compreendido como um lugar de afeto, movimentos locais e velocidades diferenciais, como pela noção de corpo cultural (Davini, 2002).

Em relação à questão mais especificamente do canto negro, Pimenta (1999), ao estudar a voz do negro, observa que existem diferenças perceptivas e acústicas relacionadas a questões anatômicas e fisiológicas. Por exemplo, o trato vocal, conhecido como filtro, apresenta algumas especificidades, como o tamanho das cavidades, o formato dos lábios e basicamente os espaços de ressonância, que são mais amplos, o que contribui para uma maior ressonância de harmônicos graves e menor *pitch*. Essas características normalmente são marcantes em negros africanos não miscigenados.

No que se refere à voz em performance, Delazzeri (2018) traz uma abordagem interseccional, entre gênero musical e raça, por meio de entrevistas com cantoras de *blues*. Em sua pesquisa, descreve o timbre como uma

construção sociocultural, o que poderia levar uma cantora branca a ser relacionada a uma cantora de voz negra, por apresentar qualidades destacadas na voz como potente e forte, por exemplo.

No entendimento da autora, a “voz negra” estaria mais relacionada às condições em que essas vozes foram desenvolvidas e aprendidas e menos a uma questão de características físicas:

a voz negra, antes de apontar para características físicas outrora tratadas como oriundas de diferenças raciais, liga-se ao desenvolvimento de técnicas vocais e corporais típicas da música negra estadunidense, que remontam à integração de técnicas vocais específicas dos gritos dos campos (*field hollers*) e dos cantos religiosos executados pelos negros afro-americanos (*spirituals*), os quais deram origem ao blues (Delazzeri, 2018, p. 78).

Villas (2008), sob uma perspectiva da etnomusicologia, enfatiza o caráter performático com base em uma compreensão sócio-histórica da voz como um lugar simbólico. A autora analisa a questão da produção e da reprodução de repertórios etnomusicológicos, questionando a perda da aura que acontece quando os repertórios passam a ser reproduzidos fora de seus contextos culturais originários, e ressalta a necessidade de se ouvir a voz dos mestres da cultura como “tradições vivas com poder de criação” (Villas, 2008, p. 280).

As reflexões da autora apontam para a necessidade de se pensar a voz como uma imensa diversidade e se questionar a ideia de higiene da voz, ainda recorrente nas áreas de voz, que:

Normatizam, a partir de um modelo restrito de produção de voz, o que ela pode realizar ou não, embasados em uma fisiologia que aparece como o poder da verdade [...] ocultando seu caráter de contingente produção discursiva (Villas, 2008, p. 281).

Tanto Villas (2008) quanto Davini (2002) reforçam a questão do “como se diz o que se diz” como um aspecto que marca e delineia a singularidade das vozes. Em sua pesquisa sobre vocalidades na comunidade negra rural quilombola do Pombal em Goiás, Villas (2005) descreve como, por meio do canto e da voz, as comunidades subvertem a ordem colonial e recriam novos campos de significação, conectados a uma expressão negra. Na perspectiva da autora, os traços distintivos que afirmam essa “atitude vocal” do canto negro na comunidade do Pombal são aspectos como: jogo rítmico e variações tímbricas e de altura; timbre anasalado; glissandos finais descendentes e portamentos; e o que ela destaca como velamento fonemático, “mudança tímbrica na qual o fonema é velado e parafraseado por efeitos vários, como vibratos e trêmulos” (Villas, 2005, p. 192). Esse velamento se faz presente em outras tradições negras e é lido como a necessidade de se manter um certo segredo, um mistério, que facilita o que deve ser lembrado e o que deve permanecer em sombras, indicando na materialidade vocal um sentido sagrado (Villas, 2005; Carvalho, 1993).

Ramos (2016) faz uma análise baseada na leitura da pesquisadora Diana Taylor, pioneira nos estudos da performance, que aponta para a performance como forma e manutenção de memória. Nesse caso, “a memória diz respeito à capacidade de transportar para o presente os saberes e cosmologias que compõe a história de uma sociedade, comunidade, grupo de pessoas, uma única pessoa, ou mesmo o corpo (Ramos, 2016, p. 57). A autora trabalha com a ideia de incorporação de conhecimentos e saberes, que se realizam a partir da memória e também da forma como uma sociedade organiza e seleciona os saberes tradicionais. Nessa linha, a autora remonta a ideia de memória baseada no conceito de arquivo e repertório. Arquivo seria mais relacionado ao discurso colonizador, em que a memória é captada por documentos oficiais. Repertório seria referente à transmissão de saberes relacionados à experiência corporificada, transmitida por meio dos gestos, do canto, da oralidade, dos rituais (Taylor, 2013).

De acordo com Ramos (2016), falar da performance sob essa perspectiva “requer uma mudança de paradigma epistemológico, e metodologias de pesquisa (Ramos, 2016, p. 7). É nessa perspectiva, do corpo como memória, das performances e vocalidades negras como transportadoras da textualidade africana e como formas de reexistir dentro das culturas dominantes, que me amparo conceitualmente para discutir a atuação de cantoras negras na cena atual da música brasileira.

4 Método

4.1 Preceitos éticos

O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob o número 23707919.0.0000.5482 (anexo 1). As cantoras convidadas para participar do estudo receberam o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido direcionado a cada uma (anexo 2) por e-mail, sendo o aceite realizado por e-mail em resposta ao TCLE. Trata-se de um estudo etnográfico.

4.2 Casuística

A seleção de amostra aconteceu com base na amostra intencional, cuja definição é feita “a partir da experiência do pesquisador, no campo de pesquisa, numa empiria pautada em raciocínios instruídos por conhecimentos teóricos em relação ao campo de pesquisa” (Fontanella et al. 2011, p. 89).

Foram selecionadas quatro cantoras negras da música brasileira, com trabalhos lançados nos últimos dez anos. As cantoras selecionadas foram: Luedji Luna (luedjiluna.com.br), Xênia França (agogocultural.com.br/xenia-franca), Preta Rara (<https://www.preta-rara.com>) e Ellen Oléria (<https://www.ellenoleria.com.br>).

As cantoras sujeitos na pesquisa atuam em diferentes gêneros da música popular brasileira e possuem um número expressivo de seguidores nas redes sociais (acima de 100 mil seguidores em novembro/2019 no Instagram) e mais de um milhão de *streaming* nas plataformas digitais como Spotify e Deezer. São cantoras que se auto declaram negras, e trazem em seus trabalhos, ou em suas falas temas relacionados a negritude e às relações étnico-raciais.

Segue a data, a plataforma e o tempo de cada entrevista:

Xênia França – 11 de maio de 2020, plataforma Zoom, duração de 1 hora e 13 minutos.

Luedji Luna – 27 de maio de 2020, plataforma Zoom, duração de 1 hora e dois minutos.

Preta Rara – 25 de junho de 2020, plataforma Zoom, duração de 54 minutos.

Ellen Oléria – 23 de setembro de 2020, plataforma Zoom, duração de 1 hora e oito minutos.

4.3 Instrumento

O roteiro de entrevista (anexo 3) foi elaborado na perspectiva de explorar aspectos do canto, da performance e da estética musical. Este foi dividido em quatro partes: dados de identificação; voz, canto e carreira; performance e estética musical e inserção sociocultural (anexo 3). As perguntas foram construídas com base em experiências pessoais da pesquisadora como mulher,

negra e cantora e com base na literatura (Ribeiro, 2017; Hooks, 2018; Berth, 2019; Hooks, 2019).

Foi realizado um estudo piloto com a cantora Dani Nega e feitas algumas adaptações, dentre elas a divisão dos eixos temáticos e do texto de algumas questões. Após essas adaptações, foi realizada uma segunda entrevista piloto com a cantora Janine Mathias, nesta os ajustes foram apenas na redação de algumas questões.

O roteiro de entrevista - Cantoras negras brasileiras: canto, performance, estética musical e inserção sociocultural foi dividido em quatro partes:

A) Dados de identificação: nome artístico, nome completo, data de nascimento (idade), autodefinição profissional, formação, tempo de profissão e definição do gênero musical.

B) Voz, canto e carreira: como a música surgiu na vida; início da carreira musical; aula de canto e técnica de canto; preparação corporal ou teatral para o canto; cuidados com a voz; características especiais da voz negra e associação ou não da voz negra a algum gênero musical.

C) Performance e estética musical: construção do repertório; montagem e estética do *show*; performance no palco; cantores ou cantoras que influenciaram; momento, música ou trabalho que mais projetou a carreira e destaque de algum vídeo ou música representativo do próprio trabalho.

D) Inserção sociocultural: oportunidades e mercado para cantora negra; percepção da presença e diálogos com cantoras negras do cenário atual da música brasileira.

4.4 Procedimentos

As entrevistas foram agendadas por meio do contato direto com as cantoras Luedji Luna, Xênia França e Ellen Oléria, e por contato prévio com agente e empresário da cantora Preta Rara.

O registro das entrevistas foi realizado por meio da plataforma Zoom, que permite o registro em áudio e vídeo, com autorização das cantoras, e pelo gravador do celular. Este material gravado foi transcrito primeiramente do celular e em raro caso de dúvida recorri a gravação em vídeo. Após a transcrição foram feitas correções no texto, com relação a pontuação e ortografia, para deixar mais claro o sentido da frase.

4.5 Análise de dados

Os dados foram analisados de forma diferente para estruturar de forma mais adequada a apresentação dos resultados. Ao considerar o vasto conteúdo das respostas, optamos por selecionar as questões relacionadas diretamente com o objetivo do trabalho, descritas abaixo conforme a apresentação dos

resultados. As outras respostas não utilizadas nesta dissertação, farão parte de futuros artigos. As entrevistas na íntegra de cada cantora estão no anexo 4.

Os quadros seguem uma ordem relacionada ao objetivo central, não obedecendo a ordem das perguntas. A opção por reunir as respostas em quadros deve-se ao fato de tornar as informações mais claras, possibilitando uma melhor análise e uma melhor visualização das repostas de cada uma das cantoras, inclusive na possibilidade de comparação entre as respostas. O Quadro 1 apresenta os dados de identificação da Parte A do instrumento (anexo 3). O Quadro 2 apresenta a resposta da pergunta 11 Parte B do roteiro que aborda influências musicais. O Quadro 3 traz questões sobre preparação corporal para o canto e performance no palco (questões 4 e 10). O quadro 4 refere-se às características específicas da voz negra e sua associação a gêneros musicais específicos (Questões 6 e 7). O quadro 5 traz os vídeos escolhidos como os mais representativos pelas cantoras (Questão 13) e a pergunta 15 é apresentada na íntegra.

O fato dessa pergunta ser apresentada na íntegra, justifica-se por ser a que mais se relaciona ao objetivo, trazendo a perspectiva de cada uma sobre o cenário atual para cantoras negras no contexto da música brasileira.

5 Resultados

Nos resultados estão apresentados cinco quadros com informações sobre idade, gênero musical em que atuam, autodefinição profissional, influências musicais, preparação corporal e vocal, construção da imagem e estética, a performance no palco, características específicas da voz negra, se há uma relação entre gêneros musicais e a voz negra e os videoclipes escolhidos como os mais representativos de seus trabalhos. Os quadros foram construídos com base nas informações retiradas das entrevistas.

Quadro 1. Caracterização das cantoras segundo o nome artístico, nome completo, idade, autodefinição profissional, formação, tempo de profissão e gênero musical.

Nome artístico	Ellen Oléria (EO)	Luedji Luna (LL)	Preta Rara (PR)	Xênia França (XF)
Nome completo	Ellen Gomes de Oléria	Luedji Gomes Santa Rita	Joyce da Silva Fernandes	Xênia Eric Estrela França
Idade	(37 anos) 12/11/1982	(33 anos) 25/05/1987	(35 anos) 13/05/1985	(37 anos) 27/02/1983
Autodefinição profissional	Cantora Compositora	Cantora Compositora	<i>Rapper</i> Historiadora Escritora	Cantora
Formação profissional	Graduação em Artes Cênicas	Não	Graduação em História	Graduação em Canto Popular
Tempo de profissão	20 anos	6 anos	15 anos	10 anos
Gênero musical	Música Brasileira	<i>World Music</i>	<i>Rap</i>	Sem gênero

Quadro 2. Influências musicais trazidas pelas cantoras.

Nome artístico	Ellen Oléria (EO)	Luedji Luna (LL)	Preta Rara (PR)	Xênia França (XF)
Influências musicais (na ordem de citação)	Elis Regina, Leila Pinheiro, Nando Reis, Milton Nascimento, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Margareth Menezes, Clementina de Jesus, Whitney Houston, Nina Simone, Tina Turner, Roberta Miranda, Erikah Badu, Jill Scott, Cássia Eller, Bjork, Bom Iver, Leny Andrade e Ella Fitzgerald.	Luiz Melodia, Djavan, Milton Nascimento e Tiganá Santana.	Alcione, Jovelina Pérola Negra e Nega Gizza.	Margareth Menezes, Whitney Houston, Mariah Carey, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elza Soares, Erikah Badu, Esperanza Spalding, Carlinhos Brown, Milton Nascimento, Djavan, Billie Holiday.

Quadro 3. Preparação vocal, corporal, imagem, estética e performance no palco.

Nome artístico	Ellen Oléria (EO)	Luedji Luna (LL)	Preta Rara (PR)	Xênia França (XF)
Preparação vocal	aula de canto na igreja e técnica dos 3 apoios	aula de canto em escola de canto popular e acompanhamento fonoaudiológico	aula de canto na igreja	aulas de canto popular e da técnica <i>speech level sing</i> e acompanhamento fonoaudiológico
Preparação corporal	eutonia de Gerda Alexander	yoga e um preparo corporal com uma professora argentina, que mistura yoga com canto	um pouco de teatro, como era doméstica disse que ficava muito cansativo conciliar	palco sempre intuitivo, sem técnica, sem marcação ou cena
Imagem e estética	parte de ideias e da intuição e conta com parcerias de outros artistas (fotógrafos e figurinistas) para realizar	no <i>show um corpo no mundo</i> usava muito branco por conta do preceito, e a banda passou a usar também. Atualmente conta com profissionais para ajudá-la a pensar na estética	usa roupas que mostrem seu corpo, com o intuito de afirmá-lo como um corpo livre e se inspira no título do disco: audácia	usou a concepção gráfica do disco <i>Xenia</i> no <i>show</i> , trazendo o sensorial, o cósmico e a sensação de ir para outra dimensão
Descrição da performance no palco	penso na conexão com o público, com os músicos, no expandir o corpo, da técnica dos três apoios, e em manter o corpo ativo.	eu uso muito o espaço do palco. Meu corpo responde voluntariamente a música. É uma dança espontânea, que acaba se repetindo e vira uma coreografia.	se dá através dos movimentos que a música coloca no meu corpo. Cada <i>show</i> eu revisito um lugar.	eu vivo o dia do <i>show</i> como se fosse meu aniversário. Chego cedo, rezo. Eu liberto coisas que não tem como libertar no dia a dia. Existe uma persona, uma outra pessoa, e eu deixo ela extravasar.

Quadro 4. Características específicas da voz negra e associação ou não a algum gênero musical.

Nome artístico	Ellen Oléria (EO)	Luedji Luna (LL)	Preta Rara (PR)	Xênia França (XF)
Características específicas da voz negra	a produção vocal está mais relacionada a nossas condições climáticas, geográficas, do que com a raça e etnia. Apesar de características como melismas, na música negra americana, e o brilho do canto das lavadeiras.	a voz negra é mais anasalada e tem mais capacidade de comover, tira o som da soul. No Brasil é mais suave, mais choroso. Na África sai da garganta, do útero.	me remete a vozes mais roucas, mais recheadas, mais graves.	o canto negro é muito sublime, e depende do contexto cultural onde está inserido.
Associação entre a voz negra e algum gênero musical específico	sim, associa-se que por ser gorda, preta, você vai cantar bem, com voz grande, melisma, projeção.	no Brasil sim, está ligada ao samba, e hoje talvez mais associada ao <i>pop</i> e <i>funk</i> .	sim, sempre que estou com o microfone pergunto am se canto samba.	sim, há um vício de achar que a cantora negra vai chegar e colocar a voz no lugar da voz <i>black</i> e já cheguei a colocar minha voz em risco por causa disso.

Quadro 5. Vídeos mais representativos da carreira.

Nome artístico	Ellen Oléria (EO)	Luedji Luna (LL)	Preta Rara (PR)	Xênia França (XF)
Vídeo mais representativo	Zumbi de Jorge Benjor	Um corpo no mundo	Falsa Abolição gravado com o grupo de rap Tarja Preta	Pra que me chamas?

Os comentários dos vídeos farão parte da discussão e no anexo 5 está a análise de cada um deles.

Vídeos

Ellen Oléria: Zumbi (apresentação ao vivo – DVD)



Luedji Luna: Um Corpo no Mundo (videoclipe oficial)



Preta Rara: Falsa Abolição (videoclipe oficial com participação da rapper Negra Jack)



Link do videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWKU>

Xênia França: Pra que me chamas (Foto do clipe)



Link do videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>

5.2 Resposta da questão 15 (na íntegra)

15. Qual a sua percepção da presença de cantoras negras no cenário atual da música brasileira?

Ellen Oléria: *Acho que a gente está quebrando tudo. Acho que pegou uma onda das que vieram antes de nós e a gente está explodindo no mundo né? Então a gente pegou um fluxo de Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Elza Soares, a gente pegou esse fluxo, elas abriram muito espaço pra nós, e de repente a gente tem uma Iza, uma Luedji, uma Xênia, uma Liniker, uma Larissa Luz, Ellen Oléria, uma Luciana Oliveira. Eu acho que a gente está chegando muito forte, muito fortemente. Eu conheci duas cantoras que eu acho incríveis. Uma paraibana chamada Sandra Belê, e uma do Rio Grande Norte chamada Crystal. Que mulheres incríveis. Aí em Brasília a gente tem Letícia Fialho compondo como ninguém. Me lembro as coisas lindas que Joyce escrevia, mas com outro recorte, falando de um outro lugar, são outras paisagens. Eu entendo que a música negra hoje pega esse ar quente que a geração antes de nós trouxe e está subindo, subindo alto, sabe? Eu estou muito feliz de ser dessa geração e poder ver isso acontecer. A gente está arrebatando. E só está chegando mais. Nara Couto, Nanã.*

Luedji Luna: *Eu percebo que a gente veio num contexto muito positivo para a música independente como um todo. A internet e esse contexto atual fez com que outros corpos pudessem ter visibilidade, e as mulheres negras entraram muito nesse, e não foi algo pensado. É uma nova geração que foi produzindo e aí o mercado amalgamou. Olha, tem um movimento aqui de mulheres negras,*

mas eram mulheres negras que faziam música a vida toda. Xênia tá aqui a dez anos, você, Anelis também, muitas artistas estavam aqui produzindo o tempo todo, e aí a internet, o público achou que mudou muito. Por que antes a crítica ditava, a crítica tradicional jornalística, que ditava o que era e o que não era bom, e aí a internet mudou essa chave. Os streamings, os likes, os comentários, os seguidores começaram a gerar demanda, e aí a mídia tradicional se viu obrigada a dar atenção ao que estava acontecendo na internet, que foi o surgimento de todas essas cantoras. Surgimento não. Todo mundo já existia, mas a visibilidade aumentou na internet.

Preta Rara: *A gente entendeu que realmente é nós por nós, e a internet vem ajudando bastante essa questão das cantoras. Cabe às pessoas pretas divulgar os artistas pretos. Eu vejo que o cenário de hoje das mulheres pretas na música, é bem progressor, é bem de futuro. Vários nomes importantes chegando, vários nomes importantes que já tinham uma caminhada muito tempo atrás, e agora que tá começando a escurecer os caminhos, tá começando a chegar no seu devido lugar. Então eu ando bem feliz, com as mulheres que estão chegando, e as que estão. Eu acho que as mulheres pretas, elas tem que continuar produzindo da forma que elas conseguirem, e contar com os amigos, pra poder repostar, e divulgar. Porque é muito louco que a gente tem que estar na internet, a gente tem que estar nas plataformas digitais. Quero ter uma plataforma, Rara streaming. Um streaming gratuito, só para as pessoas pretas poderem colocar suas músicas lá, e a gente parar de ficar dando dinheiro pra essas empresas brancas que não estão nem aí pra gente.*

Xênia França: *Eu acho que melhorou muito e muito pela força dessas próprias cantoras, do desejo de existir, da vontade de não ficar mais esperando alguém*

me descobrir. A gente está num desdobramento bastante positivo, já tem representações muito importantes na música, mas se a gente pensar que nós somos um país gigantesco, continental, de 200 milhões de brasileiros e a gente contar na mão esquerda quantas cantoras negras a população conhece e respeita, a gente sabe que é muito desigual ainda. Então eu sou muito entusiasta de uma imprensa negra, que fale bem dos nossos trabalhos, que faça circular mais o nosso nome. Porque se a gente continuar dependendo desse mercado que é dominado por uma “branquitude” que escolhe ao seu bel-prazer, quem vai e quem não vai ser, infelizmente a gente não vai conseguir avançar. Então, pensando em mercado, e eu sempre uso os Estados Unidos como exemplo, se tem uma Beyoncé que domina e está no topo da pirâmide, tem outras cantoras, porque o topo da pirâmide só tem lugar pra uma. Mas nem por isso esse mercado exclui as outras potencialidades. Então, qual que é o mistério, qual que é a matemática, que a gente não conseguiu fazer ainda, onde a gente não consegue se aproximar, ou fazer uma musicalidade que se aproxime da nossa população, da população que se identificaria com a gente. E aí quando você é uma artista negra, realmente vira um grande mistério entender porque não tem mais pessoas, pensando o valor cultural no qual o Brasil está. Se a gente fosse falar de uma música popular que representa o Brasil, como o jazz nos Estados Unidos, o samba com certeza é essa representatividade musical pro mundo, e sem nenhum ranço, porque o samba é extremamente complexo e chique, e profundo e a gente já tem uma escola de música. Mas mesmo com tanta bagagem musical nesse sentido, os maiores representantes do samba no Brasil, as pessoas que ganham dinheiro e aparecem na televisão, não são negros, então, é uma piada. O axé music é dominado por pessoas que não são negras.

É uma grande piada. E a gente vai conseguindo achar essas brechas, achando lugares onde a gente pode se inserir e fazer a nossa arte de alguma forma.

6 Discussão

A revisão de literatura apresenta um percurso iniciado pelas Diásporas Africanas (Gilroy, 2019; Guerreiro, 2010; Ki Zerbo, 2010). Para reflexão e compreensão da estética negra, caminhamos em duas perspectivas: a que reproduz uma identidade conectada a sua ancestralidade (Irobi, 2018) e a que se reconfigura por meio do diálogo entre as culturas do Atlântico negro (Gilroy, 2019).

Durante os fluxos afro-diaspóricos, as populações negras passaram por processos de assimilação da cultura dominante e de negociações simbólicas, ou “acertos” (Sodré, 2019) para que tivessem seus valores e sua cultura preservados. Diante das violências a que pessoas negras foram submetidas, compreendo a cultura como um lugar de reterritorialização do corpo, já retratada em Sodré (2019) com base na ideia de geografias sagradas. Nessa perspectiva, trago o conceito de estética negra como uma forma que atualiza os corpos negros na diáspora, conectados a um sentido de africanidade.

Nas expressões afro-descendentes, foram muitas as estratégias criadas, para que essa estética negra fosse transportada no tempo. No Brasil, a associação entre santos católicos e divindades africanas permitiu a sobrevivências destas (Sodré, 2019). Ao refletir sobre esse processo, noto que falar de estética negra é trazer esse caráter polissêmico de sobreposição de significados (Santana, 2019). Observo que, no momento em que se canta para São Jorge, há naquele canto católico, uma liturgia cristã e europeia, porém entoada dentro de uma forma negra. Há na cor vermelha uma associação

estética a divindades africanas. Nesse sentido, percebo a estética negra como a cultura da negociação, da duplicidade, do ser um e ser dois. Há uma subversão no corpo, assim como podemos observar na festa da lavagem do Bonfim, em Salvador. Há uma procissão, mas, no caminho, o banho de alfazema, a presença de pais, mães e filhos de santo, a lavagem das escadarias, a dança constituem-se em formas negras utilizadas em diálogo com o catolicismo.

Nessa perspectiva, fica claro que a arte e a religião tornam-se caminhos potentes de reconfiguração da existência africana, por meio de uma memória sinestésica, ou seja, uma memória que pôde ser transportada por meio do corpo e dos seus sentidos nos fluxos diaspóricos, descrita por Irobi (2018) como escritas performativas. No meu entendimento, as escritas performativas constituem-se como estéticas negras, isto é, uma forma expressa no gesto, nas vestimentas, na voz, na melodia, no cabelo, no modo de dimensionar o corpo no espaço, de lidar com a presença do outro, ou mesmo na maneira de conceber o pensamento. Nesse sentido, por meio da forma, imprimem a essência africana, bem como suas ressignificações.

O historiador Gilroy (2018) traz essa concepção, quando percebe na música um potencial simbólico de leitura sobre as trocas culturais no Atlântico. Ali, na forma negra da música, constituída nos movimentos afro-diaspóricos, estão resguardados simbolismos, traduzidos em sons. Sendo assim, a vocalidade originada na Jamaica encontra no *rap*⁶ dos Estados Unidos sua continuidade, bem como, em um movimento contrário, o *rhythm and blues*

⁶ *Rap*: conectado com os *sound system* jamaicanos e a movimentação da *soul music* e do *funk*, foi lançado nas ruas de Nova York, mais especificamente no Bronx, unindo ritmo e poesia (Guerreiro, 2010).

(R&B)⁷ influencia na criação do *reggae*⁸ (Gilroy, 2019). Desta maneira, observo que, nesse percurso, não são apenas sons, instrumentos, vozes que são transportados, mas um sentido mais profundo, que se conecta com o passado, com as memórias e com toda uma concepção afro-orientada, ou seja, que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das formas africanizadas de escrita de si (Silva, 2018, p. 25).

Ao refletir sobre a performance negra, destaco as relações estabelecidas entre o corpo e sua historicidade, inseridas nesta leitura africanizada de mundo, e me amparo nesta perspectiva para analisar o canto e a performance de cantoras negras na cena da música atual no Brasil.

No que tange à produção da voz, relaciono-a a vários fatores, nem todos pesquisados e conhecidos, sobretudo no que se refere à vocalidade negra. Existem diferenças relacionadas à anatomia e fisiologia do aparato vocal entre as populações branca e negra, principalmente no que se refere à parte do filtro do trato vocal, que são as caixas de ressonância, isto é, as cavidades orais e nasais, responsáveis pela modificação e amplificação do som (Andrada e Silva e Duprat, 2010). Essas diferenças, como destaca Pimenta (1999), vão possibilitar padrões de qualidade vocal diferenciados para a voz negra. Devemos sempre lembrar que, quando falamos “voz negra”, na perspectiva anatômica e fisiológica, não podemos esquecer as influências da miscigenação, da cultura e de questões subjetivas.

⁷ R&B: gênero musical que combina elementos do *rhythm and blues*, *soul*, *funk*, *pop*, *hip hop* e *dance*.

⁸ *Reggae*: ritmo jamaicano dos anos 70 derivado do *ska*, feito de instrumentos harmônicos caracterizado pela crítica social e racial (Guerreiro, 2010, p. 148).

Outro aspecto que merece destaque é a relação entre voz, emoção e subjetividade. Cada cantor tem uma voz única, relacionada a suas características anatômicas e fisiológicas do aparato do trato vocal e auditivo, assim como aos aspectos relacionados ao corpo, à respiração, à mente, à história de vida e às vivências pessoais (Andrada e Silva et al., 2011). Neste caminho, Delazzeri (2018) acrescenta às características físicas questões estéticas da voz negra. Para Villas (2008), o canto negro é um transportador de símbolos e formas afro-diaspóricas, complementado como uma produção do corpo subjetivo que não se dissocia de seu corpo cultural (Davini, 2002).

Sobre o instrumento utilizado para a entrevista descrito no método (anexo 3), apresentamos algumas reflexões. Apesar de ter sido realizado um estudo-piloto, a cada entrevista e aprofundamento das leituras sobre a Diáspora Africana, outras questões surgiam. Trabalhar um roteiro de entrevistas com questões abertas tem essa característica, que, para uma pesquisa qualitativa, pode ser uma vantagem em alguns momentos, mas um problema em outros. Ao ampliar o campo de pesquisa para os estudos culturais, sobretudo em relação à diáspora, novas questões surgiram, contudo, como se sabe, a pesquisa é sempre um recorte, sendo assim essas questões ficaram contempladas na discussão.

A escolha das cantoras Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara e Xênia França teve como critério central o fato de terem se lançado nos últimos 10 anos. O recorte temporal deve-se à compreensão de que houve uma mudança na cena musical na última década, que consequentemente impactou em uma maior visibilidade dessas cantoras. Depois da seleção, analisei as redes sociais, como Instagram, e plataformas digitais, como Spotify e YouTube, com o intuito de

observar o impacto numérico de seus trabalhos. No Instagram, Ellen Oléria possui 80 mil seguidores; Luedji Luna, 240 mil; Preta Rara, 165 mil; e Xênia França, 120 mil. Com relação ao número de *players*, ou seja, o número de vezes que suas músicas foram ouvidas no Spotify, selecionei para cada uma as de maior audiência: Ellen Oléria – 2,5 milhões; Luedji Luna – 10,8 milhões; Preta Rara – 200 mil; e Xênia França – 2,8 milhões. No YouTube, os números dos vídeos mais acessados são: Ellen Oléria – 2,1 milhões; Luedji Luna – 2,9 milhões; Preta Rara – 230 mil; e Xênia França – 1,2 milhões (dados verificados em janeiro de 2021).

Nota-se pelos dados que há diferenças numéricas consideráveis entre as cantoras e que há também uma variação entre cada uma das plataformas. Por exemplo, mesmo tendo um número de seguidores menor que o das outras cantoras no Instagram, no YouTube Ellen Oléria tem um dos maiores números de visualizações.

Vale ressaltar que números de redes sociais ou plataforma digitais não definem a qualidade de um artista ou mesmo a dimensão de seus trabalhos. Foram utilizados nesta pesquisa apenas como uma possibilidade de dimensionar numericamente o alcance dessas cantoras em relação ao seu público.

Além das quatro selecionadas, relacionei outras cantoras negras de destaque na cena musical, como: Iza, Ludmilla, Karol Conka, Mahmundi, Tássia Reis, Larissa Luz, Bia Ferreira, Doralyce, Anelis Assumpção, Josyara, Liniker. Ainda que existam inúmeras cantoras negras na música brasileira, quando considero questões como visibilidade e alcance numérico, a lista diminui consideravelmente.

Após reunir as cantoras que se encaixavam dentro dos requisitos da pesquisa, houve um processo de contactá-las, sendo que a amostra foi finalizada com as cantoras que se disponibilizaram em participar da entrevista.

Atualmente as quatro já mencionadas moram em São Paulo, capital, e tiveram nessa cidade a carreira alavancada. Luedji Luna lançou seu primeiro álbum na capital paulistana em 2017. Xênia França conta que se mudou para a capital paulista por conta da carreira como modelo, iniciando-se na carreira musical em 2011, com a banda Aláfia. Preta Rara, nascida em Santos, mudou-se para São Paulo para levar adiante seus projetos artísticos. Ellen Oléria iniciou sua carreira em Brasília, porém desde 2018 reside na capital paulistana. Compreende-se nessa movimentação que São Paulo, a despeito de todas as suas adversidades, ainda representa um lugar onde as carreiras podem ser projetadas.

São Paulo é conhecida pela diversidade e pela intensidade de sua cena cultural. Em pesquisa recente realizada pelo Data SIM⁹ sobre o mercado da música em São Paulo, constatou-se que a capital é aberta e receptiva a novos artistas e novos gêneros musicais e que a maioria das casas de *show* tem espaço para música autoral. Nesse sentido, percebo que o fluxo de artistas vindos de outras cidades para São Paulo tem a ver com as oportunidades oferecidas na capital, em termos tanto de visibilidade, quanto de espaços de *show* e de conexões com outros artistas. Ainda pensando sobre uma cena negra, São Paulo tem uma enorme presença e contribuição negra, que sobrevive no samba, no Carnaval, no candomblé, na culinária e nas rimas, como apontou

⁹ http://datasim.info/wp-content/uploads/2019/01/Pesquisa_Mercado_Musica_SaoPaulo_aovivo_parte1_DATASIM_2018.pdf?utm_source=mailchimp&utm_campaign=03005ec2e1f0&utm_medium=page

Azevedo (2018). Acredito que essa forte presença negra nas artes, de alguma forma, contribui para a reverberação da produção artística negra e suas formas afro-diaspóricas.

Em relação às características das quatro cantoras negras (Quadro 1) observou-se que a idade entre elas é aproximada: Ellen Oléria e Xênia França têm 37 anos; Preta Rara, 35; e Luedji, 33 anos. Porém, há diferença no tempo de carreira: Ellen tem 20 anos; Preta Rara, 15; Xênia, 10; e Luedji, 6 anos de carreira. Isso traz uma percepção de que idade e tempo de profissão podem ser muito distintos. Na minha atuação artística, observo que a forma como você se insere no mercado, planeja sua carreira, as parcerias que estabelece, o conceito que traz com relação ao seu trabalho contribuem para um posicionamento no mercado. Soma-se a isso o contexto histórico e cultural. Observo que Luedji Luna e Xênia França, que apresentam um menor tempo de atuação, lançaram-se em um momento histórico e artisticamente propício para a mulher negra, em que discussões em torno do empoderamento (Baquero, 2012; Berth, 2019) e feminismo negro (Hooks, 2018; Ribeiro, 2017) têm sido uma forte pauta nas redes sociais, nos meios de comunicação e na sociedade. Acredito que esse contexto, somado à qualidade artística de seus trabalhos e ao fato de todas elas dialogarem com esses temas, contribuiu para uma maior projeção de suas carreiras, mesmo que iniciadas, conforme elas mesmas citaram, tardiamente.

Luedji, que tem menos tempo de profissão quando comparada às outras três, possui mais de 10 milhões de execuções no Spotify, foi ganhadora dos

prêmios Bravo e Caymmi¹⁰, realizou turnês internacionais e recentemente recebeu o prêmio de melhor artista pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA)¹¹. Preta Rara tem 15 anos de atuação, entretanto afirma que seu trabalho musical ficou mais conhecido com a exposição e a divulgação da sua página no Facebook e posteriormente seu livro **Eu, empregada doméstica**: “*A página eu criei para denunciar as más relações de trabalho doméstico no Brasil e aí isso deu um ‘boom’ para as pessoas saberem quem eu sou*” (Preta Rara).

Ellen Oléria canta profissionalmente desde 2002, no entanto foi em 2012, dez anos depois, que aconteceu a projeção nacional de sua carreira. Isso aconteceu em decorrência de ter vencido o programa The Voice Brasil: “*[...] foi um divisor de águas na minha carreira. Eu saí vencedora, mas durante o processo eu sinto que muitas portas se abriram pra mim*” (Ellen Oléria).

Xênia, que iniciou sua carreira como modelo, hoje tem dez anos de atuação na música, contando os anos em que cantou ao lado da banda Aláfia e sua carreira solo. Já se apresentou em importantes festivais, como Coala e Rock in Rio. Realizou turnê nos Estados Unidos e foi indicada ao Grammy em 2018.

Ellen e Luedji se autodefinem como cantoras e compositoras; Xênia, apenas como cantora; e Preta Rara se define com *rapper*, historiadora e escritora (Quadro 1). Dentre todas, Preta é a única que não se define como cantora, e sim como *rapper*. De acordo com D’Alva (2014), o *rapper* é um derivado do MC, o mestre de cerimônia que tinha a função de animar festas e posteriormente

¹⁰ <https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/2095689-luedji-luna-volta-a-salvador-com-show-um-corpo-no-mundo>

¹¹ <https://www.terra.com.br/parceiros/nos-bastidores/apca-divulga-lista-dos-melhores-da-musica-em-2020,6888baded1fedaa3836f9be25f44207dkanepbjj.html>

passou a incorporar poesias rítmicas mais elaboradas. A cultura *hip hop* se inscreve também como um movimento e, como tal, segue alguns rituais. Observo que autodenominar-se *rapper* faz parte dessa identificação que a localiza na cultura *hip hop*, e não somente no contexto da música.

Sobre a autodefinição como compositoras, noto que a ocupação desse espaço ainda vem sendo conquistada por mulheres. Esse caminho foi aberto no século passado por compositoras como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Dona Ivone Lara, mas sempre às custas de um enfrentamento. Dolores, considerada a compositora mais gravada da música brasileira, demorou para assumir-se como compositora e chegou a alterar seu nome nas composições (Faour, 2012), situação também vivenciada por Dona Ivone Lara (Nobile, 2015). Murgel (2018) realizou um levantamento de compositoras entre os séculos XIX e XXI, reunindo uma média de 7.500 compositoras, o que a levou a constatar que a maior parte dessas mulheres passaram por um apagamento de seus nomes (Murgel, 2018). O que se depreende desses dados é que as mulheres sempre compuseram, expressando seus desejos e sentimentos por meio da música, e tinham uma voz própria. A questão é que muitas vezes essas vozes foram silenciadas e ocultadas das composições.

Na questão formação profissional (Quadro 1): a cantora Ellen Oléria tem graduação em Artes Cênicas; Preta Rara, em História; e Xênia França tem formação técnica em Canto. Esse é um ponto a destacar, uma vez que a mulher negra historicamente não tinha acesso à universidade, sobretudo até o início dos anos 2000, quando, com a adoção da política de cotas, aumentou não só o número de estudantes negros nas universidades, como a presença de mulheres

negras. De acordo com um levantamento feito pela Universidade de Brasília, o número de estudantes negros triplicou nas universidades nos últimos dez anos¹².

Preta Rara trabalhou durante anos como empregada doméstica, antes de se formar em História e ter uma trajetória musical como *rapper*. Ela menciona que muitas mulheres negras enfrentam dificuldades para poder investir na carreira:

Então para as mulheres pretas é mega difícil você conseguir colocar o seu trampo na rua. Uma porque a maioria de nós somos arrimo de família... então, por mais que consiga ganhar um valor de grana, que para algumas pessoas pode ser grande, quando se traz para esse campo das mulheres negras, nós nunca somos sozinhas. A gente só é sozinha na afetividade (Preta Rara).

Isso demonstra mais um aspecto, que são as diferenças socioeconômicas e históricas que artistas negras enfrentam ao entrar no mundo da arte. O desnível percebido nas grandes diferenças salariais e no poder aquisitivo, entre negros e brancos, também é sentido no âmbito da música. Luedji Luna pontua isso em sua entrevista: *“Margareth Menezes é uma super profissional, super artista, maravilhosa, compositora, mas que nunca capitalizou e teve a mesma*

¹² <https://www.metropoles.com/distrito-federal/educacao-df/unb-numero-de-estudantes-negros-triplica-em-10-anos>

consideração que a Daniela Mercury por exemplo, ou a cantora da Timbalada que era negra, e foi substituída pela branca” (Luedji Luna).

De acordo com a Pesquisa Nacional de Amostras em Domicílio (PNAD)¹³, a diferença salarial entre negros e brancos é de 45%. Mesmo entre negros e brancos com ensino superior, ainda há uma diferença salarial de 31%. Em pesquisa sobre diferenças de gênero na música realizada pela Data SIM¹⁴, constata-se a desigualdade entre artistas negras e brancas, embora o enfoque não tenha sido diferenças salariais: “mesmo com muitas das artistas emergentes sendo negras, a maior parte das profissionais é de origem branca (70,3%). Apenas 10,9% delas se identificaram como pretas e 15% pardas”. O perfil das respostas mostra, portanto, aspectos que devem ser trabalhados para a construção de um mercado menos desigual. Esses dados, de certa forma, comprovam como ainda é desafiador se inserir no universo musical e ter a música como profissão, entre grupos historicamente excluídos. Ainda que a música seja um campo em que pessoas negras conseguiram ascensão social e econômica, nota-se que é pouco representativo, diante da quantidade de pessoas que poderiam fazer parte dessa cadeia criativa e produtiva. Luedji Luna destaca em sua fala: *“eu demorei 25 anos pra dizer sim pra música, porque eu entendia que não existia oportunidade”, bem como Xênia: “eu esperei muito pra conseguir colocar um trabalho na rua”.*

Outro ponto é o fato de que “viver de arte” no Brasil é muito desafiador, ainda mais quando se é uma mulher negra. Vivi de perto esse desafio: venho de

¹³ <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/racismo-gera-diferenca-salarial-de-31-entre-negros-e-brancos-diz-pesquisa.shtml?origin=folha>

¹⁴ <https://datasim.info/pesquisas/datasim-previa-mulheresnamusica/>

uma família de cariocas que se mudaram para Brasília, logo nos anos 60, motivados pelas promessas de trabalho e ofertas de emprego no setor público. Isso possibilitou que minha família alcançasse uma mobilidade social, por meio de uma estabilidade profissional, obtida nesse ambiente de funcionalismo público. Quando decidi ser artista, eu me senti insegura apenas com a carreira artística como profissão e decidi ingressar na Universidade de Brasília (UnB) no curso de licenciatura em Artes Cênicas. Posteriormente fiz concurso para professora e conciliei por anos a vida artística com a de professora. Artistas como Gilberto Gil, a cantora Iza, Ney Matogrosso, Tereza Cristina, Dona Ivone Lara, entre outros, também tiveram outras profissões antes da música, o que confirma que assumir uma carreira artística ainda é desafiador dentro da nossa sociedade.

Com relação ao gênero musical (Quadro 1) em que atuam, houve referência à música brasileira, à *world music*, ao *rap* e a gênero não definido, o que demonstra uma diversidade nas escolhas de estilo musical, diferentemente dos depoimentos trazidos por cantoras como Áurea Martins, Zezé Motta e Alaíde Costa (Santhiago, 2018). No depoimento de Alaíde Costa, sua maior dificuldade foi “cantar um tipo de música que as pessoas não costumavam esperar de uma negra” (Santhiago, 2018, p. 260), que era a bossa nova. Zezé Motta, também, ao descrever a pressão que sofreu pela gravadora, relata: “eles acharam que tinha alguma coisa errada com meu trabalho, disseram que eu tinha que direcioná-lo, que devia ter um rótulo, e que esse rótulo seria o samba” (Santhiago, 2018, p. 207).

Essa questão de classificação musical ainda é desafiadora para artistas. A música brasileira é muito diversa, passando por fusões e influências, o que a torna quase inclassificável. Isso acaba levando a generalizações, como no caso

da MPB. Por um lado, essa sigla virou um guarda-chuva para abranger inúmeros estilos. Por outro lado, o que foge ao que seria MPB e caminha para misturas, sobretudo quando se trata da música negra, e que não se classifica em estilos da música brasileira nem da música estadunidense negra, acaba caindo em siglas generalizantes, como *world music* como foi o caso de Luedji Luna. Seu trabalho dialoga com referências da música africana, afro-baiana e da MPB, porém, pelo nível de abrangência, a cantora prefere defini-la como *world music*. Segundo Gilberto Gil¹⁵, essa é uma classificação que denota uma relação de poder. Com base na leitura de Gil, compreendo que a *world music* é tida como o outro, os povos do terceiro mundo, em relação ao nós, aqueles que de fato podem se autodefinir, sem generalizações.

Dentre suas referências musicais (Quadro 2) trouxe quatro nomes: Luiz Melodia, Djavan, Milton Nascimento e Tiganá. Ao citar Tiganá, ela faz referência ao silêncio contido em sua música e o quanto isso a inspira. A música de Luedji traz um movimento de mar e, de fato, também uma calma. Suas canções trazem mais suavidade, ainda que haja um tom de protesto, como na faixa **Um corpo no mundo**. Nas composições de Luedji, é nítida a sonoridade da música africana, contudo estas não aparecem nas suas referências. Aliás, nenhuma das cantoras trouxe um artista africano ou uma artista africana como referência, muito embora seja possível ouvi-los em suas sonoridades. Analiso esse aspecto com a ideia de continuidade e de escritas performativas de Irobi (2018), quando menciona que as nossas memórias estão impressas no corpo e se atualizam na performance. Compreendo que a musicalidade africana que ouvimos em seus

¹⁵ http://gilbertogil.com.br/lista_textos/a-musica-do-mundo-e-maior-que-a-world-music/

trabalhos esteja ligada a esse aspecto fenomenológico, que se refere às memórias inscritas no corpo. Ainda que essas referências não surjam de forma consciente na fala, elas se manifestam inconscientemente na música.

Xênia cita que seu gênero é não definido (Quadro 1), pois tem receio de que isso a coloque em uma caixinha e, de alguma forma, acabe fixando sua atuação artística. Porém, com relação às suas referências (Quadro 2), traz referências bem divas, elencando artistas do *jazz*, da música afro-baiana, da música instrumental, do *neo soul* e da MPB. Também é possível notar essas referências presentes em seu álbum, apesar do fato de ela preferir não se “rotular” em nenhum gênero musical. A música que ela destaca como a mais representativa do seu trabalho, **Pra que me chamas**, inicia com um canto da santeria cubana a eleguá, um correspondente a exu no Brasil. A mistura sonora de guitarras, sintetizadores, percussividade afro-baiana e cubana demonstra sua conexão com a música afro-diaspórica, mesclando o tradicional e o contemporâneo. Nota-se a presença do sagrado, com a referência a divindades do candomblé e da santeria cubana e ao que ela denomina como uma energia cósmica, dizendo que a sua música a transporta a outros mundos. O tom de contestação também aparece, por meio do questionamento, no refrão: “por que tu me chamas se não me conheces?”, o que me conectou com as questões trazidas por Jesus (2020), na sua análise da obra da cantora Victoria Santa Cruz.

Entre os elementos sugeridos pela autora como definidores de uma performance negra, estavam a valorização da cultura afro-peruana e seu caráter subversivo. Nesse caso, observo no trabalho de Xênia referências às culturas afro-brasileiras, afro-baianas e afro-cubanas, e seu caráter subversivo e contestador. Noto também sua forte relação com artistas baianos, que aparecem

como suas maiores citações: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Margareth Menezes, demonstrando que sua fonte maior de inspiração ainda está baseada no seu solo de origem.

Ellen definiu seu gênero musical (Quadro 1) como música brasileira. Dentre as suas principais referências musicais (Quadro 2), o nome de Elis Regina foi destacado, como uma de suas maiores referências, o que me leva a compreender sua forte veia interpretativa também. Entre os(as) outros(as) artistas citados por ela, aparecem os nomes de Milton Nascimento, Nando Reis, Jovelina Pérola Negra, Cássia Eller, Whitney Houston, Eryka Badu e Bjork. Na minha percepção, Ellen talvez seja a artista mais eclética de todas. Em sua música e na sua formação, há fortes referências às formas musicais afro-diaspóricas, quando, por exemplo, traz a temática afrofuturista como conceito de seu terceiro álbum, bem como dentro da variedade impressa no rótulo música popular brasileira (MPB). Diante do exposto, indago sobre o que dentro da música brasileira não é afro-brasileira?

No encontro entre os povos bantus e sudaneses, originaram-se diversos estilos musicais, como o lundu, o maxixe e o samba (Mukuna, 1978; Moura, 1999) e, com estes, tantos outros. Uma fala do maestro Letieres Leite recente, que foi incluída no álbum do músico Zé Manoel, dá essa dimensão. Letieres afirma que toda música brasileira é afro-brasileira, citando o baião, como filho do batuque, a bossa nova influenciada pela macumba e o piano de Tom Jobim totalmente influenciado pelo cabula, toque do candomblé¹⁶.

¹⁶ Escuta Letieres Leite (Zé Manoel): <https://www.youtube.com/watch?v=xCVmPWaB6W8>.

Preta definiu seu estilo como *rap*, e vejo que, nesse sentido, é a artista que apresenta um gênero musical mais definido, que, como já citado anteriormente, a localiza dentro de uma cultura afro-diaspórica, que é o *hip hop*. Pensando nessa relação dos símbolos que são transportados pela estética negra, o *hip hop* expressa esse aspecto de forma mais contundente. É uma cultura totalmente pautada pela oralidade e, segundo Azevedo (2001), localizada entre a fala e o canto. Nas imensas letras de *rap*, questões do cotidiano e da vida são ditas, questionadas, ensinadas. Há toda uma relação com uma estética, desde as roupas, os sapatos, os penteados à gestualidade, configurados com base nos fluxos afro-diaspóricos. Observo que, na cultura *hip hop*, há uma necessidade de inscrição do sujeito dentro de um *locus* e, como tal, com seus valores, rituais e símbolos, e leio como uma representação do que apresento nesta pesquisa como estéticas negras.

Noto que, embora Preta se localize dentro da cultura *hip hop*, dialoga com outras culturas afro-diaspóricas, como o samba. Como ela mesma trouxe, artistas como Alcione foram definidoras dentro de sua formação musical. Ver aquela figura negra, de turbante e unhas grandes a inspirou a ser quem ela é:

sou muito fã da Alcione. Parte da estética dela, eu meio que gosto desde criança. Alcione teve um papel fundamental na construção de quem eu sou, porque minha mãe é semianalfabeta [...]ela nem sabia o que era representatividade. Ela pegava a capa do disco da Alcione [...] e minha mãe falava, olha você pode ser essa pessoa aqui (Preta Rara).

O Quadro 3 apresenta os caminhos percorridos por cada cantora na construção do seu canto e de sua performance. Sobre a construção do canto, todas de alguma forma vivenciaram aulas e técnicas de canto, sendo que duas delas (Ellen e Preta) tiveram aula de canto na igreja. Segundo (Freitas, 2008), as igrejas tem um papel relevante na formação de músicos e no despertar pelo gosto musical, cobrindo inclusive o papel antes reservado aos cursos básicos e técnicos de música, e no relevante aumento no ingresso de alunos nos cursos de música nas Universidades. Apesar da influência da igreja na sua formação musical, Ellen afirma não ter se identificado muito com essas aulas.

Em relação ao canto, destacou que trabalhou com a **técnica dos três apoios**, na época da universidade: *“é uma técnica muito utilizada para atores e atrizes e que funciona para gente que usa a voz em altas intensidades e consequentemente, para cantores e cantoras”*. Graduada em Artes Cênicas, a cantora cita ainda a Eutonia de Gerda Alexander como uma técnica que utilizou na preparação do corpo para o canto. Essa técnica é a base utilizada por Davini (2002) que foi professora do Instituto de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Para Ellen, a eutonia e a técnica dos três apoios, influenciaram na sua produção de voz, sendo a base de ambas as técnicas, o trabalho corporal. Observo em Ellen, a busca por uma formação artística mais ampla, e sobretudo integrando voz e corpo. Rememoro aqui, essa perspectiva inserida na elaboração das estéticas negras, onde não há uma visão fragmentada do corpo, nem a separação entre gesto, discurso, música, dança (Martins, 1997; Gilroy, 2019; Sodré, 2019).

Luedji Luna traz como prática corporal utilizada para o canto, a yoga, e faz também uma referência a uma técnica de uma professora argentina: *“ela ensinava uma técnica que era flexionar os joelhos colocando essa energia pra terra, que era uma mistura de yoga com canto”* (Luedji Luna). Com relação ao canto, refere-se a aulas de canto popular na Bahia, e inclusive associa o seu desejo de desenvolver uma carreira musical, a partir dessas aulas, que além do canto trabalhava a presença de palco. Hoje, faz aula de canto e acompanhamento fonoaudiológico, sobretudo quando está com uma agenda de *shows* mais intensificada.

Preta Rara diz que fez teatro por um tempo, mas que teve dificuldade de conciliar com o trabalho de doméstica pois ficava muito cansativo, mas que mesmo por pouco tempo, ainda tem coisas que ficaram gravadas na sua memória. Com relação ao canto citou as aulas na igreja.

Xênia diz que a primeira coisa que a interessou quando começou a cantar, foi estudar e compreender sua voz. Passou por diversas aulas de canto, dentre elas a técnica ***speech level sing***, e considera que sua voz teve uma resposta muito rápida a essa técnica. Além das aulas tem acompanhamento fonoaudiológico. Em relação a preparação corporal, afirma que sua preparação se deu de forma intuitiva.

É possível observar que todas passaram por algum tipo de preparação vocal e corporal, e destaco a fala de Xênia, que traz a questão do intuitivo. Para Júnior, (2000), a intuição é uma tomada de decisão que transcende o pensamento. Como estamos inseridos em uma cultura pautada por padrões eurocêntricos, a intuição acaba ocupando um lugar menor. Porém, destaco que

se nossa relação com o intuitivo fosse potencializada, se na dimensão do aprendizado, o intuitivo fosse algo valorizado e explorado, como o é, nas culturas africanas, nossa relação com o corpo, com o movimento, com a arte e com a vida seriam muito mais potentes. Nossas respostas não seriam formuladas apenas pelo cérebro que pensa, mas pelo corpo que sente. Como menciona Irobi (2018), nas culturas africana o postulado “penso, logo existo” é substituído pelo “a mente perceptiva, é a mente que encarna”, ou seja, o corpo, é tratado como o lugar maior da percepção e das decisões.

Observo nas cantoras, uma busca por aulas e técnicas, no sentido do aprimoramento e da potencialização do corpo e do canto. Sendo algumas relacionadas a integralidade do corpo, como a yoga, que em sânscrito significa, controlar, unir¹⁷, praticada por Luedji e a eutonia e técnica dos três apoios, destacada por Ellen. Nesta perspectiva, o canto é ainda tratado de forma fragmentada. Boa parte das aulas trabalham a voz, e por vezes se esquecem do corpo que aquela voz habita. Na minha trajetória, vivenciei algumas aulas e técnicas de canto, como canto popular, erudito e mesmo o *speech level sing*. E embora sinta que esses trabalhos foram muito significativos para minha produção vocal, em sua maioria o corpo, bem como toda a subjetividade e historicidade contida nele ficavam, de certa forma, fora da sala. Ainda que minha história esteja presente no canto, as aulas me faziam assimilar e não rememorar, conversar com meu conteúdo subjetivo e histórico. Isso me lembra uma frase de Júnior (2000), sobre a forma que nossa educação é construída, onde as crianças são matriculadas nas escolas, mas seus corpos não.

¹⁷ <https://www.significados.com.br/yoga/>

Davini (2008) traz essa questão de que não é possível se pensar a voz e a palavra, sem o corpo e o sujeito, desconstruindo a visão instrumental da voz. No seu entendimento a voz não pode ser limitada a um instrumento, pois passa pela emoção, por aspectos psicológicos e sociais. A escritora Conceição Evaristo, quando evoca a questão das escrevivências, busca também resgatar um pouco dessa integralidade entre corpo, vida, emoção, e expressão da palavra. Sua escrita parte da sua historicidade, e parte de uma escrita negra. Quando fala de si, refere-se também a um corpo cultural, bem como a seus ancestrais. Sendo assim, a voz que traz em seu texto, ecoa tempos e espaços que exprimem a história do seu corpo enquanto indivíduo e enquanto grupo (Jesus, 2020).

Com relação a forma como as cantoras constroem a sua imagem e estética bem como sua performance (quadro 3), busco identificar quais elementos dentro de sua atuação artística, conversam ou se inserem dentro do que definimos como estéticas negras.

Ellen, por exemplo, afirma que a construção de sua imagem acontece na interação, entre o olhar de fotógrafos, figurinistas, que ela denomina “parceiragens”, e a sua intuição. Observo um processo de coletividade, que sempre aparece nas falas de Ellen. Com relação a performance, menciona que, no palco, ela se dá na conexão com o público e com os músicos. Essa fala vai de encontro aos aspectos apontados como fundamentais para o canto expressivo descritos por Andrada e Silva (2005): a relação com o outro, e a troca existente entre o cantor e o ouvinte, reavivando a questão do fazer coletivo (Andrada e Silva, 2005). O canto pode ser compreendido como uma emanção e uma troca, inseridos em um espaço/tempo. Quando relaciona seu canto a

presença do outro, Ellen se conecta de alguma forma com a ideia de coletividade, que transcende a si mesmo, revelando um canto e uma voz que soam a partir de um contexto em que está inserida. Irobi (2018) descreve a performance teatral dos povos Nsukka na Nigéria, e um dos principais objetivos é fazer com que ao experimentarem uma performance em comum, os membros da comunidade abrissem mão de suas individualidades, em prol do status quo político coletivo.

Luedji cita a sua conexão com o sagrado para abordar a estética. De acordo com a cantora:

Um corpo no mundo tinha minha estética do branco, porque eu sou candomblecista, e muitas das vezes eu estava de preceito e tinha que estar de branco, e aí pra não destoar muito dos músicos eu pedia pra todo mundo ir de branco (Luedji Luna).

Observo aqui a negociação simbólica de não separar a vida, e a religiosidade de sua arte. Com relação a performance no palco, Luedji associa corpo, música e espaço: *“eu uso muito o espaço do palco. Meu corpo responde voluntariamente a música. É uma dança espontânea, que acaba se repetindo e vira uma coreografia”* (Luedji Luna). Interpreto essa fala a partir da compreensão de espaço em algumas culturas africanas. Para os povos Mossi (etnia concentrada no atual Alto Volta), a casa é vista como uma pessoa e pensada como um cosmos (Sodré, 2019), extrapolando a ideia de um lugar isolado do

que acontece ao seu redor, ou do seu macro. Sendo assim, os movimentos de Luedji constroem o espaço, tanto quanto o espaço constrói seu movimento, não havendo uma neutralidade na relação espaço/corpo. Nas palavras da cantora, observa-se que seu movimento é estimulado e guiado pela música, e pelo ritmo. Seu corpo é afetado, e a partir daí move-se, expande-se e preenche o espaço.

Abordo mais uma vez a questão do ritmo, já pontuada em Jesus (2002) e Santana (2019), interligado não só ao elemento musical, mas como um poder cósmico, que promove o encontro entre o(a) artista e o outro, entre o(a) artista e sua cultura, e em relação ao cosmos. Através da repetição, Luedji diz construir uma coreografia. É quase uma relação ritual, que se funda na repetição. O corpo vai encontrando seus caminhos e acomodações, conversando com o som, e a partir daí constrói seus desenhos e movimentos, de dentro para fora, passando assim a incorporá-los.

Preta Rara também pontua essa relação espontânea, movida pelo corpo em contato com a música, citando que sua performance se dá através dos movimentos que a música coloca no seu corpo. Preta vê na questão estética a possibilidade de romper padrões e ousar, conforme ela mesmo descreve: *“eu, como sou uma mulher preta, gorda, retinta, então sempre penso na composição que eu vou vestir. É sempre uma pegada que mostra mais meu corpo...pra mim é uma linha de um corpo livre”* (Preta Rara). Sua estética traz essa questão da ruptura e da desconstrução, do tipo, é possível falar algo sério vestindo um biquíni, uma meia arrastão, ou uma saia curta, conforme ela mesmo relatou.

Xênia traz tanto no seu álbum quanto no *show* uma concepção que integra referências afro-diaspóricas e afro-futuristas, conectadas a outras dimensões.

Segundo a artista, o *show* repetiu muito do conceito do álbum: elementos gráficos, um figurino de renda com brilhos que remete a estrelas, uma nave imaginária, remontando inclusive ao movimento afrofuturista. O movimento afrofuturista foi criado nos anos 90 nos Estados Unidos. O termo descreve as produções artísticas que por meio da ficção científica criavam novos mundos e existências para a população negra (Burocco, 2019). No Brasil, o termo afrofuturista ganhou força a partir de 2015, e sobretudo depois do lançamento do filme *Panteras Negras*.

Xênia França traz ainda um outro aspecto com relação a performance, que é o aspecto ritual. Ela começa dizendo: “*eu vivo o dia do show como se fosse meu aniversário. Chego cedo, rezo*” (Xênia França). Anteriormente, ao relatar como preparava o corpo para o canto, trouxe a questão de que o palco para ela era muito intuitivo, e que nele ela se sente à vontade, e sente que pode ser quem ela quiser. Percebo que Xênia tem uma relação ritualizada com o palco, e vejo nessa ação uma possibilidade de dar significado as coisas, sobretudo um significado coletivo. De acordo com Schechner (2012), o ritual conecta os povos com o seu coletivo, com um passado místico, e com o sentido de comunidade.

Na dimensão da performance, através das respostas das cantoras, há uma ponte para algo que dá ao corpo uma existência para além do que se vive no momento, no espaço físico e para além de uma experiência individual. A música exerce ali uma espécie de transcendência, conectando o corpo a uma dimensão “cósmica”, no sentido de abrir novos mundos, no ato da performance. No que tange a religiosidade afro-brasileira, a música é o veículo que traz ao corpo a conexão com a divindade. No âmbito da música e da performance artística, ainda que haja uma conexão com outras dimensões de espaço, do

tempo, e mesmo do sagrado, há também ali uma relação com a plateia, e com todas as questões que envolvem o fazer artístico como a interação com a banda, o roteiro do *show* e o repertório, conectando o tempo todo o real e o simbólico. A percepção que trago, a partir das falas das cantoras, é que há ali, no ato das suas performances, uma ampliação dos sentidos, do corpo e do espaço, da percepção. Esse aspecto pode ser visto como ritualístico, religioso, ou unicamente como um processo artístico.

No quadro 4, destaco a visão das cantoras sobre especificidades relacionadas a voz negra, tanto no fato de estar associada a algum gênero específico, quanto no fato de apresentar características que a definem como uma voz negra.

Sobre a associação da voz negra a gêneros musicais específicos, Luedji Luna e Preta Rara consideram que essa associação existe, e no caso do Brasil está muito relacionada ao samba, reforçando a perspectiva de Santhiago (2009), sobre cantoras negras da música brasileira, que encontraram resistência nos espaços de atuação junto ao público, casas de *show* e na mídia, ao desejarem cantar estilos musicais não relacionados ao samba. Esse aspecto é interpretado pelo autor como um estereótipo, que exclui ou invisibiliza cantoras negras que desejam seguir outros caminhos (Santhiago, 2009).

Xênia França e Preta Rara, consideram que a associação da voz negra a gêneros musicais específicos é construída com base em algumas características, que se espera de uma voz negra, tais como: voz grande, voz potente, voz projetada, voz grave.

Para Ellen, essa associação está baseada na expectativa de que “por ser gorda, preta, você vai cantar bem, com voz grande, melisma, projeção” (Ellen Oléria). Sobre características específicas da voz negra responde que:

nos grandes centros urbanos a gente tem a mestiçagem atuando fortemente, o que ativa uma confusão, onde não é possível definir e restringir a nossa qualidade de voz, nossa produção vocal, a partir de raça e etnia. Inclusive a gente tem registros de cantoras brancas que sem revelar seu fenótipo, são confundidas com cantoras negras (Ellen Oléria).

Sua interpretação caminha para uma análise da voz negra mais relacionada a identificação estética, do que com uma definição ligada a um pertencimento étnico-racial. Essa interpretação dialoga com Delazzeri (2018), que ao entrevistar cantoras de blues na região Sul do Brasil, traz alguns relatos de que a forma estética do canto blues, ou seja, a voz mais grave, forte, potente ou rouca estaria relacionada às técnicas vocais e corporais impressas nesses estilos. As cantoras entrevistadas não se autoidentificaram como negras, porém, trazem nos seus depoimentos o fato de serem elogiadas por cantarem como negras. Algumas relatam um certo incômodo com essa associação, por não acreditarem em padrões raciais na voz. Características como voz potente, voz forte, voz grande, voz rasgada, que em geral são relacionados a vozes negras, para elas estariam mais vinculadas ao gênero musical e a estética apreendida dele (Delazzeri, 2018). Na minha leitura, o padrão estético é relevante na análise da voz, mas com relação ao canto negro, não é o único padrão a ser utilizado. O

blues é um estilo musical que se originou nas plantações de algodão dos Estados Unidos, como um canto de trabalho, que tinha a função de aliviar a dor e a opressão sofrida pelos escravizados. Obviamente que aquele canto de lamento, choroso, está impregnado de uma forma musical emocional, histórica e ancestral, muito além de uma questão puramente estética.

Luedji Luna destaca ainda características mais perceptivas relacionadas a voz negra, como o fato de ser mais anasalada, e menciona alguns aspectos que relacionam a voz negra a uma voz mais emotiva: *“a voz negra tem mais capacidade de comover. No Brasil o canto é mais choroso. Na África sai do útero”* (Luedji Luna).

Desde o *blues*, que pode ser traduzido como uma melancolia, ao samba, a música negra está vinculada a um conteúdo emocional, reforçando características do canto como “sublime”, como se refere Xênia França. Talvez por estar de alguma forma conectada a uma memória ancestral, investida em um misto de dor, tristeza, saudade e alegria. O samba é um exemplo dessa conjugação. Ao mesmo tempo em que traz uma alegria, herança do caráter festivo dos povos bantus, reaviva também um sentimento de tristeza e nostalgia (Moura, 1999; Nobile, 2013) .

Assim como o samba, diversas outras expressões culturais e religiosas, são responsáveis por manter o patrimônio histórico cultural de herança africana vivo e dinâmico dentro da cultura brasileira, como é o caso do candomblé, do samba de roda, das irmandades religiosas, do congado, dentre tantas outras. Mas de alguma forma há nesse canto, uma espécie de lamento, como pontua

Xênia França: *“o canto negro está muito conectado aos lamentos antigos. Mesmo na música moderna se ouve bastante disso”* (Xênia França).

Martins (2000) ao pesquisar sobre a performance oral dentro da irmandade do Rosário do Jatobá em Minas Gerais, ao que ela denominou “oralitura (uma fusão de oralidade com literatura), buscou explicitar os elementos que aparecem na expressão de seus cantares. A autora destaca a intenção de “como” os textos são cantados, como uma das chaves para compreender esse canto, aspectos já citados aqui em Davini (2002) e Villas (2005). Considerando que esses elementos foram transportados da África para as Américas, é possível identificá-los em diversas expressões musicais de origem negra. Segundo a autora, “nas línguas africanas, o significado de uma palavra pode ser alterado pela simples alteração do tom da mesma, ou pela modificação de seu acento” (Martins, 1999, p. 123), o que nos ajuda a compreender a diversidade melódica no tecido musical de ascendência africana, além de outros elementos, como o canto antifonal (de pergunta e resposta) e o velamento fonemático, que encobre determinados sons com vibratos e trêmulos (Villas, 2008).

Com base nas definições levantadas pelas cantoras e na literatura, reúno alguns elementos que poderíamos utilizar como uma tentativa de ler o canto negro, dentro de uma perspectiva não ocidentalizante, que tende a definir o canto a partir de seu caráter instrumental, conforme Davini (2008). Nesse sentido, ao invés de considerar a voz, apenas a partir de sua fisiologia, e de questões técnicas, considere aspectos que a relacionam a saberes e princípios africanos como: a conexão indissociável entre o corpo e a voz; o pensar a voz como um corpo coletivo, que como tal está inserida dentro dos valores culturais do seu grupo; pensar a voz, na perspectiva de uma escrita performativa, ou seja, de

uma performance que transporta uma memória ancestral africana; a consideração dos textos e narrativas, como transportadores de significados e saberes, bem como a voz como um lugar que guarda esses saberes (segredos) e os perpetuam no tempo; e como resistência, quando rompe ou negocia com padrões eurocêntricos, operando através dos jogos de ambiguidade, ou seja, quando traz o texto e muda a forma.

A partir de uma perspectiva horizontal entre canto, performance e estéticas negras, trago os videocliques elencados pelas cantoras como os mais representativos das suas carreiras, estabelecendo um diálogo com as análises já realizadas. A conexão da música com a imagem, apresenta-se como um potente material de reflexão e sinaliza a partir de uma outra perspectiva, as influências estéticas e musicais que vão além das já citadas. As representações estéticas e visuais tornam-se assim uma espécie de entre lugar ou um espaço transcendente, para analisarmos a questão do canto e da performance, em conexão com a diáspora.

Destaco que a produção visual de cantoras negras representa a subversão de uma ordem que invisibiliza corpos negros, e configura-se como uma narrativa que expressa a perspectiva negra feminina. Hooks, 2019, em um capítulo sobre a representação negra no cinema, reflete sobre o olhar como um ato político, e de como os escravizados foram privados do seu direito de olhar. Porém, “todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar, produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (Hooks, 2019, p. 216).

Com base nessa reflexão, trago o clipe citado por Luedji Luna como o mais representativo do seu trabalho, intitulado “Um corpo no mundo”. O clipe, foi dirigido por Joyce Prado, assim como Luedji Luna, também uma mulher negra. Na sua análise sobre a representação negra na imagem, Hooks (2019) questiona, o fato de termos sido por tantas vezes representados pelo olhar de pessoas brancas, e que esse olhar nos fixava com violência, hostilidade e agressão. E mesmo quando passamos a ser representadas dentro de uma perspectiva negra, ainda assim, “a maioria dos primeiros diretores negros independentes representava as mulheres negras em seus filmes como objetos do olhar masculino” (Hooks, 2019, p. 220). Sendo assim, quando Luedji lança seu primeiro videoclipe, que tem como tema central a questão dos deslocamentos dos corpos negros no mundo, fazendo uma alusão a diáspora, e traz esse olhar pela perspectiva de uma diretora negra, notamos aí uma dupla tentativa de ruptura: com a representação da mulher negra pelo olhar branco, e pelo olhar masculino.

O clipe se passa nas ruas de São Paulo, e alterna-se entre momentos em que o corpo negro de Luedji caminha pela rua sozinho e por momentos em que sua presença é atravessada por outros corpos. Seu corpo, ali, no meio de tantos outros, as vezes gera olhares de estranhamento, fazendo coro ao trecho da música que diz: “olhares brancos me fitam”, ao mesmo tempo em que reforça a ideia de que ser um corpo estranho também impacta na solidão dessa existência, afirmado em frases como: “eu sou um corpo, um ser, um corpo só”. Embora a letra faça referência a um corpo que atravessou um mar, as imagens remetem ao centro de São Paulo, aludindo possivelmente a necessidade e o desafio que

corpos negros, em diáspora, enfrentam para se reconstruírem fora de seus territórios de origem.

Quando Luedji cita na letra que traz uma mala de mão, me remete a fala de Guerreiro (2010), quando ao citar os movimentos da segunda diáspora, considera que diferentemente do fluxo diaspórico na escravidão, esse segundo momento permitiu que um capital material fosse transportado pelo atlântico, como tecidos, discos, fotografias, e a “história do seu lugar”. Ainda que não haja tanto espaço para que essas histórias sejam contadas, há uma interação atual acontecendo, seja no centro de São Paulo, ou em outros grandes centros urbanos. A cultura africana continua provocando novas conexões, negociações e misturas. E cada corpo que aqui desponta, traz inscrito sua história.

“Um corpo no mundo” de Luedji Luna, apresenta ainda uma grafia nas imagens, que remontam às encruzilhadas, bem como as espirais, que reportam aos movimentos afro-diaspóricos, e seus processos de sincretismo, hibridismos, e translocações simbólicas. Sua vestimenta traz o branco, cor simbólica e muito presente nas religiões de matriz africana recriadas em solo brasileiro. O clipe se alterna entre prédios, o cinza, as ruas, pessoas, e entre seu corpo caminhando, sempre como um corpo só, sendo sua própria embarcação. Finaliza com Luedji girando em torno de si, enquanto canta: “e a palavra amor, cadê”? alternando com a frase em francês: “je suis ici”, que traduzida significa “eu estou aqui”. Ainda que não queira, ainda que essa existência seja negada, ela está aqui, misturando-se e tornando a cidade mais africana. Enquanto alterna esses versos, as imagens apresentam cenas de imigrantes africanos reunidos no centro de São Paulo. Luedji realiza alguns gestos/movimentos ritualizados, que se repetem, dentre eles uma saudação ao solo, talvez representando a terra

mãe, em uma conexão, que independente de sua localização física, continua ligando esse corpo a sua origem sagrada.

No clipe da música “Pra que me chamas”, escolhido por Xênia França como seu trabalho mais representativo, a cantora dialoga com uma infinidade de símbolos afro-diaspóricos, para através do refrão questionar a apropriação cultural, a qual as culturas afro-diaspóricas estão permanentemente submetidas. O clipe abre com um mar às avessas, e um homem negro dançando em frente a um portão, aludindo a aquele que abre o caminho: Elegbara em Cuba, e Exu no Brasil. A canção se inicia com um canto incidental para Eleguá. Xênia surge em vestes de rainha, em tom vermelho, com uma coroa dourada, e sempre rodeada por mulheres. A presença feminina é muito marcante em todo o clipe, como se representasse um clã. Elas dançam em roda, trançam seus cabelos, ao mesmo tempo em que se apresentam em formação de combate, o que pode ser representado no ato de atear fogo em uma boneca branca. Há nessa relação de mulheres, uma sensação de cuidado, fortalecimento mútuo, e de resistência. Em algumas cenas tem-se a sensação de que elas estão como numa *formation*¹⁸, termo utilizado pela cantora Beyoncé, para designar um grupo de mulheres negras reunidas para o combate, em seu icônico clipe de mesmo nome. No clipe de Xênia, as mulheres se conectam em diversos momentos através da dança. Há também um sentido de empoderamento coletivo, quando se reúnem em torno de leituras de autores negros, quando trançam o cabelo uma da outra, ou quando repassam algum poder e saber sagrado, que pode ser lido no momento em que uma mulher mais velha toca as mãos de uma criança. No clipe o corpo está sempre de alguma forma guiando e apontando os caminhos, como na dança de

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ

um corpo feminino que se dá em uma encruzilhada (mais uma vez a encruzilhada), marcada por um grande X de terra em meio a mata. Possivelmente trata-se de uma atualização de exu, rememorando a ideia de que quanto mais tivermos conectados ao nosso saber sensível, mais seguiremos pelos caminhos da sabedoria. E é esse caminho que Xênia segue, dando em uma estrada de mão única, que a leva a uma árvore, imponente e solitária. É ali, nesse lugar, onde seu corpo está sob o céu, sobre o mar, e com um único caminho diante de si, que a pergunta é feita: “por que tu me chamas, se não me conhece”? o refrão é uma indagação e uma afronta. Como se dissesse que para pisar nessa terra, há que, antes, andar nas encruzilhadas, conectar-se com as divindades, inteirar-se das lutas, para assim poder com propriedade, percorrer esse caminho sagrado.

Para Preta Rara, o clipe considerado como o mais representativo de sua carreira, é o da música Falsa Abolição, com participação da rapper Negra Jack. A música elucida a falta de representatividade enfrentada por meninas e mulheres negras, através do símbolo da boneca branca. Em diversas cenas a boneca surge como uma alegoria do embranquecimento e do apagamento cultural ao qual pessoas negras são submetidas desde a infância. Em uma das primeiras cenas, Preta Rara segue em uma caminhada cantando junto com Negra Jack, e são pouco a pouco acompanhadas por outras mulheres. Como se ao levantar suas vozes contra um sistema racista, essa luta se fortalecesse ao ganhar o coro e a presença de mais mulheres. A cena seguinte mostra uma criança brincando com uma boneca branca. A cena se passa em uma localidade bem precária, representando a falta de estrutura e saneamento básico em que

grande parte das populações pretas e pardas sobrevivem nesse país¹⁹. Em um outro momento do clipe a mesma menina tenta pintar o rosto da boneca de preto, aludindo a uma tentativa de buscar uma representatividade. De poder se reconhecer naquele rosto. A letra explicita ainda uma falta de representatividade na televisão, que insiste em reproduzir corpos negros em condição de subalternidade. Importante frisar que o clipe foi gravado em 2013, e ainda que enfrentemos uma falta de representatividade, nos órgãos de poder, em cargos de direção na mídia, e tantos outros espaços, nos últimos anos viemos acompanhando algumas transformações nestes espaços. Não quero afirmar com isso que estamos vivendo um momento de equidade, mas que naquele momento, a presença da população negra nas universidades era bem distante do que se apresenta hoje. As publicações em torno das questões raciais não eram tão volumosas, sobretudo de autores negros. Hoje a coleção *Feminismos Plurais*²⁰, coordenada pela escritora e Mestre em Ciências Sociais Djamila Ribeiro, tem permitido um acesso mais amplo a abordagens em torno de temas como racismo estrutural, apropriação cultural, empoderamento, lugar de fala, todas protagonizadas por autores negros. O mercado editorial finalmente resolveu olhar para as publicações de autores negros, e o livro “Pequeno Manual Antiracista” de Djamilla Ribeiro, figura entre os mais vendidos em 2020. Há uma maior presença negra na mídia, ainda que essa representatividade não espelhe os 54% de pessoas negras que formam a sociedade brasileira. Mas apesar

¹⁹ De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2019: “45,2 milhões de pessoas residiam em 14,2 milhões de domicílios com pelo menos uma de cinco inadequações - ausência de banheiro de uso exclusivo, paredes externas com materiais não duráveis, adensamento excessivo de moradores, ônus excessivo com aluguel e ausência de documento de propriedade. Desta população, 13,5 milhões eram de cor ou raça branca e 31,3 milhões pretos ou pardos”.

²⁰ <https://feminismosplurais.com.br/>

dessas transformações, se é que é possível afirmar assim, ainda somos as maiores vítimas da violência. Segundo o Atlas da violência de 2019 do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 75,7% das vítimas de homicídio no Brasil são negras. Entre as mulheres, 66% das assassinadas são negras²¹.

Assim como no clipe de Xênia França, um dos símbolos que representam a cumplicidade entre mulheres negras no clipe de Preta Rara é o momento em que Negra Jack trança seu cabelo. O cabelo pode ser compreendido nesse contexto tanto como um símbolo de empoderamento e afirmação de uma beleza e identidade negra, quanto como símbolo de afeto e cuidado entre mulheres negras (Gomes, 2012).

Em última análise trago o vídeo da música Zumbi, sugerido pela cantora Ellen Oléria como o mais representativo do seu trabalho. O vídeo refere-se a um trecho de um *show* ao vivo, e como tal, corrobora com a resposta de Ellen sobre a performance no palco, em que ela traz a questão da interação com o público como um elemento chave de sua performance. Ao sugerir o vídeo de uma apresentação ao vivo, como o mais representativo e o mais acessado do seu trabalho, noto uma reafirmação do poder da sua performance ao vivo e de sua interação com o público, como os traços mais potentes de sua atuação artística.

No vídeo da música Zumbi, Ellen cria uma dinâmica musical que dialoga com o sentido do texto. O início se apresenta mais encoberto e contido, como alguém que ao contar uma história, escolhe sílaba por sílaba o que quer revelar e o que deseja ocultar. Rememoro nesta interpretação o efeito de circunlocução, trazido aqui a partir da leitura de Martins (1997) e de velamento fonemático em

²¹ https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784

Villas (2002), no sentido de que na música africana, o encobrimento do conteúdo, dá personalidade a música. O texto direto é considerado bruto e sem imaginação. Sua voz ecoa, com um *pitch* mais grave sobre uma base de violão, enquanto a letra percorre lugares e etnias africanas, que foram forçosamente deslocadas para o Brasil, através do tráfico atlântico. Antes de revelar onde esse caminho nos levará, há um tom desafiador na letra, expressado na intenção do seu canto: “eu quero ver” sem ainda nos revelar o que virá. A letra se repete agora com mais ênfase, reforçada por um acompanhamento musical mais presente: “Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda Mina, Quiloa, Rebolo”. Na sequência, reporta à exploração dos escravizados: “de um lado cana de açúcar, do outro lado, cafezal. Ao centro, senhores sentados, vendo a colheita do algodão branco, sendo colhidos por mãos negras”. E por fim anuncia: “eu quero ver quando Zumbi chegar”. Esse tom de descrição histórica versus a revolta que se impõe, é sentida na crescente dinâmica musical e corporal de Ellen e da banda, que encontra na frase: “Eu quero ver” o seu ápice. Ellen não se movimenta pelo palco, e mantém-se em pé, na frente de um microfone e um pedestal, com seu violão. Realiza alguns gestos corporais enquanto canta e mantém uma expressão facial bem intensa. Porém é possível sentir a energia e força do seu canto, mesmo sem tanta movimentação corporal. Cada palavra ganha um contorno na sua emissão, potencializada e altamente conectada com o público e com sua banda, que em um efeito de reciprocidade, reagem junto com ela.

Longe de obter uma unidade, no canto e na performance, o que podemos notar é uma grande diversidade em cada uma das cantoras. Ellen Oléria, por exemplo, apresenta uma voz de timbre brilhante, projeção mais anasalada,

graves e médios presentes e grande extensão vocal. Luedji Luna tem uma voz mais suave, aerada, explorando uma extensão mais curta da sua tessitura e a região médio grave da voz. Já Preta Rara, tem uma voz mais rouca, um timbre mais metalizado, e Xênia França, apresenta um canto mais na região média, suave, e alternado com projeção de voz de cabeça. Nessa breve descrição, focalizada em aspectos acústicos e estéticos, podemos notar que características como voz potente, voz grave, projetada e com melismas, geralmente apontados como marcadores da voz negra, não são capazes de definir a diversidade do canto de cada uma das cantoras.

Busquei reunir elementos que de alguma forma representam uma ligação entre suas expressões artísticas, com base na música e no videoclipe citados por elas como o mais representativo dos seus trabalhos. Em primeiro lugar, há uma narrativa nas letras, que demonstra um caráter subversivo e contestador, por meio de questões relacionadas ao racismo e ao preconceito racial. Ellen, por exemplo, aborda o tema da escravidão e da exploração dos escravizados na música Zumbi. Luedji aponta para as imigrações de pessoas negras, inicialmente dada pelo tráfico atlântico, e em um segundo momento pela busca de melhores condições de vida, ou fugindo de guerras, conflitos e perseguições em seus países. Preta Rara questiona a falta de representatividade e o racismo na mídia, nas escolas e a falta de espaços e oportunidades para a população negra. Já Xênia traz a questão da apropriação cultural a qual a cultura negra é frequentemente submetida.

Em segundo lugar, há em todas, um diálogo com as formas musicais da diáspora, reafirmando mais uma vez os diálogos apontados por Gilroy (2019), que põe em contato as culturas do atlântico. Das referências *soul* e *funk*,

misturadas à musicalidade brasileira de Ellen, às referências africanas e afro-brasileiras de Luedji, ao rap de Preta e à música afro-cubana e afro-baiana de Xênia.

Após esse percurso, que traz questões relacionadas ao canto e a performance negra, lidas a partir da perspectiva da experiência afro-diaspórica, aportamos à pergunta final: “qual a percepção de cada uma das cantoras sobre a presença de cantoras negras no cenário atual da música brasileira?” Elenquei alguns pontos que formaram uma espécie de liga entre as respostas, iniciando pela concordância de que hoje há sim uma cena potente e forte relacionada a artistas negras: “acho que a gente está quebrando tudo” (Ellen Oléria), “a gente veio num contexto positivo” (Luedji Luna), “ eu vejo que o cenário de hoje das mulheres pretas é bem progressor, é bem de futuro” (Preta Rara) e “ eu acho que melhorou muito e muito pela força dessas cantoras, do desejo de existir, da vontade de não ficar esperando alguém me descobrir” (Xênia França).

Dentre as causas para essa mudança de cenário, que se reflete na maior ocupação de espaços por cantoras negras da cena atual, algumas questões foram apontadas. Inicialmente considerou-se o fato de cantoras de outras gerações terem aberto esse caminho, como Elza Soares, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra. A luta dessas intérpretes e compositoras e a abertura de espaço desbravados por elas, foi vista como um elemento que colaborou para a abertura e ampliação de espaços que impactam na carreira de cantoras da nova geração. Questões que foram vividas no passado como um racismo explícito nos locais de atuação, descritos por cantoras como Alaíde Costa, Áurea Martins e Zezé Mota (Santhiago, 2009) e a dificuldade de poder se lançar como compositora no mercado, como foi o caso de Dolores Duran, que em alguns

momentos assinou com pseudônimos masculinos, para que suas canções fossem aceitas (Faour, 2012), não foram eliminadas, mas são bem mais possíveis hoje. Outro caso semelhante se deu com Dona Ivone Lara. Seus primeiros sambas autorais foram lançados através dos nomes de seus primos, até que finalmente pela primeira vez, uma mulher entrou para a ala de compositores de uma escola de samba e compôs e assinou um samba-enredo (Nobile, 2015).

Em segundo lugar a internet é apontada como um fator impulsionador nesse novo contexto: *“a internet e esse contexto atual fez com que outros corpos pudessem ter visibilidade...antes a crítica ditava, a crítica tradicional jornalística que ditava o que era e o que não era bom, e aí a internet mudou essa chave”* (Luedji Luna), *“a gente entendeu que é nós por nós, e a internet vem ajudando bastante nessa caminhada”* (Preta Rara).

Observo que a virtualidade tem promovido não só a conexão de símbolos, mas de pessoas, aproximado a comunidade negra ao redor do mundo. Ellen Oléria, quando cita que tem conhecido muitas artistas negras novas, de diversas partes do Brasil, reafirma essa conexão. Luedji, ao falar sobre suas conexões com artistas negras, cita a criação do coletivo “palavra preta”, junto com a poetisa Tatiana Nascimento, como um elemento propulsor de sua carreira. Preta Rara traz essa questão também quando afirma sempre convidar uma artista nova para participar de seu *show*, vendo nisso uma forma de visibilizar trabalhos de cantoras da nova geração.

Essa conexão entre a comunidade negra faz coro a criação e o fortalecimento de uma imprensa negra e de espaços de difusão de conteúdos

relacionados a comunidade preta. O termo “imprensa negra” foi uma expressão cunhada pelo pesquisador Roger Bastide. O primeiro jornal que se tem notícia foi lançado em 1833, por Francisco de Paula Brito, sob o título: “O homem de cor ou O Mulato”. A imprensa negra representou durante o século XIX e XX, uma forma de expressão por meio da qual a população negra poderia se ver representada, expondo os embates raciais e servindo como uma estratégia de luta. Serviam também como uma forma de se conhecer personalidades, comportamentos e a sociabilidade da população negra, silenciada nos meios de comunicação oficial (Oliveira, 2018).

No século XX, diante da organização da Frente Negra Brasileira em diversos estados brasileiros, surge o jornal “A voz da raça”, criado na capital paulista em 1919. A imprensa negra era caracterizada como fundamental, pois “eram sobretudo, órgão de reivindicação, de solidariedade e de educação do povo negro” (Araújo, 2017, p. 9). Nos anos 60 e 70 a imprensa negra foi silenciada pela ditadura, retomando nos anos 80. Após o declínio, surge a revista Raça nos anos 90 (Araújo, 2017), transformando-se em um veículo de massa de difusão de questões relacionadas a estética, comportamento, artes e identidade negra.

Nos anos 2000 a virtualidade passa a dominar os meios de comunicação, e a lógica de produção de um emissor para muitos, passa a ser substituída pela ideia de que todos podem se tornar emissores (Peruzzo apud Araújo, 2017). Dessa forma destaca-se “a internet como uma potencialidade que pode ser explorada por diferentes grupos sociais e contribuir em seus diálogos com seus públicos[...] permitindo o fortalecimento das dinâmicas comunicativas de ações coletivas dos grupos de movimento sociais desde a década de 1990” (Araújo,

2017, p. 10). Neste contexto diversos jornais, blogs, páginas, canais de YouTube, tem servido para difundir conteúdo criado pela população negra e para a população negra, contribuindo para a visibilidade de seus atores e na construção de discursos contra hegemônicos.

Noto que o surgimento da imprensa negra, bem como as mídias digitais que vem permitindo um maior fluxo na comunicação entre a população afro-descendente, e dessa com outras populações, redimensionou a presença de cantoras negras na cena atual. Se antes quem ditava o que circulava, eram os órgãos de comunicação, e que de certa forma reproduziam os discursos dominantes, hoje, as vozes antes silenciadas, encontraram mais espaço para se expressar. A virtualidade vem promovendo também a troca de bens culturais, aproximando os mundos. Se antes, conectar-se a música da Jamaica ou da Nigéria, era algo permitido a poucos, hoje essas trocas acontecem com mais facilidade. Gilberto Gil pontua essas reconstruções em um artigo em que descreve sobre os novos significados de *world music*:

O jazz influencia o samba, que cria a bossa nova, que, por sua vez, influencia novamente o jazz. O son, a rumba, o mambo, o merengue influenciaram a música africana. A música africana está presente no nascimento de gêneros novos como o reggae e o samba-reggae que, por sua vez, tornam a influenciar os novos movimentos da música africana e a subsidiar também o rock n' roll e o rhythm 'n blues (Gilberto Gil)²²

²² http://gilbertogil.com.br/lista_textos/a-musica-do-mundo-e-maior-que-a-world-music/

Através desse fluxo constante, das persistências africanas, amalgamadas ou mantidas em sua essência, nota-se novas cenas emergirem, e hoje circularem pelo diferentes pólos, através do *cyberespaço*, construindo novos discursos e novas estéticas. Dentro desta perspectiva busquei uma interpretação tanto para questão que me propus, que é compreender como cantoras da cena atual dialogam com a estética da diáspora, e como essa relação vem contribuindo para a emergência de suas carreiras.

Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara e Xênia França, bem como outras cantoras negras, vem ocupando e ampliando sua atuação na mídia brasileira e conquistando espaço entre o público. Cada uma vem de uma trajetória diversa, porém a arte chegou em suas vidas de forma similar — dentro de casa. Todas relacionaram, em suas entrevistas, a introdução do gosto musical ao ambiente de casa na infância. Nesta breve descrição de cada uma das cantoras busco elencar os principais pontos de suas falas.

Para Ellen, a vivência na música foi potencializada dentro da sua própria casa, na troca entre seus irmãos também músicos, depois na igreja, e posteriormente na faculdade. A relação entre música e teatro, contribui para a sua percepção de que a música é corporalidade. A partir de seus relatos, compreende-se que o canto e o corpo se manifestam sempre de forma integrada. A voz que canta, emana o que o corpo sente. Suas referências da música brasileira, deram a base para a construção da sua estética musical, que parte dessa brasilidade para se encontrar com outras formas da diáspora, como a *soul music* e o *funk*. A relação e troca com público é o que vem moldando tanto sua

performance quanto sua estética, e seu canto negro, construído dentro um corpo, que vem rompendo padrões e se moldando na diversidade.

Luedji Luna traz a africanidade no próprio nome. A música chegou até ela dentro da sua própria casa, assim como a construção de sua consciência racial. Sua trajetória também vem pautada pela coletividade. Depois de alguns receios para entrar na vida artística, pautada pela dificuldade que via na ascensão de artistas negros, a música chegou até seu caminho. Porém, seu desejo era o coletivo. Integrou coletivo de poetas, e buscou sempre se conectar a outras e outros artistas. A percepção de si mesma diante de uma certa imigração, de Salvador a São Paulo, conectada a sua experiência enquanto mulher negra, a levou a uma reflexão maior, pautada no fluxo das diásporas africanas. Sua música passou então a se inspirar tanto em narrativas, quanto em sonoridades do continente africano. Soma-se essa busca e encontro *pan africanista*²³ à relação com a religiosidade africana, que pautou não só suas referências estéticas, mas os conteúdos de suas letras. **Banho de folha**, depois de **um corpo no mundo** delinearam sua entrada na música, levando pessoas brancas, negras, de diferentes crenças e origens a entoar o nome das ervas utilizadas para o banho de limpeza espiritual, que tem a função de fortalecer o axé. Como dito por Sodré (2019), o axé é o próprio princípio da constituição da cultura. É algo que se planta, cresce e se expande, fortalecendo a força.

A negritude de Preta Rara foi se constituindo no **afrontamento**²⁴. Vinda de uma família de periferia, de mulheres negras, doméstica, cresceu com o

²³ Uma ideologia que propõe a união de todos os povos da África como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional.

sentimento e a força de transmutar. Esse lugar foi encontrado na ruptura. Entrou na faculdade, abriu caminhos para a atuação feminina no *rap*, e rompeu com o ciclo tão comum no interior de famílias negras, que é a repetição do padrão social, nesse caso o ciclo de mulheres negras que trabalhavam como empregadas domésticas. Preta imprime na sua estética a referência aprendida dentro de casa, quando a mãe lhe apresentou o LP de Alcione, cantora negra de voz poderosa, unhas grandes e turbante, inspirando em Preta a imagem do possível. Ao escolher o rap, dialoga com a diáspora através da cultura estadunidense e jamaicana, uma vez que as origens do rap, remonta a ilha caribenha. Seu canto e sua performance, não caminham só, fazendo jus ao sentimento de pertencimento e de voz coletiva, tão presente dentro das cosmovisões africanas, representada aqui através da antiga palavra dos povos zulus: “*Ubuntu*”, que significa “sou o que sou pelo que nós somos”. Preta usou sua voz para ecoar a voz de muitas mulheres negras. Na sua definição, sua estética é desafiadora, combativa e audaciosa.

Xênia traz a fusão. Seu corpo e o cosmos se manifestam através da sonoridade afrofuturista. Uma das palavras mais presentes na sua entrevista é intuição. O caminho para a construção do seu canto e da sua performance é sobretudo o caminho do sensorial, perceptivo, do parar para ouvir o que seu corpo deseja, alinhada ao movimento do cosmos, pois esse corpo não está aqui só e não se construiu sozinho. Ele é a soma da ancestralidade, do sagrado e da luta. **Pra que me chama**, seu videoclipe demarca bem esse entrelaçamento. A presença e forte referência a entidades e divindades do panteão africano, a

²⁴ Embora no dicionário essa palavra traga o sentido de afronta, esse termo vem sendo utilizado dentro das comunidades para designar o ato de resistência da população negra, apropriando-se do termo, que tem como prefixo a palavra “afro”.

conduziu pelo caminho que lhe leva a uma árvore, solitária e imponte, um baobá.

É como se o percurso que passa pela ancestralidade, pelo sagrado e pela resistência, fosse capaz de conduzir o corpo ao encontro do seu caminho.

7 Considerações Finais

Nos últimos anos, cantoras negras que se lançaram no mercado obtiveram uma repercussão considerável de seus trabalhos na mídia, nas redes sociais e dentro da comunidade negra. As entrevistas das cantoras Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara e Xênia França revelaram que seu canto e sua performance dialogam com a estética da Diáspora Africana, uma vez que trazem referências que se relacionam tanto com uma ancestralidade africana, quanto com as origens híbridas das culturas do Atlântico negro.

As quatro cantoras analisadas têm idade próxima, 35 anos, mas tempo de carreira que variou de 6 a 20 anos. Nas influências musicais, todas citaram cantores e/ou compositores da música popular brasileira, como Milton Nascimento, Djavan e Jovelina Pérola Negra, assim como a cantora de *jazz* Ella Fitzgerald e a *pop* estadunidense Whitney Houston. Esse aspecto revela que suas maiores influências partem de artistas negros(as), além de estilos da música negra como *rap*, *soul* e música afro-brasileira.

A reverberação de questões relacionadas ao racismo e à discriminação racial, ao feminismo negro e ao empoderamento abriu espaço para uma maior expressão da população negra na atualidade e conseqüentemente contribuiu para que as cantoras negras ampliassem seu espaço de atuação na cena musical. Essas questões estão presentes em suas expressões musicais e em seus materiais audiovisuais, com temas como representatividade, racismo, apropriação cultural e afetividade negra.

Em relação à performance, ficou evidente a existência da integração entre canto, corpo e estética negra, na qual se compreende o corpo como lugar de percepção, de expressão e de uma textualidade conectada à ancestralidade.

O canto de Ellen Oléria, Luedji Luna, Preta Rara e Xênia França é negro, na medida em que revela a historicidade do corpo que o produz, além de transportar particularmente uma memória ancestral. Também revela em cada voz uma diversidade de vozes, constituída de dor, alegria, saudade e lamento, sendo por isso tantas vezes definida como um canto sublime e comovente.

Conectar-se com a estética negra e com perspectivas de mundo africanizadas tem possibilitado a construção de uma corporalidade e vocalidade negra, associada a um sentimento de pertencimento e de valorização de nossa identidade.

Pesquisar sobre a estética negra e o canto me fez ouvir muito da minha voz, conduzindo-me a diversos confrontos e reflexões, bem como a afagos, ao sentir meu corpo localizado em tantas histórias que foram lidas e ouvidas. Apesar do formato escrito, espero que, de alguma forma, este texto traga musicalidade e corporeidade em suas letras, assim como ecoe a voz dos que aqui já estiveram e a dos que ainda nem chegaram, pois, como diz o ditado mítico lorubá, “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só foi lançada hoje”.

8 Referências bibliográficas

Almeida S. Racismo Estrutural. São Paulo: Jandaíra; 2020.

Andrada e Silva MA. Expressividade no canto. In: Kyrillos LR, organizador. Expressividade, da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter; 2005, p. 91-104.

Andrada e Silva MA, Duprat A. Voz Cantada. In: Fernandes FDM, Mendes BCA, Navas ALPGP, organizadores. Tratado de Fonoaudiologia. 2ª ed. São Paulo: ROCA; 2010, p. 770-79.

Andrada e Silva MA, Loiola CM, Bittencourt MFQP, Ghirardi ACAM. Trabalho fonouadiológico com cantores. In: Oliveira IB, Ameida AAF, Raize T, Behlau M, organizadores. Atuação fonoaudiológica em voz profissional. São Paulo: GEN/Roca; 2011. p. 141-57.

Azevedo AM. No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos rappers. Proj História 2001 jun;22:357-76.

Azevedo AM. Geraldo Filme e o samba de São Paulo. In: Desde que o samba é samba. Faustino C, Freitas M, Vaz P, organizadores. São Paulo: Pólen; 2018. p. 108-11.

Baquero RVA. Empoderamento: instrumento de emancipação social? Uma discussão conceitual. Rev Debates 2012;(6)1:173-87.

Berth J. Empoderamento. São Paulo: Pólen; 2019.

Burocco L. Afrofuturismo e o devir negro no mundo. Rev do PPGAV/EBA/UFRJ 2019 jul;38:49-59.

Camargo Z. Elza. Rio de Janeiro: Ed. Leya; 2018.

Carvalho JJ. A tradição musical lorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Série Antropologia 2003;327:1.

Costa BJ, Grosfoguel R. Decolonialidade e perspectiva negra. Rev Sociedade e Estado 2016 jan/abr;31(1).

Cerqueira D, Bueno S, Lima RS, Neme C, Ferreira H, Alves PP et al. Atlas da violência 2019. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

Davini S. O teatro da voz: música e cena em um discurso futuro. CNPQ. Brasília: Universidade de Brasília; 2002.

Davini S. Voz e palavra – música e ato. In: Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Cláudia NM, Travassos E, Medeiros FT, organizadores. Rio de Janeiro: 7 letras; 2008.

Delazzeri PM. A voz no blues: identidade, questões de gênero e racialização. Rev Orfeu 2018;3(2).

Duarte Júnior JF. O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível [tese]. Doutorado em Educação, Faculdade de Educação. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas; 2003.

D'Alva RE. Teatro hip hop. São Paulo: Perspectiva; 2014.

Faour, R. Dolores Duran: As noites e as canções de uma mulher fascinante. Rio de Janeiro: Record; 2012.

Ferreira M. Dez álbuns fundamentais dos anos 2010: 7 – A mulher do fim do mundo (Elza Soares, 2015). G1. 27 dez. 2019;Pop & Arte:Blog do Mauro

Ferreira. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/27/dez-albuns-fundamentais-dos-anos-2010-7-a-mulher-do-fim-do-mundo-elza-soares-2015.ghtml>. Acesso em: 2 jan 2020.

França X. Pra que me chamas [vídeo publicado no YouTube]. Set 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>. Acesso em: 10 jun 2019.

Fontanella JBF, Luchesi BM, Saidel MGB, Ricas J, Turato ER, Melo DG. Amostragem em pesquisas qualitativas: propostas de procedimento para constatar saturação teórica. *Cad. Saúde Pública*. 2011;27(2):389-94.

Freitas D. Educação musical formal, não-formal e informal: um estudo sobre processos de ensino da música nas igrejas evangélicas do Rio de Janeiro [monografia]. Licenciatura em Música, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; 2008.

Gilroy P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34; 2019.

Gomes NL, Laborne AMP. Pedagogia da crueldade: racismo e extermínio da juventude negra. *Educação em Revista* 2018 nov;34.

Gome NL. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica; 2020.

Gomes RCS. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi* 2013 jul-dez;28.

Guerreiro G. A Trama dos Tambores. Salvador: Editora 34; 2000.

Guerreiro G. Terceira Diáspora: culturas negras no mundo Atlântico. Salvador: Corrupio; 2010.

Hall S. Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte; Brasília: UFMG; representação Unesco; 2003.

Hall S. Diáspora ou a lógica da tradução cultural. Rev Matrizes 2016;10(3):47-58.

Holiday B. Lady Sings the Blues: A autobiografia dilacerada de uma lenda do jazz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2003.

Hooks B. O Feminismo é pra todo Mundo: Políticas arrebatadoras. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Campos; 2018.

Hooks, B. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante; 2019.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Atlas da violência. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo; 2019.

Irobi E. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. Proj História 2012 jun;44:273-93.

Jesus RF. A Performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de escrituras e feminismos negros [dissertação]. Mestrado em Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais. Goiás: Universidade Federal de Goiás; 2020.

Ki Zerbo J. História Geral da África. Brasília: Unesco; 2010.

Kilomba G. Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó; 2019.

Lopes VS. Empoderamento, representatividade e crítica ao racismo em Lemonade, Beyoncé [monografia]. Licenciatura em História, Instituto de Ciências Humanas. Brasília: Universidade de Brasília; 2017.

Martins LM. Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; 1997.

Martucci EM. Estudo de caso Etnográfico. Rev de Biblioteconomia de Brasília 2001(2):167-80.

Minayo MCS. Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade. 33ª ed. Rio de Janeiro: Vozes; 2013.

Minayo MCS. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 5ª ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco; 1998.

Moura, R. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Coleção Biblioteca Carioca. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; 1995.

Mukuna K. O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira. Rev do Centro de Estudos Africanos da USP 1978 dez;1:97-101.

Munanga, K. Uma abordagem conceitual dos conceitos das noções de raça, racismo, identidade e etnia [resumo de tese]. In: 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação. Rio de Janeiro: PENESB; 2003.

Murgel AAT. Pesquisando as compositoras brasileiras do séc XXI. Rev do Instituto de Estudos Brasileiros 2018 dez;71:181-92.

Nascimento A. O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva; 2016.

Neto L. Uma História do samba (as origens). São Paulo: Companhia das Letras; 2017.

Nobile L. Dona Ivone Lara: A primeira dama do samba. Rio de Janeiro: Sonora; 2015.

Oliveira AP. A imprensa negra como fonte para a história social do negro. In: IV Encontro de Pesquisas Históricas. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/43.pdf>. Acesso em: 27 jan 2021.

Oliveira JP. A voz do negro [monografia]. Especialização em voz. Salvador: Centro de Especialização em Voz, 1999.

Oliveira LHS. “Escrevivência” em Becos da Memória de Conceição Evaristo. Estudos Feministas 2009 maio-agosto;17(2):344.

Pereira A. A Lei 10.639/03 e o movimento negro: aspectos da luta pela “reavaliação do papel do negro na história do Brasil”. Cad de História 2011 2º sem;12(17).

Prandi R. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras; 2001.

Ramos JS. O corpo como repertório nas performances culturais. Uberlândia: Rev Rascunhos 2016;3(2):53-64.

Rara P. Nossa voz ecoa: ep 01: Pesadona. [vídeo publicado no YouTube]. Set 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPqgKNiPRIA>. Acesso em: 14 jan 2021.

Ribeiro D. O que é lugar de fala. Belo Horizonte: Letramento; 2017.

Santana MP. A performance de criadoras negras e o corpo como discurso. Cad do GIP-CIT 2017-2;21(39):65-79.

Santhiago D. Solistas dissonantes: História Oral de Cantoras Negras. São Paulo: Letra e Voz; 2009.

Santos RS. Performance negra: o corpo como lugar de protesto [comunicação em grupo de trabalho]. In: VI Comcult Universidade Paulista. São Paulo: Universidade Paulista; 2018.

Sampaio, SB. Negras Líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX). Rio de Janeiro: 7 letras; 2008.

Schechner R. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Ligiéro Z, organizado [tradução de Augusto rodrigues da Silva Júnior]. Rio de Janeiro: Mauad X; 2012.

Silva L. Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acgony [tese]. Doutorado em Artes da Cena, Instituto de Artes. São Paulo: Universidade de Campinas; 2017.

Sodré M. O Terreiro e a Cidade. A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes; 1988.

Souza, FKM. “A filha da Dona Lecy”: Estudo da trajetória de Leci Brandão [dissertação]. Mestrado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo; 2016.

Souza T. Tem mais Samba: das raízes a eletrônica. São Paulo: Editora 34; 2003.

Sundenberg J. Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto [tradução de Gláucia Laís Salomão]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2018.

Taylor D. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas [tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis]. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2013.

Valoura LC. Paulo Freire, o educador brasileiro autor do termo empoderamento, em seu sentido transformador. In: Um Programa Inovador da Comunicarte. Capítulo 4: Editors: Marcio Schiavo. p. 20-31.

Villas P. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. Rev Horizontes Antropológicos 2005 jul-dez;11(24):185-97.

Villas P. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Cláudia NM, Travassos E, Medeiros FT, organizadores. Rio de Janeiro: 7 letras; 2008.

Anexo 1

Aprovação do Comitê de Ética da PUC-SP



MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP

FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS

1. Projeto de Pesquisa: As Novas Vozes Negras Brasileiras: Canto, Performance e Inserção Sociocultural			
2. Número de Participantes da Pesquisa: 5			
3. Área Temática:			
4. Área do Conhecimento: Grande Área 4. Ciências da Saúde, Grande Área 7. Ciências Humanas, Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes			
PESQUISADOR RESPONSÁVEL			
5. Nome: LUCIANA DE OLIVEIRA MIRANDA DA CRUZ			
6. CPF: 584.240.831-72		7. Endereço (Rua, n.º): VESPASIANO VILA ROMANA 138 apt. 6 SAO PAULO SAO PAULO 05044050	
8. Nacionalidade: BRASILEIRO	9. Telefone: 11948592222	10. Outro Telefone:	11. Email: lucianaoliveira02@gmail.com
Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo. Data: <u>20</u> / <u>09</u> / <u>2019</u> Assinatura			
INSTITUIÇÃO PROPONENTE			
12. Nome: Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da PUC/SP		13. CNPJ:	
14. Unidade/Órgão: Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia		15. Telefone: (11) 3760-8518	
16. Outro Telefone:			
Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução. Responsável: _____ CPF: _____ Cargo/Função: _____ Data: ____ / ____ / ____ Assinatura			
PATROCINADOR PRINCIPAL			
Não se aplica.			

Anexo 2

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Prezada Cantora _____

Você está sendo convidada para participar voluntariamente de uma pesquisa de Mestrado realizada pela aluna Luciana de Oliveira Miranda da Cruz, sob a orientação da Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva no Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP (Rua Monte Alegre 984, Perdizes – São Paulo/SP, CEP: 05014-901). O tema central do estudo é analisar a trajetória de cantoras negras brasileiras que compõe a nova cena da música, na perspectiva da voz, performance e inserção sociocultural.

Para sua participação primeiro você responde que concorda nesse e-mail, depois você precisa responder um pequeno questionário de identificação que será encaminhado. O corpus da pesquisa é uma entrevista, agendada conforme a sua disponibilidade, realizada pela pesquisadora por meio do Skype ou de outra plataforma. A entrevista terá duração entre 20 e 30 minutos e será gravada em áudio, para transcrição, a imagem não será utilizada.

Gostaríamos de lembrar que sua participação é voluntária e que você poderá recusar-se a participar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento. Vale destacar que os achados desse estudo só serão utilizados no meio acadêmico.

Em caso de qualquer dúvida ou qualquer outra informação entre em contato com a pesquisadora Luciana Oliveira (email: contatoluoliveira@gmail.com, telefone: 11 94859-2222).

Agradecemos muito sua participação! Contribuir para a ciência é colaborar para a ampliação do conhecimento e para a condição socioeconômica do nosso país.

Obrigada

Luciana

Anexo 3

Cantoras negras brasileiras: canto, performance, estética musical e inserção sociocultural (roteiro da entrevista)

A) Dados de identificação

Nome artístico

Nome completo

Data de nascimento (idade)

Autodefinição profissional

Formação

Tempo de profissão

Definição do gênero musical

B) Voz, canto e carreira

1. De forma sucinta como a música surgiu na sua vida?

2. De forma objetiva, explique como e quando aconteceu o início da sua carreira musical?

3. Você já fez aula de canto? Se sim, você se identifica com alguma técnica vocal e/ou de canto?

4. Você já fez ou faz algum tipo de preparação corporal ou teatral ou outra para te auxiliar no canto ou na performance?

5. Você cuida da sua voz? Como?

6. Você acredita que a voz negra tem características específicas? Quais?

7. Você acha que a voz negra é mais associada a algum gênero musical específico?

C) Performance e Estética Musical

8. Como acontece a construção do seu repertório?

9. Como você trabalha a montagem de um *show*? Como você constrói sua imagem e a estética do seu *show*?

10. Como se dá a sua performance no palco? Como acontece?

11. Quais cantores e/ou cantoras te influenciaram e influenciam?

12. Qual foi o momento, a música ou trabalho que mais projetou sua carreira? Porque?

13. Você destacaria algum vídeo ou música que na sua opinião é o mais representativo do seu trabalho? Por que?

D) Inserção Sociocultural

14. Na sua opinião existe uma diferença nas oportunidades e no espaço do mercado por ser uma cantora negra?

15. Qual a sua percepção da presença de cantoras negras no cenário atual da música brasileira?

16. Como você dialoga com outras cantoras negras da cena atual?

Anexo 4

Entrevista completa por pergunta

A) Carreira e voz

1- De forma sucinta como a música surgiu na sua vida?

Ellen Oléria: Meu pai é sanfoneiro e meu irmão logo cedo aprendeu a tocar os instrumentos característicos do samba, como cavaco, pandeiro. A gente sempre teve uma presença marcante da música em casa. Todo mundo curti muito a música e faz música desde sempre. Me lembro de desde pequeninha batucando nas coisas, nas paredes, nas portas, nas panelas, a gente sempre teve um fluxo bem musical em casa, desde a minha tenra idade.

Xênia França: A música sempre esteve na minha vida não de uma maneira profissional, mas eu me lembro de sempre gostar muito de música desde criança. Eu não fui criada por meu pai, mas tinha um imaginário que meu pai era cantor, tocava. Em casa minha mãe sempre tinha música, quando ela estava em casa estava sempre cantando. Música foi uma coisa que sempre me emocionava em um nível que eu nem conseguia compreender. Tocava uma música e eu chorava. Não sabia nem porque eu estava chorando, mas ficava muito tocada, comovida. Aí me mudei pra São Paulo, e eu não mudei por causa da música, mas a música acabou me encontrando, e aí comecei a cantar em barzinhos com os amigos e aí eu tinha uma questão com a voz que era eu falando e quando eu ouvia minha voz em gravador eu ficava apavorada, e eu decidi que eu queria aprender a cantar e fui fazer a Universidade Livre de Música. Fui estudar canto popular e comecei assim. Na adolescência eu tinha participado de uma fanfarra, mas de uma maneira mais lúdica. Tinha muitos músicos mas eu não tocava nada e ficava sempre com essa coisa de que nunca vou tocar um instrumento, eu tinha medo. A maioria dos músicos eram homens e eu ficava um pouco intimidada. Mas aqui quando eu vi eu já estava nessa. Comecei a cantar em um bar, foi em 2008/2009. Em 2011 o Aláfia se juntou e a gente começou a gravar disco e aí foi.

Luedji Luna: Minha infância e minha adolescência sempre foram permeadas por música. Eu tenho memórias mesmo de muito nova de minha mãe me

colocando pra dormir com música, ouvindo música e do meu pai estudando, lendo, ouvindo música. Minha mãe fazendo faxina ouvindo música. Era uma casa cuja presença da música era muito forte e eventualmente os finais de semana meu pai tocava percussão numa banda de amigos da empresa, que apesar de ser lúdico e não profissional eram muito bons. Poderiam ser potenciais artistas, mas não eram. Eram compositores, cantores e tocavam musicais autorais e do cancionário brasileiro, então eu sempre digo que a minha educação musical partiu de casa, partiu desses encontros em feira de Santana, em churrascos, feijoadas nas festas, e a música sempre ali muito presente. Então a música chegou na minha vida desde o nascimento, desde a barriga. É uma memória muito afetiva do cotidiano da minha casa lá em Salvador.

Preta Rara: A música surgiu na minha vida por conta do meu pai, ele colecionava discos. Eu falo que colecionava porque teve uma fase que ele se converteu, e aí ele quebrou os discos. Mas quando eu era criança meu pai colecionava discos e tudo da minha casa sempre foi muito musicado. Então eu tenho várias memórias de infância de a minha mãe já acordar a gente com pagode, com samba altão, já pra levantar logo cedo da cama aos finais de semana, pra poder limpar a casa, ajudar ela. Então tudo era muito musicado. Então a música surgiu dessa forma. E aí meu primeiro contato como intérprete, como cantora foi na igreja, eu era evangélica, e eu era ministra de louvor e aí eu tive um grupo com os meus pais: era minha mãe, meu pai, eu e minha irmã, e a gente se apresentava em algumas igrejas. E também o contato com música profissional, de pegar no microfone e cantar, foi por volta dos 13/14 anos na igreja evangélica.

2- De forma objetiva como e quando aconteceu o início da sua carreira musical?

Ellen Oléria: Aos dezessete anos, quando eu comecei a cantar na noite, eu comecei a cantar com meus irmãos, a gente formou uma banda, onde a gente compartilhava instrumentos de corda e de percussão, a gente revezava, violão, cavaco, baixo e instrumentos de percussão e foi assim que a gente começou. Nossa ideia era curtir juntos uma coisa que a gente já curtia em casa na intimidade, e compartilhar isso com outras pessoas e quem sabe ampliar as possibilidades de sustento também, em fazer isso profissionalmente. Depois de

uns dois anos que a gente fez isso, eles acabaram investindo em outras áreas de conhecimento e migraram pra essas outras áreas e eu acabei iniciando uma carreira solo, em 2002, exatamente o ano que eu ingresso na universidade de Brasília, então eu entrei na UNB e a música acabou sendo o modo como eu pude me manter no curso, então com o dinheiro que eu fazia na noite, eu comprava meu passe estudantil, fazia xerox, comprava livros, pagava meu almoço. Eu fiz um curso diurno e passava muitas horas na universidade, então a música acabou acontecendo paralelamente e curiosamente acabou sendo o que eu defini como um rumo profissional, apesar de eu me formar em artes cênicas, eu acabei flertando muito mais com as artes cênicas e efetivando minha profissão na música.

Luedji Luna: O início da minha carreira surgiu em 2012, 2013 quando eu comecei a fazer aula de canto popular com a Ana Paula Albuquerque lá em Salvador. A UFBA tinha só canto lírico e depois eles abriram curso de canto popular e essa professora ensinava na UFBA e abriu uma escola privada de canto popular, e o bom dessa escola é que ela trazia uma didática que não só trabalhava a voz, as técnicas vocais e respiratórias, mas também trabalhava a presença de palco e possibilitava a experiência do palco. No final de cada semestre a gente participava de recitais com músicos profissionais da cidade, os músicos mais conceituados da cidade, nos palcos mais tradicionais de Salvador. Eu fiz no Tereza Batista, na Aliança Francesa. Não era só uma escola de canto, mas uma escola que preparava de fato aquele aluno que quisesse, que optasse por uma carreira profissional, ter uma experiência de palco, para além da sala de aula. E foi ali que eu comecei a me apresentar e foi a partir dessas aulas que eu mudei completamente uma chave na minha mente de que era aquilo que eu queria fazer mesmo da vida. Que até então eu estudava outro curso e a música era algo que estava presente, que eu sabia que eu tinha uma potência ali, mas não era muito incentivado, mas com a experiência da aula de canto, da escola Baiana de canto popular, foi que eu consegui martelar e decidir que minha carreira ia ser cantora e compositora e foi a partir dali que eu passei a me apresentar publicamente em Salvador. Depois eu comecei a fazer apresentações em saraus, em recitais, mas o primeiro show mesmo profissional

que eu fiz, que eu ganhei dinheiro com a música foi em Salvador, no teatro XVIII, no Pelourinho e o ano foi 2014 e no ano seguinte eu decidi vir pra São Paulo.

Preta Rara: A minha carreira musical como rapper surgiu em 2005, numa provocação que um amigo meu fez, lá de Santos, falando que não existiam mulheres que cantavam *rap*. E aí ele fez essa provocação tanto pra mim quanto pra uma outra menina que estava pensando em se lançar, e a gente: como não tem? Tem sim! Eu quero cantar. Aí aconteceu de juntar a gente, e isso ocorreu em 2005, quando nós criamos o grupo Tarja Preta, lá de Santos, que era eu, a negra Jack, aí depois a gente chamou a Hana e a Maria. E aí é muito louco que em 2005 a gente não falava tanto sobre diversidade, diversidade étnica, mas o grupo, para o que se discute hoje, era diverso. Porque eram duas mulheres negras, uma branca e uma indígena. Então a gente ficou aí sete anos cantando nas quebradas lá de Santos, nas quebradas da baixada Santista. Então profissionalmente mesmo, começou em 2005.

Xênia França: Eu comecei a cantar por causa de umas amigadas que eu já tinha aqui em São Paulo, que tocavam na noite, na Augusta e essas pessoas iam na minha casa. Nessa época eu era modelo e morava com muitas meninas e levavam violão e eu ficava cantarolando, e eles disseram que a gente podia ter uma banda, podia tocar. A princípio eu não topei muito não e eu fui pra Bahia visitar a minha mãe e quando eu voltei eu recebi um ultimato pra fazer uma banda, já tinha ensaio marcado com umas pessoas e aí a gente começou a fazer esses shows que tinha mais ver com universidades, a gente tocava nas festas da USP, da belas artes, porque todo mundo era estudante de uma faculdade mais formal. Aí eu fiquei com esse interesse de poder aprender como lidar com a música de uma maneira mais consciente e fui estudar na ULM, fiquei um ano e não concluí o curso por causa de uma mudança administrativa, mas aí já estava cantando, fazendo muito barzinho, tocando em festinhas de amigos e começou a me dar muito prazer, satisfação pessoal, que era algo que eu não tinha no trabalho como modelo. Era uma relação meio louca e eu não me sentia nutrida, não me sentia preenchida como senti no primeiro dia do ensaio e foi um grande desdobramento. Fui conhecendo uma galera que já estava estudando mesmo, e passei a me interessar muito por música instrumental e fui me envolvendo. Tocava em vários lugares ao mesmo tempo, vários shows ao

mesmo tempo, até que em 2010 eu conheci o Emicida, que me chamou pra gravar uma música, aí entrei pra um circuito que eu não conhecia, que era a galera do rap, que começou a me chamar ou pra fazer participação, ou gravação e em 2011 eu conheci a galera do Aláfia e agente começou a gravar e aí eu posso dizer que eu comecei realmente a profissionalizar meu trabalho, fazer escolhas mais pensada em carreira.

3- Você já fez aula de canto? Se sim, você se identifica com alguma técnica vocal e/ou de canto?

Ellen Oléria: Eu fiz duas vezes aula de canto, com duas conduções distintas. A primeira eu não tenho muita memória de que tipo de procedimento a gente emergiu. Eu era muito jovem, devia ter uns 14, 15 anos e cantava numa igreja batista e a igreja investiu no grupo vocal, botando a gente pra fazer aulas de canto e custeando essas aula pra gente, mas eu era muito jovem e não tenho muita memória disso ativa. Me lembro inclusive de não me identificar muito com essas aulas, não conseguia perceber que havia um efeito de fato, que havia um melhoramento na nossa performance, mas eu era muito jovem, minha voz mudou muito e dentro da universidade eu conheci uma técnica com a professora Silvia Adriana Davini, que é uma técnica muito utilizada de vozes de atrizes e atores, mas que é uma técnica que funciona pra professores e professoras, gente que usa a voz em altas intensidades e consequentemente para cantores e cantoras. Então, além das disciplinas da grade de voz que compunham meu currículo, que era voz e movimento, voz e dicção 1 e 2, eu tive um acompanhamento particular com a Silvia Davini, desenvolvi com ela um projeto de iniciação científica também. A técnica é um princípio dinâmico dos três apoios, foi uma técnica postulada por ela, ela que é argentina, que fez o doutorado na Inglaterra, então acho que essa técnica rodou muito, acabou chegando pra mim e eu acho que é uma técnica que funciona bem pra mim, considerando que eu transito muito em várias linguagens musicais. É uma técnica que me dá muita flexibilidade, me dá muita segurança, estabilidade e saúde na produção da minha voz. Eu canto com alta impedância projetada, então me dá muita segurança.

Luedji Luna: Eu fiz aula de canto, nesse período da escola baiana de canto popular e agora eu faço na cor e voz, aula de canto e fono ao mesmo tempo. É uma professora de canto e fonoaudióloga ali trabalhando a voz. O que mais faz diferença sobretudo nesse momento que eu estou grávida no canto, que potencializa e dá reforço no canto é o aprendizado da respiração baixa. Conseguir fazer exercícios que articulem aqui o ventre e perceber que voz é ar projetado. Então eu lembro disso tanto na escola de canto popular, e agora que eu estou gestante tirar esse ar de outros lugares do corpo. Respirar nas costas. Tem sido minha dificuldade hoje pra cantar e eu acho que é por isso que eu sinto a importância dessa técnica, que é a técnica da respiração baixa.

Preta Rara: Eu fiz aula de canto faz muitos anos, na época que eu era da igreja ainda. É algo que eu gosto e já fiquei adiando. As vezes passa batido na correria da profissão, mas é algo que eu queria voltar a ter aula de canto, porque antigamente eu não era tão travada na hora de cantar. Pra cantar rap é minha cara, minha sina, meu lugar de conforto, agora pra cantar outros estilos, eu ainda meio que travo. As pessoas falam, nossa sua voz é tão bonita cantando samba. Por que você não canta? Eu ainda tenho vergonha de errar as notas afinação e tudo mais, mas eu quero quebrar isso em algum momento.

Xênia França: Já fiz muitas aulas de canto. Desde que eu comecei a cantar a primeira coisa que me interessou foi estudar. A primeira coisa que me interessou foi compreender a minha voz, o que que eu ia dar, porque eu nunca me considerei assim uma cantora. Quando eu assisto vídeos de cantoras antigas ou muito famosas ou ligadas a um segmento que eu gosto muito, tipo jazz, R&B, que eu gosto muito, que é uma coisa mais popular, eu sempre ficava impressionada com a técnica, como que faz, qual o ponto de virada de uma cantora que ela reconhece a voz dela e não fica aprisionada pela ideia negativa de que a voz não era, e durante muito tempo eu fiquei com essa ideia, de que minha voz não era, não parecia com a de ninguém, minha voz era muito médio aguda, então eu ficava meio sem referência, até tinha uma época que eu conheci mais a Erika Badu que tem uma voz médio aguda e eu identificava, porque eu conseguia cantar as músicas dela em qualquer altura. Aí eu comecei a pensar que eu precisava compreender melhor a minha voz, achar meu timbre, onde eu coloco as coisas e comecei a fazer “n” aulas de canto. No canto popular eu fui

até um ponto, não cheguei a trabalhar especificamente a voz. Mas eu sempre tive um ouvido muito bom e sempre fui muito afinada e isso não era um problema pra mim. Minha questão era compreender melhor a minha voz. E fiz muitas aulas de canto e faço até hoje. Tenho fonoaudióloga, por que a voz é um músculo muito delicado. Tem artistas que a gente gosta que tem 60 anos de carreira, o Stive Wonder, e que fazem aula de canto até hoje. Então quando eu tive essa informação, eu entendi que com certeza tenho interesse de estudar pelo resto da minha vida. Enquanto eu cantar vou buscar novas formas de compreender e coloca a minha voz. Ontem mesmo eu ouvi essa gravação do Emicida que eu fiz, que foi umas das minhas primeiras gravações, e pensei, olha essa voz de criança, não sabia nada. Vale sempre a pena se colocar nesse lugar de não sei e quero apreender, isso pra mim é uma coisa muito importante. Teve uma época que eu estudei com o Wagner Barbosa. Primeiro a técnica me chamou atenção porque eu descobri que era a técnica do Michael Jackson e do Stevie Wonder, que chama *Speech Level Singing*, e foi num período que eu estava com a voz muito cansada, e eu só fui descobrindo de que maneira melhorar isso, condicionar minha voz para um ritmo de trabalho que eu tenho hoje, fazendo fono. Mas eu tive um resultado muito rápido foi com o *Speech Level Sing*. Os exercícios me deram uma resposta rápida e minha voz se ajustou muito bem ali. E agora recentemente, há uns 6, 7 meses eu estudo quase uma yoga, um pilates vocal, com a minha fono, que eu não sei bem quais técnicas ela usa. Mas com o Wagner eu tive uma resposta muito rápida.

4- Você já fez ou faz algum tipo de preparação corporal ou teatral ou outra para te auxiliar no canto ou na performance? Se sim, qual?

Ellen Oléria: Inclusive um dos fundamentos do princípio dinâmico dos três apoios são os estudos de Gerda Alexander, que é um trabalho de eutonia. Esse estudo é um trabalho corporal de adequação de tônus, então inclusive na nossa formação, esses 4 anos que eu fui monitora de voz com a professora Sílvia, a gente trabalhou muito o corpo. O início da nossa aula era correr. A gente corria muito e tinha um trabalho de equilíbrio muito grande também, de alívio de impacto, a gente tinha um trabalho corporal bem intenso. Então sim.

Luedji Luna: Eu fiz yoga, na época que fiz a escola Baiana de Canto popular, que também me ajudava nisso da respiração. Eu fiz uma oficina com uma

cantora e professora de canto argentina, eu não vou lembrar o nome da técnica, que era muito usar o corpo pro canto. Porque tem muita tensão quando a gente está no palco, quando a gente vai cantar, é muita energia ali, a energia da ansiedade e aí se você está ansiosa você produz hormônios, e a sua respiração já muda e aí já muda o canto, já muda tudo. E aí ela ensinava uma técnica que era de flexionar os joelhos e fazer esse movimento sutil de sobe e desce com os joelhos colocando essa energia pra terra, que era uma mistura de yoga com canto. Mas quando o bicho pega no palco, que eu estou muito nervosa, é um lançamento, que eu vejo que eu estou tensa, eu flexiono os joelhos, coloco assim pra terra, meio que uma dançadinha sutil e aí vai. Mas de técnica ligada ao corpo na minha vida, só isso. Hoje em dia eu não faço nada não. Só consegui agregar essas técnicas que eu aprendi nesse período. Mas eu uso muito meu corpo pra cantar, meu corpo canta muito junto comigo.

Preta Rara: Já. Na realidade quando eu fiz não foi pensando na performance no palco. Na realidade a minha presença de palco foi construída aos poucos. Eu fui perdendo a vergonha, e aí eu sempre falo que é algo que parece que transcende. Porque lá em cima eu não tenho vergonha nenhuma, e é muito louco, porque eu não fico nervosa quando subo no palco. Eu fico nervosa quando eu desço. Pra subir eu tô suave, tô com microfone. Parece que eu nasci pra aquilo. Agora quando eu desço que me dá aquela sensação que eu escuto alguns artistas falando. Frio na barriga, desespero, dor de barriga. Eu sinto isso quando eu desço, que é quando eu vou enfrentar o público né? Quando as pessoas vão em avaliar. As pessoas vão falar nossa que legal, ou não foi tão legal, e aí é esse momento eu fico nervosa. Eu fiz teatro, mas foi bem pouquinho, foram apenas 6 meses, porque aí eu tive que trabalhar. Eu era doméstica, e ficava muito cansativo. Eu não estava conseguindo sair das faxinas pra ir. Não aguentava o período todo das aulas. Era bem puxado, porque eram todos os dias, depois das 8 da noite até umas dez e meia e aí era cansativo. Mas eu aguntei fazer 6 meses e vira e mexe tem coisas que eu lembro, que ficou gravado na minha mente e hoje eu executo e falo nossa isso aqui não é meu, é da época que eu aprendi. E técnicas vocais também, técnicas de respiração. Eu canto rap, minhas músicas são enormes, eu escrevo músicas gigantes, e aí depois pra poder se apresentar no palco, fazer show de uma hora cantando sozinha, e aí eu tenho

algumas técnicas, que eu já aprendi na época da igreja até, técnicas de respiração, diafragma, essas coisas. O que eu esqueço é de aquecer e desaquecer. Isso eu ainda não faço. Tenho que fazer, porque depois eu fico rouca, muito cansada e tal, e aí eu tenho que desacelerar a voz. Mas quando eu lembro eu faço. Aquela do copo de água com canudinho soprando. É que quando você é artista independente, você não tem uma equipe que vai preparar as coisas pra você chegar e estar tudo preparado. E quando tenho show, sou eu e meu produtor. E ele dá o maior trampo, mas tem coisas que eu acabo fazendo, porque é muita coisa pra uma pessoa só. Então muita das vezes eu chego, aí organizo tudo antes de cantar, penso no figurino. Então é essa onda que eu vejo também né. É difícil pra quem é artista independente. Você canta e produz, praticamente produz o seu show, e aí você fala com o contratante e você vê se está tudo certo. Aí no meu caso você vai lá, passa de novo som, vê se tá tudo ok. Aí muitas das vezes eu chego já próximo do horário do meu show e tento só dar aquela respirada pra desacelerar, pra conseguir guardar um arzinho lá no diafragma e conseguir fazer o show de uma hora, de meia hora, porque muitas das vezes não dá tempo, de ficar lá com o nebulizador, se preparando, não dá. Até pelo fato do meu trabalho na internet né? É e-mail, direct, publicidade que tem que subir, enfim.

Xênia França: Não, nunca. Essa coisa do palco sempre foi muito intuitiva. De poder usar tudo o que eu tenho naquele momento. É um espaço que eu não tenho medo. Eu tenho bastante respeito com o palco, em todos os sentidos, sei que é um portal pra mim. Eu tenho um jeito no dia a dia, que se transforma muito no palco. Muitas pessoas falam isso. Eu só consegui compreender isso depois. Eu não gosto de assistir nada depois, tenho medo de assistir e de ficar extremamente arrasada e querer desistir de tudo, me achar uma grande impostora, mas o que as pessoas falam, é “que presença, que potência”, e eu me sinto muito bem no palco. Agora com mais intimidade e experiência, principalmente depois do meu trabalho solo, é entender que eu uso esse espaço para ressignificar e reciclar várias questões, mesmo as vezes com medo daquela apresentação, com receio do que eu vou encontrar ali, se o público vai ser legal ou não, se eu vou conseguir expandir a minha potência, mas essa insegurança só dura o tempo de entrar no palco, ou até a primeira música. O

estúdio já é um lugar que eu não consigo me sentir a vontade, nunca acho que eu estou preparada para entrar em um estúdio e registrar aquilo pra sempre, que é muito diferente do palco. O palco é um terreirão, eu sempre voltaria e faria tudo de novo. Independe do tamanho do palco. Se eu faço show pra mil pessoas, pra 20 mil pessoas, pra mim é sempre uma oportunidade de fazer um salto, entrar em uma outra dimensão e voltar e falar que legal, que maravilhoso é poder ter esse canal de expressão. Você vai lá, acessa umas coisas e volta. Mas nunca fiz teatro. Me inspiro muito nas coisas que eu vejo, artistas que eu gosto, assistir shows e tal, mas na verdade eu tenho meu próprio jeito, nunca consegui imitar ninguém, porque na hora que a gente entra no palco, quase que a gente esquece quem a gente é. Pelo menos comigo é assim. Até um determinado tempo do show, nem tenho consciência de que é a Xênia que está ali. Entro num processo que parece que alguma coisa toma conta da minha consciência. Vai, e no final, pronto, voltei. Não tenho muita técnica, não marco palco, não faço cena. Acontece porque tem que acontecer. Eu acho bonito quem faz, acho maravilhoso, acho um nível de comprometimento com o todo muito legal. Você vê essas cantoras de um tempo atrás. Outro dia fiquei obcecada pela Maria Betânia, assistindo e vendo ela falar e é um tipo de relação com o palco bem teatral. Você usa o palco como um teatro. Eu acho bonito, é um outro tipo de olhar para o palco que eu não tenho, mas pode ser que eu tenha em algum momento. Aprender a usar o palco assim, mais pensado, mais teatral.

5- Você cuida da sua voz? Como?

Ellen Oléria: Eu cuido da minha voz, mas gostaria de cuidar mais. Tenho até me sentido meio displicente. Coisas que eu consigo cuidar eu tenho feito bastante. Um dia eu conversei com um grande cantor Paraense que disse que a coisa mais importante pra nós, como cantora, era tomar muita água, estar sempre hidratando as pregas vocais e dormir, dormir muito. Isso são duas coisas que eu tento fazer, apesar de ter muitas noites insones, eu tento dormir bem, e todas as vezes que eu me sinto mais fragilizada, por causa de um resfriado, ou algo assim, a técnica me sustenta muito, aí eu me conecto muito mais fortemente com os exercícios de aquecimento que eu aprendi, com a prof. Sílvia, acho que esse é um cuidado que eu tenho muito e minha mãe que é uma forte raizeira me ensinou algumas práticas tb, então de vez em quando eu faço uns gargarejos

com sucupira e sal, é curativo, anti-inflamatório, cicatrizante, são esses meus cuidadinhos. De vez em quando, quando estou em atividade muito intensa, eu uso bastante o nebulizador.

Luedji Luna: Eu tive só um problema na minha vida artística, que foi uma afonia. Como eu tenho rinite alérgica, isso desencadeou inflamação em toda via respiratória, aí eu tive uma enxaqueca, acabei vomitando e o ácido acabou com a voz, aí eu cantei, forcei a voz e de repente fiquei afônica. E depois dessa experiência de afonia durante a turnê eu busquei um otorrino, e todo final de ano quando eu faço um checkup geral, eu podendo vou ao otorrino. Depois que eu vi que eu estava bem, não tinha nenhum calo, eu procurei a fonoaudióloga, que é o que eu faço hoje. Agora exatamente não, que eu não Tô cantando, não estou fazendo nada. Eu digo antes da quarentena, eu tinha aula com a fonoaudióloga, a Ana Terra e a Bruna Caram lá do cor e voz. Eu cheguei com essa queixa, de sentir minha voz cansada as vezes. Ter uma dinâmica de exercícios pra evitar que aconteça uma afonia na minha voz, porque eu não fui por um problema, então pra evitar o problema eu resolvi fazer fonoaudiólogo. Mas sinceramente o otorrino me recomendou uma série de coisas pra não fazer, me passou um remédio pra refluxo, disse que eu não podia beber, tomar gelado, álcool, mas eu só cumpri naquele momento. Eu percebi que tinha essas restrições e não queria restringir nada na minha vida, então procurei uma fonoaudióloga pra conseguir ter esse equilíbrio de não ir pra uma linha medicamentosa e restritiva, e fazer práticas de exercícios pra prevenção.

Preta Rara: Eu sou viciada no gelado, é um problema. As coisas já estão geladas e eu coloca mais gelo ainda. Eu tô aqui na Bahia, aqui tá o maior calor, então, se o suco tá gelado, bota mais gelo. Não tenho nenhum tipo de cuidado com a voz. Deveria ter né? Falo demais, falo pra caramba, falo sozinha, falo na internet, falo com as pessoas. Então o único momento que a minha voz descansa é dormindo mesmo. Mesmo morando sozinha, na minha casa, eu tô falando sozinha. Não tenho cuidado com a voz.

Xênia França: Cuido. Teve um período longo da minha vida, desde o Aláfia, até eu lançar o meu disco, que eu sempre fui muito preocupada com a minha voz, mas eu ainda não tinha entendido que toda voz precisa de um cuidado quase

que religioso, principalmente quando você canta um tipo de música que exige muito da voz, ou que você mistura a voz com performance, então tem uma questão física muito séria. Nos show do Aláfia eu saía completamente ensopada, e aí eu sou muito magra e com uma exigência vocal muito alta, dividindo os vocais com dois homens que não tinham o mesmo registro vocal, muitos instrumentos, então era exigido muito da minha voz e eu não entendia direito por que eu ficava com a minha voz tão cansada, e isso colaborava psicologicamente pra eu achar que eu não era uma boa cantora, que não servia pra cantar, por que eu não só ficava com a voz muito cansada, quanto eu levava uns 3, 4 dias pra me recuperar e quando não tinha era um caos, porque ia acumulando. Quando eu lancei meu disco eu fiquei uns 6 meses fazendo shows e quando chegou em agosto eu percebi que precisava entender minha voz, que minha voz precisava de um acompanhamento mesmo e agora com a quarentena, eu recuperei uma voz que eu não ouvia há muito tempo. Eu recuperei uma voz que eu não tinha mais. Os agudos, os falsetes. E eu entendi que minha voz precisa de descanso e retomar os exercícios a partir disso. Porque retomar a partir da voz cansada é muito difícil. Se eu faço yoga, alongamento, é um trabalho que fica associado a qualquer trabalho de fono que eu faço junto, aí a voz entra em outro nível.

6.Você acredita que a voz negra tem características específicas? Se sim, quais?

Ellen Oléria: Acho que talvez eu entenda que existe uma adequação da nossa produção vocal muito mais relacionada a nossas condições climáticas, geográficas, do que efetivamente a nossa raça e etnia. Mas acho que nos grandes centros urbanos, por exemplo, onde a gente tem uma miscigenação muito maior, um encontro de pertencimentos e identidades muitos distintos, a gente tem a mestiçagem atuando muito fortemente, eu acredito que a gente ative uma confusão, onde não é possível definir e restringir a nossa qualidade de voz, nossa produção vocal a partir de raça e etnia. Inclusive a gente tem registros de cantoras brancas que sem revelar seu fenótipo, são confundidas com cantoras negras: Janis Joplin, Amy Whinehouse, Joss Stone e a gente tem uma grande soprano negra que tem a voz muito confundida com a voz de mulheres brancas e italianas, inclusive. Então acho que isso pode ser muito restritivo na nossa

percepção. Então acho que isso pode ser muito restritivo na nossa percepção. Por exemplo, cantoras e cantores estadunidenses se utilizam muito de melismas. Na música brasileira, a gente não usa isso tanto, isso não é uma marca do nosso canto aqui. Não tem melisma fortemente aplicado no samba, por exemplo, no choro. A gente tem outras ativações. Nos cantos de lavadeira, por exemplo, a gente usa muito brilho, as cantoras cantam usando essa área de projeção acústica, usam essa região do crânio, muito mais ativamente, tem outra qualidade

Luedji Luna: Eu acho que sim, mas também as vozes negras são muito múltiplas, porque você tem a voz negra norte americana, que tem toda uma técnica, aí você tem a voz negra brasileira, que já tira o canto de outro lugar, e a voz negra africana, que já é outra voz negra também. Mas, se eu for comparar com a voz de uma cantora branca eu acho diferente sim. Tanto é que mesmo as cantoras brancas, vamos para os Estados Unidos, Quando a gente escuta uma Amy Winehouse, ou a gente escuta uma Adele, a primeira referência que as pessoas fazem é “tem voz de negra”, pensei que fosse negra, tem voz de negona. Porque tem não só pelo estilo, de ser soul, de fazer música negra, mas eu sinto que a voz negra é mais anasalada, e tem essa capacidade de comover mesmo. Tira o som do soul, da alma. Apesar de perceber diferenças técnicas nos Estados Unidos, no Brasil, que é aquele canto mais suave, aquele canto mais nostálgico, que traz essa influência da saudade, dos cantos dos negros africanos, mas também dos portugueses. É um canto muito choroso, o canto brasileiro. E a África sai muito da garganta e do útero, o canto das cantoras africanas. Sobretudo ali daquela região do Mali, que tem uma influência mais árabe. É outro canto.

Preta Rara: Nossa, caramba, que pergunta. Sim! Tem várias características específicas. Você falando essa pergunta me remeteu a um tempo, quando a Joss Stones veio fazer show no Brasil, e ela começou a viralizar ficar reconhecida, e a galera falava que ela era a branca com voz de negra. E eu ficava, gente, não tem nada de voz de negra né? É a branca, com voz de branca, que canta afinadinha. Quando eu lembro disso, me remete a vozes mais roucas, uma voz mais recheada. Existem algumas cantoras, com canto lírico e tal, mas eu vejo mais os graves. Olha eu não manjo muito dos nomes.

Xênia França: Eu não tenho base de estudo pra dizer isso, mas a gente sabe que tem uma coisa especial na voz dos artistas que a gente ouve. Musicalmente acho que existe uma predisposição pra música, pra uma música mais sublime, uma musicalidade ligada ao divino. O canto negro está muito conectado aos lamentos antigos, mesmo na música mais moderna se ouve bastante disso, mas sempre fico com essa sensação de que se eu tivesse tido esse insight de ter estudado, se eu tivesse estudado mais, talvez eu tivesse muito mais coisas, muito mais elementos que facilitariam a minha vida como cantora.

Eu acho que existe um dom pra música das pessoas negras, o canto negro é muito sublime e dependendo do contexto cultural que ela está inserida, se ela está inserida em um contexto cultural em que a musicalidade já tem uma forma, que ajuda as pessoas não só de ouvido, mas tecnicamente ela poder explorar aquilo, com certeza quem se coloca no mundo da música com um respaldo nesse sentido se torna muito maior.

7-Você acha que a voz negra é mais associada a algum gênero musical específico?

Ellen Oléria: Acho, acho sim. Quando eu chego nos espaços as pessoas olham pra mim e acham que sabem o que eu vou cantar, ou sabem da minha qualidade de voz. Elas não conversaram comigo, elas não me conhecem, mas chegou uma gorda, preta pra cantar, elas acham que está pré-definido que eu vou cantar muito bem, que eu tenho uma voz muito grande, tenho muita projeção, vou fazer muitos melismas. Eu acho que sim, que existe um lugar pré-estabelecido para vozes negras, e você também vai encontrar as cantoras gordas, pretas, que vão chegar e vão cantar desafinadamente, com voz pequenininha, típica da voz bossa nova. Mas acho que sim. Eu entendo que a musica no ocidente é fundamentalmente preta, as pessoas brancas transitam muito por nossas linguagens. Estou chamando nossas linguagens porque elas são afro-diaspóricas. A salsa, o mambo, o côco, o afoxé, o jazz, o blues, o R&B, o rock. Eu acredito que essas são linguagens negras. Mas em algum momento da história eu sinto que há uma apropriação da produção e uma desconexão com

suas origens. Por exemplo, hoje a gente escuta o funk, não o funk dos reis do ritmo, mas o funk na sua versão brasileira, que conversa muito com os ritmos de terreiro, e os grandes representantes, as grandes representantes do funk são pessoas brancas hoje. As grandes representantes do axé, são pessoas brancas, hoje. Os grandes representantes do pagode, são pessoas brancas, hoje. As cantoras que eu citei que tem as vozes confundidas com as vozes negras, são as referências do soul no mundo. Então entendo que existe um movimento de apropriação cultural, que acaba transformando esses lugares negros em lugares brancos. Mas efetivamente, esses lugares são fundamentalmente negros. Mas a voz negra pode ir aonde ela quiser chegar.

Luedji Luna: No Brasil sim. Está muito ligada ao samba, mas hoje está mudando. Classicamente eu acho que está ligada ao samba e eu percebo que está mudando para o funk, talvez. Apesar de ter uma disputa de narrativa, a gente não está associada a MPB por exemplo. Quando eu penso a voz de uma mulher negra cantando eu penso samba, tradicionalmente, mas hoje em dia é o pop e o funk. É Ludmilla, Iza. Mesmo sendo cantora negra, eu não sei se a minha voz, é representativa o suficiente pra dizer que é MPB, pensar nesse gênero em primeiro plano.

Preta Rara: Ah, sim. Eu vejo isso sempre. Quando eu chego em algum evento pra me apresentar e tô com o microfone na mão, sempre tem alguém que fala: ah você vai cantar samba? Aí eu falo, poxa, queria cantar, mas não é samba, é rap. Então tem essas características né? Da mesma forma que as pessoas não esperam de uma mulher negra cantando canto lírico, cantando em algum concerto de ópera, então tem as características sim, aqui no Brasil.

Xênia França: Sim. Até um determinado momento a voz negra estava associada ao samba. Eu como cantora sempre fugi. Eu não gosto de me colocar em nenhum gênero. É uma pergunta que eu não endosso, porque eu não gosto dessa sensação de que as pessoas vão dizer que eu canto um tipo de música. Eu faço música. Eu gosto de cantar música. Eu acho que no Brasil e no mundo existe um tipo de música que quando as pessoas não conseguem definir elas chamam de música black “X”. No Brasil é mais difícil de definir, porque o que não é samba, é MPB. A gente tem gêneros muito definidos no Brasil. Sertanejo,

samba, forró, ou MPB. E desde que eu comecei a cantar, e muitos dos convites que eu recebi na minha vida tinham um pouco desse vício de pensamento de chamar uma cantora negra, por causa daquela voz negra que ela ia colocar naquele lugar. E eu sem saber disso, sem saber como me comportar, sem saber produzir essa linguagem que é muito sutil meio que fui indo, e não entendi que talvez a minha voz não fosse pra aquilo. Que eu estava até colocando a minha voz em risco, querendo impor a ela que ela cantasse de um jeito, YZ, principalmente nesse lugar da música black, da cantora que destrói todos os níveis, e entender que existem tipos de voz, e que existem tipos de estudos para aquele tipo de voz. Pra se fazer aquilo, claro que deve ter uma predisposição, mas quando você é uma mulher negra americana, existe todo um estudo, todo contexto que aquela voz passa. A não ser que a pessoa seja muito iluminada que não precisa fazer nada. Mas a gente sabe que nos Estados Unidos as pessoas estudam música, as pessoas estudam canto, elas vão a corais, elas vivem esse universo da música, diferente de ser uma coisa só intuitiva, de você ouvir uma coisa e só reproduzir. E ao longo do tempo eu fui aprendendo isso. Então eu acho que no Brasil existe uma tendência a se colocar a voz negra, inclusive como se fala da gente na imprensa, tipo: a cantora negra. Nunca se tira esse adjetivo das nossas apresentações. Pra poder dizer que eu sou boa, tem que dizer que eu sou negra. Não sei o que se passa na cabeça das pessoas, mas em geral é muito raro eu ver uma apresentação minha na imprensa sem esse adjetivo, como se justificasse alguma coisa. Eu acho que tem um pensamento um pouco limitante do que uma pessoa pode fazer na música, mas eu tenho consciência plena de que a gente tem infinitas possibilidades de coisas que a gente pode fazer na música e não permito que as pessoas me coloquem em caixa nenhuma.

B) Canto e Performance

8- Como acontece a construção do seu repertório (do show e/ou do álbum)?

Ellen Oléria: Eu começo pelo gosto, acho que o gosto é um bom começo, mas entendo que, penso muito uma rede de significados. Quando eu penso um repertório, eu penso o repertório a partir de conceito, então já cheguei a cantar muitas canções que eu não gosto, mas que conversam muito com o conceito

que eu quero trabalhar. Se eu estou fazendo um show em homenagem a um grande artista, eu passo por sucessos. Passo pelo meu gosto, mas passo por sucessos também, canções que tocaram mais, que ficaram mais populares. Então entendo que a construção de repertório tem a ver com o gosto, mas não se restringe a ele. Já fui convidada para fazer shows de linguagens que eu não estava familiarizada, ou homenagens a bandas que eu não conhecia, compositores que eu não conhecia, e durante o meu preparo, eu tive a possibilidade de escolher canções que eu gostaria de cantar e aí eu passo pelo gosto. Escuto, me aproximo, entendo, e acho que o gosto é muito importante, mas a linguagem as vezes impera muito mais. O mercado as vezes fala também. Então são muitas dimensões.

Em um repertório mais autoral, eu começo pelo gosto, mas acho que gente é muito mais crítica com a nossa produção do que com a produção de terceiros, então, acho que diante dessa nossa crítica com a nossa produção, eu tendo também a pensar o conceito. No meu disco afrofuturista por exemplo, eu passei quatro anos pesquisando, e entendendo como eu poderia elaborar o meu olhar em forma de canção, em cima desse conceito de afro-futurismo. Eu entendi inclusive que eu era afro-futurista antes de me conectar com esse nome. Então o conceito já estava vivo na minha performance e na minha produção. Então passei pelas minhas canções, canções que através da poesia, ativavam uma conexão afro-diaspórica, com termos mesmos que são conhecidos das tradições negras. Alguns termos relacionados a religiões afro-brasileiras, termos em iorubá. Termos relacionados a ritos afro-brasileiros, nomes de artistas negras e negros, e ritmos negros, linguagem. Acho que eu passei muito pelo hip hop, que me trouxe muitos recursos, dentro da minha produção, e misturei muito os meus textos todos, minha poesia, nesse lugar dos ritmos e das tradições presentes no meu texto e na minha rítmica, eu misturei com ritmos de terreiro. Então acho que nesse contexto eu acabei passando muito mais pelo conceito do afro-futurismo e pela minha percepção de como isso se conectava com o que eu produzia, mas também agreguei uma pesquisa muito séria que trouxe muitos elementos pra mim. Nunca tinha ouvido falar por exemplo em Vassi e Opanijé, que são ritmos de terreiro, tocados pra chegada dos orixás, conheci, pesquisei, estudei e isso está presente no disco. Por exemplo, agora que eu estou produzindo um disco

novo, o conceito fundante, é o amor. Mas eu mergulhei em uma produção minha, de duas décadas atrás, de quinze anos atrás. Tem canções que eu escrevi quando eu tinha 15, 17 anos. E tinha uma esperança, um amor novo, não desgastado pelo tempo. Era um amor muito mais refrescante, e acho que esse disco está com essa abertura, com esse clima, de juventude. Esse é o conceito que acaba me atravessando, que fala muito de como eu me tornei a artista que eu sou hoje. E aí hoje tocar essas músicas que eu escrevi há quinze, vinte anos atrás, me renova de um jeito diferente. Eu me conecto com minha origem, mas trazendo essa carga de uma mulher de 37 anos hoje.

Luedji Luna: Eu sou muito defensora do autoral. Eu componho e gosto de compor, de cantar minhas canções. É um lugar muito confortável pra mim, é minha zona de conforto. Me cantar, entender que eu canto, gravar as músicas, as letras. Então, o repertório do meu show geralmente está ligado a um disco, então fazer “Um corpo no mundo” show é muito fácil, porque é só seguir o roteiro que está no disco. Mas fazer o disco foi outro processo. Pensar nas músicas do disco foi pensar muito na minha experiência em São Paulo. Experiência de sair de Salvador, vir pra São Paulo e de como essa cidade me atravessou, atravessou esse corpo. Então boa parte das canções são canções que eu fiz em São Paulo, que eu compus em São Paulo. As canções que São Paulo me deu. Aí tem duas outras canções que eram de muito tempo, antigas. Uma canção que não é minha mas que conversa, mas todo o resto eu compus em São Paulo. Eu queria falar dessa experiência, falar do que essa experiência mobilizou em mim enquanto reflexão, inspiração, e agora nesse segundo disco eu estava muito apaixonada e aí comecei a fazer muitas canções de amor, refletir sobre amor, então eu montei um repertório que girava em torno de um tema. Porque eu gosto de fazer disco que crie universos. Por mais que eu tenha muita música, sozinha ou em parceria, eu não gosto de pegar um apanhado e ver se combina, e compilar e fazer um disco. Eu vou pelo tema. O que eu quero dizer com esse disco? Eu quero falar sobre isso e isso, então essa canção cabe. Agora eu quero falar sobre afetividade, então vão ser essas canções que cabem. É muito pelo universo que eu quero criar no álbum. Aí o show vai refletir esses trabalhos, é só a reprodução mesmo desses discos. Quando eu estava fazendo um show diferente disso era um remix, as mesmas canções, os mesmos discursos, só

mudava o ritmo. Não é um processo muito difícil pra mim não. Também tem muita intuição, muita escuta intuitiva. Aí eu vou respeitando e vai nascendo.

Preta Rara: Há um tempo atrás, há um passado não tão distante, pensando em composição, eu sempre pensava, naquela época do disco, que a galera tinha que se identificar com o que eu escrevo, problema de quem não gostar e tudo mais. Aí vai passando o tempo e percebe-se que quem faz parte da cultura hip hop, há uma cobrança gigantesca com questão de postura, de entendimento, de conhecimento. Então, é uma responsabilidade gigantesca pra quem é do hip hop segurar o microfone, diferente pra quem canta funk, pra quem canta samba, pra quem canta outros gêneros. A gente vê outros artistas fazendo inúmeras merdas, errando, gigantescamente e dá um burburinho durante uma semana, depois todo mundo esquece e tal. Agora, se é a galera do rap, isso fica carimbado na sua carreira, como se você assinasse a sua própria sentença. E aí, eu tendo o conhecimento disso, eu comecei a ter uma preocupação a mais com essa questão da responsabilidade que eu tenho né? Então é muito louco você escrever algo e aí você chega no seu show, sei lá, em qualquer lugar que você esteja, alguém te reconhece, escuta a sua música, e chega e fala, “meu, a sua música mudou a minha vida”. Eu não me matei, porque eu escutei *Meninas negras não brincam com bonecas pretas*, eu escutei *Falsa Abolição*. Aí você fica: nossa senhora, que poder que a música tem de entrar. Eu sempre falo que a gente pode estar numa sala toda fechada e se eu colocar o som alto, a música vai dar um jeito de sair. Então a música, ela atinge lugares que de repente eu não vou conseguir chegar né? Então, minhas músicas tocam nas rádios comunitárias de Angola, de Moçambique, lugares que é meu sonho ir, que eu não cheguei, mas que a minha música chegou. Então, eu tenho sim, essa responsabilidade dessa construção da música, na composição do show também. Como eu trato de assuntos muito pesados há muito tempo, que agora é moda, os assuntos que eu sempre falei na vida, essa questão antirracista no Brasil e tudo mais, então, eu tenho que fazer um balançar das coisas, porque eu tenho letras que são muito fortes, mas eu coloquei uma batida mais dançante, pra galera meio que dançar. Ela tá entendendo, mas tem um swing pra dançar. Então na construção do show se faz dessa forma. Eu começo com uma música não tão forte, não tão certa, e aí o show vai crescendo. Na metade do show já é

as porradona, *Negrasim*, *Falsa abolição* e aí pro final do show já são as músicas falando de relacionamento, de amor, zoando os caras. Então, pra ter esse balanço, assim, pra não ficar tão...porque antigamente as pessoas saíam do meu show meio que baqueadas. Hoje algumas ainda saem. Mas como hoje esses assuntos estão sendo mais ouvidos, não é tão inédito pras pessoas. Aí a galera está aceitando de uma forma mais diferente. Mas quando eu comecei, as coisas que eu falava, as pessoas ficavam muito assustadas, tipo “caraca, eu passo por isso e não sabia que isso é racismo, e tô sabendo através de uma música que essa menina tá cantando”.

Xênia França: Eu preciso de bastante tempo. Agora mesmo eu estou me preparando pra fazer meu segundo disco. A minha referência primordial foi o Aláfia, com três discos gravados. Eu tinha pouca autonomia com relação a isso, por que tinha muita gente pensando, e o desejo de querer fazer o trabalho solo era justamente por isso. Eu precisava muito agir e trabalhar dentro de um lugar onde eu decidisse as coisas. Onde eu pudesse colocar pra fora ideias e vontades que eu não tinha muito espaço. Então quando eu fiz meu primeiro disco, eu não tive tanto tempo, mas tive muita sorte com a escolha do repertório. Eu ganhei o edital no meio do ano e em outubro/novembro eu já estava trabalhando, fazendo pré-produção. Só que todo mundo sabe que o primeiro disco é o repertório de uma vida. São coisas que estão ali guardadas no seu imaginário, uma música de um compositor antigo que faz muito sentido pra vc. Eu considero a escolha de repertório um alinhamento de planetas, pra poder ser o que precisa ser, realmente os planetas precisam estar alinhadinhos. Fora a questão do repertório eu preciso de muito tempo. Eu sou uma pessoa muito intuitiva. Eu preciso muito ouvir o que está acontecendo comigo. Eu penso em tudo, mas preciso de tempo e espaço para conceber. Em relação ao repertório tem muito a ver com uma questão emocional, de como seu estou me sentindo no momento.

9.Como você trabalha a montagem de um show? Como você constrói sua imagem e a estética do seu show?

Ellen Oleria: Eu conto muito com parceiragens. Poliana Martins que me vestiu. Produziu e dirigiu muitas fotos minhas, muitos ensaios fotográficos. Encontrei retratistas incríveis, na minha vida. O primeiro foi Diego Bressani que me ajudou

a construir uma imagem, junto com Poli, uma imagem muito forte. Depois encontrei Eva Salomão, que é uma fotógrafa fenomenal. Eduardo Barón, que também é de Brasília, desenhou muitos figurinos pra mim, executou muitos figurinos, junto com a Poli.

No show eu também deixava ela muito a vontade pra construir minha identidade visual. Eu sou uma pessoa de muitas ideias. Mas minhas parceiragens, meu staff, é tipo isso. Penso que no show afrofuturista, eu pensei tudo, no disco eu pensei tudo, quem vão ser as participações especiais, o repertório, escrevi ascoisas. Já sabia que a Yusa ia cantar aquela. Já sabia que eu ia cantar aquela música do Elielson. Já sabia que queria que o Gabi Guedes viesse tocar percussão com a gente. Então eu tenho muitas ideias, tenho uma intuição muito forte que diz que as coisas vão funcionar. Então todas essas coisas acabaram entrando nas ideias, e meus parceiros e minhas parceiras me ajudam a trazer corpo.

Luedji Luna: *Um corpo no mundo*, tinha minha estética do branco, porque eu sou candomblecista, e muitas das vezes eu estava de preceito e tinha que estar de branco, e aí pra não destoar muito dos músicos eu pedia pra todo mundo ir de branco. Aí já virou uma estética de *Um corpo no mundo*. Mas não foi algo pensado artisticamente. Foi pra atender uma necessidade que por ventura sempre surgia, de tempos em tempos. Então hoje eu já penso mais na estética, no figurino, na luz que vai ser, projeção, coisas que eu não tinha conhecimento, não tinha noção. Depois eu fui enjoando e fui usando qualquer roupa, então não tinha essa preocupação estética e nem sabia como fazer, e hoje eu já estou pensando em agregar profissionais que pensem pra mim isto, porque a imagem e o som quando se casam, criam um grande espetáculo.

Preta Rara: Hoje é trazendo essa questão da força. Da força de ser uma mulher preta, mas também não sou uma fortaleza. Então eu tento transpassar isso através das roupas, através do cenário. Quando é um show que permite que eu leve a mina do vídeo mapping, aí a gente traz essas imagens, construí alguns padrões, saca. E aí, eu como sou uma mulher preta, gorda, retinta, então é sempre, pensando na composição do que eu vou vestir, é sempre uma pegada que mostra mais o meu corpo, que as pessoas não esperam assim, e pras

peessoas elas tem a leitura da linha sensual, mas pra mim é uma linha de um corpo livre. Minha barriga é grande, eu tenho estria, então é isso que eu quero mostrar pras pessoas no palco. Então eu vou estar de meia arrastão, com short na metade da bunda, pra mostrar que o meu corpo, ele dialoga com a minha mente. Que aqui no Brasil se construiu muito que a mulher que mostra o corpo é a mulher burra, é a mulher que não é inteligente, é a mulher vulgar, e aí trouxe muito essa questão do que que é vulgaridade. Então eu brinco com esses imaginários. Tipo, caralho, a mina tá falando um bagulho mó sério e tá quase de biquíni no palco? É isso mesmo? É isso mesmo!

Eu sou do campo do gerar incômodo, porque eu acredito que através do incômodo.

A montagem desse show é em cima do meu primeiro disco, que é o Audácia. E aí a palavra diz, Audácia, aquela que vai, passa audaciosa. De tipo, mesmo com medo, vai e faz. Vai na coragem. E aí a montagem do show permeia dentro desse tema do disco.

Xênia França: Eu usei todas as identidades do disco no show. O Ôga me ajudou muito na concepção imagética não só do disco, mas me ajudou bastante em como ia ser a direção artística do show. A gente colocou muitos elementos gráficos, coisas que ele desenhou, a gente colocou nas projeções. Aí conforme o tempo foi passando o próprio show foi criando uma identidade própria, baseada no roteiro do próprio disco. Esse disco tem essa coisa totalmente sensorial, de escape, de você ir pra uma outra dimensão, se conectar com seu eu interior, essa conexão com as entidades e tudo mais e tudo isso ficou muito evidente, então a gente criou uma nave imaginária, onde quando a gente começava o show a gente entrava nessa nave imaginária. Intuitivamente o show foi tomando o próprio caminho. No primeiro eu fiz um figurino, fiquei algumas semanas pensando em como podia ser esse figurino, aí fiz um figurino todo de renda com brilhos, aí batia luz e parecia que era um monte de estrelas. Eu deixei tudo amarradinho com as cores e a identidade visual do próprio álbum. Mas tudo bastante intuitivo mesmo.

10-Como se dá a sua performance no palco? Como acontece?

Ellen Oléria: cantar com o violão, foi algo que eu me acostumei muito. Ele foi a extensão do meu corpo e as vezes até minha bengala. Eu passei um tempo da minha carreira muito mais atuante, muito mais como intérprete do que como compositora e eu larguei o violão, e isso trouxe um movimento diferente pra mim. Me sentia conectada com o público de um jeito diferente. Essa coisa de usar os braços, de poder abrir os braços, apesar de fazer muito isso com o violão também. Mas tem algo muito fundante quando eu me penso em cena. Eu vejo que tem público a minha esquerda, eu em algum momento me conecto com esse público, tem público a minha direita eu me conecto com esse público, tem público na minha diagonal, eu faço essas conexões. Olho pra frente, se eu tiver público atrás, eu me conecto com esse público. Então, eu sinto que isso é algo muito presente na minha performance. Acho que eu também ativo minha conexão com quem está comigo no palco, gosto muito de trocar com os músicos que estão comigo, olho muito pra eles, a gente se diverte muito e as vezes sofre junto, quando bate aquela ansiedade, a gente se olha, se sustenta muito, se dá muito suporte. Eu tento também manter ativa a técnica que eu aprendi que também é algo que eu não penso muito, sai muito naturalmente isso, que é de tentar me expandir o máximo, que é um dos fundamentos do princípio dinâmico dos três apoios. Isso de sentir o público também. O público me afeta muito, afeta no sentido de afeto também. Ter esse feed back das pessoas é muito importante pra mim, na minha performance. Talvez por isso esteja tão complexo me adaptar as lives, que eu não tenho uma parte importante que é esse feed back das pessoas. Olhar e sentir o olhinho da galera e sentir essa vibração, os corpos respondendo a projeção do som, absorvendo. Enfim, sinto falta disso, mas o ativo é uma dimensão que eu ativo muito em performance.

Luedji Luna: Depois de muitas experiências no palco, o palco passou a ser um lugar muito confortável, para o meu corpo. Eu tenho muito espaço ali, eu faço uma configuração que me dá muito espaço pra eu me mexer, me locomover, porque meu corpo desde muito nova, desde pequena, responde a música. Se eu não fosse cantora, eu acho que eu ia ser dançarina, porque o meu corpo, ele involuntariamente responde a música, então eu danço muito, eu me comunico muito com o corpo assim. Eu tô cantando também com meu corpo. Acho que é a coisa mais característica da minha performance no palco. Essa dança

espontânea. Não tem ensaio, não tem preparação. Mas eu percebo que eu acabo repetindo alguns movimentos, de determinada canção. Acaba virando uma coreografia do show, de tantas vezes que você faz o show. De tantas vezes que você canta aquela canção, seu corpo já está ali comunicando do mesmo jeito. É muito bonito, é tão natural, tão meu mesmo, que as vezes as pessoas me perguntam, ah você fez dança? Você dança? Nossa, sua performance de palco, mas eu não estou performando, é meu corpo que precisa cantar também. Acho que é o que tem de mais característico na minha performance, é o meu corpo que quer cantar comigo mesmo.

Preta Rara: A performance vai do sentir mesmo da música. Mesmo eu cantando *Falsa Abolição* desde 2008, toda vez que eu canto, e escuto o beat que é instrumental, a minha DJ solta o beat e eu começo a cantar, eu sinto ainda uns calafrios, saca? É uma música que mexe muito ainda comigo e mexe muito com as pessoas. Então a performance se dá através dos movimentos que a música coloca no meu corpo. Então não é algo que eu ensaio. As pessoas falam, nossa, aquela hora que você fala da algema, e você se ajoelhou, e você ficou se apertando, como se realmente alguém tivesse te batendo. As vezes meu produtor, quem é a da minha equipe, fala das coisas que eu faço no palco, eu desço e meio que não lembro. Então realmente eu não preparo como que vai ser. Eu só deixo meu corpo aberto pra poder sentir a música, e tentar levar os sentimentos pras pessoas, além da letra. Então nos meus shows é muito comum ver a galera chorando, a galera emocionada, a galera meio que tensa, com o olho, como se tivesse visto um filme de suspense. Então é da hora, que a galera chora, mas dá risada também, com as minhas histórias frustradas de relacionamento, que eu trago isso pro palco. Então a gente bate e assopra. Eu gosto de fazer dessa forma, e aí no final todo mundo ri dançar e vai embora mais leve, por mais que a nossa vida não seja tão leve. Então é isso, a performance não é algo pensado não. É entrar no palco e cantar aquela música, como se fosse a primeira vez que eu tivesse cantando ela. Porque é isso que eu sinto a cada música que eu canto. Porque cada show eu revisito um lugar. Mesmo o disco sendo de 2016, meu primeiro disco. Cada show é uma pegada diferente. Eu sinto a letra de uma forma diferente.

Xênia França: Eu sou uma pessoa muito insegura e eu tenho uma certa timidez, mas nada que me limita ou bloqueia. Mas eu sei que essa insegurança afeta diretamente a minha voz. Mas pensando na minha personalidade, o palco me beneficia e chega uma hora que sabe de uma coisa, foda-se e vamos lá. Mas eu preciso desse tempo. Quando eu vou fazer um show, eu estou nesse show um dia antes, eu tô sofrendo pelo show um dia antes. Nem que eu tenha que fazer 4 shows seguidos eu vou fazer o show de hoje pensando no show de amanhã, isso é um grande problema. Mas eu me preparo. Eu vivo o dia do show como se fosse meu aniversário. Então eu acordo, tomo um grande banho, faço toda uma preparação. Eu não banalizo o dia do show, porque é o dia que eu vou me encontrar não só com as pessoas, mas vou abrir um canal de comunicação que é muito importante pra mim. Então, eu chego cedo no lugar, eu analiso tudo, eu passo som, eu preciso desse tempo pra mim dentro do camarim, eu rezo, me conecto, as vezes eu medito, tenho uma relação muito coletiva com a minha banda, então eu preciso antes de subir no palco me fechar com eles, rezar juntos, pedir licença as entidades que permitem que a gente faça o que a gente faz, e aí depois de entrar no palco é isso. Parece que realmente existe uma porta que não me leva pro palco, me leva pra um lugar onde eu realmente possa ser o que eu quiser. Que ali eu posso libertar várias coisas que eu não tenho como libertar no meu dia a dia, numa vida comum. É um lugar realmente muito especial. Existe uma persona que quer muito existir dentro daquele lugar, então eu deixo ela se expressar. É muito raro eu ficar controlando. Todas as vezes que eu tentei controlar, passar alguma ideia, não dura. Essa persona simplesmente ocupa o palco. Então eu deixo extravasar mesmo, porque eu me sinto mais aliviada. Inclusive eu nem gosto de ver depois, com medo do que eu vou ver. Tenho medo de ficar espantada, com vergonha. Mas eu permito extravasar essa sensação de que existe uma outra coisa, uma outra pessoa, uma outra personalidade dentro de mim que não conseguiria se expressar, se eu não fosse artista, se eu não fosse cantora, e no palco é o lugar dela, que eu chamo de Xaniqua, que é meio alter ego, então eu deixo ela ser o que ela quiser.

11 - Quais cantores e/ou cantoras te influenciaram e influenciam?

Ellen Oléria: Muitas cantoras me influenciam, mas acho que há algo na voz da Elis que me toma muito, me toma. Ela faleceu no mesmo ano que eu nasci, então eu não a vi cantar ao vivo, mas sou muito impactada pela produção vocal dela. Acho que ela tem uma voz grande, canta com alta impedância, projetada, canta grande. Acho que eu vi muito a Elis, curto muito a escolha do repertório da Leila Pinheiro, acho diferente demais, ouvi muito e gosto também da poesia do Nando Reis, ele me influencia como compositor. Ele e o Milton Nascimento são poesias muito distintas, mas que eu curto muito. Acho que eles dois tem um jeito muito especial de falar de cotidiano, muito mágico. Transformam uma roupa no varal em algo muito doce de ouvir. E aí as minhas divas negras. Jovelina Pérola negra é uma voz que eu me identifico demais, também vozeirão, e essa coisa dela ser compositora, afrontando o curso da música brasileira. A Leci da mesma maneira, que compôs a ala de, quebrando com tudo, com todas as tradições patriarcais da nossa música, e eu vi a Leci ao vivo. Ela é gigante. Eu vi a Margareth ao vivo. Acho que a performance dela me arrebatou. Eu quis muito cantar daquele jeito e ocupar o palco daquele jeito, como eu a vi fazer. A Clementina de Jesus, me identifico muito com o recorte que ela faz, com nossas conexões com esse canto super popular, de trazer canções que estão no nosso imaginário, e a gente nem sabia que podia, a bicha grava né? Eu acho fantástico. Aí as minhas divas gringas. A Whitney Houston, a Nina Simone. A Nina Simone é estranho né? Ela canta de um jeito diferente demais né? Não tem ninguém que canta parecido com ela. Que coisa diferentona. Eu acho demais. E acho que me conectei de um jeito muito forte com essas divas. Tina Turner, Beyoncé. Acho que a Beyoncé tem um domínio da produção vocal sobre humano, e isso dela dialogar com tantas linguagens. Ela dança muito bem, ela compõe, ela arranja, e tudo com muita propriedade. A Tina Turner era muito assim, dançava muito e cantava muito. Eu acho que eu ouvi muito essas mulheres, e eu posso ficar aqui falando várias, mas acho que essas são, mas quando eu desligar eu vou lembrar de outras coisas. Ontem a noite eu estava me lembrando da Roberta Miranda e comecei a dar o play nela aqui. Desespero de uma noite, vá com Deus, e era isso também. Ocupando um lugar que era completamente masculino, ela vem com a Majestade o Sabiá, eu que escrevi né? Eu acho essas mulheres muito maravilhosas, cada uma do seu jeitinho, muito forte. Ouvi muito Erika Badu, muito Jill Scott. Eu amo a Jill Scott que tem 9 nove vozes. Ela performa muito e

muda muito a qualidade vocal. A gente pode falar várias ainda. Cássia Eller, meu Deus. Eu tive uma fase Cássia Eller, wow, e queria cantar que nem ela, que é um canto grande, rasgado, e ela faz tudo que ela canta ter a cara dela. Eu sempre quis fazer isso também, cantar e fazer a música ser minha. As pessoas nem sabem mais quem era. Quem é o compositor? Não lembro! É da Ellen. A Cássia fazia isso. Eu tenho muita vontade de fazer isso com meu som. Elis fazia isso, a Elza Soares faz isso.

Eu nem falei da pessoas esquisitonas que eu ouvi, tipo a Bjork. Bom Iver, que menino esquisito com umas músicas bonitas de apertar o coração. Leny Andrade. Tem dois discos que eu gosto muito: as parcerias de Ivan Lins com Vitor Martins, tem ela cantando com César Camargo, lindo. Mas o disco que eu mais gosto é ela cantando com Romero Lobambo no violão. Ella Fitzgerald que tem um disco igual só com o Joe Paez. Inclusive ela canta samba de uma nota só.

Luedji Luna: A primeira influência é essa tríade: Luiz Melodia, Djavan e Milton Nascimento. Uma vez eu estava no Rio de Janeiro em um sarau e cantei uma música minha, bem mal tocada, que eu não sou instrumentista, e um rapaz me falou: você lembra o Djavan no início da carreira. A gente vai ouvindo, criança, vai ouvindo aquele sopro, vai ouvindo aqueles timbres, aquele grave do reggae, e aquilo fica na sua memória, e quando você vai criar, as escolhas que você faz. Quando eu escolho ter percussão e não ter bateria, ter um baixo mais na frente, a voz mais na frente, quando eu escolho pessoas, tudo faz parte dessa memória do que eu ouvia. Musicalmente esses três me influenciaram primeiro. Mas aí depois, mais recentemente eu me sinto muito inspirada por Tiganá Santana, porque ele traz um silêncio na música, que era algo que eu nunca tinha pensado sobre. A possibilidade de você ter a música, mas ela te remeter ao silêncio. É como se você tivesse em uma gruta, num lugar que fosse escondido e silencioso e intocável. É esse lugar que ele me transporta. Minimalista sabe? É muita pouca coisa. As vezes é um voz e violão, uma percussão, um coro, que toma aquela dimensão da sala, toma aquela dimensão do espaço, mas é muito pouco, então com ele eu aprendi que menos é mais as vezes. Até a masterização não é gritada, alta, e ele consegue ser mais ouvido que todo mundo, porque ele está falando mais baixo. Então Tiganá Santana me influenciou muito nisso. Não a toa

eu chamei o produtor dele pra produzir *Um corpo no mundo*. Eu queria esse silêncio pra minha música.

Preta Rara: Nossa, uma cantora que me influencia muito, que eu dei um grito nessa Bahia aqui há umas semanas atrás, que ela está me seguindo e comentando meus posts, que eu fiquei em choque, é a Alcione. Sou muito fã da Alcione. Nossa senhora, ela sabe quem eu sou. Parte da estética dela, eu meio que gosto desde criança. Alcione teve um papel muito fundamental na construção de quem eu sou, porque minha mãe é semi-analfabeta, nem existia internet, e ela nem sabia o que significava essa palavra representatividade. Então ela pegava a capa do disco da Alcione, ia na coleção do meu pai, pegava o disco, aí a Alcione tá lá de turbantão, com as unhas maravilhosas, gigante, por isso que eu uso unha gigante, e aí minha mãe falava, olha você pode ser essa pessoa aqui. Ela passou as mesmas coisas que você passa na escola. Então a Alcione é uma delas, que eu gosto muito. A outra é a Jovelina Pérola negra, eu sou meio que doente pela Jovelina. Eu tenho até uma frase tatuada aqui, da música dela, “deixa comigo” e ainda vou tatuar a cara dela em algum lugar do meu corpo. Jovelina é muito louco, eu tô com um projeto legal, que eu tô fazendo revisitando alguns discos da Jovelina, pra algo futuro que eu vou fazer. Porque a Jovelina parece que ela é minha amiga. Ela fala de um lugar que já foi e ainda é meu lugar. Quando ela fala da Pavuna. Tipo pra ela era a Pavuna, pra mim era o Tancredo Neves, onde eu morava. Quando ela fala dessa questão da falta de afeto, sem amor, sem ninguém, me bate muito nesse lugar também. Várias falas dela. E ela era grandona, pretona retinta, gorda. Então bate em um lugar bem louco. E aí a Alcione, a Jovelina Pérola Negra, e no rap a Nega Gizza. A nega Gizza continua e sempre será minha grande referência. Em 2018 eu tive a sorte e audácia de convidar a Nega Gizza pra um show. Eu fiz um show no Sesc Santos, Preta Rara convida nega Gizza, fazia quatro anos que ela não se apresentava mais, e aí ela resolveu aceitar, e foi uma emoção muito grande, porque eu nunca tinha assistido um show dela né? Nunca vi um show dela ao vivo, e aí eu vi o show dela e já me emocionei muito, só na passagem de som, dela cantando as músicas que eu ouvia desde 2002. Conheci a Nega Gizza em 2002, com vídeo, com música em rádio comunitária, e aí eu lembro que em 2002 a gente também não tinha internet, então eu não sabia como que ela era. Mas

um verso da música dela me pegou muito, quando ela fala: “chegou a nega na parada, exijo respeito”, aí eu tipo quem é essa mulher, eu quero ser ela. Aí quando a MTV virou canal aberto, lá em Santos, aí o clipe dela ficava sempre em primeiro lugar, que era o clipe “Depressão”, e depois “Prostituta”, aí ali que eu vi que era uma mulher preta e gorda, aí eu nossa senhora, ela é igual a mim. Aí eu realizei meu maior sonho da minha carreira, que era cantar com a nega Gizza. Aí ela não só cantou, como cantou as minhas músicas, em 2016. Isso foi tipo o melhor show da minha vida.

Xênia França: No canto tem coisas bem específicas, eu fui encontrando artistas que me deram no conforto no sentido de saber que essa voz também é possível. Como eu venho de um estado, da Bahia, onde as cantoras tem vozes muito graves, tipo médio grave, durante muito tempo eu acreditei que a voz bonita era essa. Que a voz bonita era a voz que atingia as profundezas da terra, e eu ficava muito frustrada. Eu tenho um grave bonito, mas na hora de cantar o que aparece é uma voz bem média, e as vezes um médio agudo, mas não aquele grave da Margareth Menezes. Várias coisas foram se aperfeiçoando na minha ideia e na minha aceitação de mim mesma como cantora e ao longo da vida eu já tive muitas referências. Desde Margareth, até essas cantoras americanas, Whitney Houstoun, Mariah Carrey, Ella Fitzgerald, Bille Holiday, essas cantoras virtuosas. O virtuosismo na música é uma coisa que me deixa muito impressionada, é o tipo de musicalidade que eu gosto muito. Me sinto muito conectada e penso como o ser humano consegue chegar nesse nível.

Aqui no Brasil eu tenho muitos artistas que me deixam orientada, pela forma de compor, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, Elza Soares, em diferentes momentos da carreira dela. Ela abordou muitas musicalidades, e a voz dela ali sempre sendo aquele marco. Não é só a cantora em si, mas aquele timbre, que é muito específico, o suingue. Hoje é muito claro que tem uma série de elementos que me fazem gostar de um cantor, fora a relevância que aquele artista, aquele cantor ou cantora teve, mas musicalmente, um conjunto de coisas que me fazem gostar. Logo depois que eu comecei a cantar, umas cantoras que são de uma geração anterior a minha, que são gringas, me influenciaram muito. Tenho certeza que elas estão muito presentes no meu disco solo, que é a Erikah Badu e a Esperanza Spalding, que foram duas cantoras, que por causa do timbre

e por causa da musicalidade, fizeram muito sentido pra mim. Me deixaram muito mais confortável com as possibilidades musicais. Se pode ser muitas coisas. Você pode trabalhar a estética, você pode trabalhar rítmica, timbre, muitas coisas. A grandiosidade daquela cantora e do que ela pode oferecer musicalmente.

Carlinhos Brown. Milton Nascimento, Djavan, muitos. A música negra foi a que sempre me chamou mais atenção. Mesmo sem ter muita consciência disso. Ah, eu gosto deles por que eles fazem uma musicalidade negra. Não porque eles são negros, mas porque a música é muito específica, muito genial. Vai muito em algum lugar, que é uma certa unanimidade no gosto do brasileiro.

Falando de cantoras que eu sei que está bem dentro do meu trabalho e que me inspira, a Billy Holiday, Eriqah Badu e Esperanza Spalding foram faróis pra eu conseguir pensar em uma musicalidade que fosse universal.

12-Qual foi o momento, a música ou trabalho que mais projetou sua carreira? Porque?

Ellen Oléria: O primeiro momento que mais projetou minha carreira, foi minha participação no the voice brasil em 2012. Isso foi um divisor de águas na minha carreira. Eu saí vencedora do processo, mas durante o processo eu sinto que muitas portas se abriram pra mim. Eu toquei ao redor do mundo por causa dessas portas que se abriram nesse momento. Foi muito legal. Muita gente que me viu na TV me reconhece na rua, reconhece o meu rosto, mas não conhece a minha música. Mas muita gente se conectou com a minha música, e isso é muito forte, foi muito forte.

Luedji Luna: O momento foi o single com clipe de O corpo no mundo, e viralizou no facebook e depois no Youtube. Chico César compartilhou, muitos artistas compartilharam, eu comecei a ficar muito conhecida, ter um monte de seguidor, de repente comecei a fazer sesc por causa desse single, *Um corpo no mundo*, que foi um single que eu lancei com um clipe da Joyce Prado, da Oxalá produções. Esse clipe foi muito cuidadoso. Era uma música de seis minutos. Ele era muito peculiar em muitos aspectos. Essa canção e o clipe, e acho que isso que foi a grande virada da minha carreira. Aí depois o disco, que só foi possível por conta de toda essa história que o corpo no mundo construiu com o clipe. Aí

eu consegui passar no edital, fazer o disco. Quando eu fiz o disco ele já era algo esperado, porque *Um corpo no Mundo* me deu esse público e trouxe essa demanda. Que quem é essa menina, que mais ela tem? Cadê seu disco? Aí o disco veio e quando ele veio, já veio forte, por causa da canção *Um corpo no mundo*.

Preta Rara: Na música tiveram vários trabalhos, o próprio disco e tal, mas o que mais me projetou a nível nacional e de mídia internacional, foi a criação da página “eu empregada doméstica”, em 2016. A página que eu criei pra denunciar as más relações de trabalho doméstico no Brasil e aí isso deu um boom pras pessoas saberem quem eu sou, e aí ao mesmo tempo que eu fiquei feliz, porque eu estava lutando por algo que ainda existia, e queria muito dar visibilidade pra essa causa, mas eu comecei a ficar assustada, porque a página começou a me levar para outro lugar, que era importante também, mas começou a me afastar muito da música. Na realidade me afastou um bom tempo da música, por que as pessoas me chamavam só pra falar da página. Fui em vários programas de televisão pra falar da situação das domésticas, e tal, e aí eu comecei a impor algumas coisas. Em 2016 quando a página viralizou, e a galera da produção da Fátima Bernardes me chamou pra ir lá falar, eu comecei barganhar. Ah beleza, quer que eu fale sobre as domésticas? Eu que criei a página, vai chamar quem pra falar? Tiveram outras mulheres pretas importantes da luta, mas pra falar sobre a página tem que ser eu. Mas eu só vou se vocês deixarem eu cantar. E aí eu comecei a negociar dessa forma, porque até hoje tem muitas pessoas que não sabem que eu canto rap. Faz um tempo que eu não lanço música, e tal, estava preparando o livro, lancei o livro *Eu empregada doméstica* no ano passado, no ano retrasado eu lancei a web série *Nossa voz ecoa*, então projetos grandes que demandam tempo, energia, e aí desde o *Nossa voz ecoa*, quando eu ganhei um edital pra fazer essa série no youtube, eu já tinha parado de fazer tudo ao mesmo tempo. Porque teve uma época na minha vida que eu queria fazer tudo. Aí quando acabava os trabalhos eu não gostava, porque ficava faltando essência. Ficou faltando dedicação exclusiva. Então eu falei, não, vamos dar uma segurada na música, mas vamos fazer outros projetos. E aí eu fico um pouco frustrada, porque em todos os lugares, até quando eu me apresento, dou entrevista, a pessoa fala, qual a minha ocupação, e eu falo, sou

rapper, historiadora e escritora. Nessa ordem, porque a música vai vir sempre em primeiro lugar. Depois vem a história, que é meu grande amor, que é a questão da gente falar que a gente é historiadora, que a gente conseguiu furar essa porra da academia, que eu só fui lá pra ver como é que era e fazer do meu jeito. Aí escritora, porque eu escrevi um livro né? Mas é foda, a música eu fico segurando toda hora, porque é algo que vai fugindo assim. Aí vão me convidando pra trabalhos que envolvem música e aí eu vou meio que indo, até por uma questão financeira também. Eu parei de dar aula, porque eu fazia oficina de rima, oficina de turbante, palestra. Tipo eu não parei de dar aula pra cantar rap. Por que se fosse, eu nem ia ter condições de pagar o aluguel, porque não é sempre que tem shows né? Minha renda maior vem das palestras, da publicidade no Instagram.

Xênia França: Pra que me chamas. É a primeira faixa do meu disco, é a faixa que dá a identidade do meu disco. No começo do disco você já sabe que o disco vai seguir aquele caminho, por vários motivos. A força sobrenatural da música, tem um poder na música. Ritmicamente ela é muito inusitada. Existe uma reunião de instrumentação. Eu adoraria saber porque, mas não sei. É uma surpresa para mim. A letra é gigante, com umas brincadeiras com palavras. Pensando no tempo de hoje, que as músicas são cada vez mais fáceis, essa música ter virado um hit no meu trabalho, eu não consigo dizer porque especificamente. É uma reunião de coisas que posso listar: estética, escolha de harmonia, mas é uma música que deu bastante visibilidade para o meu trabalho. É uma música que está acontecendo. Depois de entrar na Fundação Progresso e ouvir 5 mil pessoas cantando essa música, foi realmente bastante chocante e fora do Brasil tb.

13-Você destacaria algum vídeo ou música que na sua opinião é o mais representativo do seu trabalho? Por que?

Ellen Oléria: Com certeza, Zumbi do Jorge Benjor. O Caetano gravou em noites do norte, eu conheci a música, apesar da minha irmã ser uma louca por Jorge Benjor, eu nunca tinha mergulhado na obra dele e conheci com Caetano. Isso foi muito forte pra mim e acho que essa música foi tão forte pra mim, eu quis muito compartilhar essa coisa que eu sentia com essa música. Eu sempre chorei muito cantando ela, e cantar ela nesse momento de super exposição foi muito

poderoso. Me senti atravessada como da primeira vez pela poesia, pela música e acho que as pessoas se sentiram também.

Tem um vídeo meu que é o mais visto que é desenho de Giz. Sou eu cantando em um barzinho, num violão. Uma música do João Bosco com um parceiro. Mas essa música foi um sucesso na voz do Emílio Santiago. Eu cantei em uma versão voz e violão, eu mesma tocando violão, e foi algo muito bonito, e na internet isso reverberou de um jeito muito cabuloso, muito forte. As pessoas veem muito esse vídeo, comentam muito, e acho que é um vídeo muito impactante, apesar do áudio do programa the voice brasil, de eu cantando zumbi e maria maria serem muito acessados também, e anunciação. Nossa como as pessoas ouviram anunciação.

Luedji Luna: Não é o clipe com mais visualização, mas Banho de folhas é a canção hit do disco. Mas o que mais representa na minha opinião, que foi o grande mote é o clipe *Um corpo no mundo*, que deu origem ao disco. Aí banho de folha, todo o resto veio depois.

Preta Rara: Vídeo eu só tenho um, um vídeo clipe da época do Tarja Preta, da música *Falsa abolição*, que é uma música que eu escrevi e a gente está produzindo agora mais um vídeo clipe. Era pra ter saído, mas agora com a Pandemia, a gente nem começou a gravação, nada. Estamos na pré-produção. Mas de música, a que mais projetou foi *Falsa Abolição*. E a música que eu mais gosto é *Vou Descobrir*, que são poucas pessoas que entendem a letra, que conseguem entender como que eu estava quando escrevi a letra. Algumas pessoas falam, nossa que música da hora, filosófica e tal, mas tem algumas pessoas que entendem. Quando elas falam que entenderam eu começo a chorar. A pessoa fala: “esse verso vou descendo rua abaixo”. É que cada estrofe eu falo: eu vou descendo, continuo rua abaixo na segunda parte, e a terceira eu falo, continuando rua abaixo. “Nossa ali, essa questão do rua abaixo, é você indo pra vários degraus dentro de você mesma né? E aí você chega no último degrau e vê quem você é mesma, não o que as pessoas construíram em cima da sua imagem”. Aí quando a galera chega eu falo, nossa valeu a pena. E é a música que eu mais gosto.

Xênia França: Pra que me chamas é o meu primeiro clipe. Eu fiz o clipe com muita consciência do que eu queria fazer. Escrevi o roteiro, deixei todo mundo muito ciente do que precisava ser aquele clipe. Então pra mim é uma obra de arte, uma obra prima. Em todos os aspectos, pensando na representatividade do disco, do clipe, pra mim, se eu fosse assistir e não fosse meu, era exatamente aquilo que eu queria ver. Eu tomei todos os cuidados possíveis e imagináveis, pensando que eu estava falando de uma coisa que pra mim era necessário que as pessoas compreendessem por aquele olhar. Até hoje eu tenho muito cuidado de falar dele, porque eu tenho pavor de explicar piada. Eu gosto muito de fazer um trabalho que faça as pessoas pensarem. Quando eu como artista, olho para o meu trabalho e penso, eu consegui chamar a atenção das pessoas, fazendo um trabalho que é um pouco menos palatável nesse sentido, significa que existe um tipo de público que está a fim de ouvir outros tipos de música, e quando você coloca imagem nas músicas, esse trabalho ganha uma força. Eu tenho certeza que a música ficou maior depois do clipe. Mas como eu só fiz dois clipes, eu sei que pra que me chamas é um monstro, mas eu gosto de Nave também, que é muito minimalista, os códigos, as coisas que estão ali no subtexto também dizem muito sobre o disco. Então, não sei falar de uma sem falar de outra. Porque uma música começa o disco, a outra termina, e termina indo pro espaço. Eu gosto dos dois. Os dois dizem muito sobre o meu cuidado sobre meu trabalho. Eles dizem muito sobre como eu tô a fim de ser artista aí pelo tempo que eu puder ser.

C) Inserção sociocultural

14. Na sua opinião existe uma diferença nas oportunidades e no espaço do mercado por ser uma cantora negra?

Ellen Oleria: Certamente. O movimento Black lives matter chegou aqui de um jeito muito forte, e foi muito bonito ver chegar aqui essa onda. Acho que está sendo muito bonito as produções negras explodindo, despontando, desde a comédia até a nossa maravilhosa música. Mas ainda não mudou o mercado para cantoras não. A gente ainda tem uma defasagem muito grande, principalmente se a gente está falando de mulheres negras, a música reflete a nossa defasagem econômica e nossa realidade cultural. Então se mulheres negras,

estatisticamente recebem menos, ocupando os mesmos cargos que homens brancos, sim, na música a gente tem ainda mulheres negras recebendo muito menos do que homens negros, muito menos que mulheres brancas e muito menos, mas muito menos do que homens brancos. A gente repete na música um fluxo nacional de todas as outras áreas de produção. A música é assim também. É mais difícil pra uma produtora de uma artista, do que para um produtor de uma artista. É muito melhor pra um homem branco vender um show. Uma voz masculina ao telefone tem um impacto muito diferente do que uma voz feminina, e falando de corpos negros, a gente segue mantendo as tradições, infelizmente. A gente vai precisar de décadas pra revolucionar o mercado da música. Por enquanto a gente mantém o pensamento colonialista, hierárquico, violento, a partir da raça, da etnia e do gênero, muito forte.

Luedji Luna: Existe toda a diferença. Tanto existe que eu nunca pensei que fosse ser cantora. Eu não queria desejar o que eu era. Artista estava muito ligado a esse lugar da vulnerabilidade, ainda mais na Bahia, que todo mundo era artista e todo mundo era pobre. Só um pequeno grupo ganhava dinheiro, fazia sucesso, e todo o resto da cidade que era artista vivia ali a margem da axé music. Então eu não queria isso pra minha vida não. O artista que é a diva, que é a famosa, raramente eram figuras negras, pensando cantoras e compositoras. Porque ainda conseguia encontrar homens, ver Gil, todas essas referências. Mas quando eu pensava em mulher, não me via. Por isso que eu assumi a música muito tardiamente. Eu demorei 25 anos pra dizer sim pra música, porque eu entendia que não existia oportunidade. Não existia possibilidade de ser compositora e cantora fora do samba, fora da axé music, no meu caso, da Bahia. Achava que meu sonho era impossível. Aí eu vi a Ellen Oléria ganhar um programa de TV, ela compositora, preta, gorda, sapatão. Aí eu falei, nossa, os tempos estão mudando talvez. Ela é super compositora, e super diferente, e ela conseguiu. Então eu vou tomar coragem. E foi aí que eu me empolguei. Por ter tido uma referência na minha geração. Porque eu sabia que existia a Elza, mas eram tão poucas. E lá em Salvador a gente tem muitas histórias de mulheres pretas que foram substituídas e que foram apagadas por mulheres brancas, tipo Margareth Menezes. É uma super profissional, super artista, maravilhosa, compositora, mas que nunca capitalizou e teve a mesma consideração que a

Daniela Mercury por exemplo, a cantora da Timbalada que era negra, e foi substituída pela branca.. Eu surgi nesse momento propício para a ascensão de novos corpos, novos discursos. Novos olhares sobre a música brasileira. E eu não surgi sozinha, eu surgi com um bonde, que acho que foi o que potencializou a minha carreira, mas mesmo assim eu não acho que as coisas mudaram, mas eu ainda percebo que se surge uma cantora branca, ela consegue fazer mais shows, mais publicidade, mais streamings, do que todas as cantoras pretas dessa nova geração juntas. A gente tem uma gama de cantoras, compositoras e artistas, mas o mercado em um determinado momento elege uma pra representar todas. No máximo duas, mas geralmente é uma. No independente é um nome, no *mainstream* é outro nome, no *funk* é outro nome, e a gente tem toda uma diversidade apagada, porque o mercado determina que esse ano vai ser fulana, e é só fulana. O lugar do privilégio branco é o que está garantido ainda. Eu tenho muita desconfiança, se o que a gente está passando é uma mudança de paradigma, ou se é um movimento passageiro. Se é só uma onda. Agora é a onda das mulheres negras, é a onda dos LGBTQIs. Isso é uma onda, ou é uma mudança de paradigma? Eu não sei de fato responder se a gente está construindo algo novo, ou se a gente está sendo mais manobrado pelo mercado, e se aproveita desses mercados identitários pra ganhar dinheiro. Hoje está dando grana falar em diversidade, escutar uma cantora preta, mas isso vai durar sempre?

Preta Rara: Existe sim. Uma que mercado é dinheiro. Pra você tocar na rádio, estar na *playlist* do Spotify bombada, primeiro você tem que ter grana pra alavancar sua carreira. Hoje em dia não é mais só o talento.

A cantora branca ela só precisa ser bonita. E a questão de bonita, significa que ela precisa só ser branca. Então ela branca, ela tem as portas abertas, ganha instrumental, se é do rap o beat maker vai e manda um beat pra ela. Aí o dono do estúdio liga pra ela gravar o disco dela, pra produzir. Rola todo esse cenário machista e sexista aí também né? Tanto no hip hop quanto em diversos lugares. Então para as mulheres pretas é mega difícil você conseguir colocar o seu trampo na rua. Uma porque a maioria de nós somos arrimo de família, então a renda que a gente ganha muitas das vezes é, caraca, ganhei dois mil reais e preciso produzir um single. Mas peraí, preciso pagar aluguel, peraí, a minha irmã

precisa do leite lá e está desempregada. Meu pai tá faltando 200 reais pra pagar o aluguel dele. Então, por mais que consiga ganhar um valor de grana, que pra algumas pessoas pode ser grande, quando se traz pra esse campo das mulheres negras, nós nunca somos sozinhas. A gente só é sozinha na afetividade. Porque na área econômica, a gente não é sozinha. Conheço não sei quantas Elza Soares, com a mesma potência que se tivesse dinheiro e pessoas que investissem, a gente não precisaria contar o número de pouquíssimas mulheres pretas renomadas. Pouquíssimas mulheres que tem uma vida digna, boa, na música, que não tem medo de ficar, aí será que eu não vou ter show, será que eu vou ter o dinheiro do aluguel? Não! Já construíram um legado.

Xênia França: Eu acho que sim, porque se não fosse difícil a gente teria muito mais cantoras negras. Se fosse justo, equilibrado, a gente teria muito mais artistas negras em equivalência de prestígio e com potencial para serem relevantes culturalmente através da música. Eu esperei muito para conseguir colocar um trabalho na rua. Eu canto desde de 2010. Talvez por uma escolha minha pessoal, eu estava fazendo uma leitura do meu cenário. Não existiam cantoras negras, a gente não via ninguém gravando, os espaços eram muito específicos. As pessoas que estavam fazendo sucesso entre 2010 e 2015, quase não existiam, pensando num fluxo: você lança disco, sai em turnê, lança clipe. Então com a vinda das redes sociais e com as plataformas de streaming, essas coisas ficaram mais democráticas. Mas quem escolhe, quem diz, quem dita, ainda tem dificuldade enorme de colocar várias figuras negras de diferentes especificidades artísticas e musicais no mesmo contexto. Tem que ter uma cantora negra e dez cantoras brancas, porque a gente talvez não seja considerada. Esse adjetivo negra não sai dessa definição, dessa caixa que as pessoas querem colocar a gente, então as cantoras são cantoras, e as cantoras negras, a gente vai precisar escolher aqui uma. Mas fazendo uma avaliação geral, conheço pessoas talentosíssimas que poderiam trilhar um caminho artístico, fazer escolhas, utilizar toda uma potência que uma vida artística pode fazer, fazer carreira internacional, que seja, lançar disco em outros continentes, mas isso ainda é muito restrito. Tá num lugar, uma frestinha de agulha que só algumas pessoas podem passar, infelizmente.

15. Qual a sua percepção da presença de cantoras negras no cenário atual da música brasileira?

Ellen Oléria: Acho que a gente está quebrando tudo. Acho que pegou uma onda das que vieram antes de nós e a gente está explodindo no mundo né? Então a gente pegou um fluxo de Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Elza Soares, a gente pegou esse fluxo, elas abriram muito espaço pra nós, e de repente a gente tem uma Iza, uma Luedji, uma Xênia, uma Liniker, uma Larissa Luz, Ellen Oléria, uma Luciana Oliveira. Eu acho que a gente está chegando muito forte, muito fortemente. Eu conheci duas cantoras que eu acho incríveis. Uma paraibana chamada Sandra Belê, e uma do Rio Grande Norte chamada Crystal. Que mulheres incríveis. Aí em Brasília a gente tem Letícia Fialho compondo como ninguém. Me lembro as coisas lindas que Joyce escrevia, mas com outro recorte, falando de um outro lugar, são outras paisagens. Eu entendo que a música negra hoje pega esse ar quente que a geração antes de nós trouxe e está subindo, subindo alto, sabe? Eu estou muito feliz de ser dessa geração e poder ver isso acontecer. A gente está arrebentando. E só está chegando mais. Nara Couto, Nanã.

Luedji Luna: Eu percebo que a gente veio num contexto muito positivo para a música independente como um todo. A internet e esse contexto atual fez com que outros corpos pudessem ter visibilidade, e as mulheres negras entraram muito nesse, e não foi algo pensado. É uma nova geração que foi produzindo e aí o mercado amalgamou. Olha, tem um movimento aqui de mulheres negras, mas eram mulheres negras que faziam música a vida toda. Xênia tá aqui a dez anos, você, Anelis também, muitas artistas estavam aqui produzindo o tempo todo, e aí a internet, o público achou que mudou muito. Por que antes a crítica ditava, a crítica tradicional jornalística, que ditava o que era e o que não era bom, e aí a internet mudou essa chave. Os streamings, os likes, os comentários, os seguidores começaram a gerar demanda, e aí a mídia tradicional se viu obrigada a dar atenção ao que estava acontecendo na internet, que foi o surgimento de todas essas cantoras. Surgimento não. Todo mundo já existia, mas a visibilidade aumentou na internet.

Preta Rara: A gente entendeu que realmente é nós por nós, e a internet vem ajudando bastante essa questão das cantoras. Cabe às pessoas pretas divulgar os artistas pretos. Eu vejo que o cenário de hoje das mulheres pretas na música, é bem progressor, é bem de futuro. Vários nomes importantes chegando, vários nomes importantes que já tinham uma caminhada muito tempo atrás, e agora que tá começando a escurecer os caminhos, tá começando a chegar no seu devido lugar. Então eu ando bem feliz, com as mulheres que estão chegando, e as que estão. Eu acho que as mulheres pretas, elas tem que continuar produzindo da forma que elas conseguirem, e contar com os amigos, pra poder repostar, e divulgar. Porque é muito louco que a gente tem que estar na internet, a gente tem que estar nas plataformas digitais. Quero ter uma plataforma, *Rara streaming*. Um *streaming* gratuito, só pras pessoas pretas poderem colocar suas músicas lá, e a gente parar de ficar dando dinheiro pra essas empresas brancas que não estão nem aí pra gente.

Xênia França: Eu acho que melhorou muito e muito pela força dessas próprias cantoras, do desejo de existir, da vontade de não ficar mais esperando alguém me descobrir. A gente está num desdobramento bastante positivo, já tem representações muito importantes na música, mas se a gente pensar que nós somos um país gigantesco, continental, de 200 milhões de brasileiros e a gente contar na mão esquerda quantas cantoras negras a população conhece e respeita, a gente sabe que é muito desigual ainda. Então eu sou muito entusiasta de uma imprensa negra, que fale bem dos nossos trabalhos, que faça circular mais o nosso nome. Porque se a gente continuar dependendo desse mercado que é dominado por uma branquitude que escolhe ao seu Bel prazer, quem vai e quem não vai ser, infelizmente a gente não vai conseguir avançar. Então, pensando em mercado, e eu sempre uso os Estados Unidos como exemplo, se tem uma Beyoncé que domina e está no topo da pirâmide, tem outras cantoras, porque o topo da pirâmide só tem lugar pra uma. Mas nem por isso esse mercado exclui as outras potencialidades. Então, qual que é o mistério, qual que é a matemática, que a gente não conseguiu fazer ainda, onde a gente não consegue se aproximar, ou fazer uma musicalidade que se aproxime da nossa população, da população que se identificaria com a gente. E aí quando você é uma artista negra, realmente vira um grande mistério entender porque não tem mais

peessoas, pensando o valor cultural no qual o Brasil está. Se a gente fosse falar de uma música popular que representa o Brasil, como o jazz nos Estados Unidos, o samba com certeza é essa representatividade musical pro mundo, e sem nenhum ranço, porque o samba é extremamente complexo e chique, e profundo e a gente já tem uma escola de música. Mas mesmo com tanta bagagem musical nesse sentido, os maiores representantes do samba no Brasil, as pessoas que ganham dinheiro e aparecem na televisão, não são negros, então, é uma piada. O axé music é dominado por pessoas que não são negras. É uma grande piada. E a gente vai conseguindo achar essas brechas, achando lugares onde a gente pode se inserir e fazer a nossa arte de alguma forma.

16.Como você dialoga com outras cantoras negras da cena atual?

Ellen Oléria: Eu acho que eu tenho um bom diálogo, tenho uma rede muito alto astral. Logo que a pandemia começou eu mandei um saravá pra Sandra de Sá e depois eu fiquei pensando que viagem. Aí tenho uma conexão muito bonita com a Paula Lima, que é uma referência nesse movimento soul/ black no Brasil. Essa black music herdeira da banda black rio. Acho que Luedji e Liniker, eu tenho um amor incrível pela Liniker, amo o som da Luedji, gravei com Larissa Luz agora, estou produzindo com Nara umas paradas, estar aqui trocando essa ideia com você. Eu acho que eu tenho uma rede de afeto muito bonita. De muitos encontros bonitos e a rede está estabelecida. Alguns encontros muito breves, mas de uma admiração mútua estabelecida e muito forte. E conectando com umas mulheres maravilhosas que estão reescrevendo a cena, estão dizendo o que é a nova música brasileira. Essa renovação é muito importante.

Luedji Luna: Eu sou muito ligada a coletivo. Desde Salvador eu me reunia com cantoras e compositoras. Depois que eu decidi ser cantora e compositora, eu percebi que eu não devia ser a única. Aí fui procurar em Salvador e achei um monte em Salvador, depois eu achei a Tatiana Nascimento em Brasília, e aí a gente construiu o Palavra Preta, e aí a gente queria com o palavra preta conhecer essas compositoras negras do Brasil. A gente queria se conhecer. E foi muito bom sair da internet e ir para o corpo a corpo. A gente fez em Brasília no Latinidades, fez na Bahia, esse encontro de produtoras, de saber negro. Tanto nas artes visuais, na poesia, na composição. Então eu sempre quis ter

essa relação porque eu não queria ser sozinha. Eu sempre fui muito sozinha. Sempre a única no colégio particular. O tema da solidão é algo muito recorrente na minha vida. E aí quando eu fui pra música, quando eu decidi fazer música, eu disse, eu não quero chegar sozinha. Eu quero ver o que tem mais no Brasil. Aí fui pesquisando, estreitei a relação com a própria Éllen, contei minha história, de que decidi ser cantora por causa dela, e aí vim pra São Paulo e conheci mais cantoras, muitas com a mesma história, com medo de ser retirante, de não ser daqui de São Paulo e vir pra São Paulo atrás do som. Então eu não fazia nada efetivamente, não produzia com elas. Era mais troca de caminhos e de estratégia. Vai por aqui, esse aqui é o curador de tal festival, esse aqui é do Sesc. Olha vai por aqui, participa do meu show, esse apoio que a gente precisa ter, porque, esse lugar do artista não está dado pra gente. Ninguém vai lembrar. A gente mesmo tem que construir nossos espaços e as nossas estratégias, depois de um tempo, eu fiz um trabalho com a Xênia França e com a Larissa Luz, que eram cantoras também baianas, e aí nasceu a Aya bass que é um projeto de nós três que a gente fez pro verão da Bahia.

Preta Rara: Eu sou uma pessoa que gosto muito de ouvir o novo, de ouvir coisas novas, produzidas por pessoas pretas. Já tem um tempo que eu não fico mais consumindo nada que é de branco, desde filme, literatura e música. Eu fiz um x assim. Não quero saber quem são. Eu quero saber das pessoas pretas produzindo. Então eu dialogo dessa forma. Tem um lance também que nos meus shows, quando eu sou convidada de uma produção local de outro estado, eu sempre falo pra galera chamar alguma artista preta que está começando pra fazer um show também, Porque comigo em diversos lugares me apagaram. Gente da minha gente mesmo me apagando, me impedindo de ter acesso, me impedindo de ter acesso as pessoas. E aí eu desconstruo o que fizeram comigo e faço o que eu gostaria que tivessem feito comigo. Então a minha conexão com as cantoras que são novas, que começaram depois de mim, é isso. Nos shows trazer elas pra perto. A gente troca uma idéia e eu sempre chamo elas pra fazer a última música comigo.

Xênia França: Eu acho que eu não dialogo muito, mas não por falta de vontade. Eu sou uma pessoa meio solitária, eu escolho muito bem com quem eu vou trabalhar, por cuidado mesmo. Vejo se tem a ver, ou se não tem a ver. É uma

escolha bem consciente, eu tomo muito cuidado em olhar pro meu trabalho, e não porque eu considere o meu trabalho melhor do que o dos outros, mas porque eu quero escolher uma pauta pro meu posicionamento artístico, e seguir ela, justamente pra conseguir criar uma diferenciação pro meu trabalho, fazer eu conseguir me enxergar e me posicionar artisticamente como uma artista única, sem comparações. Agora na amizade, as coisas são naturais. Eu sinto que eu sou uma pessoa muito mística, muito holística, e eu deixo muito as energias falarem. Eu gosto de me aproximar das pessoas porque tem a ver energeticamente, depois ideologicamente, as coisas que a gente pensa, que a gente fala. Eu não vou cantar com uma pessoa que não bateu só por que ela é famosa. Porque a fama dela pode agregar a minha fama, eu não sou esse tipo de personalidade. Eu faço muito feat com amigos, sem muita pretensão. Mas no geral são escolhas que são feitas mais com o coração e tomando bastante cuidado. Mas eu escolho mais pelos meus dois pontos de escolha. Se tem a ver ou não, se bate o lance com a pessoa, e se musicalmente tem a ver com o que eu estou propondo.

Análise dos videoclipes:

Zumbi – Ellen Oléria

<https://www.youtube.com/watch?v=HbBy00O5Stk>

O vídeo clipe começa com o foco na Ellen tocando uma guitarra, de vestido branco e com uma forte contra luz. Como a imagem é capturada de baixo para cima, a luz fica parecendo uma auréola de luz. A imagem se distancia e mostra um ângulo onde podemos ver Ellen e alguns músicos no palco, e uma parte do público. O foco volta para ela, depois para a bateria e novamente para o ângulo de baixo para cima, com o feixe de luz atrás. A imagem se desloca para o fundo do palco onde é possível ver a banda de costas, com destaque para a bateria. O foco volta para ela, destacando o violão e depois seu rosto. A imagem se amplia e mostra mais do palco que agora está em um tom mais amarelado, e do cenário, que está com o chão coberto de flores ou pétalas. Não dá para identificar ao certo. O foco vai para a baixista da banda, volta para o ângulo frontal que capta o palco e o público e volta para a imagem de fundo, captando muito da bateria, não só como instrumento, mas como uma composição da cena. Volta a destacar Ellen tocando, depois seu rosto, a baixista, com uma imagem de baixo para cima, que dá um tom imponente ao instrumento e à presença feminina. A imagem destaca a guitarra, e o slide. Volta para o palco em uma cena mais ampla, depois foca na percussão, na Ellen captada de baixo para cima com o tom de amarelo bem presente e depois uma imagem que capta sua imagem de frente em tom mais ocre e mais neutro. Volta para a imagem do fundo com destaque da bateria, frontal, pegando o público, que assiste ao show sentados, no momento em que a letra diz “aqui onde estão os homens”. A imagem volta para a baixista, para Ellen com o baterista ao fundo, e uma imagem lateral, captando a bateria e percussão, e volta para Ellen também lateralmente, captando sua forte expressão de rosto quando canta “cafezal”. O foco volta para a imagem dela de frente, volta para a imagem do fundo captando a bateria novamente. As luzes se alternam em tons vermelhos, amarelos e azuis. A música apresenta dois climas. Um mais contido, com dedilhados, a bateria pouco presente, e um segundo onde há uma sensação mais explosiva. As cenas se alternam com

essa intensidade da música. O foco na segunda parte da música mostra mais o baixista e o guitarrista solo. Alguns momentos captam a forte expressão de Ellen, como em “eu quero ver”. Uma imagem lateral consegue deixar o palco bem mais visível, inclusive a cenografia, com as pétalas no chão, e todos os integrantes da banda. Mais para o final da música quando Ellen canta “eu quero ver” há uma crescida no instrumental da banda, sucedido por uma caída (secada), onde o público interage com assobios, palmas, gritos e Ellen sorri cantando. A imagem mostra Ellen inteira, incluindo seus pés descalços. Depois a cena se abre novamente. Ellen mesmo tocando o violão, dança junto com a intensidade da música. No final a imagem é captada de fundo, atrás da bateria, e depois de frente, sendo possível ver o público aplaudindo e finaliza com foco nas pessoas da plateia.

Luedji Luna - Um Corpo no Mundo

O clipe inicia com um instrumental destacando a percussão e imagens de prédios, ruas e algumas pessoas caminhando no Centro de São Paulo. Luedji surge caminhando de costas, enquanto canta “atravessei o mar”. Ela caminha em meio a outras pessoas. Veste uma roupa branca. Uma saia longa com movimento, um blazer transparente, um body branco e um chapéu africano branco (também denominado bobó, kufi e quipá e muito usado por muçulmanos e nas religiões de origem africana). Logo depois surge nas escadas do teatro municipal, com a mão direita sobre seu plexo, enquanto transcorre a letra. Seu rosto é destacado em primeiro plano e logo depois sua imagem aparece com a cidade ao fundo e sem o blazer, deixando seus ombros e colo mais a mostra, de perfil. Na sequência seus olhos são destacados em primeiro plano, seguido pela imagem captada de cima, onde ela caminha por uma calçada sozinha, enquanto a música diz “um adeus”. Sua imagem aparece em primeiro plano novamente, agora mostrando um pouco mais dos desenhos de seus ombros, enquanto a música diz “eu sou um ser, um corpo só”. Ela caminha em direção a uma parede de pedra que se alterna com a porta de ferro pichada de algum estabelecimento, mostrando o desenho de sua roupa, com entrelaçados nas costas. Ela caminha em direção a essas portas que se alternam nas imagens, enquanto a música diz, “tem cor, tem corte e a história do meu lugar”. Há uma relação quase de saudação e de saudosismo com essas portas e paredes. Ela se encosta com as

palmas voltadas para elas. Luedji surge descendo uma passarela em espiral, seguida por seu caminhar solitário, onde só podemos ver suas costas, em uma rua e por uma imagem destacando pessoas caminhando, onde ela surge caminhando de costas mais uma vez, enquanto a música diz “eu sou a minha própria embarcação”. Ela passa pelas pessoas e aparece mais uma vez caminhando de costas em uma rua com prédios e sem ninguém. Na sequência o vídeo destaca seu rosto em primeiro plano e imagens dela encostada na parede de pedras, acariciando-as como se rememorasse lembranças. Ela surge agora movimentando os braços em uma dança, e com a cidade ao fundo. Surge novamente caminhando sozinha pela calçada, entre prédios, porém agora embalando seu corpo em uma dança. A imagem volta para a rua, mostrando pessoas, carros, ônibus, o fluxo da cidade, e ela novamente caminhando pelo mar de gente, enquanto canta “atravessei o mar”. Caminha por ruas mais e menos movimentadas e agora com a imagem de uma praça ou parque ao fundo, que destaca o verde das árvores. Até então as imagens são marcadas pelo cinza da cidade. Ela surge em cima de um banco movimentando os braços, como se contactasse com uma energia que vem de cima e faz um movimento com a mão direita no peito, com um gesto simbólico já realizado antes, acariciando seu plexo. Ao fundo um prédio. Ela caminha, desce as escadas, e volta a caminhar sozinha por entre prédios. A imagem volta para pessoas se movimentando nas ruas, seguida de imagens que mostram partes diferentes de seu corpo. A barriga, cabeça, troncos e olhos, voltando para uma imagem que mostra mais seu corpo, seus braços e os contornos de seu corpo em movimento, destacado entre os desenhos da própria roupa e com a cidade ao fundo. Seus braços surgem muito expressivos, com movimentos lânguidos e ondulados, a imagem volta para seu rosto em primeiro plano, até voltar para a imagem com a parede de pedra ao fundo que se alterna com a porta de ferro pixada, e o movimento dela indica um distanciamento desse lugares. Surge a imagem de uma mulher de turbante e vestes africanas, em primeiro plano e depois atravessando a rua, na sequência a imagem de três homens conversando e gesticulando, que pela fisionomia e pelas vestes remetem a presença africana no centro de São Paulo. Luedji atravessa a rua e a imagem volta-se para os rapazes negros, que supõe-se serem africanos. A cena mostra as ruas cheias, capta a imagem de dois homens com vestes indígenas, tocando flautas, o que supõe-se tratar de dois bolivianos

de origem indígena, e a mulher de turbante surge gesticulando e em seguida caminhando de costas. A imagem volta-se para os prédios. Luedji surge novamente sozinha caminhando pela rua, em uma calçada e em uma ponte, com prédios ao fundo, movimentando seus braços de forma lânguida e ondulada, e destacando “cada rua nessa cidade cinza sou eu” na letra. Seu rosto volta a ser destacado em primeiro plano quando diz “olhares brancos me fitam”. Ela caminha agora em uma passarela, mostra-se a rua e ela atravessando mais uma vez uma faixa de pedestre. A imagem dela surge em um lugar alto, com prédios ao fundo e uma coreografia bem marcada, que indica um giro sobre o corpo, e o dedo indicador apontando. Ela repete esse movimento em diferentes espaços, na calçada, na rua estreita de prédios, na calçada com o parque ao fundo, nas escadas, na ponte, até a imagem focar em sua dança girando sobre seu próprio corpo de forma mais intensa, enquanto a música repete “ e a palavra amor cadê?” As imagens focam seu rosto e dorso enquanto canta “je suis ici, alternada por sua dança com seus braços ondulados de costas e a cidade ao fundo, alternando-se com seu caminhar na rua sozinha, com pessoas passando, imagens de cima captando seus movimentos, o que expressa mais o desenho geométrico das calçadas, e o caminhar na passarela em espiral, que destaca também formas geométricas e recortes, o que aparece também no seu figurino. A imagem se volta para o intenso fluxo de carros nas ruas, a imagem dela em primeiro plano e caminhando de costas. Novamente o primeiro plano destaca o rosto, os olhos, a boca. Entra agora a imagem de homens africanos tocando instrumentos percussivos e cantando, destacando imagens individuais e em roda, o que expressa a forte presença africana no centro de São Paulo, com suas vestes, instrumentos e expressões africanas. Luedji caminha por uma calçada, cujo desenho lembra uma encruzilhada. Realiza o mesmo movimento da mão direita acariciando seu plexo circularmente, e em seguida repetindo o movimento circundante sobre seu próprio corpo realizado anteriormente, com o dedo indicador apontando (pode tratar-se do movimento de algum orixá, talvez Oxóssi). A câmera destaca mais uma vez os movimentos de Luedji em contraponto com as formas geométricas da calçada, seguida pela passarela em espiral, e pela calçada que traz um desenho de encruzilhada. Luedji se abaixa, em um movimento de saudação, em cada um desses espaços pelos quais caminhou e dançou. Começa pela calçada/encruzilhada, depois a calçada pela

qual passou sozinha em outros vários momentos do clipe, a passarela em espiral, a faixa de pedestre, a rua estreita de prédios, enquanto a música repete “ e a palavra amor cadê”, com vozes conversando no idioma francês ao fundo, ela se levanta em cada um desses lugares e a imagem fixa nela em primeiro plano com a cidade ao fundo. Foca os prédios e ela caminha agora de frente, com a mão direita acariciando seu plexo. Há um corte e novamente a imagem volta para o seu caminhar de costas e dançando em espiral sobre o viaduto do chá.

Preta Rara – Clipe de Tarja Preta (Preta Rara e Negra Jack)

<https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWKU>

O clipe inicia ao som de atabaques e com a imagem de bonecas brancas penduradas e girando. Preta Rara e Negra Jack surgem sentadas em um degrau, repetindo o refrão “meninas negras não brincam com bonecas pretas”. A imagem muda para elas caminhando na rua e outras mulheres negras vão se juntando atrás delas. No fundo da imagem uma quadra onde homens aparecem jogando, talvez futebol. Aparece o rosto de Negra Jack ao lado da boneca branca e na sequência a cena de várias mulheres juntas atrás delas caminhando, em um passo ritmado. Todas tem uma expressão mais séria, e a imagem do fundo é uma parede grafitada. A imagem muda para uma menina sozinha, com a imagem de casas de palafita, a beira do rio. A cena muda para Preta sentada e alguém enrolando seus dreads com uma linha rosa. Muda para ela agora cantando entre as bonecas, com várias bonecas sem roupas penduradas de cabeça para baixo. Em seguida volta para Preta e Negra Jack sentadas nas escadas. Volta para a cena do cabelo e das mulheres juntas na rua. Volta para o cabelo, onde ela diz “sempre riam do meu cabelo e do meu nariz”. As mulheres caminham como uma marcha no trecho “ na novela sou empregada, da Globo sou escrava”. A cena volta para as bonecas girando penduradas. As duas cantam agora sentada em um banco com a imagem em preto e branco, quando o texto diz “sou revolucionária negra consciente”. A imagem volta para Preta entre as bonecas, depois fazendo o cabelo, seguida da caminhada pela rua junto as outras mulheres. Na sequência aparece novamente a menininha caminhando por um

lugar meio abandonado, e segurando uma boneca de cabelo loiro. A imagem é em preto e branco. Entra Preta Rara e Negra Jack sentadas no chão cantando e depois na cena do banco em PB novamente. Volta para a cena do cabelo, no banco PB e caminhando na rua. O clipe alterna basicamente essas quatro imagens: Negra Jack e Preta Rara sentadas em um chão de cimento com uma quadra ao fundo. Na outra cena elas estão acompanhadas de várias mulheres negras, de diferentes idades, crianças, bebês, mulheres mais velhas, jovens e adolescentes, vestidas com roupas coloridas. Elas caminham pela rua e são seguidas por essas mulheres, como uma marcha. Na outra cena, Preta Rara está preparando e enrolando seus dreads, com uma linha colorida rosa choque. Na outra cena Preta e Negra Jack aparecem em um banco, e a imagem está sempre em PB. Há a cena das bonecas penduradas girando, onde ora surge a Negra Jack cantando entre elas, ora Preta e as vezes a imagem das bonecas sozinhas. A menininha surge novamente com a imagem de casas de palafitas ao fundo, alternada com a imagem de uma espécie de aterro, uma rua de terra, com aspecto meio abandonada. A menininha sempre segura sua boneca de cabelos loiros. A letra transcorre citando a morte de Zumbi, 13 de maio e 20 de novembro se alternando entre as imagens citadas. Durante o refrão repetido pela terceira vez no clipe, a cena volta-se para o grupo de mulheres juntas e todas levantam o punho. A cena volta-se em close para a menininha enquanto a letra diz “meninas negras não brincam com bonecas pretas, somos todas iguais porque você me rejeita”? Na segunda parte do clipe as imagens se alternam, porém com Negra Jack mais em evidência dando a letra e exaltando personalidades femininas. A menina aparece novamente, agora com uma expressão um pouco mais altiva, de cabeça erguida. Na parte final do clipe Preta e Negra Jack cantam com as mulheres ao fundo e todas com punho erguido, em sinal de resistência. A menina surge batendo no peito, em sinal também de resistência. Depois aparece penteando o cabelo da boneca e por fim pinta o rosto da boneca branca com uma tinta preta.

Xênia França - Pra que me chamas

<https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>

O clipe inicia com vozes e o toque de batás – tambores sagrados da santería (Carvalho, 2003), que remetem à santería cubana e com um mar as avessas. Em meio as falas ouve-se o que parece uma saudação a Eleguá (equivalente a exu no candomblé). Na sequência uma imagem por trás de um véu sugere uma floresta, seguida por uma boneca amarrada em uma madeira sendo incendiada. Os toques de batás e as vozes permanecem. Surge uma imagem de um orixá, vestindo uma saia longa branca e nu no dorso e com o rosto coberto por miçangas (adês), devido ao uso do branco supõe-se tratar de oxalá. Ele dança com movimentos bem expressivos nas mãos, seguido por um grupo de mulheres dançando em círculo, e da primeira aparição de Xênia vestida de vermelho com uma coroa dourada imponente. As imagens entre o orixá, as mulheres dançando e Xênia se alternam, seguidas por ela agora em uma banheira, tomando banho de folhas e pétalas, por duas meninas de mãos dadas cujos rostos não aparecem. Xênia surge cantando, intercalada com a imagem de uma mulher ninando uma boneca branca (de forma quase oculta). Xênia surge fazendo um movimento de corte com um dos braços e uma das mulheres surge dançando solo, com um movimento parecido com o da Xênia, seguida pelo grupo de mulheres. O mesmo orixá do início ressurge, agora com um movimento perto do chão, em um círculo de plantas e de um fogo que se aproxima. Entra xênia, seguida pela imagem de uma mulher de costas rodeada pela mata vestindo branco e vermelho e movimentando um tecido branco (no instante em que a música diz “ não fecha a conta cota é pouca e o corte é fundo”), parece representar outro orixá e tem seu rosto também coberto pelo adê (cortina de miçangas usada para cobrir o rosto do orixá).

Xênia surge novamente no ofurô/banheira, com folhas e pétalas, seguida pela imagem das mulheres que dançam de forma mais intensa e por sua imagem com a roupa vermelha e coroa. A mulher que estava de costas agora aparece de frente erguendo o pano branco, no mesmo momento em que a letra diz “para tomar pra si o estandarte da beleza, a luta e o dom”. Pela primeira vez surgem a imagem completa das duas gêmeas albinas (o que representaria os ibejis, os gêmeos no candomblé e citado na letra), apreciando algo em suas mãos, seguida pela imagem da Xênia em sua veste vermelha e coroa dourada, e o orixá da primeira cena, com destaque para o movimentos das mãos, seguido

pela dança das mulheres e por Xênia. Na entrada do refrão “Por que?” aparece um caminho de terra no meio do mar, que dá acesso a um monte com uma única árvore e Xênia surge nesse caminho dançando com seu longo e esvoaçante vestido vermelho e coroa dourada. A imagem se distancia e é captada de cima. No momento em que a letra traz o refrão “porque tu me chamas, se não me conhece?” A imagem de uma única árvore em um monte no meio do mar, acessada por um único caminho, e a presença de Xênia no vestido vermelho esvoaçante são muito marcantes. A mulher vestida de vermelho e branco surge novamente recolhendo terra em um copo. Na sequência surge a imagem de Xênia de vestido e coroa e um espelho que reflete movimentos de mãos. Surge uma sequência alternando imagens das mulheres dançando juntas, a árvore solitária e o orixá da primeira cena agora com um movimento mais expressivo mostrando seu rosto, jogando folhas para o alto, xênia com seu vestido bem esvoaçante (representando talvez a força dos ventos, o que poderia indicar a representação de iansã), a árvore e as gêmeas, com uma expressão de leveza e um leve sorriso. As gêmeas surgem novamente com a cabeça colada uma na outra e o orixá de vermelho e branco surge agora derramando a terra que se espalha no vento.

Xênia surge com sua imagem pouco visível, com um novo penteado. Seu rosto não é visível e no lugar da sua boca surge um ponto de luz. Logo em seguida aparece com seus cabelos soltos, em um ambiente marcado por uma iluminação vermelha e rodeada por mulheres com seu rosto coberto, deixando apenas os olhos a vista. Em seguida o grupo de mulheres surge dançando na floresta, com um rio ao fundo e tochas de fogo ao redor. Surge uma mulher seminua em uma encruzilhada coberta por um pedaço de tecido vermelho, com um movimento de saudação. Na sequência reaparece as diversas formas da presença de Xênia: rodeada pelas mulheres mascaradas, no ofurô, com um trançado com o feixe de luz e dançando, e em seu vestido vermelho e coroa dourada na entrada do portão (onde o orixá da primeira cena surgiu) e que agora está em chamas. Surge a encruzilhada agora de cima, com a mulher nua de vermelho dançando (provavelmente representando exu, o roixá que abre os caminhos no candomblé). Volta a cena dela rodeada pelas mulheres, exu surge se olhando no espelho e volta para a cena da xênia rodeada pelas mulheres que agora leem

livros, volta para exu que agora surge mais próximo com movimentos mais intensos. Volta a cena das mulheres com livros e agora com destaque para as capas que trazem títulos como “Quem tem medo do feminismo negro” de Djamila Ribeiro, “Um defeito de cor”, de Ana Maria Gonçalves, a biografia de Nelson Mandela e “Na minha pele” de Lázaro Ramos. A mulher que surgia no início do clipe segurando a boneca retorna agora manipulando a boneca branca de forma um pouco mais agressiva. Xênia aparece sentada no chão coberto de pipocas, com uma mulher trançando seu cabelo, enquanto outra mulher observa. A cabeça da boneca é arrancada, xênia surge na banheira, e exu ressurgue na encruzilhada como se jogasse algo e sorrindo em seguida. A cena volta para o cabelo de xênia sendo trançado, a boneca sendo incendiada, xênia na banheira, as mulheres dançando rodeadas pelo fogo e no refrão, retorna o caminho de terra que leva a uma árvore solitária no meio do mar, onde ela dança em seu vestido vermelho rodopiando debaixo de raios e trovões, as mulheres dançando rodeadas pelo fogo, xênia na banheira, e exu fazendo um movimento quase como um transe.

A cena volta para o orixá do início do clipe, intercalando com a aparição dela no vestido vermelho, coroa dourada e o tecido esvoaçante agora voando sozinho pelo vento, novamente o fogo, ela rodeada pelas mulheres como um clã feminino, e exu em uma forma feminina dançando na encruzilhada. Novamente as diferentes representações de xênia no clipe, de coroa, na banheira e agora o tecido branco ganha forma e movimento, em meio a uma fumaça escura, e flashes do orixá (oxalá), a mulher que segurava a boneca, novamente o orixá, o tecido branco sendo queimado, bonecas brancas sendo queimadas em meio ao riso catártico da mulher que a segurava no início do clipe. As gêmeas surgem agora com a presença de mais uma menina de pele bem escura, deitadas uma no ombro da outra. A boneca aparece incendiada, oxalá surge no chão, depois encostado no portão, em seguida duas mulheres surgem uma de frente para outra dando a mão para que a outra se apoie nela, intercalada por exu na floresta, e uma dança de mulheres com o foco de luz na boca. Há nas mãos de uma das mulheres uma tinta dourada, como se ela passasse um poder ou um tesouro para a outra. A cena volta para as mulheres com foco de luz na boca e para exu na floresta, intercalada por todas as formas em que xênia aparece no

clipe. Exu na encruzilhada faz um movimento como se indicasse um caminho. Surge uma parte mais instrumental da música, alternando imagens de todas as aparições femininas em flashes rápidos que desembocam na encruzilhada, que vai se distanciando e é vista de cima, enquanto entra um canto em iorubá, mostrando a imagem da árvore solitária, do mar e de xênia, também se distanciando e de cima.