

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

KAROLINE COSTA DA SILVA

“E EU NÃO SOU UMA MULHER?”:

A contribuição narrativa do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, na construção da identidade negra positiva das mulheres

Porto Alegre,
2022

KAROLINE COSTA DA SILVA

“E EU NÃO SOU UMA MULHER?”:

A contribuição narrativa do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, na construção da identidade negra positiva das mulheres

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em Jornalismo da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dra. Laura Wottrich

Coorientadora: Joselaine Caroline Santos

KAROLINE COSTA DA SILVA

“E EU NÃO SOU UMA MULHER?”:

A contribuição narrativa do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, na construção da identidade negra positiva das mulheres

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em Jornalismo da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Laura Hastenpflug Wottrich Cougo – UFRGS
Orientadora

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS
Examinador

Prof. Dr^a. Caroline Roveda Pilger – UFRGS
Examinadora

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Karoline Costa
"E EU NÃO SOU UMA MULHER?": A contribuição
narrativa do álbum visual Bom mesmo é estar debaixo
d'água, de Luedji Luna, na construção da identidade
negra positiva das mulheres / Karoline Costa da Silva.
-- 2022.
96 f.
Orientadora: Laura Wottrich.

Coorientadora: Joselaine Caroline Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo,
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Representação. 2. Imagens de Controle. 3.
Identidade Negra Positiva. 4. Luedji Luna. 5. Mulheres
Negras. I. Wottrich, Laura, orient. II. Santos,
Joselaine Caroline, coorient. III. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus ancestrais. A cultura, a língua, a religião que nos foi sequestrada. A vocês que correram para que hoje nós possamos voar; que foram torturados para que hoje a violência sob nossos corpos seja crime; que estudaram escondidos para que hoje nós possamos ingressar na universidade pela porta da frente. Este trabalho é sobre resistência. A resistência que vocês nos ensinaram a ter. Posso não saber como são seus rostos, seus costumes, suas crenças, de qual país da África minhas raízes foram plantadas, mas saibam que vocês nos deixaram algo que não conseguiram sequestrar: nossa resistência. Se a luta é coletiva, a vitória também. Eu resisto, por vocês e para vocês.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Morgani, que é minha maior incentivadora e fã número 1. Minha primeira professora, me ensinou o valor do estudo e que conhecimento nunca é demais.

Ao meu pai, Deramis, que é, também, meu maior incentivador e fã número 1. O homem mais atualizado que conheço, sabe tudo que acontece no Brasil e no mundo, sempre sabe uma notícia que ainda não sei.

A vocês, meus pais, eu dedico esse trabalho, pois foi com vocês que aprendi a nunca desistir, mesmo com todas as desigualdades que uma mulher negra passa ao longo da vida.

Às minhas amigas e ao meu amigo do colégio Horta Barbosa que torceram sempre por mim e me acompanharam desde o início da faculdade, quando vi meu nome no listão da UFRGS.

Às minhas amigas do colégio Marechal Rondon que estudaram junto comigo para as provas do ENEM e do vestibular.

Às minhas amigas do colégio Nicácio Machado, que são minhas irmãs de alma, que acreditaram sempre em mim, mesmo quando eu não acreditei.

Às minhas professoras e meus professores que nunca mediram esforços para que toda a aula fosse a melhor aula. Que me ensinaram, para além do conteúdo programado no currículo escolar, a gostar de estudar.

Às minhas amigas e meus amigos do trabalho que sempre me incentivaram a continuar estudando mesmo com a carga pesada de estudar e trabalhar, que comemoram cada conquista comigo.

À minha orientadora, Laura Wottrich, que acreditou em mim e nesta pesquisa. Que me inspira como pesquisadora, pois além de me orientar no Trabalho de Conclusão de Curso, é minha orientadora de Iniciação Científica.

À minha coorientadora, Joselaine Caroline Santos, por embarcar nessa pesquisa e por me ensinar tanto durante o percurso. Uma mulher que, mesmo conhecendo a pouco tempo, admiro demais como pesquisadora.

À Eduarda, Mélani e Ricardo foram os presentes que a Universidade me deu. Sem vocês essa jornada não teria sido a mesma, com vocês as dificuldades ficaram menores e os momentos difíceis eram curados com umas boas risadas.

Às minhas dindas, Eliete e Etiane, por sempre me incentivarem e acreditarem em mim.

Às minhas tias e tios, primas e primos e demais familiares por estarem comigo nessa jornada acadêmica.

Não foi fácil, mas nós conseguimos!

*Aqueles homens ali dizem que as mulheres
precisam de ajuda para subir em
carruagens, e devem ser carregadas para
atravessar valas, e que merecem o melhor
lugar onde quer que estejam.*

*Ninguém jamais me ajudou a subir em
carruagens, ou a saltar sobre poças de
lama, e nunca me ofereceram melhor lugar
algum!*

E não sou uma mulher?

Olhem para mim? Olhem para meus braços!

*Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos
celeiros, e homem algum poderia estar à
minha frente.*

E não sou uma mulher?

*Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto
quanto qualquer homem – desde que eu
tivesse oportunidade para isso – e suportar
o açoite também!*

E não sou uma mulher?

*Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser
vendida para a escravidão, e quando eu
clamei com a minha dor de mãe, ninguém a
não ser Jesus me ouviu!*

E não sou uma mulher?

(Discurso de Sojourner Truth, em 1851)

RESUMO

Partindo do pressuposto que as imagens de controle designadas às mulheres negras são negativas e que se constituem nas relações de poder que a raça e o gênero impõem em uma sociedade racista e machista, nosso principal questionamento foi: qual o papel do álbum visual *Bom mesmo* é estar debaixo d'água, de Luedji Luna, no processo de construção da identidade negra positiva da mulher? Para isso, nosso objetivo geral foi identificar e analisar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados nas representações das mulheres negras, que se contrapõem às imagens de controle na sociedade, no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna. Para responder o objetivo geral, elencamos os seguintes objetivos específicos: a) Analisar a construção da performance do álbum visual; b) Identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras; c) Relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual; e d) Analisar a contribuição do álbum visual no processo de construção da identidade negra positiva da mulher. Por meio desta pesquisa qualitativa, como fundamentação teórica, abordamos a construção da identidade a partir de Hall (2003, 2006) e Gomes (2002, 2005, 2019), além de mobilizar autores como Munanga (2012, 2019) para tensionar os aspectos da identidade negra e recorreremos a Bernd (2018) para entender o papel do Movimento da Negritude como impulsionador da identidade negra positiva. Exploramos a conceitualização cultural da representação das mulheres negras e as construções de estereótipos e imagens negativas destinadas às mulheres negras (HALL, 2016; KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016; GONZALEZ, 2020), além do embate das representações contra-hegemônicas das mulheres negras para resistência às imagens de controle (COLLINS, 2019; BUENO, 2020). Para compreender o produto cultural digital, escolhemos a análise de representações (CABECINHAS, 2009) e análise mediática (SOARES, 2006), com foco na performance de Luedji Luna. A partir da análise, foi possível identificar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados no álbum visual e de que modo as imagens de controle designadas às mulheres negras são contestadas como afirmação dessa identidade. As imagens de controles identificadas na pesquisa foram a *Black Lady* e *Jezebel*. A narrativa do álbum é o retrato das vivências de uma mulher negra atravessadas pelo racismo e machismo. As representações mobilizadas no álbum visual que buscam desconfigurar as imagens de controle designadas às mulheres negras têm o amor como fio condutor da narrativa, pois, o racismo, ao destruir a humanidade de pessoas negras, invisibiliza a população negra como sujeitos carregados de afetos. Reconstruir o amor nas relações de pessoas negras - principalmente mulheres negras - a partir de representações contra-hegemônicas é uma forma de contribuir para a afirmação da identidade negra positiva.

Palavras-chave: Representações; Imagens de Controle; Identidade Negra Positiva; Mulheres Negras; Luedji Luna.

ABSTRACT

Based on the assumption that the images of control assigned to black women are negative and that they are constituted in the power relations that race and gender impose in a racist and sexist society, our main question was: what is the role of the visual album *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, by Luedji Luna, in the process of constructing a positive black female identity? To this end, our general objective was to identify and analyze which elements of positive black identity are mobilized in the representations of black women, which oppose images of control in society, in the visual album *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, by Luedji Luna. To answer the general objective, we listed the following specific objectives: a) analyze the construction of the performance of the visual album; b) identify the representations that counteract the images of control assigned to black women; c) relate the direction and production of black women with the construction of the visual album; and d) analyze the contribution of the visual album in the process of constructing a positive black female identity. Through this qualitative research, as a theoretical foundation, we address the construction of identity from Hall (2003, 2006) and Gomes (2002, 2005, 2019), in addition to mobilizing authors such as Munanga (2012, 2019) to tension the aspects of black identity and we turn to Bernd (2018) to understand the role of the Blackness Movement as a driver of positive black identity. We explore the cultural conceptualization of Black women's representation and the constructions of stereotypes and negative images aimed at Black women (HALL, 2016; KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016; GONZALEZ, 2020), as well as the embattled counter-hegemonic representation of Black women for resistance to controlling images (COLLINS, 2019; BUENO, 2020). To understand the digital cultural product, we chose the analysis of representations (CABECINHAS, 2009) and media analysis (SOARES, 2006), focusing on Luedji Luna's performance. From the analysis, it was possible to identify which elements of positive black identity are mobilized in the visual album and how the images of control assigned to black women are contested as an affirmation of this identity. The images of control identified in the research were the *Black Lady* and *Jezebel*. The narrative of the album is the portrait of a black woman's experiences crossed by racism and machismo. The representations mobilized in the visual album that seek to deconfigure the images of control assigned to black women have love as the main thread of the narrative, because racism, by destroying the humanity of black people, invisibilizes the black population as subjects loaded with affection. Reconstructing love in the relationships of black people - especially black women - based on counter-hegemonic representations is a way to contribute to the affirmation of a positive black identity.

Keywords: Representations; Control Images; Positive Black Identity; Black Women; Luedji Luna.

RESUMEN

Partiendo del supuesto de que las imágenes de control asignadas a las mujeres negras son negativas y que se constituyen en las relaciones de poder que la raza y el género imponen en una sociedad racista y machista, nuestra pregunta principal fue: ¿cuál es el papel del álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, en el proceso de construcción de una identidad femenina negra positiva? Para ello, nuestro objetivo general fue identificar y analizar qué elementos de identidad negra positiva se movilizan en las representaciones de las mujeres negras, que se oponen a las imágenes de control en la sociedad, en el álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna. Para responder al objetivo general, enumeramos los siguientes objetivos específicos: a) analizar la construcción de la performance del álbum visual; b) identificar las representaciones que contrarrestan las imágenes de control asignadas a las mujeres negras; c) relacionar la dirección y producción de las mujeres negras con la construcción del álbum visual; y d) analizar la contribución del álbum visual en el proceso de construcción de una identidad femenina negra positiva. A través de esta investigación cualitativa, como fundamento teórico, abordamos la construcción de la identidad desde Hall (2003, 2006) y Gomes (2002, 2005, 2019), además de movilizar a autores como Munanga (2012, 2019) para tensionar los aspectos de la identidad negra y recurrimos a Bernd (2018) para comprender el papel del Movimiento de la Negritud como impulsor de la identidad negra positiva. Exploramos la conceptualización cultural de la representación de la mujer negra y las construcciones de estereotipos e imágenes negativas dirigidas a la mujer negra (HALL, 2016; KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016; GONZALEZ, 2020), así como la representación contrahegemónica de la mujer negra para la resistencia a las imágenes de control (COLLINS, 2019; BUENO, 2020). Para entender el producto cultural digital, elegimos el análisis de las representaciones (CABECINHAS, 2009) y el análisis de los medios de comunicación (SOARES, 2006), centrándonos en la actuación de Luedji Luna. A partir del análisis, fue posible identificar qué elementos de la identidad negra positiva se movilizan en el álbum visual y cómo las imágenes de control asignadas a las mujeres negras son impugnadas como una afirmación de esta identidad. Las imágenes de control identificadas en la investigación fueron la Dama Negra y Jezabel. La narrativa del álbum es el retrato de las experiencias de una mujer negra atravesada por el racismo y el machismo. Las representaciones movilizadas en el álbum visual que buscan desconfigurar las imágenes de control asignadas a las mujeres negras tienen al amor como hilo conductor de la narrativa, porque el racismo, al destruir la humanidad de los negros, invisibiliza a la población negra como sujetos cargados de afectos. Reconstruir el amor en las relaciones de las personas negras -especialmente de las mujeres negras- a partir de representaciones contrahegemónicas es una forma de contribuir a la afirmación de la identidad negra positiva..

Palabras clave: Representaciones; Imágenes de control; Identidad negra positiva; Mujeres Negras; Luedji Luna.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Playlist do YouTube com as faixas do álbum visual <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i>	50
FIGURA 2 - Tweet feito pela cantora e compositora Luedji Luna, explicando o elemento água em seu álbum visual	54
FIGURA 3 - Quadro dos vencedores do Music Video Festival (m-v-f awards) de 2020	55
Figura 4 - Álbum fonográfico nas plataformas de músicas Amazon Music, Spotify, Deezer e Apple Music	59
FIGURA 5 - A vida presente no fundo do mar	61
FIGURA 6 - Performance visual da faixa Tirania (compilado)	61–62
FIGURA 7 - Luedji sobre as escadas de uma igreja	62
FIGURA 8 - Luedji sozinha com um copo de cerveja	63
FIGURA 9 - Luedji chora no banheiro	63
FIGURA 10 - Luedji busca responsabilizar quem a faz sofrer	64
FIGURA 11 - Os espelhos refletem o mar/amor em Luedji (compilado)	65
FIGURA 12 - A conexão de mulheres negras de diferentes gerações (compilado)	66
FIGURA 13 - Luedji mergulha no mar/amor	67

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Quadro descritivo do corpus analisado

61

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. IDENTIDADE NEGRA.....	19
2.1 Construção da identidade.....	19
2.2 Identidade negra: aspectos sociais, históricos e políticos.....	21
2.3 Negritude como movimento despertador da identidade negra positiva...26	
3. REPRESENTAÇÕES E IMAGENS DE CONTROLE.....	30
3.1 As representações culturais das mulheres negras.....	30
3.2 As imagens de controle designadas às mulheres negras.....	34
3.3 Representações e imagens de controle: um embate de narrativas.....	41
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANALÍTICOS.....	45
4.1 Estratégias metodológicas.....	45
4.2 Álbum visual: um entre-lugar estrutural.....	48
4.3 Apresentação do álbum.....	51
5. A CONTRIBUIÇÃO DO ÁLBUM VISUAL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA POSITIVA.....	57
5.1 A imagem de Luedji e a mobilização de sentidos.....	57
5.1.1 Performance: elos entre canções, videoclipes e gêneros.....	60
5.1.2 Representações contestativas às imagens de controle <i>Black Lady</i> e <i>Jezebel</i>	68
5.2 Contribuição do álbum visual para a construção da identidade negra positiva.....	71
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
8. ANEXOS.....	84
8.1 Capturas de tela da análise do corpus.....	84

1 INTRODUÇÃO

Viso compreender, com esta pesquisa, a contribuição do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, na construção da identidade negra positiva das mulheres. Justificar o que me afeta tão profundamente não é uma tarefa fácil. Mas se o que nos move é aquilo que nos afeta, eis algo que me movimenta para um lugar de tensionamento: a representação das mulheres negras na mídia. A partir do incômodo de não me reconhecer nos estereótipos produzidos e reproduzidos pelos meios de comunicação é que fui afetada pela construção narrativa do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna.

Luedji Gomes Santa Rita, nasceu em 25 de maio de 1987, em Salvador, Bahia. Começou a compor aos 17 anos e já cantava informalmente em bares da sua cidade natal. Em 2007 ingressou na Universidade do Estado da Bahia, no curso de Direito, no entanto, a vida fez com que ela usasse suas palavras não para a justiça, mas sim para a arte. Com isso, em 2011 iniciou os estudos de canto na Escola Baiana de Canto Popular¹.

Cantora e compositora baiana, Luedji, de 35 anos, começou sua carreira em 2011, quando se apresentava em recitais nos principais palcos de Salvador, à época também atuava como cantora em bares na capital baiana.

Nos anos que se sucederam antes de sua grande estreia no cenário musical brasileiro, Luedji foi vencedora da etapa regional do Festival da Canção Francesa, realizado na Aliança Francesa, em 2013. Esse ano também foi marcado pela sua participação na formação do coletivo de compositoras M.O.V.A, da cidade de Salvador. Além disso, participou, em 2015, da finalização do CD "UnsZansoutros", projeto junto a compositores baianos da nova geração.

Luedji conta com três álbuns na carreira, o primeiro, em 2017, *Um corpo no mundo*, lançado pela gravadora YB Music; o segundo, um EP (remix) denominado *Mundo*, em 2019, pela mesma gravadora e o mais recente, lançado em 2020, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, uma produção independente da cantora.

¹ Luedji Luna: do Cabula para o mundo. Entrevista à Carta Capital, em 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>.

A partir desse incômodo, surge, em mim, a emergência em compreender e apreender as narrativas que constroem a imagem das mulheres negras fora dos estereótipos que reduzem essa mulher ao seu corpo. Tendo isso em mente – e já em contato com o trabalho de Luedji Luna desde o seu primeiro álbum *Um corpo no mundo*, de 2017 – desabrochou em mim essa necessidade de entender a musicalidade e a visualidade de um álbum visual que retrata uma mulher negra para além dos estereótipos. Essa percepção se apresenta para mim, principalmente, porque é um trabalho construído por mãos negras e femininas. A história do álbum é a história de uma mulher preta contada pela ótica de mulheres pretas, são essas vozes que contam a própria história e potencializam a narrativa contra-hegemônica.

Para a construção do problema de pesquisa, a pergunta inicial foi “como o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d’água* se configura como uma fuga das imagens de controle?”. No entanto, ao longo do percurso, a questão pareceu uma fuga da própria pesquisa, afinal imagens de controle são representações designadas a todos os grupos sociais, logo, não há como fugir.

Com isso, o problema de pesquisa se construiu dessa maneira: **qual o papel do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d’água*, de Luedji Luna, no processo de construção da identidade negra positiva das mulheres?**²

A partir desse questionamento, definimos que nosso objetivo geral é **identificar e analisar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados nas representações das mulheres negras, que se contrapõem às imagens de controle na sociedade, no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d’água*, de Luedji Luna.**

Após ampliar o referencial teórico com a literatura acerca do tema, foram traçados os objetivos específicos: **a) Analisar a construção da performance do álbum visual; b) Identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras; e c) Relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual.**

² Com a apropriação das referências bibliográficas, o problema foi redesenhado para a contribuição narrativa do álbum na construção da identidade negra positiva. No entanto, com um maior contato com a literatura base do presente projeto de pesquisa, os questionamentos foram “de que maneira o álbum visual contribui para a construção da identidade negra positiva da mulher?” ou “qual o papel do audiovisual no processo de construção da identidade negra positiva da mulher?”. Esses questionamentos redesenharam o problema dessa pesquisa.

O conceito de imagens de controle chegou como a concretização de um sentimento: as representações se dão para todos, mas não precisam ser sinônimo de estereótipos que reduzem o indivíduo e invisibilizam sua singularidade e complexidade. Já o contato com o conceito de identidade negra positiva se deu por meio de pesquisa sobre decolonialidade/pensamento decolonial. Um assunto que me conectou com um incômodo antigo de falta de referências negras e latinas.

Após ingressar na UFRGS, o interesse de entender como se dão as representações, principalmente de mulheres negras - que até o momento era somente empírico e partia das minhas experiências e do meu incômodo - se torna uma compreensão conceitual e acadêmica que trilhou o meu caminho até esta pesquisa.

Na perspectiva social, me urge ouvir as narrativas contra-hegemônicas que estão se inserindo na esfera pública. As vozes marginalizadas estão se voltando para o centro, contando suas histórias a partir do seu estar no mundo. Luedji é uma expoente na música popular brasileira contemporânea e o seu álbum visual já conta com alguns prêmios³. Sem contar a representação que a cantora e compositora se tornou como artista negra, LGBTQIAP+, de Candomblé, que está se destacando no meio artístico nacional.

Desse modo, nossa pesquisa tem como objeto o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna. Lançado em outubro de 2020, o álbum visual tem a direção e produção musical e o roteiro da cantora e compositora Luedji Luna e conta com a direção de Joyce Prado. A produção narra - tanto nas letras das músicas quanto na visualidade - a trajetória de uma mulher preta em busca de amor, retratando as vivências e os afetos desse corpo atravessado pelo racismo e machismo.

O foco do álbum visual é a busca pelo amor de uma mulher negra. A água se faz presente como uma metáfora ao amor. No começo, Luedji, na cena, não consegue se entregar ao mar - ou se reconhecer como alguém que pode amar e ser amada. A metáfora passa, então, pela água corrente que limpa as lágrimas da decepção da ausência do amor e finaliza com a Luedji se reconhecendo e em

³ Abordaremos essa questão no subcapítulo 4.1

outras mulheres pretas e, por fim, mergulha na imensidão do mar - e, consequentemente, do amor.

Portanto, analisaremos o álbum visual na totalidade e, simultaneamente, em suas partes, cada faixa individualmente. O álbum visual dura 22 minutos e 59 segundos, composto por oito faixas. O recorte temporal se dará no tempo do próprio álbum visual. Bom mesmo é estar debaixo d'água está presente no ambiente digital YouTube e a discografia musical, nas plataformas digitais Amazon Music, Spotify, Deezer e Apple Music.

Para entender o objeto empírico no aspecto profissional e/ou epistemológico, foi produzido um estudo de referências no Estado da Arte desta pesquisa a partir dos repositórios digitais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos); Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Banco de Teses e Dissertações da Capes; Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações e Biblioteca Digital de Teses; e Dissertações da Universidade de São Paulo (USP). Para conduzir esse mapeamento de pesquisas que investigassem como se dá a representação das mulheres negras nas diversas mídias foram utilizadas as seguintes palavras-chave: representação; imagens de controle; audiovisual; mulher negra; contra-hegemonia; identidade. O recorte de tempo foi delimitado para as publicações de 2016 até 2021.

Nos repositórios digitais não foram encontrados Trabalhos de Conclusão de Curso, monografias, teses ou dissertações que tensionassem o referido objeto empírico entrelaçado ao conceito de imagens de controle. Nessa catalogação de referências tampouco foram encontrados trabalhos voltados a pesquisar o álbum visual de Luedji Luna. Foram listadas 12 pesquisas que se relacionam com objeto a partir do eixo temático da pesquisa e divididas em dois grupos.

No primeiro grupo, o feminismo negro se destaca como um conceito para entender a narrativa contra-hegemônica que foge dos estereótipos. Aqui, destaco Almeida (2016) que levanta questões sobre a trajetória das mulheres negras na sociedade brasileira, abordando a construção e permanência das opressões sofridas por essas mulheres. Neste mesmo grupo, destaco Bueno (2019) que aborda a teoria das imagens de controle em sua dissertação.

No segundo, o foco está na representação das mulheres negras, principalmente no YouTube. Nesse sentido, Silveira (2016) aborda performances discursivas no YouTube que se relaciona com a forma discursiva contra-hegemônica do álbum visual. Pensando na representação, Xavier (2019) analisa a Websérie Empoderadas, lançada no Facebook, dirigida por Joyce Prado, mesma diretora de *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Com essa dissertação terei um entendimento mais amplo do olhar da diretora e de suas construções audiovisuais.

Os dois seguintes capítulos estruturam nossa discussão teórica. O primeiro, se dedica ao aprofundamento do processo de construção da identidade negra na pós-modernidade (HALL, 2006), partindo do pressuposto que a identidade não é natural (GOMES, 2005). Apontamos, também, alguns aspectos históricos, políticos e sociais do processo identitário étnico-racial (MUNANGA, 2019). Além disso, abordamos o papel do Movimento Negro (GOMES, 2018), no Brasil, e do Movimento da Negritude (BERND, 2018), na esfera cultural, como arquitetos da positivação da identidade negra.

No segundo capítulo a abordagem parte da construção cultural das representações das mulheres negras, entendendo que esse processo se dá a partir do domínio simbólico (HALL, 2016). Abordamos, também, a posição das mulheres negras como o Outro do Outro (KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016), sem nunca ser sujeito. Mobilizamos, ao recorrer a Collins (2019), a resistência do feminismo negro em desafiar as imagens de controle designadas às mulheres negras. Com o álbum visual, compreendemos que essa resistência surge a partir das representações contra-hegemônicas cantadas e mostradas na produção audiovisual.

No quarto capítulo, nos aprofundamos no objeto desta pesquisa, o álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, contextualizando a direção e produção, além da narrativa do álbum. A partir disso, detalhamos o álbum visual como um produto audiovisual híbrido, entre o videoclipe e o cinema (VECCHIA, 2017), bem como os procedimentos metodológicos. O foco da pesquisa é na mensagem do enunciador, nesse sentido, propomos entender o que Luedji Luna quer comunicar com seu álbum visual. A pesquisa se classifica como exploratória (GIL, 2008), tendo em vista que os álbuns visuais são pouco explorados. Como o álbum visual e o fonográfico tem uma relação direta

(HARRISON Apud VECCHIA, 2020), damos início à análise pelo som para mobilizar de que forma se relaciona com a imagem (SOARES, 2006).

Após abordarmos os capítulos teóricos e detalharmos os procedimentos metodológicos, no quinto capítulo iniciamos a análise do álbum visual. Os procedimentos metodológicos e analíticos para a compreensão do produto cultural digital foram a análise de representações (CABECINHAS, 2009) e análise mediática (SOARES, 2006) e como a relação entre imagem e som geram uma performance de representações.

Por fim, no sexto capítulo, chegamos às considerações finais, com uma recapitulação dos principais pontos mobilizados nesta pesquisa, considerando o percurso teórico e metodológico que resultou na análise do álbum visual. Ademais, foram apontadas as possíveis contribuições trazidas por esta pesquisa ao campo da comunicação e debates sobre raça, gênero e representação.

2 IDENTIDADE NEGRA

Esse capítulo se dedica ao aprofundamento da conceitualização teórica e o cruzamento de ideias de autores sobre a construção da identidade negra, partindo do pressuposto que a identidade não é natural (GOMES, 2005) e que a discussão se centra na pós-modernidade (HALL, 2006). Apontamos alguns aspectos do processo identitário étnico-racial, assim como a influência da raça e do racismo (MUNANGA, 2019). Abordamos, também, o papel do Movimento Negro (GOMES, 2018) e do Movimento da Negritude (BERND, 2018) como arquitetos da posituação da identidade negra.

2.1 Construção da identidade

A construção da identidade é um processo complexo e diverso, principalmente para pessoas negras no Brasil, pois essa construção se dá em um cenário multicultural, onde a raça é um fator determinante para o processo identitário.

Hall (2006) nos apresenta um panorama de identidade na pós-modernidade. Em que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”, (p. 7).

O que classifica como “crise de identidade” é a fragmentação das paisagens culturais que desloca a identidade sólida e unificada do seu centro, abalando a estrutura moderna do final do século XX. Isto é, a identidade estabelecida se fragmenta em diversas identidades em um mesmo indivíduo com atravessamentos de classe, gênero, raça, etc. (HALL, 2006, p. 9).

Há um duplo deslocamento ou descentração do sujeito tanto no seu lugar no mundo quanto no sentido de si mesmo. O que percebemos aqui é um entendimento diferente da sociedade em enxergar o sujeito no mundo e do sujeito em ver a si mesmo. Para Mercer (apud HALL, 2006) “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (p. 9).

Incerteza essa trazida pela pós-modernidade, modifica o referencial de autodefinição, pois há um movimento também do lugar do indivíduo no espaço social. São esses movimentos do olhar da sociedade para o sujeito e de como o sujeito recebe esse olhar e projeta a si mesmo no mundo novamente que torna o processo de construção da identidade algo altamente complexo.

Segundo Gomes (2005), identidade não é algo natural, mas sim o modo de estar no mundo e de estar com os outros, indicando os traços culturais dos grupos sociais. Para além da percepção da cultura, a identidade está envolvida nos níveis sócio-políticos e históricos de cada sociedade (p. 41). “Assim, a identidade vista de uma forma mais ampla e genérica é invocada quando ‘um grupo reivindica uma maior visibilidade social face ao apagamento a que foi, historicamente, submetido’” (NOVAES, apud Idem, Ibidem).

De acordo com Novaes (apud GOMES, 2005), esse processo pode ser notado nas pessoas negras como um grupo socialmente segregado. No Brasil, ainda segundo Novaes, esse movimento é mais visível na metade da década de 80, no início do processo de abertura política (p.41).

Para entender a construção da identidade negra no Brasil é importante também considerá-la não somente na sua dimensão subjetiva e simbólica, mas sobretudo no seu sentido político. [...] É necessário também avançar na compreensão do que significa raça na sociedade brasileira. Esta, ora assume o sentido e a resignificação política dada pelos próprios sujeitos negros, principalmente os adeptos das mais diversas formas de militância, ora é uma categoria social de exclusão social e, por que não dizer, de homicídio (MUNANGA apud GOMES, 2005, p. 43-44).

É justamente na década de 80 que o Movimento Negro transpassa o discurso universalista da educação para pessoas negras, pois não atendia a grande parte da população negra, e repousa na emergência das ações afirmativas como uma possibilidade e parte da dinâmica do real e do radical (GOMES, 2019, p. 29-30).

A educação vai ser o ponto principal na construção da identidade negra para o Movimento Negro. A lógica é que negros e negras foram ensinados a construir as identidades étnico-raciais sob um olhar racista e inferiorizante, logo o ponto de virada, para o Movimento Negro, é reeducar a coletividade negra enquanto grupo identitário sob uma perspectiva distante da colonizadora.

2.2 Identidade negra: aspectos sociais, históricos e políticos

Ao discutir identidade negra no Brasil, partimos do pressuposto que o país nos insere em um contexto multicultural. “O multiculturalismo é justamente essa corrente de pensamento, filosofia, visão do mundo ou ideologia que defende o reconhecimento público da existência das diferenças no seio de uma nação” (MUNANGA, 2012, p. 7). Debater sobre identidade negra no Brasil é admitir a existência de outras identidades, além da identidade nacional e é com essa multicultural nação como plano de fundo é que vamos discutir a construção da identidade negra.

Para entender a construção da identidade negra, é preciso olhar através da lupa da exclusão que desemboca na consciência racial de que negros e negras são uma coletividade oprimida economicamente e discriminada racialmente (MUNANGA, 2019, p. 15).

É importante aqui esclarecer que o conceito de raça aplicada a sua realidade social e política, conferida pelo racismo, se configura como uma categoria de dominação e exclusão em sociedades multirraciais como o Brasil. “Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de ‘exclusão’. Ser negro é ser excluído” (MUNANGA, 2019, p. 17).

O termo raça usado para nomear, identificar ou falar sobre pessoas negras remete ao racismo, aos ranços da escravização dos povos africanos e às imagens construídas sobre “ser negro” e “ser branco” no Brasil, (GOMES, 2005, p. 45).

Tendo essa constatação prévia, “falar sobre identidade negra significa que esta identidade passa, em seu processo de construção, pela cor da pele” (MUNANGA, 2012, p. 12). A tomada de consciência da diferença biológica entre “brancos”, “negros” e “amarelos” como grupos, dá à luz ao processo de construção da identidade, resultante de um olhar do ocidente “branco” para com negros e negras.

Nilma Lino Gomes (2002) aponta que, dentro do âmbito escolar, mas também podemos trazer essa discussão para a sociedade, a diferença racial é vista como uma deficiência, justificando a reprodução de implicações históricas, sociais e econômicas que incidem nas pessoas negras como comportamentos individuais (p.

40).

Então, essa perspectiva naturaliza a exclusão do povo negro que é o resultado da história, relações políticas e sociais. “As desigualdades construídas socialmente passam a ser consideradas como características próprias do negro e da negra. [...] Ser negro torna-se um estigma” (GOMES, 2002, p.42).

No entanto, não se é negro a priori, torna-se negro (SOUZA apud GOMES, 2002, p.42). É nessa construção social e individual que surge a materialidade do sujeito social dotado de identidade, corporeidade e memória. Quando a relação sujeito/mundo acontece, é a partir da diferença cultural, histórica e física que os traços da diversidade são evidenciados (GOMES, 2002, p. 42).

É nesse sentido que entendo a identidade negra como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela a nossa própria identidade (GOMES, 2002, p. 39).

O país foi construído com uma base sólida no racismo, que, para além de ofensas ou agressões individuais, retirou da dinâmica social a beleza e o orgulho da ancestralidade africana. A partir dessa relação, em que a sociedade retira a autoestima da população negra do contrato social, os materiais que restam para construir a identidade negra são carregados, historicamente, de negatividade e inferiorização dos valores e características da negritude.

Concordo com Munanga (2019) no entendimento da busca pela identidade negra não ser uma divisão da luta dos oprimidos (p. 21). Os negros e negras tem especificidades muito particulares quando pensamos em opressão, entre elas está “[...] a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e conseqüentemente sua ‘inferiorização’ e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política, etc.” (Idem, Ibidem).

A busca por essa identidade que há muito foi roubada começa pela aceitação estética da negritude dessa coletividade antes mesmo de chegar na aceitação de atributos culturais, mentais, intelectuais, acadêmicos, etc. “[...], pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2019, p. 22).

“A identidade afro-brasileira ou identidade negra passa, necessária e absolutamente, pela negritude enquanto categoria sócio-histórica, e não biológica, e pela situação social do negro num universo racista” (MUNANGA, 2012, p. 6-7). Para além de pensar a coletividade negra apenas com o tom da pele como demarcador da diferença e resultante da identidade, devemos nos atentar, assim como ressaltou Munanga (2012), que negros e negras foram, na história do nosso país, vítimas de desumanização e negação de suas culturas.

Consciência, raça e exclusão, são palavras-chave da identidade negra brasileira, construída a partir de três fatores: histórico, linguístico e psicológico (MUNANGA, 2019, p. 14). O fator histórico é, o que à primeira vista parece ser o mais importante, gerador da continuidade histórica da vivência de uma coletividade.

A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados (Idem, Ibidem).

No fator linguístico houve uma reconstituição das línguas ancestrais a partir de outras formas de linguagem ou comunicação como estilos musicais, escrita, estilo de roupas, penteados, etc. (MUNANGA, 2019, p. 15). Já o fator psicológico traz uma reflexão na escrita do autor: “[...] o temperamento no negro difere do temperamento do branco e se podemos considerá-lo como marca da identidade” (Idem, Ibidem). Esse questionamento, aponta, deve ser respondido através do condicionamento histórico e estrutural e não com base nas diferenças biológicas frutos do racismo científico.

Quando a identidade coletiva de um povo sofre um apagamento histórico, a memória coletiva é constituída a partir de saberes, valores e cultura do grupo dominante que detém o poder de apagar e reescrever a história. Assim, o apagamento gera um ruído no processo de construção da identidade negra. Ruído esse que podemos associar ao que Hall (2006) traz em seu texto nas três concepções da identidade individual: a) sujeito do Iluminismo; b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno (p. 10). Para tratar da identidade negra focaremos no sujeito sociológico e pós-moderno.

Enquanto o sujeito do Iluminismo tinha no centro de si a identidade individual, uma concepção centrada na pessoa humana, o sujeito sociológico tem o núcleo interior moldado nas relações sociais que mediam os valores, sentimentos e símbolos do mundo em que vive (HALL, 2006, p. 11). Para o autor a identidade é formada nessa interação do interior com o exterior. “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (p. 12).

A identidade negra em relação ao sujeito sociológico é resultado de suas interações com o mundo externo. A partir da legitimação de significados e valores pela cultura dominante, os sujeitos projetam suas identidades (mundo interno) na sociedade (mundo externo), mediados pelo seu lugar social e cultural no mundo, formando, assim, a identidade pessoal.

Esse processo de mudança, da fragmentação da identidade sólida e única do sujeito para diversas identidades formula o sujeito pós-moderno. A identidade, segundo Hall (apud Idem, 2006), é uma celebração móvel “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 13).

As identidades, de acordo com Hall (2006, p. 12), que compunham as paisagens sociais “lá fora” e asseguravam a subjetividade do sujeito com as “necessidades” objetivas da cultura, são coexistentes e, por vezes, conflitantes. Isso porque no momento, na cultura e na sociedade em que vivemos, há espaço para debater gênero, sexualidade, entre outros temas, que há 30 anos não existia. O momento do conflito das identidades é justamente o momento da abertura de múltiplas possibilidades de projeção das nossas identidades.

Quando pensamos na identidade negra, há muitas identidades conflitantes, identidades de gênero, sexual, entre outras, que atravessam e complexificam sua construção. Conflito esse mobilizado por um olhar sobre si geracional e histórico de subalternidade de sua cultura, sua língua, seus costumes, e, simultaneamente, traz consigo a resistência de se autodeclarar enquanto negro em uma sociedade que não o valoriza como agente relevante na construção social.

O fator histórico abordado por Munanga (2019) traz a solidez para a crise de identidade que, no que lhe concerne, traz a incerteza das velhas certezas identitárias apontadas por Hall (2006). A crise, que à primeira vista pode parecer algo negativo, para a identidade negra pode ser subterfúgio para associação positiva à sua construção.

Ao abordar a identidade negra brasileira, o Movimento Negro, através da educação, reescreve a história da coletividade negra, dando-lhe um caráter emancipatório. “No caso do Brasil, o Movimento Negro ressignifica e politiza armativamente a ideia de raça, entendendo-a como potência de emancipação, e não como uma regulação conservadora” (GOMES, 2019, p. 20).

O Movimento Negro ressignifica e politiza a raça, compreendendo-a como construção social. Ele reeduca e emancipa a sociedade, a si próprio e ao Estado, produzindo novos conhecimentos e entendimentos sobre as relações étnico-raciais e o racismo no Brasil, em conexão com a diáspora africana (Idem, p. 34).

O Movimento Negro, para Gomes (2019), age como um ator político brasileiro que politiza a raça através da educação de negros e negras com um olhar emancipatório e positivo sobre si mesmos. O Movimento Negro reeduca a coletividade negra na busca de reconstruir uma identidade negra emancipatória.

Como coletividade, o Movimento Negro Brasileiro elabora identidades e organiza práticas através das quais defendam interesses. Como sujeito político, produz discursos, reordena enunciados, nomeia aspirações difusas e as articula nesse novo significado (GOMES, 2019, p.42).

Diferente dos demais movimentos sociais da década de 70, o Movimento Negro transmite uma necessidade de negar a história oficial e de contribuir para a construção de uma nova trajetória para negros e negras no Brasil. Logo, para Nascimento e Rufino (Apud GOMES, 2019), o Movimento Negro é fruto de uma “negatividade histórica”:

O Movimento Negro se radica na tradição comum, ele busca da tradição os elementos que permitam perceber a si próprio. Simultaneamente, ele é a armação de uma negatividade histórica, de um papel desempenhado na história. Ele é a busca de um outro si mesmo, para além da alteridade desse outro presente, que não é de si (Idem, p. 43).

O momento, a partir do terceiro milênio, já não é mais a fase da denúncia e sim a fase da cobrança. A partir do século XXI, o Movimento Negro adquire outro

tipo de visibilidade e como resultado quer intervenção do Estado e construção de políticas públicas de igualdade racial.

Nilma Lino Gomes (2019), alerta que, embora possa considerar a demanda do reconhecimento da diferença como pauta comum de movimentos como o de Mulheres, Indígena e LGBTQIAP+, o Movimento Negro tem uma especificidade: “o tipo de racismo desenvolvido no contexto histórico brasileiro” (p.45).

O Brasil construiu, historicamente, um tipo de racismo insidioso, ambíguo, que se arma via sua própria negação e que está cristalizado na estrutura da nossa sociedade. Sua característica principal é a aparente invisibilidade. Essa invisibilidade aparente é ainda mais ardilosa, pois se dá via mito da democracia racial, uma construção social produzida nas plagas brasileiras. Através da narrativa do mito, que é extremamente conservadora – porém transfigurada em discurso democrático –, a igualdade das raças é destacada. Trata-se, no entanto, de uma falsa igualdade, pois ela se baseia no apagamento e na homogeneização das diferenças. A democracia racial fala de uma diferença homogeneizadora e inferiorizante, vista como “cadinho racial”, como forma “híbrida” de cultura, como “fusão racial” que acaba por cristalizar, naturalizar e subalternizar as diferenças, os grupos étnico-raciais e a sua história. Um dos méritos do Movimento Negro ao longo dos tempos tem sido o fato de desvelar esse discurso e, ao fazê-lo, colocar a sociedade brasileira cara a cara com o seu racismo (Idem, Ibidem).

O Movimento Negro chega como emergente personagem na cena brasileira, construindo um contraponto à realidade racial do país a partir de outro olhar para o real (GOMES, 2019, p. 43). Reeducação do olhar do povo negro a partir da negação da história dominante é um dos pontos de partida do Movimento Negro para a emancipação da identidade negra. O que o movimento propõe ao povo negro é se desvincular dos contextos de inferiorização e dominação - consequência da colonização, do processo de escravização e do racismo - para se vincular à positividade da sua identidade.

2.3 Negritude como movimento despertador da identidade negra positiva

Para entendermos um aspecto mais amplo da identidade negra positiva, precisamos entender a cultura como base da construção social de si. Aqui nos aprofundaremos no movimento da negritude como um movimento cultural em direção a positividade da identidade negra.

Ao entrelaçar cultura e identidade, Hall (2003) nos esclarece, citando West,

que esse momento que vivemos pode ser dividido em três eixos: o primeiro é o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; o segundo, os Estados Unidos como potência mundial; e o terceiro, que mais nos interessa aqui, “a descolonização do Terceiro Mundo, marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas” (p. 336). Esse terceiro eixo será o ponto de partida da nossa discussão.

A vida cultural do ocidente e também de outras partes do planeta, tem sido, na atualidade, transformada pelas vozes das margens. A marginalidade na cultura nunca foi tão produtiva, além de ser uma ocupação dos “de fora” nos espaços de dominação “é também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (HALL, 2003, p. 338).

Então por que falamos sobre identidade negra positiva agora? Esse momento, como alertou Hall (2003), é o momento, nunca se discutiu tanto sobre negritude, ou melhor, sobre a valorização da negritude. É preciso adentrar na brecha obtida na cultura dominante que começa a abrir cada vez mais espaço para vozes marginalizadas.

“Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado” (MUNANGA, 2019, p. 17). A negritude é uma forma de se entender como negro de maneira opositora a visão de identidade importado do opressor.

A negritude torna-se uma forma combativa de resistência para recuperar a cultura e a identidade negadas por processos históricos e construções simbólicas. Munanga (2019) defende que enquanto houver discriminação com uma única pessoa devido à cor da pele, a negritude deverá ser instrumento de defesa dos direitos fundamentais, da dignidade humana e do respeito as diferentes culturais (p. 23). A negritude fornece, nesses tempos de globalização, um dos melhores antídotos contra às duas maneiras de se perder: por segregação, cercada pelo particular e por diluição, no universal (CÉSAIRE apud Idem, Ibidem).

Para Césaire (apud MUNANGA, 2019) a negritude é o reconhecimento do ser

negro e a aceitação dessa condição, afirmação que mais tarde irá redefinir em três palavras: identidade, fidelidade e solidariedade (p. 54). A identidade é justamente assumir com orgulho que é negro; a fidelidade é a demanda prioritária da herança, que repousa em uma ligação terra-mãe; e a solidariedade é o sentimento que conecta negros e negras como irmãos, preservando uma identidade comum (Idem, *Ibidem*).

A identidade negra inicia a transformação da personalidade coletiva, vislumbrando um retorno às raízes dos negros e negras como suporte para um futuro diferente do presente (SENGHOR apud MUNANGA, 2019, p. 55). Ou seja, a ancestralidade começa a solidificar a base da negritude tendo em vista no horizonte da coletividade negra uma identidade positiva. “A negritude aparece aqui como uma operação de desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (Idem, *Ibidem*).

Joseph Ki-Zerbo (apud MUNANGA, 2019, p. 55) destaca que a memória dos povos africanos foram confiscadas para proveitos dos europeus. Nesse sentido, a história sobre esses povos foi escrita contra eles e sem eles. Para o autor, a memória de um povo é fundamental para a coesão da identidade tanto individual quanto coletiva.

Pegue uma pessoa, despojando-a brutalmente de todos os dados gravados em sua cabeça. Infilja-lhe, por exemplo, uma amnésia total. Essa pessoa torna-se um ser errante num mundo onde não compreende mais nada. Despojada de sua história, ela estranha a si mesma, aliena-se. A história é a memória das nações. Os povos e as coletividades são frutos da história (Idem, *Ibidem*).

O principal objetivo da negritude, antes da Segunda Guerra Mundial, era a recusa da máscara branca imposta pela teoria de assimilação. Quando abandona a assimilação, o negro se liberta desse esforço de alcançar o branco, resultando em uma total autorrejeição, para reconquistar a si e uma dignidade autônoma.

Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psicologicamente. Ele se reivindica com paixão, a mesma que o fazia admirar e assimilar o branco. Ele assumirá a cor negada e verá nela traços de beleza e de feiura como qualquer ser humano “normal” (MUNANGA, 2019, p. 44).

Desde 1943, durante e depois da Segunda Guerra, o movimento da negritude ganhou uma dimensão política. “Ultrapassando os limites da literatura, a negritude aspira ao poder, anima a ação política e a luta pela independência” (MUNANGA,

2019, p. 57).

Após partirmos da busca pela identidade cultural e aterrizamos na ação política, o terceiro objetivo da negritude é o repúdio ao ódio e o diálogo com outros povos e outras culturas (MUNANGA, 2019, p. 58). O objetivo se aproxima da terceira definição de Césaire (apud Idem): a solidariedade.

Bernd (2018) nos traz duas definições: a negritude e a Negritude. A primeira definição, com “n” minúsculo, se refere a tomada de consciência da situação do negro envolta em dominação e discriminação (p. 32). Já a segunda definição, com “N” maiúsculo, representou o momento na trajetória da construção da identidade negra em se revelou para o mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido negativo da palavra negro para dar-lhe um sentido positivo (Idem, Ibidem).

Passamos pela negritude e tomamos consciência da discriminação e opressão sofridos pelo povo negro, superamos a teoria de assimilação e conseguimos chegar na ação política. Agora partimos para o diálogo com outras culturas e povos, para então emergirmos da Negritude como um movimento de construção da identidade negra positiva.

3 REPRESENTAÇÕES E IMAGENS DE CONTROLE

Neste capítulo, a abordagem se dá por meio da conceitualização cultural das representações das mulheres negras, partindo da construção do domínio simbólico com enfoque na abordagem discursiva (HALL, 2016) para entender a mulher negra como o Outro do Outro (KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016). Tensionamos a resistência do feminismo negro em desafiar as imagens de controle designadas às mulheres negras (COLLINS, 2019) a partir das representações mobilizadas no álbum visual objeto de pesquisa.

3.1 As representações culturais das mulheres negras

A partir do circuito da cultura (DU GAY et al. apud HALL, 2016), destaco, aqui, a representação como ponto central na análise desta pesquisa, alinhando o pensamento com a teoria desenvolvida por Hall, onde as produções de sentidos são processos resultantes da representação pela linguagem (p. 18). Mas, antes disso, para entender a representação, precisamos voltar nossa discussão para a cultura.

A cultura é um conjunto de práticas e diz respeito à produção e intercâmbio de sentidos. “[...] os significados culturais não estão somente na nossa cabeça - eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL, 2016, p. 20). Ou seja, a cultura não é algo intuitivo ou feito inconscientemente, mas sim, carregada de sentidos e valores atribuídos pela sociedade para o seu funcionamento.

Para chegarmos as representações da imagem das mulheres negras precisamos partir do que Hall (2016) denomina como *domínio simbólico* (p. 21).

[...] o sentido é visto como algo a ser produzido - construído - em vez de simplesmente “encontrado”. Conseqüentemente, circunscrita ao que veio a ser chamado de “abordagem social construtivista” ou “construtivismo social”, a representação é concebida como parte constitutiva das coisas; logo, a cultura é definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos - e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento (Idem, p. 25-26).

O que o autor quer nos dizer é que na cultura, tudo é construído, os sentidos, significados, associações, as imagens que determinamos para os grupos sociais, tudo é produzido a partir da abordagem semiótica (a linguagem) e da abordagem

discursiva (o discurso). Enquanto a abordagem semiótica se concentra em como a representação e a linguagem produzem sentidos, a abordagem discursiva se concentra nos efeitos e consequências da representação (HALL, 2016, 26-27).

Daremos ênfase à abordagem discursiva que recai sobre a especificidade histórica do “regime de representação” que opera em situações históricas concretas (HALL, 2016, p. 27). Temos como exemplo o feminismo negro, mulheres que não se sentiam representadas nem pelo movimento feminista (racista), nem pelo movimento negro (constituído sob a estrutura social machista). A abordagem discursiva desses dois movimentos não representava plenamente as mulheres negras, então nasce, como consequência de algumas ausências, o movimento feminista negro.

Na cultura ocidental, as mulheres negras se tornam o outro do outro, termo cunhado por Grada Kilomba (2008)⁴. Por não ser nem branca (mulher branca) nem homem (homem negro), a mulher negra se afasta duplamente do “ideal” de ser humano representado no domínio simbólico: homem branco. Enquanto brancas e negros são o Outro “por não terem o gênero e a raça ideal”, as mulheres negras são, por consequência, o Outro do Outro.

Para Kilomba (Apud RIBEIRO, 2016) a mulher branca tem oscilações no status de Outro e em dados momentos pode ser vista como sujeito, assim como o homem negro. Djamila Ribeiro afirma que “reconhecer o status de mulheres brancas e homens negros como oscilante nos possibilita enxergar as especificidades e romper com a invisibilidade da realidade das mulheres negras” (2016, n.p.). Nesse sentido, como nos alerta Kilomba (Apud Idem, Ibidem), o olhar que é conferido às mulheres negras, tanto por homens brancos e negros, quanto por mulheres brancas, as colocam em um lugar de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado.

As mulheres negras nunca são vistas como sujeito, sempre são o Outro, pois a sociedade se configura em uma lógica de que para haver centro, precisa existir margem, para toda a normalidade se constrói a anormalidade, logo, a sociedade construiu o seu Outro (sem possibilidades de ser sujeito) na concepção da imagem de mulheres negras.

⁴ Referência à coluna da filósofa Djamila Ribeiro no Blog da Boitempo, publicada em abril de 2016.

Gonzalez (2020) nos lembra que a eficácia ideológica acontece a partir da internalização do discurso, por parte dos atores sociais, tanto os privilegiados quanto os prejudicados. Isso porque, ao internalizar o discurso, o reproduzem em suas consciências e comportamentos de maneira automática (p. 28).

Seguindo essa linha, a autora intersecciona seu pensamento com Hasenbalg, apoiada na distinção estabelecida por Poulantzas, sobre os dois aspectos da reprodução acrescida das classes sociais: o aspecto principal e o subordinado. O primeiro aspecto é a reprodução dos lugares das classes e o segundo, a reprodução dos atores sociais na distribuição desses lugares (Apud GONZALEZ, 2020, p. 28).

A raça, como atributo socialmente elaborado, está relacionada principalmente ao aspecto subordinado da reprodução das classes sociais, isto é, a reprodução (formação-qualificação-submissão) e a distribuição dos agentes. Portanto, as minorias raciais não estão fora da estrutura de classes das sociedades multirraciais em que as relações de produção capitalistas — ou outras relações de produção, no caso — são as dominantes. Outrossim, o racismo, como articulação ideológica incorporada em e realizada através de um conjunto de práticas materiais de discriminação, é o determinante primário da posição dos não brancos dentro das relações de produção e distribuição. Como se verá se o racismo (bem como o sexismo) torna-se parte da estrutura objetiva das relações ideológicas e políticas do capitalismo, então a reprodução de uma divisão racial (ou sexual) do trabalho pode ser explicada sem apelar para preconceito e elementos subjetivos (Idem, *Ibidem*).

No Brasil, o que se opera é um racismo cultural, nos termos das representações sociais mentais que conduz “tanto algozes como vítimas, a considerarem natural o fato de a mulher em geral e a negra em particular desempenharem papéis sociais desvalorizados em termos de população economicamente ativa” (GONZALEZ, 2020, p. 35). Para a mulher, a discriminação opera, por exemplo, em menores salários para mesmas funções desempenhadas por homens. Quanto às mulheres negras, há uma falta de perspectiva de alternativas que não o trabalho doméstico, configurando uma dependência das famílias de classe média branca (Idem, *Ibidem*).

As mulheres negras possibilitaram, no pós-abolição, a emancipação da patroa branca da dupla jornada casa/trabalho. O discurso feminista brasileiro, nesse sentido, não reconheceu historicamente as mulheres negras em suas particularidades, excluindo do seu discurso o fator racial, apegando-se apenas as questões de classe. Constatamos o quanto as representações são manipuladas pelo racismo cultural, também internalizado por pelo movimento feminista, que em

seu discurso não esconde os ideias da branquitude, relacionado ao mito da democracia racial (GONZALEZ, 2020, p.35).

Nesse sentido, o atraso político dos movimentos feministas brasileiros é flagrante, na medida em que são liderados por mulheres brancas de classe média. Também aqui se pode perceber a necessidade de denegação do racismo. O discurso é predominantemente de esquerda, enfatizando a importância da luta junto ao empresariado, de denúncias e reivindicações específicas. Todavia, é impressionante o silêncio com relação à discriminação racial. Aqui também se percebe a necessidade de tirar de cena a questão crucial: a libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra (Idem, p. 35-36).

O processo de exclusão das mulheres negras no Brasil, esclarece Gonzalez (2020), se dá a partir dos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “doméstica” e “mulata”. O primeiro termo abrange não só trabalhadoras domésticas, mas também merendeiras de escolas, serventes da área hospitalar, etc. Enquanto doméstica, as mulheres negras passam por um processo que reforça a internalização “da diferença, da subordinação e da ‘inferioridade’ que lhe seriam peculiares” (p. 50).

Já o segundo, se refere à exposição das mulheres negras como um “produto de exportação” para turistas e burgueses brasileiros. O tipo de qualificação profissional criado recentemente pelo sistema hegemônico (GONZALEZ, 2020, p. 51).

A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! (Idem, Ibidem).

O que vemos são representações da condição de ser mulher negra estereotipada com base no racismo, no sexismo e na desigualdade econômica. As mulheres negras, base da pirâmide social, são vista como um corpo a ser explorado e objetificado mental, sexual e fisicamente. “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (GONZALEZ, 2020, p.50).

3.2 As imagens de controle designadas às mulheres negras

Um dos principais temas do pensamento negro feminista é a resistência às representações estereotipadas das mulheres negras, ou, como teoriza Patricia Hill Collins, às imagens de controle (2019, p. 135). Isso porque as imagens de controle designadas às mulheres negras são totalmente negativas e constroem uma ideia generalizada do que é ser mulher negra⁵. A resistência a essas imagens, destacada neste trabalho, é a partir das representações mobilizadas no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, que se opõem à negatividade constituída no imaginário social sobre as mulheres negras.

Com Gonzalez (2020) entendemos que as representações das mulheres negras as colocam em um lugar de opressão e exclusão. Collins (2019) vai além e nos apresenta que as “opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas poderosas” (p. 135). Isso resulta em uma série de imagens negativas designadas às mulheres negras que ajudam a justificar as opressões que sofrem (Idem, Ibidem). Logo, as imagens de controle sobre as mulheres negras são, em sua essência, negativas.

A ideologia dominante tem autoridade para criar símbolos ou manter os já existentes manipulando a ideia da condição de ser mulher negra. Carby (Apud COLLINS, 2019) reforça que os estereótipos não são para “refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas”, (p. 135-136).

A autora aponta que no pós-abolição, as mulheres brancas foram incentivadas a expressar virtudes como pureza, piedade, submissão e domesticidade, já as mulheres negras se depararam com outras imagens de controle (COLLINS, 2019, p. 140). O grupo dominante encontrou uma forma eficaz de oprimir as mulheres negras, por meio da naturalização da ideia da condição de ser mulher negra.

Antes de adentrarmos nas imagens de controle, destaco que o cenário de sua criação e manutenção, a partir da leitura de Collins (2019), se constrói no

⁵ Importante frisar que quando utilizamos “mulher negra” no singular é na perspectiva generalista da condição de ser das mulheres negras, a partir da visão da sociedade. Entendemos que, socialmente, a imagem das mulheres negras é generalizada e não compreende as particularidades e singularidades das vivências das mulheres negras.

contexto norte-americano, com particularidades e semelhanças com as imagens de controle construídas em cenário brasileiro, pois ambos países se constituíram com base no processo de escravização.

No entanto, Bueno (2020) alerta que as imagens de controle no contexto brasileiro não podem ser tratadas de forma igualitária a dos Estados Unidos, pois o processo de escravização dos dois países produziram formas diferentes de consequências sociais às pessoas negras. “Desde o processo de escravização, as mulheres negras têm desafiado as imagens de controle, as quais vão se modificando conforme a dinâmica dos sistemas de opressão se altera” (p. 77).

A primeira imagem de controle designada às mulheres negras estadunidenses é a imagem da “*mammy*”, a serviçal fiel e obediente. Essa imagem de controle foi criada para justificar a exploração da força de trabalho da mulher negra enquanto doméstica. Collins (2019) explica como a imagem de controle da *mammy* é fundamental em opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe (p. 140).

Em relação à opressão racial, a imagem da *mammy* visa influenciar o comportamento materno das mulheres negras, pois são incentivadas a transmitir a seus filhos qual é o seu lugar nas estruturas brancas de poder (COLLINS, 2019, p. 141). Ao empregar mulheres negras para o serviço doméstico, os empregadores brancos corroboram com a ideia dominante de superioridade racial e as mulheres brancas, em particular, experienciam a superioridade racial e de classe vivida por seus filhos e maridos (Idem, p. 142).

A imagem de controle da *mammy* também mantém as opressões de gênero e sexualidade. Christian (Apud COLLINS, 2019) argumenta que as imagens associadas às mulheres negras são um repositório dos medos da cultura ocidental, “um local de desejo para aquelas funções femininas que uma sociedade fundamentalmente puritana não conseguiu confrontar” (p. 142). Ou seja, a imagem negada às mães, mulheres brancas, da sexualidade, da força, do corpo, são designadas a imagens das *mammies*, mulheres negras.

“Essa figura foi fortemente difundida tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, tendo a mídia um papel predominante nesse fenômeno” (BUENO, 2020, p.

89). No contexto brasileiro, aponta a autora, as teorias sociológicas sobre raça clássicas reforçaram os contornos do significado de *mammy* muito semelhantes com os contornos norte-americanos (Idem, p. 90).

O papel da mulher negra na escravidão à brasileira, resultante do mito da democracia racial, era de conciliadora central dos conflitos raciais, dando a entender que eles não ofereciam resistência às violências que sofriam (BUENO, 2020, p. 90). Assim, é possível vislumbrar um mesmo ponto de partida das imagens de controle designadas às mulheres negras no processo de escravização das Américas. Notamos as diferenças a partir do pós-abolição, em que os processos em ambos os países se divergem ainda mais.

Segue-se, então, para a imagem de controle da matriarca, assim como a imagem da *mammy*, é fundamental na manutenção de opressões de gênero, raça e classe. Essa imagem é importante para explicar o cenário social estadunidense das pessoas negras. “Recorrer a imagens de mães negras ruins para explicar a desvantagem econômica de quem é negro vincula a ideologia de gênero à distribuição desigual de renda que caracteriza o capitalismo nos Estados Unidos”, (COLLINS, 2019, p. 147). Pressupõe-se que a pobreza é intergeracional devido aos valores que os pais passam a seus filhos, com a imagem da matriarca, a chefe de família, a culpa por crianças negras, com condições inferiores, não se desenvolverem tal como crianças brancas, recai sobre as mulheres negras.

Tratando-se de gênero, uma das maiores falhas da imagem de controle da matriarca é a dificuldade em adotar um padrão adequado de comportamento de gênero, pois quando mulheres negras são rotuladas como não femininas e extremamente fortes, esse modelo de matriarca se torna menos assertivo (COLLINS, 2019, p. 147). Além disso, em relação à desigualdade racial, a imagem da matriarca corrobora com a visão de que famílias negras são desviantes, tendo em vista que nas comunidades negras os pressupostos papéis patriarcais da família tradicional são invertidos e a mulher negra se torna a sustentação da casa.

Os estereótipos da figura da matriarca mobilizam estratégias de desempoderamento e despotencialização (BUENO, 2020, p. 98). A partir da pesquisa de Maria Aparecida Silva Bento⁶ (Apud Idem, *Ibidem*), é possível analisar

⁶ Ver em BENTO, 1995.

as consequências da imagem da matriarca no mercado de trabalho, particularmente sobre as discriminações a que as mulheres negras são submetidas por seus empregadores.

Quando mulheres negras não se submetem ao tratamento desigual, aponta Bueno (2020), são vistas como agressivas, isso traz sérios prejuízos sociais e pessoas para essas mulheres (p. 98). Ainda presenciamos as semelhanças das imagens de controle brasileiras e norte-americanas destinadas às mulheres negras. O que vemos, também em cenário brasileiro, é a contraposição da *mammy* (mãe boa) e a matriarca (mãe má).

A terceira imagem de controle designada a mulher negra, a *mãe dependente do Estado*, se configura no maior acesso das mulheres negras de classe trabalhadora aos direitos providos pelo Estado de bem-estar social (COLLINS, 2019, p. 149). Essa imagem de controle se constitui em um viés de classe desenvolvido às mulheres negras pobres que utilizam os benefícios sociais aos quais têm direito (Idem, Ibidem).

Collins (2019) afirma que essa imagem de controle é uma versão atualizada da mulher procriadora inventada durante a escravidão, que tenta justificar a ideológica atrelação de fertilidade às mulheres negras (p. 150). Ao criar a imagem de controle da *mãe dependente do Estado*, o grupo dominante culpabiliza as mulheres negras por sua própria pobreza e a dos seus descendentes (Idem, p. 152).

As justificativas proporcionadas pela imagem de controle da *mãe dependente do Estado* constituem opressões interseccionais entre raça, gênero e classe. Negros e negras são estigmatizados como preguiçosos quando as mães utilizam de benefícios sociais. Essas mulheres são culpabilizadas por não ensinar valores de trabalho para seus filhos (COLLINS, 2019, p. 152). Além disso, a mãe dependente do Estado não depende da figura masculina, como mãe sozinha, o tratamento que recebe reforça a ideologia de gênero dominante, que afirma que os valores e segurança que lhe faltam devem vir através de um casamento heterossexual.

“O conteúdo ideológico da imagem de controle da *welfare mother*⁷ é bastante

⁷ Welfare Mother pode ser traduzido como “mães da assistência social” ou “mães beneficiárias do Estado” (Apud BUENO, 2020, p. 98).

conhecido no contexto brasileiro, sobretudo a partir das políticas de redistribuição de renda formuladas nos governos Lula e Dilma” (BUENO, 2020, p. 98). Essa imagem carrega o conteúdo ideológico de que mulheres beneficiárias de políticas de redistribuição de renda, sobretudo do Bolsa Família, seriam acomodadas, preguiçosas e engravidavam para obter um valor maior do benefício (BUENO, 2020, p. 103).

Concordo com Bueno (2020) de que é um estereótipo com dimensão de raça e classe, coloca as mulheres negras nesse lugar de “sustentadas pelo Estado”, uma vez que essas mulheres são a maioria beneficiária do Programa de Bolsa Família (p. 103). A partir dessa constatação, a figura ideológica da *welfare mother* ou a *mãe dependente do Estado* é de uma mulher sustentada pelas políticas públicas e não uma mulher que busca no seu direito uma forma de sobrevivência.

Em contrapartida, à imagem da *mãe dependente do Estado*, há a imagem de controle da dama negra. Refere-se às mulheres negras que conseguiram estudar, alcançar uma profissão que não se encaixa em subserviência, adquiriram bens materiais. À primeira vista parece uma imagem de controle positiva, como alerta Collins (2019), mas a figura da dama negra se baseia em outras imagens de controle da condição de ser mulher negra.

Por um lado, parece ser mais uma versão da *mammy* moderna, ou seja, da profissional negra diligente, que trabalha duas vezes mais que os outros. Também se assemelha a aspectos da tese do matriarcado - os empregos das damas negras são tão exigentes que elas não têm *tempo* para os homens ou não sabem mais como tratá-los. Como costumam competir com os homens e ser bem-sucedidas, elas se tornam menos femininas. As damas negras altamente instruídas são consideradas assertivas *demais* - é por isso que não conseguem homens para casar (COLLINS, 2019, p. 154).

Essa imagem de controle conta com uma especificidade que é a de classe. Ainda que não dependam do Estado “sem merecer” - associação feita às mulheres negras que precisam de assistência social - a dama negra se “beneficia” das ações afirmativas para ingressar em uma universidade ou conseguir um cargo mais alto que deveria ser ocupado por pessoas brancas, especificamente homens brancos (COLLINS, 2019, p. 154).

Tanto nos Estados Unidos, como nos alerta Collins (2019), quanto no Brasil, as ações afirmativas são colocadas por alguns grupos mais radicais como “racismo reverso”, o que resulta no questionamento das conquistas de mulheres negras.

Além disso, homens negros também enxergam erroneamente que as damas negras não deveriam estar em um lugar reservado para eles, acreditam que elas se beneficiam do fato de serem mulheres negras e menos ameaçadoras aos brancos (p. 154).

Além da especificidade de classe que acomete a imagem de controle da *Black Lady*⁸ (BUENO, 2020), as relações afetivas são afetadas pela figura da mulher negra bem-sucedida (p. 107). Como essa imagem de controle afasta as mulheres negras da feminilidade, mantendo o estereótipo de ameaçadoras, os homens negros não estabelecem relações afetivas a partir do conteúdo de classe (Idem, *Ibidem*).

Ana Cláudia Lemos Pacheco (Apud BUENO, 2019), em sua tese de doutorado, investigou a solidão da mulher negra, especificamente sob a perspectiva do preterimento exercido pelos homens negros (p. 107-108). As entrevistadas pertencentes à classe média apresentam características que podem ser relacionadas à imagem de controle da black lady em que:

A mobilidade social consequente do acesso à educação e a postos de trabalho que normalmente não são ocupados por mulheres negras acaba resultando em uma barreira para o desenvolvimento de relações afetivas do tipo matrimônio, sobretudo com homens negros (BUENO, 2019, p. 108).

A imagem da dama negra afasta a mulher negra de sua subjetividade e feminilidade que, conseqüentemente, as afastam do imaginário afetivo dos homens negros que veem nos relacionamentos inter-raciais uma forma de promoção social, crença fruto da romantização da miscigenação.

A última imagem de controle trazida por Collins (2019) é a da *Jezebel*, prostituta ou *hoochie*⁹. As *Jezebeis* do passado e as *hoochies* contemporâneas reforçam uma forma desafiante da sexualidade negra feminina (p.155). A imagem da *Jezebel* tem origem no legado histórico da escravidão, ao relegar às mulheres negras a imagem de sexualmente agressiva, fornecendo justificativas para homens brancos estuprá-las. Já a imagem da *hoochie*, por outro lado, parece ter ganhado subcategorias, como, por exemplo, *hoochie básica*, a mulher negra sexualmente assertiva que se encontra em qualquer classe social; a *hoochie de boate*, mulher

⁸ O termo *Black Lady* não foi traduzido pela autora, decidimos manter o termo em inglês.

⁹ Expressão coloquial pejorativa que designa uma mulher jovem, promíscua e que se veste de forma sexualmente provocante. (N. T.).

negra que vai em festas a procura de homens com dinheiro; a hoochie mama, que associa a mulher negra à pobreza e a hoochie do gueto, mulher negra que presta favores sexuais.

Das opressões interseccionais sofridas pelas mulheres negras, a sexualidade supostamente desviante se constitui no desejo de *Jezebel* (COLLINS, 2019, p. 157). “Como a jezebel ou hoochie é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma aberração” (Idem, Ibidem).

No âmbito da sexualidade feminina, a imagem de controle da *Jezebel* ou da hoochie se constitui como um dos pólos do binômio normal/desviante, onde as opressões interseccionais de raça, gênero, classe e sexual configuram a homossexualidade como o outro da heterossexualidade (COLLINS, 2019, 158). A *Jezebel* se encontra no limiar entre a hetessexualidade e homossexualidade por seu desejo sexual insaciável e a hoochie faz parte do grupo de sexualidades femininas desviantes por fazer sexo por dinheiro, com outras mulheres ou por ter práticas sexuais desviantes - como sexo anal ou sexo oral - (Idem, Ibidem).

“No contexto brasileiro, imagens de controle semelhante à *Jezebel* foram utilizadas como argumento para articular a ideia de democracia racial” (BUENO, 2020, p. 111). As violências sexuais sofridas por mulheres negras e indígenas é um histórico compartilhado pelos países das Américas, mas, no Brasil, essa violência durante o período escravocrata transformou-se em mito e romance, que resultou nas dinâmicas das relações raciais específicas do país (Idem, Ibidem).

Segundo Bueno (2020), o mito da democracia racial é um sistema de dominação para a hierarquização das raças. A celebração da miscigenação de todas as raças é a matriz de dominação brasileira que se configura a partir de estereótipos sexuais, usados na justificação da exploração de corpos negros (p. 111-112). A imagem de controle da *Jezebel* é correspondente a figura da mulata¹⁰, que pode ser tanto entendida como a imagem da miscigenação, por ser uma mulher negra de pele clara, quanto como um objeto sexual, o que a desumaniza violentamente, inviabilizando, assim, qualquer forma de sentimentos e afetos dessas mulheres.

¹⁰ GONZALEZ, 2020.

3.3 Representações e Imagens de Controle: um embate de narrativas

As imagens de controle formam a dimensão ideológica do sexismo e do racismo e o processo de resistência a esse fenômeno é a articulação de mulheres negras em construir uma autodefinição em lugares seguros (BUENO, 2020, p. 78). Esse processo, explica a autora, é construído de duas formas: individual e coletiva. Apesar de compartilhar de experiências parecidas, por serem afetadas pelas mesmas imagens de controle, as mulheres negras respondem às violências distintamente.

Uma das faces dessa resistência individual e coletiva é mobilizado no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, a partir da representação de histórias muito particulares de algumas mulheres negras (individual), mas que, em simultâneo, é construído por diversas mãos de mulheres negras, na produção, direção, composição das músicas, entre outras partes do processo de construção do produto audiovisual (coletiva).

Entre representação e imagens de controle a tenuidade se esvai na essência: enquanto a primeira é construída, modificada e moldada culturalmente, a segunda é a justificativa ideológica que mantém os sistemas de dominação racistas e sexistas da sociedade. A representação cultural é algo a ser construído, como explica Hall (2016, p. 25). A sociedade, culturalmente, ao longo da história, produz sentido na construção da figura das mulheres negras. Já as imagens de controle, são mecanismos criados pelo grupo dominante para manipular o significado de ser do outro, por estereótipos que objetificam e desumanizam as mulheres negras (BUENO, 2020, p. 78-79).

Para construir esse sentido é preciso saber onde ele é produzido. “O sentido é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem ‘pertencemos’[...]” (HALL, 2016, p. 21). O sentido na cultura é usado para cercear ou manter a identidade dentro de um grupo, além da diferença entre os grupos (Idem, p. 21-22).

As mídias também são grandes produtoras de sentido, especialmente na atual sociedade “na moderna mídia de massa, nos sistemas de comunicação global, de tecnologia complexa, que fazem sentidos circularem entre diferentes culturas

numa velocidade e escala até então desconhecidas na história” (DU GAY Apud HALL, 2016, p. 22).

O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de “objetos culturais”, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos, isso é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado. Ou, ainda, quando tecemos narrativas, enredos - e fantasias - em torno deles. (MACKAY Apud HALL, 2016, p. 22).

Ao consumir objetos culturais, internalizamos tais representações do mundo, de outros grupos sociais e até do grupo ao qual pertencemos. Tal movimento se dá porque os produtos culturais que produzem sentido nas representações podem ser criados tanto pelo grupo dominante quanto por grupos dominados. Ou seja, ainda que haja representações hegemônicas, a cultura permite que tenhamos, também, representações contra-hegemônicas.

Esse movimento não é possível quando se trata de imagens de controle. Segundo Patricia Hill Collins, como parte da ideologia generalizada de dominação, as imagens de controle são o poder da elite em estereotipar a condição de ser mulher e negra (2019, p. 135). “Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (Idem, p. 136).

As imagens de controle constroem a condição das mulheres negras sem contraposição. Mesmo que as condições iniciais que promoveram tais imagens desapareçam, essas figuras se mantêm fixas no imaginário da sociedade (COLLINS, 2019, p. 136).

Como aponta Bueno (2020), a articulação das imagens de controle se dá a partir da autoridade do grupo dominante em falar pelo outro, de produzir na sociedade a imagem da condição de mulheres negras (p. 79). “[...] também podem ser consideradas símbolos que buscam restringir a autonomia de mulheres negras, também sendo utilizadas como uma forma de naturalização das consequências do racismo e do sexismo a partir da inevitabilidade” (Idem, Ibidem).

A construção e reconstrução que mobilizam as dinâmicas das representações não existe nas imagens de controle. O que há é a manutenção dos estereótipos negativos designados às mulheres negras. Assim, a condição da base

da pirâmide social se perpetua na normalização das opressões interseccionais.

Embora as representações não consigam dissipar as imagens de controle, elas podem ser usadas como ferramentas de resistência. Bueno (2020) afirma que os processos de resistência que as mulheres negras articulam para sobreviverem às dinâmicas impostas pela matriz de dominação é a dupla consciência advinda do ativismo da negritude (p. 125). Du Bois (Apud Idem, Ibidem), citado também na obra de Collins, argumenta que a consciência americana depende das relações, do diálogo e das interações estabelecidas entre as subjetividades minoritárias e majoritárias.

[...] o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhado com uma visão de segundo grau neste mundo americano -, um mundo que não lhe coincide uma verdadeira consciência de si, mas que apenas lhe permite ver-se por meio da revelação do outro mundo. É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre sentir a sua duplicidade - americano e Negro, duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados, dois ideais que se combatem em um corpo escuro cujo força obstinada unicamente impede que se destroe. A história do Negro americano é a história dessa luta - este anseio por atingir humanidade consciente, por fundir sua dupla individualidade em um eu melhor e mais verdadeiro (DU BOIS Apud BUENO, 2020, p. 125).

Para compreender o pensamento de Collins (Apud BUENO, 2020), a dupla consciência articulada por Du Bois é importante para entender a autodefinição como política de resistência para as mulheres negras (p. 125). A dupla consciência das mulheres negras faz com que elas apresentem a linguagem do opressor para sobreviver em espaços inscritos nos sistemas de dominação¹¹ e manifestar um ponto de vista próprio nos espaços seguros¹², onde podem apresentar a si próprias (Idem, p. 126).

Bueno (2020) argumenta que uma das estratégias centrais de resistência das mulheres negras é a construção do conhecimento de oposição¹³ (p. 127). Esse conceito pressupõe que, para que os discursos dominantes mudem, é preciso que os grupos inferiorizados organizem novas formas de expressão na fala e na escrita corriqueira e sistematicamente, “as quais combinam crítica ao pensamento

¹¹ Entende-se como espaços de dominação, os lugares de poder, como, por exemplo, as instituições, meios de comunicação, o judiciário, etc..

¹² Abordamos esse conceito no início deste subcapítulo.

¹³ Patrícia Hill Collins entende a construção do seu livro como uma forma de contribuição mais ampla para o pensamento feminista negro, tendo em vista o processo de construção da obra enquanto conhecimento de oposição, ver: COLLINS, 2016b (Apud BUENO, 2020, p. 127).

convencional com alternativas de produção de conhecimento que deem sentido aos fatos sociais e aos comportamentos humanos” (Idem, Ibidem).

O álbum visual de Luedji Luna pode ser compreendido por essas perspectivas teóricas. A dupla consciência de ser mulher e ser negra incumbe às mulheres negras a dupla consciência de ser o Outro do Outro, de se ver através de outros olhos que não os seus. No entanto, o ativismo da negritude propõe a resistência a esse olhar de desprezo que no álbum é traduzido por meio de representações que se opõem às imagens de controle designadas às mulheres negras. Dessa forma, a cantora e compositora encontrou em sua arte, um lugar seguro para produzir conhecimento de oposição, articulando a construção da autodefinição individual e coletiva.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANALÍTICOS

Neste capítulo é explorada a construção da performance do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, a partir da hibridez desse formato audiovisual que transita entre o videoclipe e o cinema (VECCHIA, 2017). O que propomos é entender o que a artista quer passar no seu álbum visual com a representação das emoções e dos afetos de uma mulher preta. A pesquisa se classifica como exploratória (GIL, 2008), tendo em vista que os álbuns visuais são pouco explorados. Como o álbum visual e o fonográfico têm uma relação direta (HARRISON Apud VECCHIA, 2020), damos início à análise pelo conteúdo sonoro para discutir como esse formato relaciona imagem e som (SOARES, 2006).

4.1 Estratégias metodológicas

O principal objetivo da pesquisa exploratória é trabalhar conceitos e ideias a partir de um fenômeno pouco explorado, como são os álbuns visuais - em particular, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Esse nível de pesquisa é o que apresenta maior flexibilidade de planejamento, pois “habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso” (GIL, 2008, p. 27).

Com isso, nossa pesquisa se classifica como exploratória, pois visa entender as representações das mulheres negras, ainda que seja algo que vem sendo explorado no campo da comunicação, esta investigação propõe um novo olhar para o álbum visual, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, interseccionando conceitos como identidade negra positiva, imagens de controle e representação.

O foco dessa pesquisa é analisar a resistência às imagens de controle designadas às mulheres negras através da representação contra-hegemônica dessas mulheres e como isso pode contribuir no processo de construção de uma identidade negra positiva das mulheres. Para tanto, foi escolhido o método qualitativo para a abordagem da principal questão da pesquisa: **"Qual o papel do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, no processo de construção da identidade negra positiva da mulher?"**. Essa escolha

baseia-se no entendimento de Prodanov e Freitas (2013) em que o processo e o seu significado são os principais elementos para a abordagem qualitativa, já que “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”, (p. 70).

O objetivo geral desta pesquisa qualitativa é **identificar e analisar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados nas representações das mulheres negras, que se contrapõem às imagens de controle na sociedade, no álbum visual Bom mesmo é estar debaixo d'água, de Luedji Luna** e os objetivos específicos mobilizados com estratégias metodológicas estão descritos a seguir.

Para finalizar a estrutura metodológica da pesquisa, os métodos de análise utilizados no escopo dos objetivos específicos desta pesquisa são análise de representações (CABECINHAS, 2009) e análise mediática (SOARES, 2006). Para **a) analisar a construção da performance do álbum visual**, abordaremos nossa análise a partir do conteúdo sonoro (canção popular massiva¹⁴), o que não negligencia os meandros conceituais do conteúdo imagético (SOARES, 2006, p. 1), “[...] compreendendo que a trajetória de criação de um videoclipe parte da canção e é gerada dentro dos sistemas de produção da indústria fonográfica” (FEINEMAN; REISS Apud Idem, Ibidem). Soares traz seu argumento a partir da leitura de videoclipes, nossa proposta é articular tal perspectiva para mobilizar a análise do álbum visual de Luedji Luna, pois tal como o videoclipe, o álbum visual “não prevê um ‘assistir primeiro’ e ‘ouvir em seguida’¹⁵, não havendo nem a possibilidade de um desnível perceptivo do momento de ver e, depois, de ‘ouvir’ uma determinada imagem audiovisual” (CHION Apud SOARES, 2006 p. 2).

¹⁴ “A noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e a artefatos mediáticos, entendendo que tal trajeto histórico parte da canção popular e chega até a sua configuração enquanto produto massivo. A canção popular massiva passaria, portanto, da execução ao vivo para, em seguida, estar submetida às diversas formas de mediações técnicas”. (c.f. JANOTTI JR Apud SOARES, 2006).

¹⁵ “Assim Michel Chion (2004) define o ato de ouvir/ver: “o esforço mental em fundir imagem e som produz uma “dimensionalidade” que faz a mente projetar o som “por trás” da imagem, como se ele emanasse da imagem em si. O resultado é que nós vemos algo na tela que existe somente na nossa mente. (...) Ou seja, nós não vemos e depois ouvimos um audiovisual, nós ouvimos/vemos””. (CHION Apud SOARES, 2006).

Soares (2006), aponta etapas metodológicas para se analisar mediaticamente o álbum visual. Com isso, nos apropriamos parcialmente dessas etapas para compreender o objeto empírico desta pesquisa. A primeira etapa se configura na análise da canção na relação com o videoclipe (SOARES, 2006, p. 6). Analisaremos como os sons evocados da canção são traduzidos imagetivamente. Para isso, focaremos no item 4 desta primeira etapa, que inscreve como se interligam os efeitos plásticos sonoros e imagéticos. Após essa primeira análise, seguiremos para a segunda etapa para verificar como se apresentam as relações entre videoclipe e gêneros musicais, o contexto artístico para além da produção audiovisual, apenas (SOARES, 2006, p. 8). Partiremos, por fim, para a terceira etapa, com o foco no encontro entre performance e audiovisual (SOARES, 2006, p. 8), visaremos entender quais sentidos a imagem de Luedji evoca.

Para **b) identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras**, seguimos o pensamento de Cabecinhas (2009). Conforme o autor, as representações sociais são criadas e atualizadas como uma espécie de modalidade do conhecimento social elaborado e compartilhado para contribuir com a percepção da realidade comum de um grupo (p. 52). Moscovici (apud Idem, Ibidem) traz a distinção de três tipos de representações: as representações hegemônicas; as controversas ou polêmicas; e as emancipatórias. As representações hegemônicas são aquelas amplamente compartilhadas na sociedade, definidas por um grupo dominante “e que prevalecem de forma implícita em todas as práticas simbólicas, parecendo ser uniformes e coercivas” (MOSCOVICI apud CABECINHAS, 2009, p. 52). Assim, será possível identificar as imagens de controle designadas às mulheres negras que estão presentes no álbum visual, pois essas imagens são designadas aos grupos inferiorizados por grupos hegemônicos a partir da dominação e do poder que os grupos dominantes têm na sociedade.

Ao **c) relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual** e seguindo as distinções das representações teorizadas por Moscovici (apud CABACINHAS, 2009), a relação entre um produto e a produção artística por mulheres negras pode ser interseccionada através das representações controversas ou polêmicas. Esse tipo de representação é constituído a partir de um discurso gerado por conflitos e/ou lutas entre grupos

sociais (p. 52). Parte-se do pressuposto que, a partir da visão da cantora e compositora, Luedji Luna, e da diretora artística, Joyce Prado - ambas mulheres negras - o álbum visual é um produto que visa retratar a complexa realidade de ser uma mulher negra na sociedade brasileira por meio da experiência de ambas mulheres que idealizaram esse produto audiovisual. O fato dessas mulheres negras estarem à frente da produção torna as representações identificadas no álbum visual como controversas ou polêmicas, pois como são retratadas as histórias das mulheres se contrapõe ao entendimento generalista e dominante do que é ser uma mulher negra. Logo, o álbum visual parte para um aprofundamento maior sobre o processo de construção da identidade negra positiva, nas representações emancipadas, teorizada por Moscovici (apud CABECINHAS, 2009). Essas representações são resultados da cooperação e do partilhamento das ideias de sub-grupos entre eles para a criação de versões próprias sobre as representações de si, compartilhadas com outros sub-grupos (p. 52). A Luedji Luna trata tanto nas letras das canções quanto na visualidade do álbum visual ideias de representações de diferentes sub-grupos, por ser negra, mulher e LGBTQIAP+, a artista partilha essas diferentes versões de representações que culminam em um processo de construção da identidade negra positiva das mulheres negras por meio da emancipação da representação do sujeito.

4.2 Álbum visual: um entre-lugar estrutural

Como já mencionamos, o álbum visual e o álbum fonográfico tem uma relação direta (HARRISON Apud VECCHIA, 2020, p. 107). Segundo a autora, "a relação direta parece ser em termos do conteúdo musical e em termos dos artistas que performam este conteúdo sonoro 'audiovisualmente'", (Idem, Ibidem).

Vecchia articula outro ponto de atenção, mobilizado por Harrison: às duas formas principais de artistas contemporâneos apresentarem seu trabalho ao público. A primeira forma é caracterizada como *um vídeo contínuo* que possui relação direta com o álbum fonográfico. "Neste caso, o álbum visual é apresentado como um único vídeo em longo formato que englobaria todas (ou a maioria) das faixas sonoras de um determinado álbum, havendo "fortes conexões visuais e líricas ao longo de todo o vídeo"', (HARRISON Apud VECCHIA, 2020, p. 110).

Já a segunda forma é caracterizada como *uma faixa audiovisual para cada faixa sonora*, esse formato funciona como uma coleção de videoclipes organizados na mesma sequência que as faixas sonoras. Ainda, sim, há uma conexão entre as faixas cênicas/sonoras que compõem o álbum visual. "As faixas audiovisuais possuem uma continuidade entre elas. Elas mostram um forte senso de ligação entre si e podem ser identificados como pertencentes a um álbum visual específico" (HARRISON Apud VECCHIA, 2020, p. 110). O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* se encaixa na segunda forma por explorar uma coleção de videoclipes que se conectam na sonoridade e visualidade.

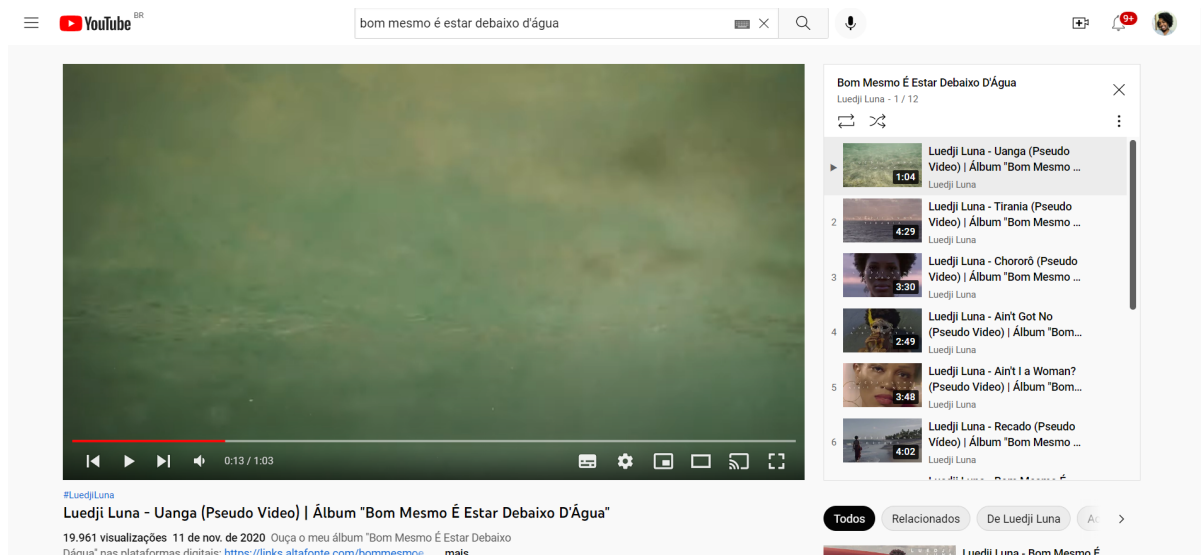
Vecchia (2020) nos faz refletir sobre a possível construção seriada do álbum visual a partir da leitura do produto audiovisual de Beyoncé¹⁶, em que as faixas audiovisuais são independentes, podendo ser retiradas do álbum visual sem prejudicar a sua flexibilização. "Ao ser descolada da "narrativa maior", o videoclipe se torna uma ferramenta de promoção do disco e do artista, tal como os videoclipes sempre o foram e continuam sendo (SOARES; HOLZBACH Apud VECCHIA, 2020, p. 114).

Luedji Luna, em sua produção, por exemplo, explora as faixas de forma independente no YouTube ao lançar as músicas separadas em pseudo vídeos¹⁷. No entanto, ao contrário da lógica de atrair o público com uma prévia parcial do produto, Luedji lançou as faixas separadamente no dia 11 de novembro, enquanto o álbum visual foi lançado antes, no dia 14 de outubro.

Figura 1 - Playlist do YouTube com as faixas do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*

¹⁶ Lançado em 26 de Abril de 2016, o projeto "Lemonade" é o sexto álbum de estúdio da Beyoncé.

¹⁷ Recortes do álbum visual de apenas uma música que se constitui em um videoclipe.



Fonte: Canal de Luedji Luna no YouTube

Vecchia (2017) argumenta que o álbum visual é produzido pelo artista com o seu público diretamente, devido ao aumento das plataformas digitais, a internet estabelece “entre si profundas relações de produção, circulação e consumo, uma vez que a cultura cibernética modifica os modos de interação e de intermediações entre público consumidor e produtores”, (p. 6-7).

O álbum visual assume um papel experimental, onde a conexão entre público e artista é explorada de diversas formas e, em simultâneo, com formas estético-narrativas próprias (VECCHIA, 2017, p. 7). A produção, que antes era captada de forma unidimensional (apenas pelo som), agora explora uma experiência bidimensional (imagem e som). “A característica sinestésica do álbum visual, portanto, é um dos aspectos mais relevantes do formato, por permitir uma expansão sensorial de sentidos que afeta não apenas o ouvinte, mas sim o ouvinte-espectador da obra” (Idem, Ibidem).

Para operacionalizar a análise, Vecchia (2020) sintetiza o álbum visual como “um produto híbrido entre o álbum fonográfico (no qual o seu conteúdo sonoro pode variar entre 8 a 16 faixas sonoras, em média) e a estética do videoclipe aplicada a um vídeo em longo formato (que pode variar entre 15 minutos a 1 hora de duração)”, (p. 105).

Fundamentalmente: o álbum visual - como no videoclipe - representa uma paisagem especial entre imagem e som. O vídeo opera visualmente remediando músicas (recriando músicas pré-existentes visualmente), mas

também remisturando musicalmente a imagem (estruturando a imagem de acordo com a lógica musical). Detalhes musicais e o toque visual certo definem o mundo dentro do álbum visual. (GARE Apud VECCHIA, 2020, p. 105).

Por ser produto cultural sinestésico, o álbum visual, argumenta Vecchia (2017), é promissor quando se fala em expressão artística e conquista espaço na internet, o mesmo lugar que recriou os moldes que conhecemos dele atualmente (p. 7). O meio digital, afirma o autor, é o meio mais autônomo na construção desse tipo de formato cultural.

4.3 Apresentação do álbum

Nesta pesquisa, propomos analisar o processo de construção da identidade negra positiva através da resistência às imagens de controle designadas às mulheres negras por meio da representação contra-hegemônica no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, lançado em 2020.

Bom mesmo é estar debaixo d'água, tem a direção e produção musical e o roteiro da cantora e compositora Luedji Luna e conta com a direção de Joyce Prado. O álbum narra tanto nas letras das músicas quanto na visualidade a trajetória de uma mulher preta em busca de amor. A discografia conta com 8 faixas: Uanga (composição e interpretação: Lande Onawale); Tirania (composição: Luedji Luna e RaviLandin); Chrorô (composição: Luedji Luna e François Muleka); Ain't got no¹⁸ (composição: Nina Simone); A Noite Não Adormece nos Olhos das Mulheres¹⁹ (autoria e interpretação: Conceição Evaristo); Ain't I a woman?²⁰ (composição: Luedji Luna e RaviLandin); Lençóis (composição: Luedji Luna e Cidinha da Silva); Quase²¹ (autoria e interpretação: Tatiana Nascimento) e Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água (composição: François Muleka e Luedji Luna).

Além das músicas e das cenas que retratam as vivências de uma mulher preta, o álbum visual fala sobre os afetos desse corpo atravessado pelo racismo e

¹⁸ Cover da música da cantora norte-americana Nina Simone, lançada em 1968, que, não por acaso, vem logo depois de Chrorô para retratar como a ausência é presente na vida da mulher negra.

¹⁹ Poema composto e interpretado pela autora Conceição Evaristo.

²⁰ Música faz referência ao discurso da ex-escravizada Sojourner Truth, proferido em 1851 e ao livro "E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo", de bell hooks, 2019.

²¹ Poema composto e interpretado pela poeta, slammer, cantora e compositora Tatiana Nascimento.

machismo usando referências de Nina Simone, Conceição Evaristo, Sojourner Truth e Bell Hooks.

Álbuns visuais não têm todas as músicas conectadas ao ponto de formar uma narrativa única e linear. Assim como o álbum visual, objeto desta pesquisa, não tem uma narrativa linear, no início e no fim as cenas se complementam e trazem o mesmo significado: a água é o amor que tanto se busca.

A história desse produto cultural é recente. “[...] o álbum visual é um produto que se assemelha de muitas maneiras às marcas estéticas videoclípticas, tanto no berço de sua história de surgimento quanto na maioria de seus elementos estruturais e de linguagem” (VECCHIA, 2017, p. 2). Assim, a história do videoclipe construiu terreno para o surgimento do álbum visual (Idem, *Ibidem*).

Nos seus mais variados aspectos, o videoclipe sintetiza o contemporâneo na sua aproximação da indústria cultural com a vanguarda, na diluição da radicalidade inovadora a partir de claras intenções comerciais, na sua fragmentação imagética, na sua despreocupação narrativa ou no apelo das narrativas mais básicas e simples, na sua inclinação parodística, na sua rapidez, no excesso neobarroco de alguns de seus estilos, nas suas conexões com as tecnologias de ponta, na sua recuperação displicente e desatenta do passado, nas suas superposições de espacialidades e temporalidades, no fascínio de uma superficialidade hiperreal. Vemos, assim, que suas principais características se aproximam enormemente das definições mais gerais associadas ao pós-modernismo. (...) Assim, se o pós-modernismo é a lógica cultural do capitalismo tardio, o videoclipe seria a forma cultural pós-moderna que melhor ilustraria o funcionamento dessa lógica do ponto de vista estético (SOARES Apud VECCHIA, 2017, p. 2).

A partir do entendimento de Soares (Apud VECCHIA, 2017), é possível argumentar que se o videoclipe é a melhor representação estética do pós-modernismo, o álbum visual, no que lhe concerne, é a representação estética cultural de um pós-modernismo em sua dimensão digital, em que a indústria fonográfica e cinematográfica “passam por profundas mudanças em suas estruturas comerciais, em suas relações intrínsecas de produção e consumo e nas suas relações com as plataformas existentes na internet” (VECCHIA, 2017, p. 2-3).

Do início ao fim do álbum, a água se faz presente como uma metáfora ao amor. O mar/amor ao qual, no começo, Luedji não consegue se entregar ou se reconhecer como alguém que pode amar e ser amada, passando pela água corrente que limpa as lágrimas da decepção da ausência do amor e finalizando com

Luedji se reconhecendo e em outras mulheres pretas e, por fim, mergulhando na imensidão do mar/amor.

O álbum visual fala sobre possibilidades de superar o racismo, a solidão, a hipersexualização das mulheres negras através do amor, do desejo e do prazer dessas mulheres²². A marca da nossa humanidade é o amor, são os sentimentos, os desejos. O racismo destrói a humanidade de pessoas pretas, invisibilizar esses sentimentos e coisificar negros e negras²³. A metáfora da água está ligada a figura de Oxum²⁴, orixá ligado ao amor que tanto se busca. A aceitação de amar e ser amada através da reconstrução da humanidade.

Figura 2 - Tweet feito pela cantora e compositora Luedji Luna, explicando o elemento água em seu álbum visual

²² Brasil de Fato. Luedji Luna: "O amor é fundamental para reconstrução da nossa humanidade". 2021. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em: 07 set. 2022.

²³ Na mesma entrevista ao Brasil de Fato, Luedji afirma que: "Falar de amor é essencial para as mulheres negras, construir um outro imaginário e narrativa, onde a gente possa superar o racismo, a dor, a solidão. Quando se pensa na afetividade das mulheres negras, diretamente se associa à solidão das mulheres negras, que é um tema super importante, mas não é só isso. Esta experiência é diversa, plural, está ligada à dor, mas está ligada ao prazer, ao desejo diverso. Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água veio num momento muito importante, onde eu já aceitei que o amor é uma demanda." (LUNA, Luedji, 2021).


²⁴ A orixá representa o poder feminino através do arquétipo da mulher elegante e amorosa, mas também inteligente, determinada, persistente, desinibida e senhora da fertilidade.

← Tweet

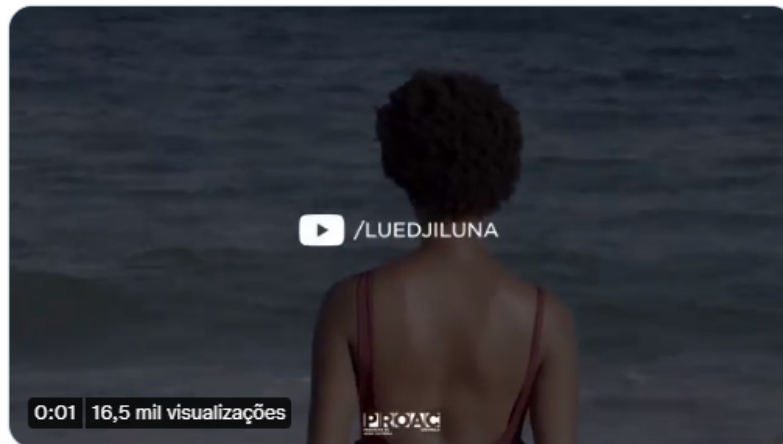


Luedji Luna   @luedji_luna · 14 de out de 2020



A água é um elemento ligado às emoções e a Oxum. O álbum visual carrega referências sobre minha religião e meu entendimento enquanto mulher negra. [#BomMesmoÉEstarDebaixoDágua](#) é uma reflexão sobre afetividade de mulheres negras, dirigido por Joyce Prado. 




bit.ly/AlbumVisualLue...



Fonte - Busca no perfil pessoal da cantora no Twitter

O álbum visual já acumula alguns prêmios, como na categoria melhor vídeo nacional em formato estendido no Music Video Festival (m-v-f awards), em 2020. A plataforma surgiu em 2013 para divulgar e celebrar a produção audiovisual de vídeos musicais.

Figura 3 - Quadro dos vencedores do Music Video Festival (m-v-f awards) de 2020

m-v-f-		pt en	fb ig tw yt	contato@cinnamon.com.br
awards				
				
		melhor vídeo nacional em formato estendido (escolha do júri)	revelação em direção de videoclipe nacional (escolha do júri)	menção honrosa (escolha do júri)
2021	+	bom mesmo é dormir debaixo d'água - luedji luna	cubana - bivolt	domingo e presença - hot e oreia
2020		direção: joyce prado	direção: gabriel augusto e quemuel cornelius	direção: belle de melo
2019	+			
2018	+			
2017	+			
2016	+			
2015	+			
2014	+	menção honrosa (escolha do júri)	melhor direção em videoclipe nacional (escolha do júri)	melhor videoclipe envolvendo diversidade e inclusão em parceria com
usamos cookies para garantir que você obtenha a melhor experiência em nosso site.				aceito
about	news	reloaded	festival	awards
financing	future talent	wdmv brasil	shop	

Fonte: Site do Music Video Festival (m-v-f awards)

Ademais, venceu na categoria Álbum do Ano na plataforma de música, negócios e tecnologias voltadas ao protagonismo feminino Women's Music Event, também no ano de 2020. No ano seguinte, em 2021, foi indicado na categoria Melhor Álbum de Música Popular Brasileira no Grammy Latino.

Nesse sentido, é importante analisar o álbum visual na totalidade e, simultaneamente, em suas partes, em cada música individualmente. O álbum visual dura 22 minutos e 59 segundos, composto por oito faixas como dito anteriormente.

O álbum está presente no ambiente digital. *Bom mesmo é estar debaixo d'água* está disponível no Youtube e a discografia musical, nas plataformas digitais Amazon Music, Spotify, Deezer e Apple Music.

As entrevistas²⁵ de Luedji Luna explicando seu álbum e a representação do afeto e das emoções que atravessam o corpo preto feminino - que também é atravessado pelo racismo e machismo - também servem como fontes para entender o contexto empírico na visão da artista.

A discussão dos dados é baseada, principalmente, no pensamento de Collins (2019), Hall (2016) e Munanga (2004). Esses autores estruturaram a pesquisa a partir da análise da narrativa do álbum visual, traçamos, então, os objetivos

²⁵ Papo de Música. Luedji Luna: maternidade, africanidade e ancestralidade. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE1428gNoGE>. Acesso em: 7 set. 2022.

relacionados com as respectivas teorias: a) Analisar a construção da performance do álbum visual; b) Identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras; c) Relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual; e d) Analisar a contribuição do álbum visual no processo de construção da identidade negra positiva da mulher.

5 A CONTRIBUIÇÃO DO ÁLBUM VISUAL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA POSITIVA

A partir do processo de construção da identidade negra e tensionamento entre representações e imagens de controle, analisaremos nesta seção a contribuição do álbum visual na construção da identidade negra positiva. A fim de compreender o escopo da análise, partiremos para os objetivos específicos propostos nesta pesquisa: primeiramente, analisar a construção da performance do álbum visual; em seguida, identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras; e por fim, relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual. Na análise, mobilizamos as representações sociais propostas por Cabecinhas (2009): hegemônicas; controversas ou polêmicas; e emancipatórias.

5.1 A imagem de Luedji e a mobilização de sentidos

Eu danço a dança das tuas marés
Eu danço a tua dança
Eu danço a tua dança, ai, ai, ai
Você maremoto, você maré mansa
Você poça d'água, ai, ai, ai
Me acalmo, espero, me afogo, você
Um tsunami quando não quer saber
De onda
(LUNA, Luedji, 2020)²⁶

Esses são versos da canção que dá nome ao álbum visual Bom mesmo é estar debaixo d'água, uma composição de François Muleka e Luedji Luna. A letra da faixa apresenta o elemento água como o protagonista nessa busca pelo amor. A água que acalma, que agita, que transforma e coloca a mulher negra como sujeito a se afogar de amor.

Como primeiro movimento de análise, visamos compreender a canção na relação com videoclipe a partir de Soares (2006). Estruturamos a análise nas três etapas descritas na seção anterior. A primeira etapa consiste na análise da relação de imagem e som, as interligações entre os elementos plásticos sonoros e imagéticos e como se convergem. Para tanto, nos apropriamos no item 4 trazido pelo autor:

²⁶ Bom mesmo é estar debaixo d'água - Luedji Luna. Letras. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/luedji-luna/bom-mesmo-e-estar-debaixo-dagua/>. Acesso em 1 set. 2022.

4) Como os elementos plásticos mais enfáticos na canção popular massiva (o refrão, sobretudo, mas pensemos também nas “paradas”, nos solos, etc) podem ancorar momentos no videoclipe em que se tenha a mesma configuração enfática – articulando, logicamente, códigos visuais. Esta observação pode fazer como que o analista levante hipóteses tanto sobre a correspondência entre elementos enfáticos sonoros e visuais, quanto sobre estratégias empregadas por artistas da música pop em seus videoclipes. (SOARES, 2006, p. 7).

Assim, podemos perceber que os elementos musicais plásticos mais enfáticos despertam tais elementos plásticos, também, visualmente. O álbum visual, nas primeiras canções, fala sobre amor na letra da faixa *Uanga* e sobre desejo em *Tirania*. Logo no começo, podemos perceber como o tema principal do álbum será tratado - por uma metáfora, como já mencionado. Também somos apresentados à protagonista, através das imagens de detalhes de seu corpo que traduzem, visualmente, a letra da segunda canção. A busca pelo amor dessa mulher negra, a dor da solidão cantada por Luedji é retratada imagetivamente nas faixas *Chororô* e *Ain't got no* (cover) e no poema *A Noite Não Adormece nos Olhos das Mulheres*. As cenas retratam a protagonista em busca de diversão na noite. Na faixa *Ain't I a woman?*, além da solidão, Luedji canta sobre a hispersexualização das mulheres negras e a cena é traduzida com referência à Pomba Gira²⁷. Na canção *Lençóis* e no poema *Quase*, o espelho, nas cenas, representa uma tentativa de refletir o amor dentro de si para entender o porquê Luedji não consegue adentrar no mar/amor - ou mesmo se sentir digna de amar e ser amada. A última faixa, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, além de Luedji estar mergulhada no amor que ela recebe e dá para o bebê que está em seu ventre.

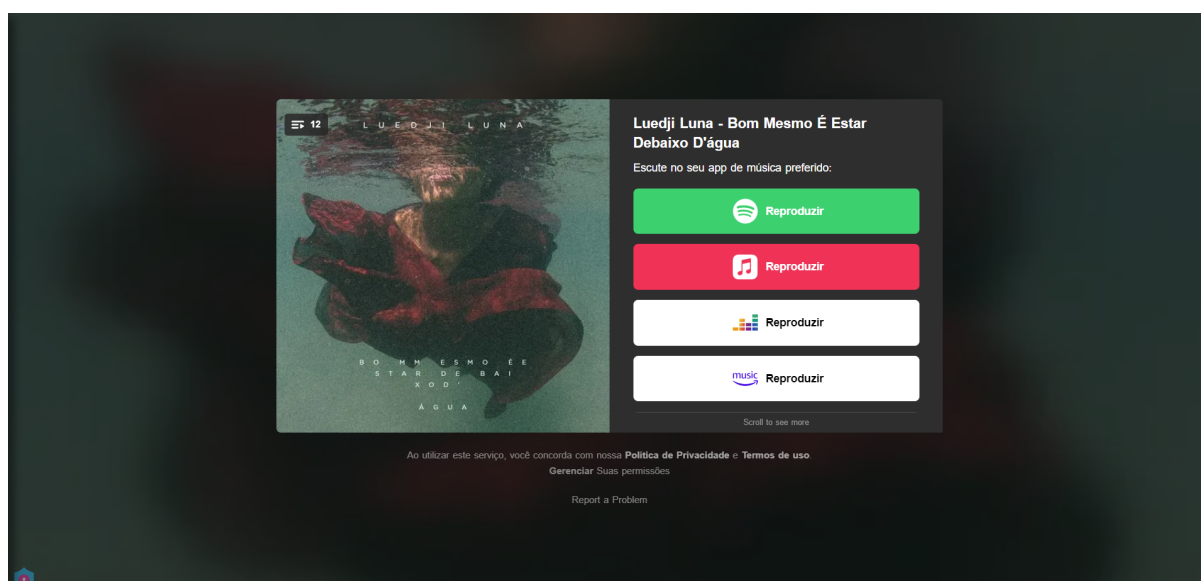
Soares (2006) aponta que, na segunda etapa, é necessário visualizar de que forma a canção está disponível para o consumo. O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, conforme constatamos na seção Apresentação do álbum, foi lançado em 2020, de forma independente. Conta com a direção e produção musical e o roteiro de Luedji Luna e a direção de Joyce Prado. A discografia conta com 8 faixas e está disponível no YouTube e nas plataformas de músicas Amazon Music, Spotify, Deezer e Apple Music.

No YouTube, além do álbum visual, no canal da cantora Luedji Luna, estão disponíveis os vídeos separados de cada canção, denominados “pseudovídeos”

²⁷ Entidade das religiões de matrizes africanas que representa uma mulher livre e sensual. Sua cor é o vermelho e ela remete ao amor.

(cortes do próprio álbum visual). Os vídeos separadamente, dentro da plataforma, compõem o álbum fonográfico com mais 5 faixas que não estão no álbum visual, são elas: *Recado*; *Origami*; *Erro*; *Manto da Noite*; e *Goteira*. A música *Bom mesmo é estar debaixo d'água* conta com um clipe oficial, além do vídeo. Tanto na discografia musical quanto nos vídeos - ou “pseudovídeos” - o poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres* é incorporado à música *Ain't got no e Quase a Lençóis*.

Figura 4 - Álbum fonográfico nas plataformas de músicas Amazon Music, Spotify, Deezer e Apple Music



Fonte: Link disponível na descrição do álbum visual

Após construir, analiticamente, as relações de elementos presentes no álbum visual, interrogamos de que forma as performances das canções, podem ser entendidas como operadoras de análise no audiovisual (SOARES, 2006, p. 8). Para isso, apropriamo-nos do item 3:

3) Na maneira com que o corpo físico do artista é uma ferramenta mediática. Cabe ao pesquisador se preocupar com as formas de codificação de um artista através de seu corpo: a importância da boca de Mick Jagger, dos cabelos loiros de Madonna, das coxas de Jennifer Lopez, da língua do Kiss. Tais elementos se configuram em marcas que são visualmente incorporadas aos videoclipes (SOARES, 2006, p. 9).

Ao analisar a narrativa na sua totalidade, podemos compreender que a performance (SOARES, 2006) de Luedji e a visualidade do álbum visual (referências, metáforas, cores, objetos) são conduzidas pelas letras das canções.

5.1.1 Performance: elos entre canções, videoclipes e gêneros

Vecchia (2020) argumenta que para pensar sobre o conceito de performance: “precisamos nos deslocar das epistemologias que canonizam o conhecimento escrito como a única forma de compreender o mundo e as expressões artísticas que circulam pelas ambiências digitais” (p. 135). Assim é possível analisar, também, a corporeidade da artista, como a imagem de Luedji articula com a construção de representações opositivas às imagens de controle.

O álbum visual precisa ser entendido como uma expressão artística (VECCHIA, 2020, p. 105). Nesse sentido, analisamos como som e imagem resultam na performance.


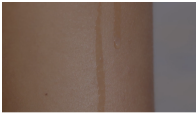
Ao analisarmos certo enquadramento midiático como uma performance, estamos salientando os modos através dos quais a presença física de um determinado corpo torna visível, reencena e atualiza performances passadas, ao mesmo tempo em que imprime no "agora" a diferença essencial que singulariza esta performance. Nesse sentido, estamos menos interessados em compreender a "veracidade por detrás de determinado ato performático", e sim como tal corpo nos fazer ver os fantasmas de um passado que, reativado no presente, transforma-se em uma versão atualizada do que já foi visto inúmeras vezes antes (VECCHIA, 2020, p. 136).


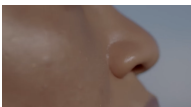
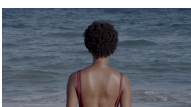

Para Taylor (Apud VECCHIA, 2020) a performance torna visível o que esteve sempre lá (p. 136). Reproduz no presente os fantasmas do passado e do futuro, pois a fantasmagoria da performance é o que fica mais evidente nos movimentos corporais como práticas incorporadas historicamente e que são atualizadas no momento do ato performático (VECCHIA, 2020, p. 136).



A performance de Luedji do álbum visual reproduz no ato performático da artista as representações das mulheres negras no passado, marcadas pelos estereótipos de solidão e hipersexualização e as aspirações das representações das mulheres negras no futuro, cercadas de elementos de afirmação da identidade negra positiva. A partir desse entendimento, visamos identificar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados nas representações presentes no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, a partir da análise mediática, conforme mencionado na seção das estratégias metodológicas.

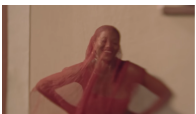
Nesse sentido, elaboramos o Quadro 1 para dar conta de traçar parcialmente as etapas propostas por Soares (2006). Dividimos a tabela pelos sentidos mobilizados através das representações. Colocamos os frames do álbum e letra das faixas de forma demonstrativa. Já a descrição da canção em relação à imagem dá conta da primeira etapa de análise. A categoria afirmação da identidade negra positiva relaciona a performance de Luedji e os sentidos que sua imagem mobiliza.


QUADRO 1 - Quadro descritivo do corpus analisado

	Trecho (tempo e imagens)	Letra	Descrição (faixa e cena)	Afirmação da identidade negra positiva
1	<p>0'09"</p> <p>Figura 5 - A vida presente no fundo do mar</p> 	<p>O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar O amor é coisa que moí muximba E depois o mesmo que faz curar...</p> <p><i>Uanga (composição e interpretação: Lande Onawale)</i></p>	<p>A primeira faixa, <i>Uanga</i>, inicialmente cantada a capela, é traduzida visualmente com a calmaria do fundo do mar. Quando o videoclipe mostra a beira do mar, onde as águas estão mais agitadas, o som do mar preenche a parada da música que precede os instrumentos de percussão. Na faixa <i>Tirania</i>, o mar é um elemento plástico importante para a cena, além da sonoridade das águas instantes antes de Luedji começar a cantar, ouvimos nessa canção mais instrumentos de corda. A intenção da cantora ao interpretar é suave e traz leveza, conforme ela canta, as imagens do videoclipe se intercalam entre detalhes do corpo de Luejdi e detalhes do mar.</p>	<p>Um dos atos performáticos mais proeminentes de <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> é a utilização da água como símbolo do amor para afirmação da identidade negra positiva. Na canção <i>Uanga</i>, somos introduzidos ao tema principal e entendemos como será tratado performaticamente. Como podemos supor, a busca pelo amor será o fio condutor do álbum visual e a cada canção assistiremos à jornada de resistência de uma mulher preta. Depois disso, na segunda faixa, <i>Tirania</i>, podemos ver a protagonista encarando o mar que, metaforicamente, significa o amor. A câmera mostra detalhes de seu corpo destacando os traços da negritude. Esse movimento, no álbum visual, tem o intuito de valorização das características fisiológicas negras, construindo outros</p>
	<p>1'09"</p> <p>Figura 6 - Performance visual da faixa <i>Tirania</i> (compilado)</p> 	<p>Sorriso canto de boca Olhos rasgados Qual a cor? Qual a cor? É mistério mesmo Ou só tirania Você dita silêncio Meu corpo obedece beijo Sorriso canto de boca Olhos rasgados Qual a cor? Qual a cor? É mistério mesmo Ou só tirania</p>		


	  	<p>Você dita silêncio Meu corpo obedece beijo O desejo é uma coisa em meus pelos Pelos poros Gota a gota O desejo é uma coisa em meus pelos Pelos poros Gota a gota Gota a gota</p> <p><i>Tirania (composição: Luedji Luna e RaviLandin)</i></p>		<p>representantes que contribuem para a positividade da identidade negra. Nestas cenas, o amor em destaque é o amor ao corpo e as características físicas. Se o racismo ensina as pessoas negras a se odiarem, odiarem suas características físicas, o Movimento da Negritude reeduca para a construção do amor-próprio.</p>
<p>5'10"</p> <p>Figura 7 - Luedji sobe as escadas de uma igreja</p> 	<p>Eu não tenho chão Nem um teto que me queira Nem parentes que me saibam Nem família que me seja ah ah Tenho apenas uns amigos Mas talvez só tenha um Não tenho um amor que me ame Um homem que aconchegue e guarde Nem uma mulher eu tenho Não tenho dinheiro no banco Nem guardado nalgum canto Quase que não tenho nada E quase tudo que tenho Levo guardado dentro Alguns sonhos guarnecidos Um ventre de parir três filhos E um passaporte vencido Sementes, sementes de girassol Sementes, sementes de girassol Sementes, sementes de girassol Sementes, sementes de girassol</p>	<p>O videoclipe da faixa <i>Chororô</i> mostra Luedji encarando o mar. A cena intercala o mar e o rosto dela, como se um encarasse o outro. As cenas do mar são cortadas, passando a impressão de que se passou muito tempo e que a protagonista ficou dias encarando o mar. Na introdução da música, percebemos bateria e percussão como instrumentos principais da faixa. A cena passa, então, para uma noite no carnaval de Salvador, Luedji dança, canta e se diverte sozinha. Ao longo do videoclipe a protagonista interage com pessoas que estão na festa de rua, mas sempre acaba sozinha. A cena na noite de carnaval segue quando começa o cover de Nina Simone, <i>Ain't got no</i>, sem intervalo da anterior, como se fossem uma música só. Luedji demonstra estar se divertindo sozinha à noite, coloca uma máscara</p>		<p>Mais a frente, na faixa <i>Chororô</i>, Luedji encontra-se no Carnaval de rua em Salvador. A corporeidade da artista em cena demonstra que ela está em busca de diversão. Ela canta, dança, mergulha na multidão, no entanto, o contexto visual revela superficialidade e melancólica, pois a diversão que Luedji performa não é plena. No cover <i>Ain't got no</i>, a solidão - ainda que no meio de uma noite agitada de Carnaval - é estampada no desconforto que a protagonista passa em cena, por mais que ela tente disfarçar que está sozinha por uma escolha, a sua linguagem corporal performática demonstra que o objetivo nesse novo contexto visual é retratar a solidão das mulheres negras. Isso fica mais claro no poema <i>A noite não adormece nos olhos das mulheres</i>, porque é quando Luedji está</p>

2		<i>Chororô (composição: Luedji Luna e François Muleka)</i>	e continua demonstrando estar bem com a solidão enquanto a música fala sobre as várias nuances de não ter da mulher negra. Quando Luedji entra no banheiro, a câmera foca em seus olhos cheios de lágrimas, começa o poema, <i>A noite não adormece nos olhos das mulheres</i> , interpretado por Conceição Evaristo que diz que quando a noite chega a solidão aflora. Quando não se tem nada, a noite também se transforma em ausência: ausência de luz, de sol, de alguém. A protagonista tira a máscara e vemos Luedji chorar.	sozinha e desaba no choro "se desmontando", em uma demonstração de infelicidade com sua invisibilização. Luedji passa despercebida na noite de Carnaval, só mais uma sem rosto e sem nome. Vemos, então, as consequências para a autoestima das mulheres negras causadas pela falta de amor.
	8'08"	I ain't got no home, ain't got no shoes Ain't got no money, ain't got no class Ain't got no skirts, ain't got no sweater Ain't got no perfume, ain't got no bed Ain't got no man Ain't got no mother, ain't got no culture Ain't got no friends, ain't got no schoolin' Ain't got no love, ain't got no name Ain't got no ticket, ain't got no god Ain't got no love Ain't got no love <i>Ain't got no</i> (composição: Nina Simone)	Enquanto o poema é declamado, ela tira seus acessórios, a maquiagem, despindo-se de adornos culturalmente ligados à beleza e à feminilidade. A água que corre da torneira, limpa as lágrimas de Luedji e ela se olha no espelho "de cara limpa".	
	9'11"	A noite não adormece nos olhos das mulheres A lua fêmea semelhante nossa Em vigília atenta vigia a nossa memória A noite não adormece nos olhos das mulheres Há mais olhos que sono Onde lágrimas suspensas virgulam o lapso De nossas molhadas lembranças A noite não adormece nos olhos das mulheres Vaginas abertas retêm e expulsam a vida Donde Ainás, Nzingas, Ngambeles E outras meninas luas Afastam delas e de nós Os nossos cálices de lágrimas A noite não		
	Figura 8 - Luedji sozinha com um copo de cerveja		Figura 9 - Luedji chora no banheiro	

		<p>adormecerá jamais nos olhos das fêmeas Pois do nosso sangue-mulher De nosso líquido lembradiço Em cada gota que jorra Um fio invisível e tônico Pacientemente cose a rede De nossa milenar resistência</p> <p><i>A noite não adormece nos olhos das mulheres (autoria e interpretação: Conceição Evaristo)</i></p>		
3	10'48"	<p>Você vai me pagar Oh se vai Vou lhe rogar uma praga Vou lhe fazer um feitiço Jogar teu nome na lama Eu juro você vai me pagar Cada lágrima que eu chorei Eu guardei só pra te dar E você vai beber no inferno No inferno Você vai me pagar Oh se vai Vou lhe rogar uma praga Vou lhe fazer um feitiço Jogar teu nome na lama Eu juro você vai me pagar Cada lágrima que eu chorei Eu guardei só pra te dar E você vai beber no inferno No inferno Eu sou a preta que tu come e não assume E não é questão de</p>	A faixa Ain't I a woman?, na sua visualidade, faz referência à Pomba Gira - a cantora tem rosas e champanhe, o que reforça esse entendimento. A música traz, com a percussão, uma referência de jazz no seu ritmo. Luedji aparece toda de vermelho, empoderada, sozinha em cena cobrando a responsabilidade de quem a fez sofrer. Uma mulher sensual, confiante e em busca de vingança é a tradução visual para a letra da canção. No final da canção, a protagonista está rodeada de pessoas no que parece ser a noite de carnaval. No entanto, nessa faixa ela parece confortável com a situação e realmente se divertindo.	JEZEBEL Na faixa Ain't I a woman?, vemos a artista recriar uma imagem de mulher fatal. Luedji performatiza a Pomba Gira, uma mulher livre, sensual e expressa, assim, revolta de quem é a última preterida. A hipersexualização do corpo das mulheres negras é o destaque nas cenas em que a protagonista dança, segurando objetos que reafirmam a referência a entidade. Essa hipersexualização, no entanto, não se dá diretamente, com o seu corpo dançante, mas sim indiretamente através da letra da música que nos faz refletir como esse corpo é coisificado e não recebe afeto.
	<p>Figura 10 - Luedji busca responsabilizar quem a faz sofrer</p> 			

		<p>ciúmes Tampouco de fé Por acaso eu não sou uma mulher? Por acaso eu não sou uma mulher? Por acaso eu não sou uma mulher? Por acaso eu não sou uma mulher?</p> <p><i>Ain't I a woman?</i> (composição: Luedji Luna e RaviLandin)</p>		
	<p>14'31"</p> <p>Figura 11 - Os espelhos refletem o mar/amor em Luedji (compilado)</p> 	<p>Minha amada Quando mira as estrelas Pela miríade dos seus olhos mansos Desperta tanto brilho, tanta beleza Que não se perde em certezas Só têm dança, alegria, água e amor Eu não me sinto só na imensidão do céu E eu não me sinto só na imensidão do céu E eu não me sinto só na imensidão do céu E eu não me sinto só na imensidão do céu Minha amada Porque sei que ela pensa em mim E o meu peito se faz paz E o corpo, e o corpo um vulcão Eu não me sinto só na imensidão do céu E eu não me sinto só na imensidão do céu Eu não me sinto só, não, na imensidão do céu Eu não me sinto só na imensidão, na imensidão Não, não, não, não Não, não, não, não Não, não, não, não Não, não, não, não Não, não, não, não Não, não, não, não</p> <p><i>Lençóis (composição:</i></p>	<p>Na faixa <i>Lençóis</i>, Luedji canta que não se sente sozinha. Visualmente, ela está na praia vislumbrando a imensidão do mar e do céu, há um jogo de espelhos refletindo o mar, refletindo a própria cantora, o que nos faz retornar para a metáfora do mar/amor. Luedji parece, a partir do reflexo da água no espelho, voltar para dentro de si. Percebemos a influência do jazz na composição musical, a interpretação de Luedji é suave, em contrapartida, da agitação das ondas do mar - que além de estarem presente na cena, compõem o efeito sonoro. A música encerra com Luedji correndo em direção ao espelho, correndo em direção a si mesma. O poema <i>Quase</i>, de Tatiana Nascimento, começa com cenas de mulheres negras de diferentes idades se olhando e em alguns momentos olhando diretamente para a câmera, então inicia a declamação com uma sonoridade ainda</p>	<p>Na música <i>Lençóis</i>, Luedji performa um momento intimista, de autoconhecimento. Aqui, novamente o amor-próprio tem destaque, pois através dos espelhos Luedji olha para dentro de si e reflete o amor. A protagonista, em um movimento circular do álbum visual, volta para o mar na tentativa de entender o porquê não consegue adentrar no mar/amor - ou mesmo se sentir digna para isso. Essa tentativa de entender o que tanto a repele do mar e do amor se traduz nas imagens metafóricas do amor e do pertencimento. O amor segue, no poema <i>Quase</i>, no reconhecimento de si em outras mulheres negras que vivem experiências parecidas, sofrem as mesmas violências e os mesmos preconceitos. As alegorias visuais mostram a conexão ancestral e geracional que as mulheres negras têm em se reconhecer umas nas outras. Elas se olham</p>

4		<i>Luedji Luna e Cidinha da Silva)</i>	referente ao jazz, com som predominante de teclado e instrumentos de corda. Essa cena interligada com a letra do poema retrata a conexão de mulheres negras de diferentes gerações e como isso fortalece a positivação de suas identidades. Na faixa título, <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> , Luedji consegue mergulhar no mar. A música inicia, já com os créditos, mas podemos ver, enquanto Luedji canta, que ela está grávida. A água no início do álbum é representada pelo mar, aqui é pela água do ventre de Luedji. Após a jornada da busca pelo amor, da decepção causada pela ausência, da raiva de não ter e da conexão consigo mesmo e com outras mulheres negras, a protagonista finalmente se sente pronta para amar e ser amada.	nos olhos como se ali também existisse um espelho. Um dos preceitos da identidade negra positiva é a construção - ou reconstrução - geracional dessa identidade. A reprodução do amor-próprio, do autocuidado, do orgulho, da negritude, é a emancipação das imagens de controle construídas e reforçadas pelo racismo. A positivação da identidade negra resulta na entrega de Luedji ao amor, mas, além disso, no reconhecimento de que ela, mulher negra, pode amar e ser amada, pode receber e dar amor. O contexto final do álbum visual, na faixa <i>Bom mesmo é estar debaixo d'água</i> , revela o poder do amor na reconstrução da humanidade da população negra. As dinâmicas raciais retiram a humanidade de pessoas negras. Protagonizar uma produção audiovisual que fala sobre o amor, sobre uma mulher negra amando, é uma forma de resistir a essas dinâmicas racistas, mas, principalmente, às imagens de controle.
	18'50"	Me dá um pedaço do seu amor? Só um pedaço mesmo		
	<p>Figura 12 - A conexão de mulheres negras de diferentes gerações (compilado)</p>  <p>Então me dá, se quiser, um pedaço do seu coração Um espaço, uma brecha, uma fenda, um vão, um caco Um caco de alguma vez que ele foi quebrado Mas que cê nem lembra mais direito como, quando Por quem mesmo? É esse que eu quero [...] E até as retinas que olharem Vão quase se manchar desse brilho fosco também Mas de tão brilho que vai ser esse sol Esses cacos, esse encontro, a calçada suja onde os cacos deita A plantinha nascendo no craquelado, o concreto, a rotina O gosto de sal do suor escorrendo pela testa</p>	<p>Não te quero inteira não, nem te quero toda, nem demais Só aquele pedaço tosco, lascado, quebrado, fodido, moído Caído no chão, joelho ralado, doído O pior pedaço não, nem o mais desimportante Que isso ia ser te pedir o melhor do avesso Mas de melhor num quero nada Até porque eu não tenho nada muito bom pra dar</p>		

		<p>O dia quase vai deixar de ser igual por um instante ou quase E partilhar um segundo fundo assim É quase se dar inteira pra alguém hoje em dia Do jeito que as coisas andam tão quebradas, né?</p> <p><i>Quase (autoria e interpretação: Tatiana Nascimento)</i></p>		
	21'42"	<p>Eu danço a dança das tuas marés Eu danço a tua dança Eu danço a tua dança, ai, ai, ai Você maremoto, você maré mansa Você poça d'água, ai, ai, ai Me acalmo, espero, me afogo, você Um tsunami quando não quer saber (quer saber) De onda Me desespero São tuas ondas que me levam Me desespero São tuas ondas que me levam, ai, ai Me desespero São tuas ondas que me levam Me desespero São tuas ondas que me levam Eu danço a dança das tuas marés Eu danço a tua dança Eu danço a tua dança, ai, ai, ai Você maremoto, você maré mansa Você poça d'água, ai, ai, ai Me acalmo, espero, me afogo, você Um tsunami quando não quer saber (quer saber) De onda Me desespero</p>		
	<p>Figura 13 - Luedji mergulha no mar/amor</p> 			

		<p>São tuas ondas que me levam Me desespero São tuas ondas que me levam, ai, ai Me desespero São tuas ondas que me levam Me desespero São tuas ondas que me levam</p> <p><i>Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água (composição: François Muleka e Luedji Luna)</i></p>		
--	--	--	--	--

Fonte: a autora

Percebemos que as imagens de controle não são apresentadas diretamente para o público nas representações identificadas no álbum visual, encontramos, no entanto, as contestações das imagens de controle da *Jezebel* e *Black Lady*. Logo, os sentidos mobilizados a partir da performance de Luedji Luna são de positivação/afirmação da identidade negra positiva das mulheres.

5.1.2 Representações contestativas às imagens de controle *Black Lady* e *Jezebel*

A construção das imagens de controle designadas às mulheres negras se dá de diversas formas, como discutimos anteriormente, entretanto todas são negativas. Controlar as imagens destinadas a diferentes grupos, a partir das formas de representações, é uma maneira muito eficaz de manter o domínio, pois constrói e mantém as relações de poder. Nos próximos tópicos, veremos como mulheres negras, por meio de intervenções artísticas, recorrem às representações contra-hegemônicas para resistência às imagens de controle.

A partir da análise mediática para entender a narrativa do álbum visual, partimos agora para a análise de representações. Recorremos a Cabecinhas (2009) para entender as representações hegemônicas e polêmicas ou controversias presentes na produção. Na nossa análise, identificamos as constestações de duas imagens de controle: *Black Lady* e *Jezebel*. Essas imagens de controle, que

equivalem às representações hegemônicas, tratam da solidão da mulher negra e da hipersexualização de seu corpo.

Black Lady é uma mulher decidida, com voz ativa, que não se cala e se faz ouvir. Assim, é interpretada como uma mulher impositiva, impaciente, grosseira e até raivosa. Os homens brancos entendem que elas estão em um lugar que não lhes pertencem e os homens negros, por sua vez, se sentem ameaçados por terem mais concorrentes, além das mulheres brancas não enxergarem as especificidades de ser uma mulher negra. Logo, as mulheres negras, reproduzidas na figura da *Black Lady*, se vem sozinhas.

No álbum visual, a imagem da *Black Lady* é contestada nas músicas *Chororô*, *Ain't got no* e no poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, em que podemos ver a solidão da mulher negra contestada na performance de Luedji nas cenas da noite de Carnaval em Salvador, em que ela, ainda que esteja em uma noite de Carnaval, em busca de alguma diversão, retrata um momento íntimo de Luedji consigo mesma.

A figura de *Jezebel* é a imagem da mulher objeto, em que a coisificação da mulher negra é consequência da hipersexualização de seu corpo e invisibilização de sua subjetividade como uma pessoa digna de amar e ser amada.

Essa imagem de controle aparece contestada no álbum visual na faixa *Ain't I a woman?*, uma referência ao discurso de Sojourner Truth, em 1851, e ao livro *“E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo”*, de bell hooks, 2019. Nas cenas da canção ela aparece como uma mulher sensual e dona de si, revelando visualmente que a sensualidade e a objetificação não são sinônimos. Como mulher, ela é sensual, mas seu corpo não é um objeto sexual.

Encontramos, aqui, a contestação do padrão dominante. Partindo de Cabecinhas (2009) que argumenta que as representações hegemônicas têm “significados largamente partilhados pelos membros de um grupo altamente estruturado (uma nação, um partido, etc.) e que prevalecem de forma implícita em todas as práticas simbólicas, parecendo ser uniformes e coercivas” (p. 2). Com isso, as representações hegemônicas seriam o equivalente às imagens de controle

designadas às mulheres negras que, como já apresentamos nos capítulos teóricos, controlam o entendimento da sociedade sobre como é ser uma mulher negra.

O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água* é o retrato da vida de uma mulher preta, retinta, LGBTQIAP+ e de Candomblé. A verossimilhança não é um acidente ou um acaso, tendo em vista que a equipe que produziu o álbum é majoritariamente negra²⁸, mas, principalmente, a diretora artística e a artista e roteirista serem mulheres negras. “Acho que trabalhar com pessoas negras entra dentro da lógica do afeto também”, afirma Luedji em entrevista²⁹.

Compreendemos que ter mulheres negras na produção audiovisual gera conflito social resultante nas representações controversas ou polêmicas (CABECINHAS, 2009, p. 2). Essas representações podem ser compreendidas como a contestação às imagens de controle designadas às mulheres negras.

Essa produção exemplifica a importância da representatividade nas produções audiovisuais. Para além de retratar mulheres negras como protagonistas não estereotipadas, o fato de ter uma equipe com mulheres negras em posições de poder na hierarquia negra resulta em reconhecimento. Eu, como mulher negra, me reconheço em Luedji.

Denzel Washington, em entrevista³⁰ para divulgar o filme *Um limite entre nós*³¹, diz, quando perguntado da importância de ter um diretor negro no filme: “Não é cor, é cultura”³². Uma mulher branca não sabe como o pente garfo aumenta o

²⁸ “Então, tem uma série de atravessamentos, trabalhar com pessoas negras tem questões, tem traumas, ego, tem um monte de coisa, mas também tem muita competência e muita vontade. E é muito bonito perceber que o meu público e as pessoas, de um modo geral, percebem que por detrás do meu trabalho tem esse viés político de abarcar o meu povo” (LUNA, Luedji, 2021. Brasil de Fato, 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em: 07 set. 2022).

²⁹ Trecho da entrevista cedida ao Brasil de Fato, em 2021, sobre o seu álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em: 07 set. 2022.

³⁰ Entrevista de Denzel Washington, Viola Davis e o elenco de *Fences* à Karen Hunter, da SiriusXM (empresa radiofônica estadunidense). Disponível em: <https://www.facebook.com/siriusxm/videos/denzel-washington-viola-davis-and-the-cast-of-fences-movie-are-here-with-karen-h/10154919085430929/>. Acesso em: 10 set. 2022.

³¹ Filme lançado em 2017, no Brasil, com direção de Denzel Washington, roteiro de August Wilson. Nos Estados Unidos o longa *Fences* (título original) foi lançado em 2016.

³² Tradução para “It’s not color, it’s culture”.

volume do cabelo black, porque é cultura. O black power, o pente garfo são bens culturais afro-norte-americanos e afro-brasileiros.

E, vamos além, é político. Esse movimento cultural de aceitação e valorização da cultura negra (historicamente inferiorizada) é resistência política, porque o sistemático apagamento da negritude é política de Estado³³.

Bom mesmo é estar debaixo d'água constrói uma narrativa em primeira pessoa, onde uma mulher negra é a protagonista sem estar carregada da visão dominante generalista do que é ser uma mulher negra. Gravado no Brasil e no Quênia, o álbum visual tem uma sonoridade que mistura jazz e ritmos africanos, que visa expressar as vivências dessa mulher com sua vida, afetos, sentimentos, corpo e mente atravessados pelo racismo e machismo. Segundo Luedji³⁴, o racismo destrói a humanidade de pessoas negras e não há nada mais humano do que amar e ser amada. Assim, quando Luedji fala do amor, como mulher negra, ela contribui para a reconstrução dessa humanidade.

5.2 Contribuição do álbum visual para a construção da identidade negra positiva

O álbum visual tem um movimento circular na sua narrativa, começa e termina com a afirmação da identidade negra positiva. Podemos entender tal movimento como a busca por essa identidade que parte, inevitavelmente, de dentro de Luedji, passa pelas relações sociais e reconhecimento com outras mulheres negras e termina, novamente, dentro dela.

Com uma palavra africana que significa coração³⁵, a primeira música do álbum visual, *Uanga*, diz, em seus dois únicos versos: “O amor é coisa que mói

³³ De acordo com a pesquisa do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022, 84,1% dos mortos intencionais pela polícia são negros, em sua maioria homens. Disponível em <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 11 set. 2022.

³⁴ Brasil de Fato. Luedji Luna: “O amor é fundamental para reconstrução da nossa humanidade”. 2021. Disponível em:

https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade_. Acesso em: 07 set. 2022.

³⁵ Muximba: palavra presente na letra *Uanga*, de Lande Onawale. Disponível em:

<https://emergemag.com.br/o-que-e-muximba-palavra-africana-se-popularizou-com-luedji-luna/#:~:text=Muximba%20significa%20cora%C3%A7%C3%A3o%20e%20%C3%A9,comp%C3%B5e%20parte%20do%20nosso%20Pretugu%C3%AAs..> Acesso em: 10 set. 2022.

muximba/ E depois o mesmo o que faz curar”. Essa música sintetiza o tema principal da produção audiovisual e as imagens nos mostram como ele será retratado. Como a água é expressa como uma metáfora, na primeira faixa o videoclipe nos faz mergulhar no fundo do mar e encontrar vida.

Em *Uanga*, enquanto Lande Onawale canta, vemos imagens do mar, da vida presente no lá, no fundo, detalhes de atividades marítimas naturais. Essas primeiras cenas nos mostram que o mesmo mar que afunda embarcações, provoca maremotos, afoga e até mata é o que mantém e dá a vida em suas profundezas. Dessa mesma forma, o amor é responsável por momentos de dor e alegria, felicidade e tristeza.

A produção traduz de forma poética o que o Movimento Negro já trata como temática urgente: “o amor preto” (SILVA; GUND; DIAS, 2022, p. 5). O álbum é um mergulho na intimidade de uma mulher negra, nos sentimentos que o racismo, sistematicamente, insiste em invisibilizar. É uma performance política, poética e pessoal.

Essa metáfora nos introduz ao tema central do álbum visual, um amor que não vemos nas representações hegemônicas, um amor que evidencia a beleza, os sentimentos, os afetos, as experiências de mulheres negras. No mesmo balanço das águas, nessa primeira canção somos levados à reconstrução da humanidade das mulheres negras.

Ao sair desse mergulho, somos defrontados com a imagem de Luedji encarando as águas agitadas do mar, transparecendo uma certa dúvida e/ou resistência em se entregar ao mar/amor. Inicia a faixa *Tirania*, composição da artista em que descreve características físicas de alguém que observa e deseja. Descreve o momento do começo da paixão, quando alguém se descobre apaixonado por outra pessoa.

Enquanto Luedji canta: “Sorriso canto de boca/ Olhos rasgados/ Qual a cor?” (BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA, *Tirania*, 1' 31''), o videoclipe mostra os detalhes do corpo dela, detalhes que demonstram seus traços negroides de forma afirmativa. Assim, como a canção fala do apaixonamento da artista por

alguém, a imagem faz com que nós, espectadores, nos encantemos com cada detalhe de Luedji.

Nesta faixa, somos apresentados a protagonista do álbum visual. Luedji, toda de vermelho, uma cor historicamente associada ao amor, representa a beleza que um olhar apaixonado dirige à pessoa que ama. Esse olhar, imagetivamente, se traduz na forma como Joice Prado conduz a direção artística do álbum para levar nossos olhos a passear no corpo de Luedji, que, por sua vez, estimula nossos ouvidos a escutar seus versos apaixonados.

Imagem e som nos conduzem para um mesmo caminho, em direção ao amor preto. A partir da música escrita por Luedji, é que Joice Prado interliga os nossos olhos com os olhos da cantora. Ao longo da faixa, Luedji questiona: “Qual a cor?”, entre os versos apaixonados. O que nos leva a perguntar: qual a cor do amor? Qual a cor da beleza? O mesmo grupo dominante que controla as imagens designadas às mulheres negras, não é o que controla as imagens do amor, da beleza? Não é quem constrói e controla o padrão dominante?

Luedji e Joice contestam, aqui, as consequências das imagens de controle designadas às mulheres negras: a desumanização, a coisificação, a objetificação. Não se ama coisas ou objetos; coisas a gente tem, objetos jogamos fora, mas não ama. O álbum fala do amor de uma mulher negra, porque ao contestar as imagens de controle, reconstitui a humanidade de mulheres negras. Assim, a performance de Luedji contribui para a reeducação do olhar do povo negro para si, o que o Movimento Negro já alerta desde a década de 70, como discutimos nos capítulos teóricos, a artista olha para si com afeto.

Ao voltar para a praia e encarar o mar novamente, na canção *Lençóis*, Luedji entra na sua intimidade. Os espelhos nas cenas representam uma tentativa de refletir o amor para entender o porquê não consegue adentrar no mar/amor. A performance da artista mostra um movimento em direção ao amor. Quando Luedji canta “Eu não me sinto só/ Na imensidão do céu” (BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D’ÁGUA, *Lençóis*, 15' 37'') expressa que a protagonista começa a encontrar respostas para suas inquietações, medos e incertezas, e ao entender que não está só, ela corre em direção ao espelho e mira seu próprio reflexo, demonstrando um processo autorreflexivo.

Depois do processo de autoconhecimento há um processo de reconhecimento. No poema *Quase* a conexão é traduzida por uma fita vermelha que conecta essas mulheres, mas, principalmente, pelo olhar que uma deposita na outra: o olhar de afeto. A afirmação da identidade negra positiva se concretiza na partilha de sentimentos e experiências parecidas das mulheres negras. O poema diz sobre as fragilidades do amor, mas, ao mesmo tempo, sobre a força que um pouco de afeto tem. Os olhos dessas mulheres se destacam e olham direto para o espectador com resistência, porque uma mulher se amar é um ato revolucionário.

Assim, fechando o movimento circular presente no álbum visual, Luedji mergulha no mar/amor na faixa *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. A protagonista se entrega ao amor e, muito mais do que isso, depois do processo de aceitação e de reconhecimento da sua negritude, Luedji entende que é digna de amar e ser amada.

A protagonista aparece grávida - e a artista estava durante as gravações do álbum visual - contribuindo para evocar os elementos da identidade negra positiva. Luedji é uma mulher negra que ama, é amada, está gerando uma vida - fruto de uma relação de amor, logo, a afirmação da identidade negra positiva é expressa a partir da fuga dos estereótipos de solidão e hipersexualização das mulheres negras.

Por fim, a partir da presença de mulheres negras produzindo e dirigindo produções audiovisuais, algumas imagens de controle são contestadas – que, conforme falamos já, compreendemos como as representações contra-hegemônicas – e elementos da identidade negra positiva são mobilizados na performance de Luedji no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*. Destacamos, ainda, que as representações contra-hegemônicas são equivalentes às representações emancipatórias por ser uma narrativa de um grupo minoritário sobre a própria história.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de incômodos que nos mobilizam a questionar o porquê das coisas é que buscamos resposta - e as conseguimos por pesquisa. Buscamos, com esta pesquisa, analisar como o álbum visual, *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, contribui para a construção da identidade negra positiva das mulheres. Para tanto, nos aprofundamos na construção da identidade negra e no Movimento da Negritude, que visa a valorização da população negra. Além disso, articulamos como as representações contra-hegemônicas são formas de resistência às imagens

de controle designadas às mulheres negras. O que nos conduziu para tais discussões teóricas foi o seguinte problema de pesquisa: qual o papel do álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna, no processo de construção da identidade negra positiva da mulher? A partir dessa pergunta, traçamos estratégias para dar conta de nossos objetivos.

O objetivo geral foi identificar e analisar quais elementos da identidade negra positiva são mobilizados nas representações das mulheres negras, que se contrapõem às imagens de controle na sociedade, no álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna. Para responder o questionamento do nosso objetivo central, elaboramos objetivos específicos.

Para contemplar o primeiro objetivo específico - a) Analisar a construção da performance do álbum visual - nos apropriamos das contribuições teóricas de autores como Soares (2006); Vecchia (2017; 2020); e Cabecinhas (2009). Exploramos, no capítulo 4, o formato híbrido do álbum visual (VECCHIA, 2017; 2020) como um produto cultural digital. Além disso, também pontuamos o conceito de performance (VECCHIA, 2020) e nos apropriamos parcialmente de estratégias de análise mediática por etapas teorizadas por Soares (2006).

Partimos para o seguinte objetivo específico - b) Identificar as representações que contrapõem as imagens de controle designadas às mulheres negras - que exigiu a conceitualização de representações e imagens de controle. A partir da leitura de Hall (2016) entendemos como se dá o processo de domínio simbólico nas representações. Logo, compreendemos a posição das mulheres negras como o Outro do Outro (KILOMBA Apud RIBEIRO, 2016), sem nunca serem sujeitos. Já para o conceito de imagens de controle, nos apropriamos das imagens desenvolvidas por Collins (2019) e como essas dinâmicas de matriz de dominação acontecem no Brasil (BUENO, 2020) Com o álbum visual, observamos as contestações de duas imagens de controle: *Black Lady* e *Jezebel*. A resistência a essas imagens de controle surge a partir das representações contra-hegemônicas performadas na produção audiovisual.

Para atingir o terceiro objetivo específico - c) Relacionar a direção e produção de mulheres negras com a construção do álbum visual - partimos do capítulo 2 para compreender a construção da identidade negra na pós-modernidade (HALL, 2006) e

o protagonismo do Movimento Negro (GOMES, 2018), como um agente político e do Movimento da Negritude, como cultural (BERND, 2018). Nesse sentido, o fato de ter mulheres negras na produção e direção de *Bom mesmo é estar debaixo d'água* se relaciona com as representações controversas ou polêmicas (CABECINHAS, 2009) que encontramos no limiar das representações hegemônicas e contra-hegemônicas. Por fim, mobilizamos Soares (2006) e Vecchia (2017). No capítulo 2, na seção 2.3 Negritude como movimento despertador da identidade negra positiva, podemos resgatar o principal objetivo do Movimento da Negritude na valorização dos traços negroides, da cultura africana e a reconstrução da humanidade. O que vemos no decorrer da narrativa do álbum é a busca pelo amor, pela autoaceitação - em um processo de autoconhecimento - para reconstruir a humanidade das mulheres negras destruídas como consequência do racismo. A partir dessa produção que narra a reconstrução da humanidade de uma mulher preta é que o álbum contribui para a identidade negra positiva das mulheres.

Após esse percurso, podemos atingir totalmente o objetivo geral desta pesquisa. Ao identificar e analisar os elementos da identidade negra positiva mobilizados no álbum visual, percebemos que nos momentos em que elementos da identidade negra positiva foram mobilizados na produção audiovisual, o que estava em destaque era a afirmação da identidade negra; a valorização da negritude e a reconstrução da humanidade e não necessariamente a contestação direta às imagens de controle. O amor - tema principal do álbum visual - foi o fio condutor para essas expressões da identidade negra positiva. Isso nos revela que as imagens de controle entendidas como imagens fixas, aqui, no álbum visual são modificáveis. Ao nos apropriarmos das imagens que controlam, percebemos que as imagens que representam são a forma de resistência - um dos principais objetivos do feminismo negro.

Nas cenas em que as imagens de controle da *Black Lady* e *Jezebel* são contestadas entendemos como representações emancipatórias (CABECINHAS, 2009), pois se desprendem das definições do grupo dominante e produzem a própria versão de si.

Ao responder qual o papel do álbum visual no processo de construção da identidade negra positiva da mulher, entendemos que *Bom mesmo é estar debaixo*

d'água, é o que o Movimento Negro e o Movimento da Negritude apontam quando discutem sobre a reeducação de pessoas negras. A população negra foi ensinada a se odiar e odiar os seus, o objetivo desses movimentos é justamente emancipar as mentes e ensinar a população negra a se amar. Essa é a proposta do álbum visual de Luedji Luna, reeducar o olhar das pessoas negras para começarem a olhar para si e para outras pessoas negras com afeto.

Ponto, em suma, que a produção do álbum visual *Bom mesmo* é estar debaixo d'água é resultado dos avanços das discussões propostas pelos movimentos sociais - aqui destacados o Movimento Negro e o Movimento da Negritude - na esfera pública. Esse movimento, para além da produção, também resulta em reconhecimento e valorização do trabalho realizado por Luedji através das premiações que o álbum visual venceu.

O álbum visual *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, como um produto cultural digital, é potente porque quebra diversos estereótipos da representação cultural das mulheres negras e as coloca no centro da narrativa, como protagonistas humanas que são, com desejos, fragilidades, medos. A produção coloca as mulheres negras como sujeito e não como o Outro e isso só acontece porque são elas próprias, mulheres negras, as narradoras da história.

Assim, destaco, a partir desta pesquisa, a importância da representatividade em qualquer produção, seja audiovisual ou não. As imagens de controle são dinâmicas de poder que impedem os grupos inferiorizados de falarem por si próprios, resistir às imagens de controle é ouvir o que a margem está dizendo sobre si.

O que segue para o futuro é qual(is) a(s) contribuição(ões) do Movimento Negro no audiovisual brasileiro. A partir das discussões mobilizadas pelo movimento, das políticas públicas implementadas após as cobranças do Movimento Negro, entre outras ações, que resultado tem na cultura afro-brasileira? Qual a relação da identidade negra positiva e o afroconsumo? Quais as diferenças de estereótipos e imagens de controle? São questões que nos levam a pesquisas futuras. Por esta razão, penso que a comunicação social, mas principalmente o jornalismo, precisa de diversidade em suas redações, cargos de chefia e no quadro de funcionários para que temas como os tratados no álbum visual - solidão da

mulher negra, hipersexualização de corpos negros - sejam tratados nos jornais, nas revistas, canais de televisão e rádios com a mesma sensibilidade que Luedji e Joice contruíram a narrativa de *Bom mesmo é estar debaixo d'água* e isso só se consegue com diversidade.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ceila Sales de. **FEMINISMO NEGRO**: a luta por reconhecimento da mulher negra no brasil. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Faculdade de Direito de Vitória, Vitória, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4116814. Acesso em: 22 agosto. 2022.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Evitando confusões. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Trad. GUARESCHI, Pedrinho A. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 17-37.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. 1. ed. Porto Alegre: CirKula, 2018.

BUENO, Winnie. **Imagens de Controle: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. 1. ed. Porto Alegre. Zouk, 2020.

_____. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: uma possibilidade de leitura da obra *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2009) a partir do conceito de imagens de controle. 2019. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Escola de Direito, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/8966>. Acesso em: 25 ago. 2022.

CABECINHAS, Rosa. **Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise**. *In*: Baptista, M.M. (ed.) *Cultura: Metodologias e Investigação*. Lisboa: Ver o Verso Edições, 2009, p. 51-66.

CAPITAL, Carta. Luedji Luna: do Cabula para o mundo. **Carta Capital**, [S.l.: s.n.], 29 maio 2017. Sociedade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>. Acesso em: 01 set. 2022.

CARVALHO, Larissa. Luedji Luna e os afetos do álbum visual “Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água”. **Disconversa**, [S.l.: s.n.], 31 março 2021. Disponível em: <https://disconversa.com/critica/luedji-luna-e-os-afetos-do-album-visual-bom-mesmo-e-estar-debaixo-dagua/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. DIAS, Jamille Pinheiro. 1ª ed. São Paulo: Boitempo 2019.

FESTIVAL, Music Video (m-v-f awards). **Vencedores nacionais 2020**. Disponível em: <https://www.musicvideofestival.com.br/awards/2020/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Nilma Lino. Alguns Termos e Conceitos Presentes no Debate Sobre Relações Raciais no Brasil: uma breve discussão. *In*: BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03. **Secretaria de Educação Continuada e Alfabetização e Diversidade [Ministério da Educação]**, Brasília, p. 39-62, 2005. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=658-vol2antirac-pdf&category_slug=documentos-pdf&Itemid=30192. Acesso em 5 jul. 2022.

_____. Educação e Identidade Negra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 9, p. 38–47, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 1 jul. 2022.

_____. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. 1. ed. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. SOVIK, Liv (Org). 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **Cultura e representação**. Org. e Rev. Tec. ITUASSU, Arthur. Trad. MIRANDA, Daniel; OLIVEIRA, William. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LUNA, Luedji. Luedji Luna - Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água. [S. l.: s. n.], 2020.

1 álbum visual (22 min 59s). Publicado pelo canal Luedji Luna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4>. Acesso em 18 ago. 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da ABPN**, v. 4, n. 8, p. 06-14, 2012. Disponível em: https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=dZIKGCIAAAAJ&citation_for_view=dZIKGCIAAAAJ:j3f4tGmQtD8C. Acesso em 28 jun. 2022.

OLIVEIRA, Joana. “Queria ser a Luedji dos meus pais, do projeto político, mas a Luedji mesmo é cantora e compositora”. **El País**, [S.l.: s.n.], 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/cultura/1556887397_823639.html. Acesso em 01 set. 2022.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. Ed. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2013.

RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. **Blog da Boitempo**, [S.l.: s.n.], 7 abril 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

SANTIAGO, Spartakus. O significado de bom mesmo é estar debaixo d'água - Luedji Luna (Análise) | Spartakus Santiago. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (16 min 24s). Publicado pelo canal Spartakus Santiago. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxHZeHmkTRo&t=191s>. Acesso em 25 ago. 2022.

SILVA, Hanaliza Ferreira da; GUND, Ivana Teixeira Figueiredo; DIAS, Manuela Santos. A Literatura Fora de Si: Escrivências, Vozes e Corpos Potentes de Mulheres Negras em Bom Mesmo é Estar Debaixo D'água, de Luedji Luna. **Missangas: Literatura baiana e outras artes**. v. 3 n. 4, 2022. Disponível em:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas/article/view/14122>. Acesso em: 09 set. 2022.

SILVEIRA, Romilda Pinto da. **As performances discursivas e as ordens de indexicalidade de gênero, raça e sexualidade no desabafo de uma mulher negra veiculado no youtube**. 2016. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa Mestrado em Linguística, Universidade de Franca, Franca, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4853979#. Acesso em: 22 ago. 2022.

SOARES, Tiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. **UNirevista**. v. 1 n. 3, 2006. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf>. Acesso em 07 set. 2022.

SOUZA, Marina Duarte de; CHEDID, Isa; BERNARDES, José Eduardo. Luedji Luna: “O amor é fundamental para reconstrução da nossa humanidade”. **Brasil de Fato**, [S. l.: s. n.], 27 julho 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/27/luedji-luna-o-amor-e-fundamental-para-reconstrucao-da-nossa-humanidade>. Acesso em 20 ago. 2022.

VECCHIA, Leonam Casagrande Dalla. Expandindo as Fronteiras do Álbum Visual: O Caso *Lemonade* de Beyoncé Knowles. In: INTERCOM - SOCIEDADE BRASILEIRADE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. **Anais XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Volta Redonda: Intercom, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0632-1.pdf>. Acesso em 30 ago. 2022.

_____. **O álbum visual e a reconfiguração de formatos audiovisuais na cultura digital**. 2020. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/15614>. Acesso em: 07 set. 2022.


XAVIER, Aline Souza. **Em poder(a) das câmeras: representação e discurso através das lentes de cineastas negras**. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/4559>. Acesso em: 22 ago. 2022.

WOMEN'S, Music Event. **Vencedoras 2020**. Disponível em: <https://premio.womensmusicevent.com.br/2020/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

8 ANEXOS

8.1 Capturas de tela da análise do corpus

YouTube **bom mesmo é estar debaixo d'água**



#LuedjiLuna
Luedji Luna - Uanga (Pseudo Video) | Álbum "Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água"
 19.961 visualizações 11 de nov. de 2020 Ouça o meu álbum "Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água" nas plataformas digitais: <https://links.altafonte.com/bommesmo> ...mais

Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água
 Luedji Luna - 1 / 12

- Luedji Luna - Uanga (Pseudo Video) | Álbum "Bom Mesmo ... 1:04
- Luedji Luna - Tirania (Pseudo Video) | Álbum "Bom Mesmo ... 4:29
- Luedji Luna - Chororó (Pseudo Video) | Álbum "Bom Mesmo ... 3:30
- Luedji Luna - Ain't Got No (Pseudo Video) | Álbum "Bom... 2:49
- Luedji Luna - Ain't I a Woman? (Pseudo Video) | Álbum "Bom... 3:48
- Luedji Luna - Recado (Pseudo Video) | Álbum "Bom Mesmo ... 4:02

Todos Relacionados De Luedji Luna

Luedji Luna - Bom Mesmo É

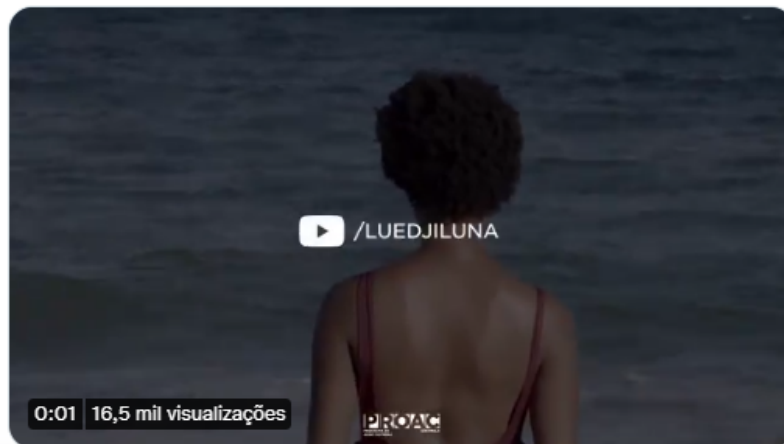
← **Tweet**



Luedji Luna @luedji_luna - 14 de out de 2020

A água é um elemento ligado às emoções e a Oxum. O álbum visual carrega referências sobre minha religião e meu entendimento enquanto mulher negra. [#BomMesmoÉEstarDebaixoD'Água](#) é uma reflexão sobre afetividade de mulheres negras, dirigido por Joyce Prado.

bit.ly/AlbumVisualLue...



awards

		melhor vídeo nacional em formato estendido (escolha do júri)	revelação em direção de videoclipe nacional (escolha do júri)	menção honrosa (escolha do júri)				
2021	+	bom mesmo é dormir debaixo d'água - luedji luna direção: joyce prado	cubana - bivolt direção: gabriel augusto e quemuel cornelius	domingo e presença - hot e oreia direção: belle de melo				
2020								
2019	+							
2018	+							
2017	+							
2016	+							
2015	+							
2014	+	menção honrosa (escolha do júri)	melhor direção em videoclipe nacional (escolha do júri)	melhor videoclipe envolvendo diversidade e inclusão em parceria com				
usamos cookies para garantir que você obtenha a melhor experiência em nosso site.				aceito				
about	news	reloaded	festival	awards	financing	future talent	wdmv brasil	shop

Luedji Luna - Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água

Escute no seu app de música preferido:

- Reproduzir
- Reproduzir
- Reproduzir
- Reproduzir

Scroll to see more

Ao utilizar este serviço, você concorda com nossa Política de Privacidade e Termos de uso.
Gerenciar Suas permissões

Report a Problem















