

“Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar”: música pop afrodiaspórica em *Trovão*, de Larissa Luz

*Caroline Govari*¹

*Juliana Carolina Santos Silva*²

*Thiago Pimentel*³

Resumo: Este artigo tem o objetivo de abordar as potencialidades e articulações da música afrodiaspórica presentes na obra de Larissa Luz - em especial no álbum *Trovão*, lançado em 2019. Para isso, observamos de que forma a artista aciona - embora sem necessariamente replicar - sua herança cultural africana e como ela a conecta com o contemporâneo, fazendo seu corpo-político como um lugar de produção de saberes, em múltiplos tempos, sob a perspectiva do cruzo e da encruzilhada. Para isso, autores como Rufino (2018), Simas e Rufino (2019), Hall (2003), entre outros, se tornam essenciais para essa discussão.

Palavras-chave: Larissa Luz. *Trovão*. Cenas musicais decoloniais. Música afrodiaspórica. Encruzilhadas musicais.

My body is an instrument, I came to feed you: afro-diasporic pop music in *Trovão*, by Larissa Luz

Abstract: This paper aims to discuss the possibilities and articulations of afro-diasporic music in Larissa Luz's work - especially in the album *Trovão*, released in 2019. With this in mind, we analyze how the artist operates - although without necessarily replicating - her African heritage and how it flows through the contemporary days, making its political-body a knowledge

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos),

² Discente do Bacharelado Interdisciplinar de Cultura, Línguas e Tecnologias Aplicadas da UFRB. Bolsista PIBIC/UFRB

³ Doutorando do Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA

production place. For this, scholars such as Rufino (2018), Simas and Rufino (2019), Hall (2003), among others, are essential for our discussion.

Keywords: Larissa Luz. Trovão. Decolonial musical scenes. Afrodiasporic music. Musical crossroads.

“Mi cuerpo es un instrumento, vine a darte de comer”: Música pop afro-diaspórica en Trovão, por Larissa Luz

Resumen: Este artículo tiene como objetivo abordar las potencialidades y articulaciones de la música afro-diaspórica presentes en la obra de Larissa Luz, especialmente en el álbum Trovão, lanzado en 2019. Para eso, observamos cómo la artista actúa, pero necesariamente replica, su herencia cultural y cómo se relaciona con lo contemporáneo, haciendo de su cuerpo-político un lugar de producción de conocimiento, en múltiples tiempos, desde la perspectiva del cruzar y cruzar. Para ello, autores como Rufino (2018), Simas y Rufino (2019), Hall (2003), entre otros, se vuelven imprescindibles para esta discusión.

Palabras clave: Larissa Luz. Trovão. Escenas musicales decoloniales. Música afrodiaspórica. Encrucijada musical.

Os corpos atravessados nas encruzilhadas transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que, durante séculos, investiu na objetificação de seres humanos traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 49)

Considerações iniciais

A conexão entre África e o Brasil se iniciou por meio da travessia transatlântica realizada pelos navios negreiros. Estima-se que o Brasil foi o país que recebeu mais africanos escravizados no mundo - em torno de 3,5 milhões a 5 milhões de corpos negros. Enquanto encruzilhada, o Atlântico, para Rufino (2019), não é somente o local da travessia, mas também o de mobilidade: de reinvenção e de continuidade. Nesse caminho, todavia, informações se perderam. Outras foram criadas em territórios da diáspora, contribuindo para a formação de gêneros musicais como o blues, o soul e o samba. Pensamos a diáspora dos povos africanos para além da migração (forçada) dos escravizados. Diáspora envolve refletir (e reivindicar) o papel das pessoas negras em uma sociedade enraizada no colonialismo moderno. Neste sentido, nos passos de Hall (2003), buscamos pensar a negritude na cultura hegemônica (eurocêntrica) e o papel que, muitas vezes, é relegado às produções negras - dando uma menor importância ou estereotipando essas manifestações. E é com preocupação que Hall (2003) aponta para a necessidade de um olhar da negritude na cultura, que atravessa a lente colonial, eurocêntrica; ou seja, de um movimento de quebra da “essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou” (HALL, 2003, p. 345). Além disso, e em sintonia com Gilroy (2019), o autor aponta a necessidade política de recusa ‘binário ou britânico’ “porque o ‘ou’ permanece o local de contestação constante, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o ‘ou’ pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária (HALL, 2003, p. 345).

Diante disso, com o objetivo de contribuir com os estudos de música na área da Comunicação, este artigo propõe analisar as articulações musicais e feminismo negro presentes na trajetória musical da cantora, compositora, atriz, produtora e apresentadora Larissa Luz. Nossos olhares se voltam especialmente ao *Trovão*, álbum lançado em 2019, que reforça o caráter ativista articulado a uma estética designada de afrofuturista, fazendo referências à ancestralidade africana de uma forma não tradicionalista (Gumes; Carmo, 2021). Ademais, *Trovão* dialoga com cantoras afro-americanas de blues, pois, ao referenciar a ancestralidade da religiosidade de matriz africana em negociação com bases

eletrônicas e as letras de cunho político, colabora para um debate político/estético apropriado à expressão feminina (Gumes e Argôlo, 2020).

Entre os gêneros musicais presentes em seu repertório, estão o reggae, o hip hop, entre outros ritmos que apresentam influência da música baiana e do candomblé. Para pensar essas articulações, utilizamos como principal aporte teórico-epistemológico a pedagogia das encruzilhadas, de Simas e Rufino (2019), que não exclui as produções centradas na ciência e nas suas tradições como possibilidades plausíveis, todavia, as contesta como modo único.

Em congruência com a pedagogia das encruzilhadas, pensamos, também, com as reflexões diaspóricas dos estudos culturais (Hall, 2003; Gilroy, 2019) e ensejamos possibilidades de novas cenas musicais - decoloniais - (Queiroz, 2019), considerando a perspectiva do Sul Global (Iqani; Resende, 2020). Ou seja, buscamos caminhos epistêmicos não hegemônicos e que permitam brechas em meio à a colonialidade do poder do mundo (Mignolo, 2018).

“Abra seu coração, eu vou te atravessar”: ativismo, política e representatividade social

Nascida em 15 de maio de 1987 na cidade de Salvador (BA), Larissa Luz de Jesus - mais conhecida como Larissa Luz - tem sido considerada pela mídia como uma das principais representantes da música negra contemporânea no Brasil. Após seis anos como vocalista da banda de axé Ara Ketu, posto que ocupou entre 2007 e 2012, saiu em carreira solo e lançou seu primeiro álbum, *Mundança*, em 2012. O disco marca o início de uma fusão musical específica que cada vez mais aparece na obra da artista: bases eletrônicas dialogando com gêneros musicais como soul, reggae, funk, rock e padrões rítmicos que remetem à herança da música africana. Nota-se, portanto, que suas experimentações sonoras transitam entre gêneros musicais afrodiaspóricos - seja do norte global (como o soul, o funk) ou do sul global (como os ritmos afrobrasileiros).

Seu segundo álbum, intitulado *Território Conquistado* (2016), foi indicado ao Grammy Latino na categoria Melhor álbum pop contemporâneo em português. O disco segue com o cruzamento de música eletrônica com ritmos afrobrasileiros e rock, além de se destacar em função do conteúdo das letras, que abordam questões de feminismo negro, política, reivindicação do espaço das mulheres negras, acentuando temas sobre conscientização no que também foi chamado de “música de protesto” (BRANDÃO; BUENO, 2019).

Com o objetivo de apresentar um álbum que trouxesse devida fundamentação teórica, a artista contou com o apoio da escritora e antropóloga baiana Goli Guerreiro, especialista em documentar práticas culturais contemporâneas da música e da história do povo negro, pois, segundo suas próprias palavras, “não queria ser rasa, e ela me ajudou e me fez conhecer mulheres incríveis que eu não conhecia ainda como a Chimamanda, bell hooks⁴... Me fez querer pesquisar ainda mais sobre elas, e eu me senti mais forte ainda ao conhecê-las” (LUZ, 2018). A canção “Bonecas Pretas”, do referido álbum, é uma das mais conhecidas da cantora. Larissa utiliza letra para reivindicar a representatividade através de brinquedos infantis como cantora e

⁴ Inclusive, na canção “Violenta”, Larissa lista uma série de personalidades ligadas à luta do feminismo negro: Beatriz Nascimento, bell hooks, Makota Valdina, Elza Soares, Regina Luz, Lívia Natália, Chimamanda, Nina Simone, Victoria Santa Cruz e Carolina de Jesus.

mulher negra, algo que é potencializado também no videoclipe da canção, tornando mais visíveis pautas como empoderamento negro, racismo e ancestralidade. Ademais, a canção promove uma identificação porque possibilita que a “individualidade floresça em um contexto de grupo” (COLLINS, p. 283, 2019). No mesmo sentido, Angela Davis (2019) pontua que, através da música, as pessoas negras se tornaram capazes de criar uma comunidade estética de resistência, colocando a música em um papel central na sociedade africana ocidental e, conseqüentemente, encorajando e nutrindo uma comunidade política de luta ativa por liberdade.

Em suas canções, Larissa propõe o que Sueli Carneiro (2011) chama de “enegrecimento” do movimento feminista. Para Gumes e Silva (2021), a artista debate tópicos que se movem em torno da memória de mulheres que foram escravizadas e ratifica esse ponto ao questionar esses corpos como hiperssexualizados e subalternizados. Com isso, Larissa Luz acessa uma trajetória de lutas, de poder e de força de mulheres negras transmitidas com os seus corpos políticos e que sempre suscitaram a resistência. Ela evoca a imbricação destes tempos de passado, presente e futuro não apenas nas letras das suas músicas, “mas ao transitar por sonoridades como rap, eletrônica, samba reggae, ijexá, incorporando um diálogo intenso com a cultura afrodiaspórica, trazendo à tona aqui o que Carlos Gadea (2013) nomeia de pós-africanidade, ou seja, a forma como a negritude tem sido reelaborada na contemporaneidade” (GUMES e SILVA, 2021, p. 4).

Em 2018, Larissa convidou as cantoras Luedji Luna e Xênia França para integrarem o projeto Aya Bass. De acordo com Gumes e Argôlo (2020), o nome escolhido para batizar o projeto é uma referência ao termo em iorubá *yabás*, que significa Mãe-rainha, e se refere às orixás femininas - Nanã, Iemanjá, Oxum, Obá e Iexá - cultuadas no candomblé. O trio surgiu com a proposta de fazer reverência às cantoras negras baianas que lutam contra o racismo estrutural e abriram portas para que outras artistas negras tivessem destaque, assim como o que está acontecendo na atual cena de música pop na Bahia (Gumes e Argôlo, 2020).

“Não deixe que tentem te colonizar” : pensando as cenas decoloniais no Sul Global

Ao longo das últimas duas décadas, no Brasil, inúmeros pesquisadores vêm atualizando o conceito de cena musical. A noção de cena (STRAW, 1991) é importante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam apenas formações de identidades pré-existentes. Como estamos vivendo uma época de outras modulações musicais, cabe repensar os próprios lugares comuns da música da Bahia - algo desafiado por Larissa Luz -, considerando as complexas imbricações (ou interseccionalidade⁵) que podem ser observadas ao longo dos agenciamentos dos gêneros musicais no Brasil - quiçá na América do Sul.

⁵ Termo cunhado por Kimberlé Krenshaw em 1989, sendo um conceito central do feminismo negro que trata a forma pela qual o racismo, patriarcado e a opressão de classes criam desigualdades em relação às mulheres, raça e classe (AKOTIRENE, 2019).

Em função disso, nossa ideia é que percebamos os “outros”, as outras cenas, desviando das rotas hegemônicas - seja no âmbito acadêmico ou cultural. Assim, nos interessam as *encruzilhadas* postas, muitas vezes, na marginalidade de um Brasil eurocêntrico, colonial. Ainda distante de aportar como fenômeno nacional, a música produzida por Larissa Luz é modulada pelos diferentes recortes das afinidades/dissensos regionais observados em um país de dimensões continentais como o Brasil. É importante, inclusive, destacar que, dentro dessa nova cena da música pop de Salvador (GUMES, 2020), antes mesmo de Larissa Luz sair em carreira solo, o BaianaSystem, banda surgida em 2009, foi se firmando nos espaços como o Centro Histórico e Carnaval de Salvador, colocando inclusive o Navio Pirata (trio elétrico da banda) na avenida. Como parte dessa nova cena, temos artistas e bandas que vieram depois, como Afrocidade, Luedji Luna, Nara Couto, Josyara, Majur, ÀTTØØXXÁ, entre outros. Isso aponta para uma amplificação da conexão com a África (seja ela física ou a que permeia os imaginários de seus descendentes) por meio de agenciamentos de negritude que, aqui, pretendemos compreender a partir da noção de Sul Global.

De acordo com Mehita Iqani (2016), o termo *sul global* tem o intuito de sintetizar certas afinidades empíricas, para capturar o outro lado do binário ocidental em um vocabulário afirmativo que não se afasta apenas de uma posição de deficiência (como faz o termo não-oeste, por exemplo), que “responde” ao englobar em um projeto analítico alguns dos fluxos e tensões transversais relevantes para contextos na Ásia, África e América Latina, sem homogeneizar suas particularidades. Por conseguinte, a noção do sul global busca gerar conexões entre nações e sociedades que compartilham uma história de exclusão e opressão, mas também sublinhar formas em que essas histórias não estão necessariamente confinadas a fronteiras geográficas específicas.

Já a ideia do norte global é um substituto para o 'Ocidente', enquanto o 'sul global' tem equívale a 'o resto'. Incontestavelmente, o termo 'sul global' permite pensar com ele de formas um pouco mais complexas e dinâmicas do que o permitido pelo vocabulário de 'desenvolvimento' ou 'terceiro' mundo. Ver 'sul global' como um termo contraditório, que contém dentro de si um senso de não alinhamento ou derrapagem, permite que seja visto como uma alternativa mais abundante de vocabulário (Iqani; Resende, 2020).

Vale ressaltar que essa modulação da ideia de cenas a partir do Sul Global não é apenas uma aplicação de um conceito feito no Norte, mas uma proposição e reconstrução do próprio conceito, reconfigurando a ideia de cena a partir das perspectivas dos estudos epistemológicos do Sul, pensando em um contexto de mundo não-hegemônico e priorizando o que entendemos por 'cenas decoloniais'.

Para Queiroz, a cena musical decolonial caracteriza-se por reproduzir hierarquias sociais, salientando as tensões e complexidades específicas da experiência colonial brasileira, isto é, “uma diversidade de sujeitos unidos a práticas de estratégias de subsistência alternativas às localizadas em outros países, por exemplo” (QUEIROZ, 2019, p 194). Ou seja, a noção de cena decolonial pode ser interpretada como uma cena musical que, em essência, é política. Pois, além da música, esses movimentos centralizam seu foco na combatividade política em contextos locais - que levam em consideração as dinâmicas do Sul Global. Em outras palavras: uma cena cujas produções (e produtores) buscam meios conscientes para desestabilizar práticas tradicionais colonialistas em terras marcadas por esses processos históricos. Um movimento

de oposição a uma universalização, historicamente construída, dos estudos de cena musical centrados nas grandes capitais de países desenvolvidos - do Norte.

Larissa Luz se insere num contexto musical e político, do cenário baiano, que traz essas premissas em sua gênese - nas composições e atos políticos que atravessam sua obra musical. Embora tenha a presença global do rock e uma matriz anglófona, o rock que aparece na obra de Larissa Luz não é necessariamente a emulação do rock hegemônico já que, além de suas raízes negras, este gênero musical, no Brasil, apresenta contornos que obedecem a nossos próprios agenciamentos, trazendo marcos da identidade musical da Bahia (vide as inúmeras bandas de rock que se formaram na cidade, e seu principal expoente: Raul Seixas). Toda essa mistura tensiona os aspectos globalizantes do próprio rock - que, como um gênero musical estadunidense de origem negra é, portanto, afrodiaspórico - ao encontrar o pagode baiano, o dub, o trap, exibindo, assim, aspectos transculturais que demarcam suas características políticas, sociais e estéticas em suas modulações no Sul Global. É justamente por isso que sentimos a necessidade de pensar as cenas musicais levando em consideração as relações territoriais e acionando juntamente o conceito de cena decolonial para incorporar as territorialidades narrativas e as transculturalidades.

A história da música baiana é marcada, justamente, por essas transculturalidades: o samba-reggae se fez presente através dos blocos afro, sendo o Ilê Aiyê o primeiro a surgir no ano de 1974, no bairro da Liberdade, em Salvador. Em seguida, a banda Olodum, fundada por Neguinho do Samba e que só ganhou notoriedade após a parceria com o cantor Paul Simon⁶ no ano de 1991, ao gravar um clipe e participar de um show junto com o cantor no Central Park, em Nova Iorque. A canção “Faraó”, segundo Guerreiro, ficou muito conhecida “nos ensaios do Olodum e se espalhou pelas ruas da cidade, passando a ser tocada e cantada durante as festas de largo que começam em dezembro na Conceição da Praia, antigo cais da cidade da Bahia, e se estendem até o carnaval, a maior das festas de ruas” (GUERREIRO, 2010, p. 26). Assim como o Olodum, os blocos Malê Debalê, Muzenza, Ara Ketu também fizeram parte desta cena, cada um surgindo num território. Todos eles foram e são influências para muitos artistas baianos que incorporam sua sonoridade nas produções musicais.

De acordo com Taylor (2013), o termo *transculturização*, cunhado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, caracteriza o processo transformativo pelo qual uma sociedade passa na aquisição de material cultural estrangeiro; a perda ou o deslocamento da cultura de um povo por causa da obtenção ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para inventar um produto novo e original. Assim, a transculturização abrange um procedimento em três fases, que incide na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais. Essa teoria também surgiu para elucidar uma condição colonial e neocolonial específica (TAYLOR, 2013, p. 157).

⁶ O clipe “Obvious Child”, de Paul Simon, foi gravado nas ruas do Pelourinho junto à banda Olodum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HKNAhAxMAk>. Acesso em: 30 fev 2022.

Após a cena de samba-reggae, o que se desenhou na cidade de Salvador, na década de 90, foi a hegemonia do axé music, que acabou se tornando uma referência musical. Logo no seu surgimento, ninguém queria aceitar o rótulo desse gênero musical em função do nome ter sido inventado de uma forma pejorativa pelo jornalista Hagamenon Brito. Bandas como Chiclete com Banana, entre outras, não se denominavam como axé mas quando este começou a ganhar visibilidade por meio da mídia e da indústria, foi perdendo essa desaprovação. Com isso, diversos atores sociais da cena musical de então colocam que foi difícil para os artistas negros se manterem, visto que seus lugares, com a aceitação do termo, foram tomados por artistas brancos⁷.

Nessa época, havia uma indústria de uma cultura popular muito forte e uma monocultura que não investia em nada diferente do axé. No Brasil, poucos são os gêneros musicais baseados em cenas que são bem-sucedidos e visíveis o suficiente para chamar a atenção de interesses comerciais que os transformem em ritmos escolhidos pela indústria fonográfica. Isso ocorreu justamente com a axé music, que se tornou um dos maiores fenômenos da música nacional (GUERREIRO, 2000; TROTTA; MONTEIRO, 2009) e mantém alguns artistas no mainstream até hoje, como Ivete Sangalo, Daniela Mercury, entre outros, mesmo com a crise do gênero musical.

“Vai rodar xirê, recebi o sinal”: música pop afrodiaspórica na encruzilhada

Trovão (2019), seu terceiro disco, representa uma artista avançando nos cruzamentos musicais, tendo sua música rotulada como “macumba pop”, incorporando uma estética contemporânea afrofuturista⁸. A capa do álbum, que pode ser visualizada na página seguinte, foi desenvolvida pelo artista Duardo Costa, e dialoga com a musicalidade presente nas suas letras. Ele detalha a arte usando uma espécie de ‘lápiz de carvão’, mostrando um corpo e suas três cabeças (em iorubá, chama-se Orí), no qual uma delas representa o cavalo e as outras duas cabeças são os orixás da artista: Iansã - representada também pelos raios e o nome do álbum que dela são símbolos - e Ogum - com as espadas em mãos e as plantas em cada extremidade da capa. A estrela alude à luz do nome da artista, e o olho pode ser compreendido como olhar para o mundo.

⁷ No documentário *Axé: Canto do Povo de um Lugar* (2016) do diretor Chico Kertesz, há depoimentos da cantora Márcia Short, do jornalista Hagamenon Brito, entre outras pessoas que comentam esse processo de “criação” e “aceitação” do nome que intitula o gênero musical de *axé music*. Disponível na Netflix.

⁸ Trata-se de um movimento, iniciado nos anos 90, que inclui diversas narrativas ficcionais e aspectos culturais em torno de uma perspectiva, entre passado e futuro, que dá relevância às pessoas negras.



Figura 1. Capa do álbum *Trovão*, criada por Duardo Costa

Sonoramente, *Trovão* vai do trap (e dubstep) ao experimentalismo eletrônico, invocando, como apontado no começo do texto, a ancestralidade africana e religiosidade como um princípio da presença. Isso aparece em várias canções: em “Naná”, a artista tem uma espécie de diálogo com o orixá (“Perguntei pra ela sobre envelhecer / Falava de morte, ela de renascer / Nanã me limpou pra eu recomeçar / Nanã abriu portal pra eu poder passar”); já em “Macumba”, ela menciona o processo em que o corpo é utilizado pelo orixá e/ou entidade (“Se apossa de mim pro que quiser nos ensinar / Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar”); em “Aceita”, há uma discussão sobre as heranças africanas do povo da diáspora em termos religiosos, além de tensionar sobre o embranquecimento da religião (“Tu falas em meu nome / Coloca minha roupa / Se veste do meu santo / E depois se poupa / Parei de bater palma / Não quero me calar”). Já em “Climão”, Larissa narra um encontro com Oxum (“Abro os braços, sinto a brisa leve me soprar / Mato a minha sede e Oxum vem me abraçar”); em “Abala”, ela traz a entidade Pomba Gira, descrevendo o seu jeito (“Veste sua saia e sua conta / Abre, destila e tranca / Destila e bota tua banca / Corre pra rua e arrisca”) e “Gira”, com destaque para o trecho em que ela canta: “Toma posse de você / Dance pra descer / Entrega um pouco mais / Vai rodar xirê, recebi o sinal / Bateu!”.

No videoclipe⁹ de “Gira”¹⁰, uma das faixas do referido álbum, Larissa Luz amplifica as referências aos ritos de religião de matriz africana numa estética

⁹ Videoclipe disponível em: <https://tinyurl.com/43mpcmz5>. Acesso em 07 abril 2022.

¹⁰ Também no evento *Verão 22*, mencionado anteriormente, a artista, ao cantar “Gira”, pediu que o público abrisse uma roda na pista “para o ritual começar”. O trecho onde a artista pediu a abertura da roda pode ser conferido no Instagram do evento. Disponível em: <https://tinyurl.com/h89hdmtd> acesso em: 07 abril 2022.

afrofuturista e cyberpunk¹¹, por descrever o xirê¹² com os alabês¹³ (que aparecem performando o toque dos atabaques sem o instrumento) e sobre como os orixás - e também a entidade da Pomba Gira - surgem nesses rituais. A Pomba Gira, para Rufino (2019), reposiciona imagens e ressignifica as experiências do feminino. Uma das principais características de seu caráter é ser um signo potencialmente livre, senhora dos desejos do próprio corpo. A Pomba Gira manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada¹⁴, que desafia o padrão normativo. E é na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem que Exu opera. Assim, Exu expande o corpo e suas ciências como princípio ético estético da luta descolonial. É através dos princípios de Exu encarnados nos seres, nas relações e no universo como um todo que somos afetados pelo fenômeno da experiência, vindo assim a produzir memórias, conhecimentos e aprendizagens.

Nesse sentido, podemos pensar em Exu como espiral do tempo: para Rufino (2019), este é um dos princípios fundamentais para o embasamento do conceito de ancestralidade. Enxergamos, aqui, a conexão da ancestralidade com a resistência e o tempo. O povo negro, da diáspora, carrega memórias em seus corpos, e é dessa forma que Larissa aborda essa questão em seu trabalho. Rufino (2019) também coloca que o corpo é o primeiro registro do ser no mundo; é também um tempo/espaço onde o saber é experimentado. As performances corporais - ou como o autor prefere chamar, as *incorporações* - nada mais são do que os modos de linguagem que exaltam a proeminência e as potências da sabedoria do corpo. O próprio padilhamento dos corpos é a instância de transgressão e liberdade que enaltece as sabedorias corporais por meio das performances.

Apesar do caráter nitidamente experimental das faixas do álbum, com grande fluidez de gêneros musicais, Larissa ainda aposta em fórmulas de arranjos universais à música pop¹⁵ - aspecto que pode corroborar, em teoria, para uma maior acessibilidade de suas composições. É importante mencionar que, quando acionamos a expressão “música pop”, não estamos, necessariamente, fazendo uma associação à música popular e folclórica. Neste sentido, o termo música pop está vinculado a um conjunto de códigos e características que incluem desde refrões “chiclete”, durações médias (ou curtas) e a estrutura ‘verso-ponte-refrão-verso’ nas faixas (SOARES, 2015). São justamente esses aspectos que, aqui, buscamos articular, pois o termo torna-se

¹¹ Em 2020, a artista performou o disco *Trovão* no Afropunk, festival criado em 2005 como um espaço político de protagonismo e emancipação da cultura negra no mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKfQfk9tg2M> Acesso em 08 abril 2022.

¹² Palavra em iorubá que significa “roda” ou “dança” que ocorre nos rituais dentro dos terreiros de candomblé para a evocação dos orixás.

¹³ São os ogãs responsáveis pelo toque dos atabaques nos rituais de candomblé.

¹⁴ As síncopes indicam deslocamentos de acentuação rítmica, que conferem um swing típico ao ritmo.

¹⁵ Em 2022, Larissa Luz, numa releitura da deusa Afrodite - sob a perspectiva de mulher negra - lançou, em parceria com Coruja BC1, Bruno Zambelli e produção musical de Tropkillaz, o EP *Deusa Dulov* (Vol.1). O EP foi recebido justamente sob uma perspectiva mais pop. Nele, os artistas cruzam a música eletrônica com o pagode baiano, o dub, o dancehall e outros ritmos jamaicanos que são marcas do trabalho da artista.

não só um gênero musical, mas uma expressão ‘guarda-chuva’ dessas definições presentes em nosso imaginário.

Larissa aciona o rap, o hip hop, e testa batidas de maneira torta (fazendo referência às fórmulas de compassos pouco usuais na música pop), mas não deixando de propor elementos locais (como blocos afro), contribuindo com letras politizadas que dialogam com questões raciais, algo que é reforçado com a presença de artistas como Lazzo Matumbi, Gabi Guedes, Letieres Leite, Ellen Oléria e Luedji Luna, e produção de Rafa Dias, do grupo musical ÀTTØØXXÁ.

A noção de encruzilhada surge - em nossa análise, na arte de Larissa Luz e na forma de interpretarmos seu trabalho - como uma possibilidade para novos rumos; uma transgressão à escassez, de forma poética, que salienta uma prática inventiva e afirmativa da vida - além de refutar a monologização do mundo. Na perspectiva da encruzilhada, nós, do sul global, operamos os cruzamentos de forma produtiva, pois o que se sugere não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e seus acúmulos, nem a inversão entre o Norte e Sul - ou entre o colonizador e o colonizado, entre os eurocentrismos e suas diversas formas. O que se alude nas potências de Exu, para Rufino (2019), é a desordem dos sentidos dicotômicos para a reinvenção cruzada.

Em congruência com Simas e Rufino (2018), entendemos que a encruzilhada é um campo de possibilidades; uma vastidão de caminhos. Podemos inventar diariamente um novo mundo - inventado justamente na encruzilhada - para produzir vida a partir de suas vastas possibilidades. Especialmente em um contexto de sul global, onde somos expostos e, ao mesmo tempo, promovemos novas possibilidades, seria uma forma de pensarmos a vida - e com ela nossas vivências, os produtos culturais, e até os gêneros musicais.

Quando encontra o ijexá e o samba reggae, por exemplo, o rap (gênero musical desenvolvido nos Estados Unidos por afro-americanos e latino-americanos no bairro do Bronx, mais precisamente em Nova York, na década de 1970) promove um cruzamento e coloca, novamente, sua própria história em encruzilhada, permitindo cruzar e ser cruzado por outros elementos. Importante lembrar, a partir desses exemplos, que os próprios gêneros musicais não são puros, nem exclusivamente concebidos no norte global. Segundo Rufino (2019), praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica.

A noção de pedagogia que trabalhamos se caracteriza como um campo de possibilidades e se vincula diretamente à emergência de novos saberes - esses partidos pela dinâmica cruzada e conflituosa das travessias transatlânticas. Assim, essa pedagogia é fiel às suas forças centrais de *movimento*, privilegiando o cruzo, a rasura, a transmutação, a multiplicação, a invenção. Isso significa que não reivindica uma norma de verdade absoluta, mas aponta na direção da pluralização: seu caráter descolonial deriva precisamente dos cruzos, reivindicando uma não-pureza, priorizando as sabedorias fronteiriças.

Considerações finais

Pensar para além dos estudos mais tradicionais (focados na perspectiva do Norte) é pertinente. Mais: é urgente - especialmente se levarmos em consideração as narrativas que replicamos e os territórios que cruzamos.

Apontamos, assim, a necessidade de um movimento que possa desvencilhar-se de uma visão binária dos pólos colonizador-colonizado, para pensar em seus atravessamentos cruzados. Compreender fenômenos atravessados pelos efeitos da colonização implica, no mínimo, a tentativa de romper com certos padrões hegemônicos nas Humanidades - o que inclui, em nossas formações, os estudos culturais e as compreensões da música sobre uma ótica eurocentrada.

Em função disso, nos interessou, nesse texto, utilizar a noção de diáspora como esse dispositivo de reinvenção e sobrevivência, que se contrapõe ao hegemônico e se põe em cruzo. No cruzo, para Simas e Rufino (2019), marcam-se as zonas de conflito, as zonas fronteiriças, zonas propícias às relações dialógicas, de inteligibilidade e coexistência. Esses cruzos, inclusive, nos incitam a refletir sobre os impactos motivadores para a emergência de métodos educativos comprometidos com a diversidade de conhecimentos.

Não podemos pensar a diáspora sem dissociá-la de interrupções, agressões. Trata-se de uma violência humanitária cujos rastros ecoam até hoje - seja epistemologicamente ou no reconhecimento da existência do negro enquanto Ser. E que gera entrelugares. Todavia, pensar as possíveis conexões (sejam elas imaginárias ou tangíveis) que as produções culturais diaspóricas evocam mostram caminhos para pensarmos articulações, sobrevivências e reafirmações de uma negritude descolada fisicamente da África, mas que se conecta e acessa seus ancestrais através da música. Antes de tudo, a arte de Larissa Luz é política. No entanto, é importante lembrar que esse contexto de ativismo musical exercido por artistas da nova cena de música pop de Salvador não é algo necessariamente novo: ocorre desde os blocos afro e artistas da música negra baiana. Larissa Luz segue o caminho de muitas mulheres do norte e do sul global: artistas como a cantora Ma Rainey¹⁶, por exemplo, foram importantes nesse contexto de mulheres afro-americanas, da classe trabalhadora, que lutaram para que as questões raciais e sexistas fossem dirimidas através do blues (Collins, 2019).

Portanto, pensar a diáspora é refletir sobre heranças culturais que permanecem no imaginário de muitos descendentes e que, conseqüentemente, são reverberadas nas produções artísticas dessas pessoas concomitantemente às próprias produções no continente africano. É esta presença da ancestralidade negra que, em muitos desses casos, é vista como sinal de enfrentamento, sobrevivência. E, assim, a diáspora representa esse entrelugar da fissura provocada pela colonização. Essas produções, portanto, são resultados vinculados diretamente aos elementos culturais africanos que ainda sobreviveram à colonização. E que foram transformados e reinventados com o tempo - são existências e *reexistências*.

Podemos visualizar, também, como a música de Larissa Luz aciona a africanidade de forma específica, como uma chave expressiva para compreender - e acessar - aspectos de uma possível afrobrasilidade que foi reduzida e obliterada pela colonialidade e suas conseqüências - o racismo, a escravidão, a desigualdade social. A África, mais do que um território, é um símbolo. Uma projeção do que poderia ter sido. E a música de Larissa Luz modula esses futuros

¹⁶ Cantora afro-americana considerada “a mãe do blues”. Desafiava o contexto social nos anos 20 ao falar nas suas canções sobre temas como sexo e sexualidade.

possíveis. É nesse sentido que a produção da artista, mesmo com possíveis contradições, oferece possibilidades de outras narrativas e formas de conexões distintas - uma oposição ao hegemônico. E a ancestralidade, trazida em sua arte, pode estabelecer conexões (imaginárias ou não) com uma África de onde vieram os povos (através da diáspora forçada para serem escravizados), mas que, poeticamente, se manteve viva nos corpos e culturalmente com os seus descendentes no Brasil.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ARGÔLO, Marcelo. *Pop Negro SSA: cenas musicais, cultura pop e negritude*. Salvador, BA: Ed. do Autor, 2021.
- BRANDÃO, M. L. C. M.; BUENO, J. D. *Território Conquistado: música de protesto e conscientização*. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 2, p. 128-153, 2019.
- CANAL VRÁ. Larissa Luz conversa com Luana Assiz sobre música e empoderamento. *YouTube*. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z3FLHdD5OV8>>. Acesso em 13 fev. 2022. 11m23s.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- GADEA, Carlos A. *Negritude e Pós-Africanidade: Crítica das Relações Raciais Contemporâneas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUMES, Nadja Vladi; CARMO, R. G. Corpo, Discurso e Cidade Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna Autores Nadja Vladi Gumes. *REVISTA NAVA*, v. 7, p. 32, 2021.
- GUMES, Nadja Vladi; ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. A Cor Dessa Cidade Sou Eu: Ativismo Musical no projeto Aya Bass. *Revista Eco Pós*, v.23, n.1. Rio de Janeiro, 2020.
- GUMES, Nadja Vladi. Cidades Musicais. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política*. Orgs. Cíntia Sanmartin Fernandes Micael Herschmann. 2018, p. 265-279.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

IQANI, M.; RESENDE, F. *Media and The Global South: narrative territorialities, cross cultural currents*. London: Routledge, 2020.

MIGNOLO, W. et al. *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. London: Routledge, 2018.

QUEIROZ, Tobias Arruda. *Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CAR-REIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (org.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Compós, 2015. p. 13-27.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

STRAW, W. *Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies 5(3), 1991, 368-388.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TROTTA, F. C., & MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-Compós*, 11(2), 2009.

Recebido em: 12/04/2022

Aceito em: 18/07/2022