



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROF. MILTON  
SANTOS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E  
SOCIEDADE**

**DEYSE CARLA SOUZA SANTOS ANDRADE**

**DEIXA QUE EU “CANTO” A MINHA HISTÓRIA:  
BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA, INTERSECCIONALIDADES E  
ARTIVISMOS NA CENA MUSICAL BRASILEIRA DA ATUALIDADE**

Salvador

2023

**DEYSE CARLA SOUZA SANTOS ANDRADE**

**DEIXA QUE EU “CANTO” A MINHA HISTÓRIA:  
BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA, INTERSECCIONALIDADES E  
ARTIVISMOS NA CENA MUSICAL BRASILEIRA DA ATUALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling

Salvador

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Andrade, Deyse Carla Souza Santos.

Deixa que eu "canto" a minha história: Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena, interseccionalidade e artivismo na cena musical brasileira na atualidade / Deyse Carla Souza Santos Andrade. – 2023.

152 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Arte e sociedade. 2. Música popular - Aspectos políticos. 3. Música popular - Aspectos sociais. 4. Mulheres artistas - Visão política e social. 5. Cantoras - Visão política e social. 6. Katú Mirim, 1986- - Crítica e interpretação. 7. Ferreira, Bia, 1993- - Crítica e interpretação. 8. Ekena - Crítica e interpretação. 9. Feminismo e arte. I. Colling, Leandro. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 305.42

CDU - 396



Universidade Federal da Bahia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação número\_\_\_\_, de **DEYSE CARLA SOUZA SANTOS ANDRADE**, intitulada: DEIXA QUE EU “CANTO” A MINHA HISTÓRIA: BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA, INTERSECCIONALIDADES E ARTIVISMOS NA CENA MUSICAL BRASILEIRA DA ATUALIDADE.

Aos vinte e quatro dias do mês de março de dois mil e vinte três, por meio de webconferência, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número\_\_\_\_, intitulada: DEIXA QUE EU “CANTO” A MINHA HISTÓRIA: BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA, INTERSECCIONALIDADES E ARTIVISMOS NA CENA MUSICAL BRASILEIRA DA ATUALIDADE. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores/as: **Prof. Dr. Leandro Colling** (orientador), **Profa. Dra. Rosamaria Luiza de Melo Rocha**(examinadora externa)e **Profa. Dra. Marilda Santana** (examinadora interna). Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, foi dado o prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da banca realizassem a arguição. Primeiro falou a avaliadora externa **Profa. Dra. Rosamaria Luiza de Melo Rocha**. Após fez suas arguições a **Profa. Dra. Marilda Santana**. Depois, foi dado um prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **DEYSE CARLA SOUZA SANTOS ANDRADE** como **APROVADA COM DISTINÇÃO**. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof. Dr. Leandro Colling**, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelas demais membras da Banca e pela mestranda. Salvador, 24 de março de 2023.

Prof. Dr. Leandro Colling

Profa. Dra. Rosamaria Luiza de Melo Rocha

Profa. Dra. Marilda Santana

Mestranda

DEYSE

CARLA

SOUZA

SANTOS

ANDRADE

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC

PAFV – Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus Universitário de Ondina  
CEP 40170-115, Salvador – Ba | Telefone: 71 3283 6203 | e-mail: ihac@ufba.br

É pra senhora, vó.  
É por tu, mãe.

## AGRADECIMENTOS

Os caminhos para a realização desta dissertação de mestrado foram abertos. Abertos, mas não sem dificuldades. Abertos porque tive acesso à vida e obra das artistas por meio da internet, sem precisar parar a pesquisa durante a pandemia, como foi necessário para muitos dos meus colegas. Abertos porque contei com estudos, pesquisas, leituras, performances e obras que encheram meus dias de desejo pela vida, apesar das opressões e do cansaço do dia-a-dia pandêmico. Abertos porque senti que não estava sozinha em momento algum, ainda quando não havia ninguém por perto. Contar com o apoio de pessoas que foram suporte para mim são lembranças que estão guardados em minhas memórias mais bonitas de afeto, pessoas como meu companheiro, Nido, que me trazia água, suco, café, chá, frutas, almoço, jantar, me levava para ver as éguas quando a mente apertava e pensava comigo as estratégias para fazer acontecer esse mestrado. Minha mãe, Ana Cristina, que sempre me lembrava que eu consigo, que sou forte e dou conta. Meus irmãos, Tina e Cau, meu pai(drasto), Claudio, sempre que pensei em parar, pensei no quanto desejo que vocês saibam que também podem, se desejarem, fazer enfrentamentos como esses ou outros. Minha amiga Laís, que acreditou em mim quando eu não acreditei, me ajudou a organizar ideias e disse “e aí?” com os olhinhos de expectativa. Pergunta e olhinhos que me mostraram a vista bonita da pesquisa. Meu tutor da Especialização em Gênero e Sexualidade na Educação, Éder Luis, que me incentivou, me deu as primeiras orientações para o processo seletivo do programa e, acreditando, me ajudou a acreditar que esse caminho seria possível para mim. A Nanda e coordenação senaquiana que, dentro do possível, no agito de nossas atividades, apoiaram essa caminhada. A minha psicoterapeuta, Joana, que me ajuda a desatar nós que me distanciam de projetos bonitos, olha isso aqui?!!

Um agradecimento especial ao meu orientador, Leandro Colling, que foi justo, flexível, cuidadoso, criterioso, atento e contribuiu para que o processo fosse mais encantador que o resultado. Além de ter minha gratidão e ser inspiração, tu tem minha admiração.

A vocês todas, todos e todes, quero dizer que estão nessas linhas, nos afetos que criaram espaço para este texto acontecer. Vocês estão nas palavras e parágrafos escritos aqui. Obrigada por nossas teias, pontos e nós!

Eu ia morrer cedo, tivesse falado ou não. Meus silêncios não tinham me protegido. Tampouco protegerá a vocês. Mas cada palavra que tinha dito, cada tentativa que tinha feito de falar as verdades que ainda persigo, me aproximou de outras mulheres, e juntas examinamos as palavras adequadas para o mundo em que acreditamos, nos sobrepondo a nossas diferenças. E foi a preocupação e o cuidado de todas essas mulheres que me deu forças e me permitiu analisar a essência de minha vida.

Audre Lorde (2021)

ANDRADE, Deyse Carla Souza Santos. Deixa que eu “canto” a minha história: Bia Ferreira, Klatú Mirim e Ekena, interseccionalidades e ativismos na cena musical brasileira da atualidade. Orientador: Leandro Colling. 2023. 147 f. il. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

Esta dissertação analisa algumas obras e intervenções públicas de três mulheres cantoras - Katú Mirim, Bia Ferreira e Ekena -, que integram a cena musical artista da atualidade brasileira, para pensar como elas produzem discursos interseccionais. A relevância da investigação está na possibilidade de contribuir para a literatura especializada sobre a cena artista no Brasil da atualidade, dando visibilidade às micropolíticas de (r)existências. A metodologia utilizada é baseada na interseccionalidade, em diálogo com saberes dos feminismos negro, decolonial e *queer* para analisar algumas obras das artistas, bem como algumas entrevistas e performances artísticas encontradas na internet. As teorias acionadas se aproximaram da complexidade das obras das cantoras e nos ajudaram a compreender alguns dos temas e problematizações produzidas pelas cantoras, que apontaram inúmeras avenidas de cruzamento de opressões e como esses cruzamentos contribuíram para a produção de suas obras. Além da intersecção entre raça, gênero e sexualidade e o ativismo musical, apareceram temas como Performance - Educação - Afrofuturismo - Afeto - Tecnologia de Sobrevivência - Colonização - Adoção - Redes sociais - Ancestralidade - Resistência - Cura - Rua - Transgressão - Gordofobia - Geração - Religião - Corpo - Território - Maternidade - Classe - Instituições sociais – Pertença. Alguns deles foram abordados em profundidade aqui. Diante dessa multiplicidade, entendemos que essa dissertação não finaliza as discussões em torno do que a vida e a obra das cantoras podem nos informar em termos de interseccionalidade, ela apenas inicia. Uma das percepções que tivemos ainda, foi a compreensão de que a música para Katú Mirim é resposta, para Bia Ferreira, ferramenta de transformação, de informação, de aprendizagem e, para Ekena, cura. Concluímos entendendo que as inter-relações contribuem significativamente para a produção de subjetividades e de sujeitos singulares, além de cenas artistas únicas, apesar de disputarem narrativas, por vezes, semelhantes, como o antirracismo. Entendemos que o nó (amarração, encruzilhada) construído no nós (coletividades) reivindica outras construções e outras possibilidades de nós (encruzilhada e coletividades), mais interdependentes porque a vulnerabilidade é humana, mas rejeitam a precariedade.

**Palavras-chave:** ativismo, cena musical artista, interseccionalidade, feminismos, nós.

ANDRADE, Deyse Carla Souza Santos. Let me sing my own history: Bia Ferreira, Klatú Mirim and Ekena, interseccionalidade and artivism in the contemporary Brazilian music scene. Thesis advisor: Leandro Colling. 2023. 147 f. il. Dissertation (Master in Culture and Society) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes some musical works and public interventions of three female singers - Katú Mirim, Bia Ferreira and Ekena -, who are part of the current Brazilian musical's activist scene, in order to think about how they produce intersectional discourses. The relevance of the research is in the possibility of contributing to specialized literature on the current activist scene in Brazil, visibilizing the micropolitics of (r)existences. The methodology used is based on intersectionality in dialogue with Black, decolonial and queer feminisms to analyze some of the artists' works, as well as some interviews and artistic performances found on the internet. The theories allowed the approach towards the complexity of their works and helped us to understand some of the topics and problematizations produced by these female singers, that pointed out countless avenues of crossed oppression and also how these intersections contributed to the production of their works. Besides the intersection between race, gender, sexuality and musical activism, other topics such as: performance; education; Afrofuturism; affection; survival technologies; colonization; adoption; social media; ancestry; resistance; healing; streets; transgressions; fatphobia; generation; religion; body; territory; motherhood; social class; social institutions; and belonging, also appeared in their works. Here, some of these topics were approached in depth. Considering this multiplicity, we understand that this dissertation does not end the discussions around what the life and work of these singers can inform us in terms of intersectionality, it only begins. One of our understandings was that for Katú Mirim music is an answer, for Bia Ferreira it is a transformation, information and learning tool and for Ekena it is healing. Our conclusion was that the interrelationships contribute significantly to the production of singular subjectivities and subjects and also to unique activist scenes, although, at times, there is a dispute of similar narratives such as anti-racism. We understand that this knot (bonding, crossroad) built by an we (collectivities) claims other constructions and other possibilities of an us (crossroads and communities), a more interdependent one because vulnerability is human, but rejects precariousness.

**Keywords:** activism, activist music scene, intersectionality, feminisms, knots.

## LISTA DE FIGURAS

Figura	1	Representação gráfica da linhagem de mulheres.....	15
Figura	2	Nuvem de palavras que compõem as canções do álbum <i>Igreja Lesbiteriana, um chamado</i> .....	43
Figura	3	QR Code para acesso ao vídeo <i>Cota não é esmola</i> , performance de Bia Ferreira.....	47
Figura	4	QR Code para acesso ao videoclipe <i>De dentro do AP</i> .....	52
Figura	5	QR Code para acesso ao vídeo de apresentação de Bia Ferreira, no Sofar Curitiba.....	54
Figura	6	QR Code para acesso ao videoclipe <i>Boto fé</i> .....	56
Figura	7	Nuvem de palavras que compõem as canções do EP <i>Nós</i> .....	64
Figura	8	Nuvem de palavras que compõem as canções do álbum <i>Nó</i> .....	84
Figura	9	QR Code para acesso ao videoclipe <i>da canção Todxs putxs</i> .....	93
Figura	10	Representação gráfica das intersecções entre as discriminações de gênero e raça.....	101
Figura	11	QR Code para acesso ao videoclipe <i>da canção Sinto Muito</i> .....	122
Figura	12	QR Code para acesso ao videoclipe <i>da canção Mulher, Capítulo 6: Encontrei minha melhor amiga</i> .....	123
Figura	13	QR Code para acesso à canção <i>Jogo Sujo</i> .....	126
Figura	14	QR Code para acesso à canção <i>Falso Profeta</i> , de Katú Mirim.....	137

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	Printscreen de performance de Bia Ferreira, em uma batalha de poesia, declamando <i>Cota não é esmola</i> .....	47
Imagem 2	Frames do videoclipe <i>De dentro do AP</i> .....	52
Imagem 3	Frames do vídeo de apresentação no Sofar Curitiba.....	54
Imagem 4	Frames do videoclipe <i>Boto fé</i> .....	56
Imagem 5	Printscreens dos perfis criados por Katú Mirim, no Instagram.....	76
Imagem 6	Frames de vídeo protagonizado por Katú Mirim, no Facebook.....	77
Imagem 7	Printscreens de vídeos protagonizado por Katú Mirim, no Tik Tok.....	79
Imagem 8	Frames com alguns dos corpos que aparecem no videoclipe de <i>Todxs Putxs</i> , da cantora Ekena.....	95
Imagem 9	Printscreen do videoclipe <i>Sinto Muito</i> .....	122

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>NÓS INICIAIS</b>	14
1.1	EU PESQUISADORA, ELAS CANTORAS, NÓS ENCRUZILHADA	14
1.2	ASPECTOS METODOLÓGICOS	18
1.3	CAMINHOS TEÓRICOS	22
1.3.1	Artivismo	22
1.3.2	Feminismo queer	28
1.3.3	Feminismo decolonial	31
1.3.4	Feminismo negro	34
<b>2</b>	<b>NÓS SINGULARES</b>	37
2.1	BIA FERREIRA NA CENA MUSICAL ARTIVISTA	38
2.1.1	Deixa que eu conto/ a minha história/ eu me represento/ eu recebo as glórias - vida e obra de Bia Ferreira	39
2.1.2	A carne mais barata do mercado é minha carne negra - temas de Bia Ferreira	41
2.1.3	Meu tiro é certo e vai chegar direto na sua hipocrisia - cenas de Bia Ferreira	53
2.2.	KATÚ MIRIM NA CENA MUSICAL ARTIVISTA	59
2.2.1	Eu cheguei para tentar abrir a sua mente - vida e obra de Katú Mirim	59
2.2.2	Vou falar, toda licença/ eu vim te apresentar/ a verdadeira história que eles tentam camuflar - temas de Katú Mirim	63
2.2.3	Me querem apagada, mas eu vou brilhar/ o bicho da mata virou popstar - cenas de Katú Mirim	73
2.3	EKENA NA CENA MUSICAL ARTIVISTA	81
2.3.1	Mulher, a culpa que tu carrega não é tua - vida e obra de Ekena	81
2.3.2	Entra aqui pra ver tudo o que eu fiz pra você - temas de Ekena	83
2.3.3	Eu sabia que ali era o meu lugar - cenas de Ekena	92
<b>3</b>	<b>NÓS EM COMUM</b>	99
3.1	E NÓS, AS MULHER PRETA? - INTERSECCIONALIDADES NAS PRODUÇÕES MUSICAIS ARTIVISTAS DE BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA	99
3.2	COLOCA A MÃO PRO ALTO E FAZ O SÍMBOLO DA VULVA - CORPOS-ENCRUZILHADAS: CORPOS-ALVOS E CORPOS-INFRAESTRUTURAS POLÍTICAS.	110
3.3	SUA RELIGIÃO NÃO É MINHA SALVAÇÃO - QUEM VAI PARA A IGREJA LESBITERIANA?	125
<b>4</b>	<b>NÓS DE ARREIMATE</b>	140
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

## 1 NÓS INICIAIS

Esta dissertação analisa algumas obras e intervenções públicas de três mulheres cantoras - Katú Mirim, Bia Ferreira e Ekena -, que integram a cena musical artista da atualidade brasileira.

O projeto de pesquisa, que serviu de base para esta dissertação foi selecionado em 2020, mesmo ano em que a pandemia de Covid-19 começou. Presencialmente assisti duas ou três aulas e, com as medidas para não disseminação do vírus, as aulas foram suspensas. Orientações, aulas, encontros da linha de Artes do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCus) aconteceram de forma remota. Não frequentei a Universidade Federal da Bahia (UFBA) presencialmente, não convivi com colegas pesquisadores/as que entraram junto comigo no Programa e tive algumas crises de ansiedade até que a escrita acabasse. Medo de perder pessoas queridas, medo da contaminação, medo da vacinação não acontecer, medo do governo genocida de Jair Bolsonaro, medo de sentir medo e não conseguir pesquisar, escrever e cumprir os prazos.

Enfim, aqui estamos e se você está lendo esta dissertação é porque conseguimos sobreviver e escrever sobre a vida e a obra de três mulheres que também sobreviveram não apenas à pandemia, mas às opressões, utilizando, dentre muitas tecnologias, a arte.

### 1.1. EU PESQUISADORA, ELAS CANTORAS, NÓS ENCRUZILHADA

Mãe nos contava que a mãe dela foi capturada numa floresta, acuada por um cachorro, com mais ou menos 11 anos de idade. Foi levada pra casa de Rafael e Loló. Rafael era sertanejo, catingueiro, ele levava mercadoria para o Sul da Bahia. O filho deles, Marcelino, começou a se engrajar com minha avó, Jenuína, que, depois de uns 3 anos de convivência, engravidou e teve sua primeira filha. Daí em diante casaram e tiveram mais filhos, uns 10. No entanto, sua tataravó, Jenuína, era índia mesmo. A gente não sabe de que povo ela era. Mas tu sabe, esse povo novo [se referindo aos irmãos mais novos] nenhum gosta de dizer que tem parentesco com índio não, aí é por isso que só falam da parte de Manoel [parente português]. (Informação verbal<sup>1</sup>)

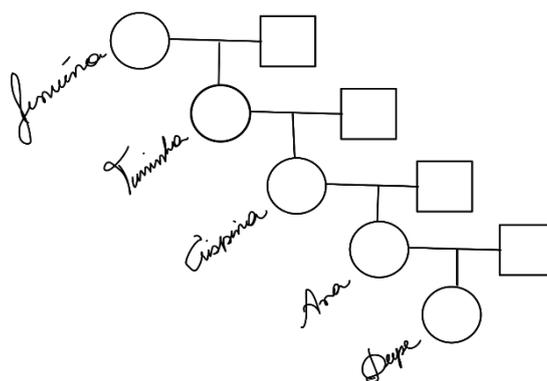
---

<sup>1</sup> Inã, minha tia avó, em entrevista para esta pesquisa.

Esse é um fragmento de uma conversa<sup>2</sup> que tive com minha tia avó, de nome fictício Inã. Ela me contou uma das histórias de quem foi “pega no laço” na nossa família. Certamente, você já deve ter ouvido falar de mulheres originárias do Brasil, que eram caçadas com laços e cachorros, por homens brancos, para estupro e exploração.

Segundo Inã, Jenuína (não se sabe o ano de nascimento e de sua morte) pariu 10 filhos, 7 homens e 3 mulheres, e morreu jovem, quando uma de suas filhas, minha bisavó, Tuninha (1916-2007), tinha 13 anos. Minha bisavó criou seus irmãos e irmãs mais novos/as. Foi difícil encontrar relatos sobre Jenuína. Todas/os ficavam ansiosas/os (tias/os-avós) quando eu recorria a elas/es para que me contassem sobre a história da família. Elas/es queriam contar a história de Manoel (1873-1969), dito por elas/es sempre com nome e sobrenome, homem de posses, de descendência portuguesa, casado com Sofia (1884-1976), costureira, que se separou de Manoel após traições e se sustentava com o seu trabalho. O filho de Sofia com Manoel, também chamado de Manoel (1916-1978), e conhecido como Pequeno, casou-se com Tuninha, filha de Jenuína, que pariu 24 filhos, entre elas e eles, minha avó Crispina (1947-2011). Abaixo uma representação gráfica, inspirada em um genograma, de Jenuína a mim.

**Figura 1** – Representação gráfica da linhagem de mulheres.



Fonte: De autoria própria.

<sup>2</sup> Fiz contato com algumas/uns tias/os avós (dentre elas/es Inã e Jurema) em abril de 2021, durante a pandemia, por telefone, para conversar sobre nossas origens. Transcrevi algumas dessas conversas, dentre elas, esta.

Segundo Jurema, nome fictício para outra tia-avó, Jenuína foi casada com Marcelino, um grande curandeiro, vidente e dono de uma casa de terreiro. Nossa raiz indígena, no entanto, viria do casal de indígenas encontrado por caçadores, no mato, que foram levados a um homem chamado Cônego. Eles tiveram três filhos, entre eles Sophia, conhecida como Pomba (mãe de Manoel Pequeno).

Ao que percebi, conversando depois com outras tias/avós, cada uma tinha uma versão diferente da história da caça, do laço, da mulher indígena capturada. Esta dissertação trata também sobre o cruzamento entre histórias de mulheres brasileiras que não conheceram suas mães indígenas e negras, suas histórias, que não viveram o luto por suas mortes, não choraram seus estupros e violências produzidas na exploração de seus corpos. É uma dissertação sobre as (r)existências de sujeitos que vivem o *locus fraturado* pela *diferença colonial*, produzidos na colonialidade de gênero e que utilizam a música para produzir cenas artivistas.

Meu interesse pelos estudos de gênero existe desde as minhas primeiras experiências de silenciamento e violências. Não sabendo dar nome, na infância e adolescência, aos movimentos de (r)existências que ia produzindo, junto ao desejo por um mundo diferente para mulheres, foi na graduação, adulta, que o meu ativismo se consolidou e se ampliou (ainda que marcado por sequelas) para pensar outros sistemas de opressão, além de gênero.

Para me localizar, estes são alguns lugares, pontos de paradas, de passagens e de permanências: sou mulher, lida socialmente como branca e nunca me percebi racializada por onde passei, até aqui heterossexual, cisgênero, sem religião, sem deficiências físicas diagnosticadas, sem diagnóstico de transtorno mental. Consigo me alimentar, trabalhar, estudar, pagar por serviços que utilizo, para continuar trabalhando, estudando, pesquisando, escrevendo. Sou psicóloga, professora, pesquisadora, de classe trabalhadora. Sou casada e divido muito da minha vida com um homem lido socialmente como branco, até aqui hetero, cis, de classe trabalhadora, sem deficiências físicas ou transtornos mentais diagnosticados e bisneto da mesma Jenuína. Éramos evangélicos (nossas raízes não são, mas com o apagamento

produzido na *colonialidade* que “converteu” parte da família, houve e há “escandalização” dos nossos saberes ancestrais, heranças de fé, caboclos e guias). Eu rompi com esta religião, depois veio ele e depois desses muitos outros rompimentos aconteceram. Esses marcadores não apenas localizam meu discurso, mas também localizam opressões e vantagens sociais, que me colocam em condições diferentes de muitas possibilidades de ser/estar mulher.

Desde a infância fui estimulada por minha mãe a realizar atividades que envolvem a criação e o trabalho manual. A arte me acompanhou por toda a vida, nunca de maneira central, mas, no mínimo, na admiração e inspiração. Foi em 2018, com as eleições para a presidência da República, que a arte passou a ocupar a função de autocuidado na minha vida. O trabalho manual da vez envolvia um resgate (crochê) e uma aprendizagem (macramê). Na medida em que as peças iam sendo produzidas, eu me sentia sendo construída junto. Fazia reflexões, adaptações, aproveitamentos, desfazimentos e pequenas curas eram produzidas.

Esse movimento subjetivo culminou em algumas perguntas ao descobrir o ativismo, por meio dos estudos no Curso de Especialização em Gênero e Sexualidade na Educação, oferecido pelo NuCus através de uma parceria entre Universidade Aberta do Brasil (UAB), a Capes e a UFBA. Após esse curso ingressei no Mestrado com as perguntas que surgiram naquele momento: assim como pequenas curas me acontecem na medida em que faço nós e pontos, elas também acontecem na vida de outras mulheres que escolhem e produzem arte posicionada à esquerda? O que mais acontece com elas? Eu, que já não estava só, fiquei menos com a orientação de Leandro Colling. Minhas perguntas se tornaram nossas e mudaram um pouco: o que as experiências em cenas artistas produzem em mulheres (artistas dessas cenas) em diferentes contextos de interseccionalidade? Como a interseccionalidade aparece em suas obras? Quais rupturas e continuidades são produzidas na cena artista em que essas mulheres atuam?

Eu, pesquisadora, não neutra, sou conduzida por minha ancestralidade, desde as pistas deixadas nos nós de crochê e macramê, às escolhas teóricas e

metodológicas. Somos (as artistas, a *orientação*, as mulheres que compõem o referencial teórico deste trabalho, minhas ancestrais e eu) vários nós de subjetividades fraturadas e (r)existentes. Escrevo (lendo e ouvindo elas) porque entendi com a Audre Lorde (2021) que nossos silêncios não nos protegem, mas falando faço ponte com sujeitos que me interessam. Espero que este texto nos ajude na produção de novos lugares, mais atraentes do que os que estão disponíveis hoje, porque construídos por *nós*. Que sigamos juntas.

## 1.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nesta investigação, não aplicamos uma metodologia aos “objetos” da pesquisa. O caminho metodológico foi se fazendo e se criando com elas, as mulheres artistas, no processo de pesquisa, a partir do mapeamento das obras e do que elas nos provocaram a pensar e a ler. Nesse sentido, percebemos, eu e Leandro Colling, que valeria a pena apostar na interseccionalidade, ou seja, em pensar nas interconexões e inter-relações entre diversos sistemas de opressão e como eles produzem singularidades e experiências distintas nos sujeitos. A metodologia, que é baseada na interseccionalidade, dialoga com saberes dos feminismos negro, decolonial e queer para analisar algumas das obras das artistas, bem como algumas entrevistas e performances artísticas encontradas na internet. Esse diálogo só foi possível porque o campo nos levou ao encontro desses saberes e não o contrário, ou seja, as cantoras produzem cenas que se sintonizam com essas perspectivas.

Quanto ao processo de escolhas das artistas, os critérios foram:

- a) serem mulheres em diferentes contextos de raça, gênero e sexualidade que integram a cena artista da atualidade;
- b) o nosso interesse na vida e obra das cantoras;
- c) o fôlego para dar conta da investigação e análise dessas vidas e obras em um mestrado.

Algumas outras cantoras estiveram em nosso radar. Martin'ália, Linn da Quebrada e Kaê Guarajajara foram algumas dessas artistas interessantes que

tiveram suas obras mapeadas, mas que, por algum dos três motivos acima, não continuamos a investigar.

O mapeamento foi realizado na internet por meio de sites, blogs e redes sociais, buscando reunir álbuns, letras, canções, *singles*, entrevistas e performances. Em seguida ao mapeamento e um pouco de investigação das suas vidas, identificamos os temas mais recorrentes abordados em suas canções, as palavras mais ditas, aquelas que, apesar de ditas uma única vez, representam algo de potente em suas obras. Criamos um mosaico com essas palavras e, a partir dele, começamos a pensar em seus temas que nos levaram às teorias. No referencial teórico apresento as teorias acionadas no mapeamento das obras das cantoras.

As escolhas metodológicas foram feitas pensando em algo repetido muitas vezes para mim: a metodologia (caminho) deve me ajudar a alcançar os objetivos da pesquisa e esse caminho também pode ser criado. O mapeamento para encontrar informações sobre a obra das cantoras e a análise dessas obras e performances, considerando os saberes produzidos pelos feminismos decolonial, *queer*, negro, deu conta de conduzir esta pesquisa. A investigação se beneficiou dessas teorias produzidas, em sua maioria por mulheres, primeiro porque são construções que se aproximam da complexidade das obras das cantoras, segundo porque são construções que se aproximam da visão de mundo, de sujeito, de ser e de saber que me interessam e, enquanto pesquisadora, não tenho a pretensão de ser neutra.

Me interessa a proposta de relação sujeito-objeto produzida por Ochy Curiel (2019), teórica feminista decolonial, que questiona a posição ocupada pela pesquisadora:

Uma das características da colonialidade do conhecimento, como sinalizamos, é assumir que aqueles que foram definidos como outros, que são quem representam a diferença colonial, são geralmente os objetos das investigações e pesquisas: mulheres, negras, empobrecidas, pobres, indígenas, migrantes do Terceiro Mundo, como se somente assumi-las como matéria-prima seja uma pesquisa feminista crítica e descolonial. Geralmente o lugar dos privilégios de quem constrói conhecimento sobre esses “outros” e essas “outras” parece inquestionável. (CURIEL, 2019, p. 45)

Fiquei de cá cuidando para não cair nas ciladas das colonialidades, atenta sobre como romper essas lógicas repetidas tantas vezes e aprendidas, pois, como diz Bia Ferreira em uma de suas canções:

A minha escrevivência transcende sua teoria/ o que tá no seu caderno eu vivo no dia-a-dia/ Representatividade/é nós por nós/ ninguém vai falar por mim/ eu tenho a minha voz/ E se a minha voz em algum momento falhar/ Posso te garantir/ Tem muita preta pra falar// Então/ *Deixa que eu conto/ A minha história/ Eu me represento/ Eu recebo as glórias/ Aprendo com as minhas e tão certo como o agora/ Eu estarei nas linhas que contam nossa vitória (Deixa que eu conto).*

Seguir testando e treinando caminhos decoloniais, tentando novos repertórios, percebendo os lugares sociais que me atravessam na produção de uma ciência não neutra não foi um caminho confortável, mas foi o que me fez pensar que esta pesquisa valeria à pena. Reconheço que, assim como aponta Oyěwùmí (2002, p. 33), as questões geradas no ocidente acabam por afetar “como pensamos, sobre quem pensamos, o que pensamos e quem pensa conosco”. Então, apesar de desejar seguir um caminho metodológico decolonial, minha subjetividade, produzida na modernidade capitalista e colonial, não facilitou.

Ao fazer escolhas (teóricas, metodológicas e das artistas), espero contribuir para refletir sobre o fazer de mulheres em diferentes contextos, que produzem teorias robustas e obras complexas, a partir de condições sociais que nos vulnerabilizam e privilegiam, afinal:

*Quanto tempo faz que eles contam a nossa história/ Quanto tempo faz que constroem nossa memória/ Eu vim pra contar que tão certo como o agora/ Eu estarei nas linhas que contam nossa vitória (Deixa que eu conto).*

Algumas outras perguntas, de Ochy Curiel (2019, p. 42), parecidas com as levantadas por Oyěwùmí (2002), foram constantes por aqui: “Conhecimento para quê? Como produzimos conhecimento? O que fazemos e de acordo com qual projeto político? Em que marcos institucionais e políticos os produzimos?” Ela continua:

[...] em uma metodologia feminista descolonial deve se fazer várias perguntas: o que estão significando os pontos de vista nas investigações feministas? Até que ponto impomos gênero nos processos investigativos e epistemológicos quando estudamos mulheres racializadas, fundamentalmente negras e indígenas? Até que ponto reproduzimos a colonialidade do poder, do saber e do ser quando a raça, a classe, a sexualidade são convertidas somente em categorias analíticas ou descritivas que não nos permitem fazer uma relação entre essas realidades com uma ordem mundial capitalista moderna-colonial? (CURIEL, 2019, p.45)

Maria Lugones, também feminista decolonial, igualmente inspirou caminhos nebulosos:

Como aprendemos umas das outras? Como faremos isso sem nos causar dano, mas com a coragem de retomar a tessitura do cotidiano que pode revelar profundas traições? Como nos entrecruzarmos sem assumir o controle? Com quem fazemos esse trabalho? O teórico aqui é imediatamente prático. (LUGONES, 2014, p. 950)

Enfim, foram muitas as questões que construíram esta dissertação e me deram pistas de caminhos que me interessam mais e menos. Que esta pesquisa produza leituras aconchegantes e prazerosas, mas que também conduza a desconfortos e abale certezas. Assim como Bosi (1992, p. 112) diz: “Quando entramos em um ambiente novo, de estimulação complexa, passamos por instantes de atordoamento. Tudo é uma mancha confusa que hostiliza os sentidos”, que produza borramentos, que não se traia o espanto, que produza incômodos, que não se proteja a desorientação (BOSI, 1992) porque a conformidade não nos interessa, mas sim a produção de nossos caminhos. Ainda que o medo de não entender esteja presente (e esteve todo o tempo durante esta escrita) e seja desagradável, é preciso desenvolver tolerância às emoções desagradáveis para desenvolver-se. A experiência com a pandemia (e esta dissertação foi construída durante a pandemia) testou nossas habilidades emocionais e nos deixou aprendizagens. Emoções agradáveis e desagradáveis fazem parte da experiência humana de viver, livrar-se delas é livrar-se de experimentar e, em alguma medida, de viver.

### 1.3. CAMINHOS TEÓRICOS

#### 1.3.1. Artivismo

Uma das reflexões teóricas que nos interessam é a noção de artivismo, neologismo que une as palavras arte e ativismo, de uso não consensual, que vem sendo utilizado para identificar e refletir sobre cenas produzidas por pessoas que fazem uso de diversas linguagens artísticas para intervir em contextos sociais e políticos através da inserção de denúncias, provocações e críticas das condições que produzem as desigualdades na atualidade. O artivismo é uma forma de micropolítica, uma forma de resistência cultural (BORDIN, 2015; CHAIA, 2007; COLLING, 2018a; COLLING, 2019a; THÜRLER, 2019; VIEIRA, 2007). Para mim, o artivismo é um movimento coletivo que utiliza a arte como meio para se posicionar politicamente contra normas e padrões culturais que violam direitos de existências. O artivismo é um movimento que estimula a criação insubordinada e resistente, que tende a produzir flexibilizações cognitivas em todos os envolvidos na cena desse movimento coletivo, tanto criadores quanto público.

Toda arte já não é política, uma micropolítica? Sim, segundo Thürler (2019), na medida em que produz efeitos nas estruturas de poder. São, no entanto, para o autor, os efeitos provocados pela arte que as distingue, podendo elas tanto reiterar, manter, quanto criticar e promover novos olhares e transformações nas estruturas. O artivismo estaria no campo das artes insubordinadas, que reivindicam e resistem às normas produzidas pela cultura.

Rose de Melo Rocha, ao contextualizar o debate sobre o artivismo, sinalizou que:

[...] falar em artivismo significa nomear práticas, posturas e linguagens nas quais o engajamento é necessariamente um tema de resistência, dissidência ou dissenso. Assim, não caberia falar em artivismo ou artivistas no âmbito do projeto estetizante capitaneado pelo nazismo, por exemplo, tampouco nos grandes projetos artísticos promovidos sob os auspícios de governos totalitários. Não há, pois, artivismo em sistemas tirânicos, embora bem saibamos não ser descabido reconhecer os esforços sistemáticos de cooptação da arte, da estética e do entretenimento por movidas conservadoras, reacionárias e populistas. (ROCHA, 2021, p. 16-17)

Ao dialogar sobre ativismo, focamos na arte posicionada à esquerda (arte que critica, transgredir, problematiza, promove desaprendizagens e descolonizações). Por esquerda não se faz referência aos partidos políticos, como aponta Deleuze (2018) em uma visão histórico-política, mas a uma percepção de mundo comprometida com o sociocultural, o coletivo, as macropolíticas, sem deixar de considerar o indivíduo e as micropolíticas, ou seja, compreendendo a interação entre ambos para intervir. Nessa compreensão, Leandro Colling diz que:

[...] a produção artística ativista não aparece apenas para momentos lúdicos e festivos. Ela é entendida, assim como na área das artes, como produtora de saber tal qual as demais formas de produção de conhecimento mais consolidadas e respeitadas no ambiente acadêmico. (COLLING, 2018a, p. 162)

Bordin (2015) também aponta que é ao criar um universo lúdico, mágico, da diversão, despertando sensações e prazer, que a arte cria o espaço para o diálogo. Esse diálogo posicionado politicamente configura “uma experiência política por meio de um ato artístico” (BORDIN, 2015, p.130). Espaço que não seria possível de ser criado apenas por meio do próprio diálogo verbal tradicional. As pessoas que produzem esse tipo de arte entendem essa potência, “eles não são atores que representam um personagem, mas são o que representam, pois, vida e arte é indivisível” (BORDIN, 2015, p.127-128). E continua:

[...] são figuras políticas com pensamento político, isso vai além de técnicas de atuação, que adotam uma forma de vida condizente com aquilo que pregam utilizando a arte como propulsora para provocar transformações sociais a partir de suas convicções. (BORDIN, 2015, p. 128)

Para Colling (2019a), se referindo às pessoas que produzem ativismos sexuais e de gênero da atualidade, suas vidas e obras se misturam, provocam e insurgem, muitas vezes não sendo possível diferenciar o que é performance artística e performatividade de gênero, por exemplo: “seria difícil diferenciar a performance artística de artistas como Linn da Quebrada ou Miro Spinelli de suas performatividades de gênero”. (COLLING, 2019a, p. 32). No texto *O que*

*performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?*, Colling (2021a) trabalha nessas ideias de modo aprofundado, explicando sobre os limites borrados e tênues entre os conceitos de performance e performatividade porque determinadas pessoas artistas usam a sua própria performatividade de gênero dissidente como obra de arte em suas performances.

As pessoas que produzem cenas artivistas muitas vezes desejam “viabilizar novas formas de ser e existir no mundo” (LUCAS, ROCHA e ALÓS, 2020, p. 67). Por exemplo, ainda é possível sentir e ser tocada pelo ato-performance *Nosso Luto, Nossa Luta*, contado por Lucas, Rocha e Alós (2020), mesmo depois da experiência acontecer. O ato-performance, um protesto que buscou dar visibilidade ao desastre da lama produzida pelo rompimento da barragem de Brumadinho, ocorrida em 25 de janeiro de 2019, que matou mais de 250 pessoas, além de causar impactos gravíssimos no território e nas vidas dos sobreviventes, ainda ecoa.

A performance no dia 21 de abril de 2019 foi muito emocionante. No dia anterior, as letras do banner humano foram montadas. Nos encontramos cedo no centro de Belo Horizonte e 2 ônibus levaram os performers até o Topo do Mundo. Lá chegando nos maquiamos com lama e as cores preta e vermelho (pelo luto e pela guerra). Fizemos um aquecimento e marcamos o espaço. Então nos maquiamos lá no topo da Serra da Moeda e realizamos a performance. Foi muito emocionante, tocante. O público era grande e nos assistia atentamente e vimos as lágrimas de muitas pessoas. Foi um ritual no qual o crime-tragédia foi “teatralmente revivido” e juntos vivemos o luto pelo que aconteceu. Havia raiva, tristeza, pesar, e tantas outras emoções que ali – neste ato-performance – performers e público juntos adentraram o território da arte, do sensível em busca de transformações através do ativismo e da arte política. (GAMBOGI, 2020 *apud* LUCAS, ROCHA e ALÓS, 2020, p. 80)

A cena apresentada pelo artista e diretor do ato, Tiago Gambogi, que teve duração de 27 minutos, buscou dar visibilidade para a tragédia, mas também provocar o luto coletivo, o grito.

O “ativista-diretor viu potencial de realizar um trabalho que pudesse realmente contribuir com o clamor por justiça de tantas pessoas. Justiça e, o que nos parece muitíssimo importante, o direito à memória ao luto público e coletivo”. (LUCAS, ROCHA e ALÓS, 2020, p.77)

A possibilidade de afetar, de provocar emoções que fluem e circulam pelos corpos e entre os corpos, ecoando mesmo depois da cena, é potente. É o espaço mágico a que Bordin (2015) se refere, que comunica e abre espaço para pensar, movimentar, mudar e criar os novos mundos sobre os quais Lucas, Rocha e Alós falam. Bordin (2015) afirma que a arte ativista vem sendo utilizada como estratégia política de enfrentamento, de denúncia de condições sociais desde 1960. Thürler (2019) caminha na mesma direção ao afirmar que:

Se posicionar artisticamente à esquerda [...] é defender um[a] produção em arte insubordinada, que resista à colonialidade da experiência, questione as presenças e as ausências, os silenciamentos e as violências simbólicas das produções artísticas, mas que também produza estéticas, em um processo artístico híbrido entre arte, cultura e política, capazes de desvelar as relações de poder, que promovam novas políticas de subjetivação e trate das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade. (THÜRLER, 2019, p. 26)

Bia Ferreira, que se identifica como uma das produtoras dessa cena, diz que o “ativismo deveria ser uma base para quem quer viver de arte. Não tem como você viver de arte se calando diante do que tá acontecendo, porque se você se cala então o que você faz não é arte, é pão e circo” (FERREIRA, 2019a). Bia Ferreira faz arte posicionada, insubordinada, provocativa.

Uma das características similares de pessoas que produzem a cena ativista das dissidências sexuais e de gênero, apontadas por Colling (2018a), é que elas:

[...] priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva (COLLING, 2018a, p. 161)

Ao posicionar a arte como política, Thüler (2019) também a localiza como política de subjetivação, que não apenas representa um mundo interno podendo tencionar o mundo externo com resistências e provocações, mas também produz subjetividades, ou seja, modifica, tenciona, provoca os processos de subjetivação. Quanto a isso, Colling relata que a conexão entre arte, política e

as dissidências sexuais e de gênero não são novas, pois já faz tempo que os corpos dissidentes perceberam a potência da arte “para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo”. (COLLING, 2018a, p.157). O autor fala em “cena” inspirado em Nelly Richard, pesquisadora que chamou de “Escena de Avanzada” um conjunto de produções artísticas realizadas no Chile durante a ditadura:

[...] a arte da Avanzada oferecia seus signos ao devir coletivo de uma participação múltipla e inacabada, recorrendo à ‘temporalidade acontecimento’ de obras que se projetavam como realizações em curso”. Como veremos adiante, guardadas as diferenças e períodos históricos distintos, a cena brasileira também se aproximará da cena chilena ao cruzar a fronteira entre as linguagens artísticas e valorizar o corpo nas práticas artísticas. (COLLING, 2019a, p.12)

Para Lucas, Rocha e Alós (2020), não se pausa o protesto para o momento artístico. O ativismo acontece no meio deste, é ele. Essa é uma arte que se faz no centro dos acontecimentos. Estamos falando de um tipo de “arte que olha para o presente” (LUCAS, ROCHA e ALÓS, 2020, p. 66). A ideia de ativismo como algo que está acontecendo, é presente, dialoga com Colling (2019a) quando aponta, via Marcelo de Tróí, que a ideia não é usar ativismo como etiqueta ou identidade para artistas:

[...] não existe o ofício do artista, os a(r)tivismos queer são produções de acontecimentos que tratam de desestabilização sexual, de gênero com caráter anticolonial e, frequentemente, com caráter anarquista. Sendo produção de acontecimentos, faz sentido que a performance seja uma das linguagens mais usadas nessa cena, porque ela é, em si, um acontecimento. (TRÓI, 2018 *apud* COLLING, 2019a, p. 15)

Quanto às características da cena artista da atualidade, Leandro Colling destaca algumas:

- a) Uma “produção artística que usa múltiplas linguagens. Performance, teatro, dança e canto podem estar misturados em um mesmo espetáculo, o que também conecta essas produções com as tendências da arte contemporânea” (COLLING, 2019a, p. 27).
- b) Rejeitam a ideia de uma contemplação passiva por parte das pessoas expectadoras, que são convocadas e interpeladas a intervir em muitas

obras. “[...] o objetivo jamais parece ser o de apenas entreter e divertir a plateia. O divertimento – quando ocorre – pode até estar presente, mas ele não virá sozinho” (COLLING, 2019a, p. 29).

- c) Ao invés de centralizar a autoria em uma pessoa iluminada, várias produções são criadas por várias pessoas e, às vezes, o próprio público pode até mudar os rumos de um espetáculo ou colaborar na condição de atores e atrizes [...] (*Ibid.*, p.30).
- d) Ocupar outros espaços, para além das conhecidas salas de espetáculos, museus e galerias, é outro aspecto que une boa parte das produções (*Ibid.*, p.31).
- e) Para parte das produções artísticas dessa cena, o corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte" (p.31). [...] "Se pensarmos na cena dos ativismos das dissidências sexuais de gênero do Brasil, perceberemos nitidamente que não é possível diferenciar a performance artística do corpo e da performatividade de gênero de boa parte dessas pessoas artistas (*Ibid.*, p.32).

Lucas, Rocha e Alós (2020) explicam que a emergência do ativismo está ligada aos movimentos sociais, à luta contra o racismo de pessoas negras, após 1960, e aos ativismos *queer*, após 1980. Nascem como atos de protesto, como políticas de(s)coloniais e não têm associação direta com os movimentos sociais clássicos: sindicatos, partidos e associações. Há um movimento de reinvenção da luta e os atores sociais são “movidos pelo próprio sentimento de indignação” (LUCAS, ROCHA e ALÓS, 2020, p. 70).

Abastecidas/os de algumas informações sobre ativismo, investirei algum tempo agora para pensar algumas ideias apresentadas por autoras/es que se alinham a diferentes feminismos e que me ajudaram a analisar as cenas musicais artistas produzidas por Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena. Mas, antes, desejo lembrar o que disse Thürler (2019) sobre os sujeitos que produzem artes em diferentes contextos de gênero: é se posicionar de um lado da historicidade, para quem a arte é como trincheira de resistência, em que o artista é alguém que se assume como protagonista de uma ação política. Ao passo que faz o mundo, vai se fazendo.

### 1.3.2. Feminismo queer

Leandro Colling (2018b e 2019b) escreve que Judith Butler (2003), importante expoente do feminismo *queer*, em *Problemas de Gênero*, fomenta a compreensão sobre os mecanismos compulsórios que produzem performatividades de gênero femininas e masculinas e culminam em destinos sociais. Antes de Butler, Simone de Beauvoir, em seu clássico livro *O segundo sexo*, de 1967, disse a célebre frase: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

Leandro Colling (2018b) acrescenta que, para Butler, a frase de Simone de Beauvoir é importante para desnaturalizar a ideia de gênero como algo biológico, mas faz parecer que em algum momento da história dos sujeitos o corpo estaria sem gênero. Através da teoria da performatividade de gênero, entende-se que “nunca estivemos livres das normas culturais” (COLLING, 2018b, p. 28). Antes de nascer já se designa um gênero ao bebê e, a partir desse momento, sobre o corpo “incidem todas as normas de gênero construídas e impostas pela sociedade” (COLLING, 2013, p. 90). Para o autor, Butler desenvolve a teoria da performatividade de gênero inspirada na tese dos atos performativos, produzida pelo linguista John Austin, que evidenciou que algumas palavras não apenas descreverem a realidade, mas criam aquilo que enunciam. Por meio dos atos performativos de gênero (é menino ou é menina), as normas de gênero são repetidas. No entanto, os atos performativos de gênero não são voluntários e nem sempre coerentes exatamente com a norma, mas produzem uma espécie de destino dos gêneros. Conforme Guacira Lopes Louro:

A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO, 2000, p.11)

Para a autora, são muitas as pedagogias culturais (escola, cinema, teatro, novela, moda, revistas, etc) utilizadas para categorizar os corpos e

enquadrá-los, tutelá-los, fazendo-os obedecer às normas protegidas pela naturalização das desigualdades e justificadas pela biologia.

Butler (2003 *apud* COLLING 2018b) sinaliza que, para as performatividades serem mantidas, precisam ser constantemente repetidas e vigiadas. No entanto, em sua análise sobre o sistema sexo-gênero, afirma que a cultura até consegue ou tenta, de algum modo, determinar sexo, gênero e práticas sexuais, mas o desejo escapa de forma mais intensa, pois está na subjetividade das pessoas, ainda que a norma também os obrigue a não existir. Colling (2018b) também cita Butler na análise seguinte:

O que nós fazemos, via de regra, é entrar na roda das repetições das normas de gênero e sexualidade. Mas, com a influência das reflexões de poder de Michel Foucault (onde existe poder, existe resistência/contrapoder), e dos trabalhos de Eve Kosofsky Sedgwick, Butler destaca que nem todas as pessoas se sujeitam a essas normas e que esses mesmos “gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na sociedade contemporânea”. E continua: “de fato habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum”. (BUTLER, 2003 *apud* COLLING, 2018b, p. 30-31)

No texto *Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero*, Colling (2019b) organiza as diferenças, muitas vezes confundidas, entre performance artística de gênero e performatividade de gênero:

Em *Problemas de gênero*, Butler analisa as performances artísticas de drags, pois enxerga nelas pelo menos três dimensões que são distintas entre si: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Essas performances (e notem que aqui a performance, no sentido artístico, para ela, não é sinônimo de performatividade, como desenvolveremos a seguir) foram fundamentais para Butler ter a percepção da performatividade de gênero. “Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência”. [...] Para responder às críticas de que a identidade de gênero em sua teoria teria um status voluntarista, Butler, em determinadas ocasiões, propôs uma diferenciação entre performance de gênero e performatividade de gênero. Nessa distinção, performance seria aquela realizada pelas pessoas drags e que se caracteriza por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem a realiza. “É um erro reduzir a performatividade à performance” (Butler, 2002:69). Já a performatividade de gênero, como explicamos anteriormente, não é caracterizada pela eleição ou agência

do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam. (COLLING, 2019b, p. 12-14)

Apesar de, no texto *O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?*, Colling (2021a) explorar os limites esfumados que existem entre performances artísticas e performatividade de gênero, ele também alerta que não se pode entender performance e performatividade como a mesma coisa, mas sugere “que seja mais interessante pensar o que está entre performance de gênero e performatividade de gênero, ao invés de pretender especificar, de forma estanque, as suas diferenças” (COLLING, 2021a, p, 12). Inclusive, no texto supracitado, *Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero*, Colling evidencia o difuso limite entre performatividade e performance ao apresentar a *perfechatividade* de algumas bixas afeminadas e fechativas que transitam entre performance e performatividade:

Ao propor a noção de perfechatividade, ao invés de justapor os termos performance e performatividade, borrando as fronteiras entre dois conceitos, preferimos injetar a noção de fechação no núcleo da performatividade. Dessa forma, a perfechatividade pretende superar os limites conceituais de uma terminologia que não auxilia a compreender a experiência das bichas afeminadas e fechativas que, como vimos, em situações limites, apropriam-se voluntariamente de seus movimentos corporais, acentuando ou diluindo expressividades anexadas pelo transcurso temporal e espacial de repetições performativas de gênero. Talvez essa seja a razão principal de propormos a noção de perfechatividade e não somente fechação. A fechação pura e simples remete a uma ação voluntária momentânea, que tem o intuito de “causar”, de “lacrar”, de exagerar. Já a performatividade de gênero, como vimos, tem como princípio a repetição, ou melhor, a persistência de uma repetição que, ao final, se naturaliza nos corpos. A perfechatividade quer olhar para o que fica entre esses dois extremos: a fechação que existe na performatividade e a performatividade que existe na fechação. [...] Ao invés de focar nas identidades, as perfechatividades focam mais nas performances e performatividades de gênero e abrem o leque para pensarmos em variadas perfechatividades e performatividades, o que nos afastaria de qualquer dualismo ou binarismo, algo que sempre foi muito caro aos estudos queer, independentemente das inúmeras diferenças existentes entre eles. (COLLING, 2019b, p. 30-31)

Nesta pesquisa me refiro à ideia de performatividade de gênero sempre que falar de homens/mulheres/feminino/masculino e dissidentes sexuais de

gênero – “sujeitos que fazem furos nas performatividades e constroem outras possibilidades de existir pois “algo de “queer” opera no coração da performatividade de gênero” (COLLING, 2019b, p. 16) e também sempre que forem percebidas normas que são vigiadas/repetidas, que limitam, violam e estimulam a produção das desigualdades entre homens, mulheres, dissidentes, fazendo com que as mulheres e sujeitos dissidentes precisem produzir ferramentas para (r)existir à opressão e à colonialidade de gênero; para sobreviver, inclusive pelo corpo, com as performances artísticas, em cenas artivistas.

A seguir aprofundarei algumas ideias em torno do conceito de *colonialidade do gênero* do qual Maria Lugones (2014) fala, já apresentando o feminismo decolonial.

### 1.3.3. Feminismo decolonial

Ao tratar do feminismo decolonial, me interessa a produção de Maria Lugones (2014), que constrói algumas chaves de leitura especialmente importantes para pensar a relação entre colonizador e colonizada/o. A *colonialidade do gênero*, que “constitui-se pela colonialidade de poder, saber, ser, natureza e linguagem, sendo também constitutiva dessas” (LUGONES, 2014, p. 940), é um desses conceitos.

Compreende-se a colonialidade do gênero como exercícios de poder concretos, intrinsecamente relacionados, alguns corpo a corpo, alguns legalistas, alguns dentro de uma sala onde as mulheres indígenas fêmeas-bestiais-não-civilizadas são obrigadas a tecer dia e noite, outros no confessionário. As diferenças na concretude e na complexidade do poder sempre circulando não são compreendidas como níveis de generalidade; a subjetividade corporificada e o institucional são igualmente concretos. (LUGONES, 2014, p. 948)

Segundo Curiel (2019), Maria Lugones desenvolveu a chave de leitura da colonialidade do gênero inspirada, de um lado, nos feminismos que criticam a universalização da mulher enquanto sujeito do feminismo, como o feminismo negro, e, de outro lado, em teorias decoloniais desenvolvidas por diferentes pensadores latino-americanos e caribenhos. Alguns desses pensadores são: Aníbal Quijano, que dialoga sobre a *colonialidade do poder*, “que significou

relações sociais de exploração/dominação” (CURIEL, 2019, p. 38) e se sustentou com a ideia de raça; Nelson Maldonado Torres, que pensou a *colonialidade do ser*: “processo de desumanização” (LUGONES, 2014, p. 938) dos sujeitos e a *colonialidade do saber*, “racionalidade técnica-científica, epistemológica, que se assume como o modelo válido de produção de conhecimento. Esse conhecimento, a partir dessa visão, deve ser neutro, objetivo, universal e positivo” (CURIEL, 2019, p. 39). A utilização da palavra colonialidade sinaliza que a colonização acabou nos documentos oficiais, mas a colonialidade permanece no capitalismo:

Esse conceito é explicado a partir da compreensão de que com o fim do colonialismo, como uma constituição geopolítica e geo-histórica da modernidade europeia ocidental, a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, bem como a hierarquização étnico-racial das populações e a formação dos Estados-nação na periferia não se transformaram significativamente, ao contrário, o que tem acontecido é uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global. (CURIEL, 2019, p. 37-38)

Quanto ao conceito *colonialidade do gênero*, uma de suas características é perceber que a “mulher colonizada é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher”. (LUGONES, 2014, p. 939). Além de evidenciar que “gênero” não viaja para fora da modernidade colonial” (LUGONES, 2014, p. 939). Nesta compreensão, mulheres colonizadas não são vistas por colonizadores como mulheres, mas como bichos, fêmeas, para quem o gênero não se aplica, antes há uma dicotomia hierárquica que classifica o homem europeu como sujeito, a mulher europeia como alguém que reproduz raça e os sujeitos colonizadas/os como machos e fêmeas, não humanos, não homem e não mulher.

Lugones faz um giro nos estudos feministas ao considerar que gênero é um conceito do colonizador, que desconsidera outras formas de construir relações fora de sua linguagem, em cosmologias de comunidades nativas. Ela teoriza sobre a relação opressão e resistência, consequências da colonialidade do gênero, que produz subjetividades fraturadas (*lócus fraturados*) e

agenciamentos resistentes. São subjetividades ativas que produzem resistência às opressões.

A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ← → resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno. (LUGONES, 2014, p.940)

Nessa compreensão, o colonizador inventa a/o colonizada/o e as/os inferioriza ao ponto de serem entendidos como seres primitivos, bestializados e infantis. Esse sujeito colonizada/o precisa lidar com essa forma de ser vista/o e tratada/o e é isto que produz a fratura (*lócus fraturados*), tendo em vista que esses sujeitos se percebem de modos muito diferentes do que percebe o colonizador, o que produz as resistências.

Quanto ao gênero, trata-se de uma “adoção/internalização da dicotomia homens/mulheres como construção normativa do social – uma marca de civilização, cidadania e pertencimento à sociedade civil”. (LUGONES, 2014, p. 942). A colonização impõe ao sujeito colonizado uma série de categorias, mas

[...] em vez de pensar o sistema global capitalista colonial como exitoso em todos os sentidos na destruição dos povos, relações, saberes e economias, quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje. (LUGONES, 2014, p. 942)

Nesse processo de resistir, o que faz o sujeito colonizado em seu *lócus fraturado*? Produz um ser-sendo-em-relação que se faz em comunidade, pois “comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer” (LUGONES, 2014, p. 949) e um ser-sendo criativo “que permite encenações que são totalmente desafiadoras da lógica das dicotomias” (p. 950), que produz multiplicidades na diferença colonial. Então:

Sujeito, relações, fundamentos e possibilidades são transformados continuamente, encarnando uma trama desde o *lócus fraturado* que constitui uma recriação criativa, povoada. Adaptação, rejeição, adoção, desconsideração e integração nunca são só modos isolados de resistência, já que são sempre performados por um sujeito ativo, densamente construído pelo habitar a diferença colonial com um *lócus fraturado*. Quero ver a multiplicidade na fratura do *lócus*: tanto o acionamento da colonialidade de gênero como a resposta de

resistência a partir de uma noção subalterna de si, do social, de ente-em-relação, do cosmos, tudo enraizado numa memória povoada. Sem a tensa multiplicidade, vemos somente a colonialidade do gênero como algo já dado ou uma memória congelada, uma compreensão fossilizada do ser-em-relação a partir de uma noção pré-colonial do social. Parte do que vejo é movimento tenso, pessoas se movimentando: a tensão entre a desumanização e a paralisia da colonialidade do ser, e a atividade criativa de ser-sendo. (LUGONES, 2014, p. 948-949)

Esse ser-sendo-em-relação e criativo é tensionado a repetir as normas criadas pelo colonizador. No entanto, as performatividades de gênero e sexualidade em seus *lócus fraturados* resistem também pela música. As feministas negras e a interseccionalidade, inspiradoras do feminismo decolonial, têm importantes contribuições a dar neste debate sobre colonialidades e é a partir delas que gostaria de pensar também.

#### 1.3.4. Feminismo negro

Grada Kilomba (2019), no livro *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano*, explica sobre a máscara que o sujeito branco exige que o sujeito negro use para silenciá-lo. O que o sujeito branco teme que o sujeito negro fale? Ela questiona e explica sobre os mecanismos de defesa do ego do sujeito branco: negação, projeção. Há um medo de ser reconhecido como “a ladra/ o ladrão violenta/o, a/o bandida/o, o indolente, a/o maliciosa/o” (KILOMBA, 2019, p.37). Então o sujeito branco nega o que faz e projeta no sujeito negro tudo aquilo que rejeita sobre si. Assim ele cria a/o outra/o que contém tudo que é mal, desonroso, que lhe provoca ansiedade, culpa, vergonha. Dentre as muitas outras formas de opressão, o silenciamento (e a máscara foi um dos instrumentos para silenciar) como forma de calar para não ser denunciado.

Quando mulheres negras falam, um ponto de vista atravessa os medos, desata nós, borra conceitos e evidencia poderes.

E é claro que tenho medo porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo. Mas minha filha, quando contei para ela qual era o nosso tema e falei de minha dificuldade com ele, me respondeu: “Fale para elas de como você jamais é realmente inteira se ficar em silêncio, porque sempre há aquele pedacinho dentro de você que quer ser posto para fora, e quanto mais você o ignora, mais ele se irrita e enlouquece, se você não desembucha, um dia ele se revolta e dá um soco na sua cara, por dentro. (LORDE, 2021, p. 53).

E quando mulheres negras falam, elas dizem: “Somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter um “outro” não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir”. (hooks, 2015, p. 207)

No feminismo, quando mulheres negras falam não produzem uma teoria da diversidade, uma interseccionalidade ornamental (BILGE, 2018). Mulheres negras são sensíveis ao “ponto de vista feminista” (BAIRROS, 1995, p. 461), conseguem evidenciar a multidimensionalidade, a interseccionalidade como uma pluralidade de pontos de vista que não fragmenta, mas fortalece o feminismo, em que não há hierarquia de opressão (LORDE, 1984 *apud* ASSIS, 2019, p. 19), não há universalismos, sofrimentos fixos, não há opressão comum (hooks, 2015). “Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única”. (hooks, 2015, p. 208)

No movimento negro, quando mulheres negras falam elas dizem: “a construção do sujeito negro como “masculino” é problemática porque invisibiliza experiências de mulheres e pessoas LGBTQIA+ negras (KILOMBA, 2019, p. 96).

Mulheres *negras* têm sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o *sujeito* é um homem *negro*; um discurso genderizado no qual o *sujeito* é a mulher *branca*; e um discurso de classe, no qual “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico dentro da teoria. (KILOMBA, 2019, p. 97, grifo da autora).

Quando mulheres negras falam elas rompem o silêncio que protege e mantém o poder entre os opressores, diversos opressores, aqueles que têm um “outro” para chamar de seu. Elas contam sobre as repercussões dos estereótipos construídos para as mulheres - “preta para trabalhar, branca para casar e mulata para fornicar” (CARNEIRO, 2002, p. 172): trabalho explorado, solidão estrutural da mulher negra, turismo sexual e assédio sexual (CARNEIRO, 2002).

Quanto ao medo,

Podemos aprender a agir e falar quando temos medo da mesma maneira como aprendemos a agir e a falar quando estamos cansadas. Fomos socializadas a respeitar mais o medido que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará. (LORDE, 2021, p. 55)

Mulheres negras estão empenhadas em um projeto político que não se alinha com a colonização de nenhum corpo, mas em “realizar a igualdade de direitos e tornar-se um ser humano pleno e preñado de possibilidades e oportunidades para além da condição de raça e de gênero é o sentido final dessa luta” (CARNEIRO, 2002 p. 192).

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar o silêncio e de atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio. E há muitos silêncios a serem quebrados. (LORDE, 2021, p. 55).

É o feminismo negro que revela a encruzilhada. Como diz Carla Akotirene: “Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto, da interseccionalidade, que responde como a voz sabedora” (AKOTIRENE, 2019, p. 15). E é através de análises interseccionais que é possível perceber os mesmos fenômenos atravessando pessoas de modos tão diferentes que até parecem ser fenômenos diferentes, como exemplificam Collins e Bilge (2021), em suas análises, por exemplo, sobre a inserção e manutenção de estudantes em universidades, os problemas sociais, o poder no futebol internacional - Copa do mundo da FIFA, a desigualdade social global e o movimento de mulheres negras brasileiras. Todos esses fenômenos atravessam as pessoas de modos muito diferentes dependendo das conexões de raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade, nacionalidade, etnia, colonialismo, religião e status de imigração e produzem experiências singulares quanto às suas existências e (r)existências.

Em vez de subestimá-las ou eliminá-las, a metodologia interseccional exige que as diferenças dentro das distintas tradições políticas e acadêmicas de raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade, nacionalidade, etnia, colonialismo, religião e status de imigração sejam negociadas. Essa metodologia dialógica não admite nenhuma conexão pré-formatada entre elas. O objetivo é fazer essas conexões em contextos sociais específicos. Conseqüentemente, a heurística da

interseccionalidade é um ponto de partida para a construção de solidariedades intelectuais entre formações acadêmicas distintas, mas inter-relacionadas. (COLLINS e BILGE, 2021, p. 220)

O que as teóricas da interseccionalidade provam é que não há possibilidade de não inter-relação, há e sempre houve o apagamento das inter-relações, fazendo até parecer que não existem e que é possível analisar apenas uma categoria por vez. Nenhum sujeito é só uma categoria, ele é povoado, como diz a cantora Sued Nunes: “Povoada/ Quem falou que eu ando só?/ Tenho em mim mais de muitos/ Sou uma, mas não sou só” (*Povoada*).

Ninguém é só mulher, é também racializada, sexualizada, nacionalizada etc. São essas inter-relações que a análise interseccional revela que me interessam. São essas mulheres e suas teorias que me ajudaram a entender as cenas musicais produzidas por mulheres que lidam com várias das questões apresentadas aqui e que (r)existem utilizando seus corpos para também existirem como desejam. Quanto à interseccionalidade, ainda há muito o que falar e um aprofundamento das ideias em torno deste conceito será realizado e apresentado no capítulo três. Sigamos!

## **2 NÓS SINGULARES**

Este capítulo apresenta as artistas Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena, detalhes de suas vidas e de suas produções. Pensa as relações entre vida e obra, o que elas vêm produzindo e o que as suas obras vão fazendo em suas biografias, esses nós singulares. Identifico e analiso alguns temas repetidos pelas artistas, bem como reflito sobre como elas utilizam diferentes linguagens de modo interseccional, fazendo misturas estratégicas para se comunicar e produzir cenas musicais artivistas.

## 2.1. BIA FERREIRA NA CENA MUSICAL ARTIVISTA

Eu sou uma pessoa que usa a arte enquanto ferramenta de transformação e enquanto ferramenta de informação para chegar até as pessoas que se parecem comigo e que não tiveram a oportunidade de ter as mesmas informações que eu tive acesso. Então, tenho uma igreja lesbiteriana. Eu sou pastora de uma igreja, que é a Igreja lesbiteriana, que é um espaço que pauta informação e afeto como tecnologia de sobrevivência para pessoas LGBTQIA+ no Brasil, que é o país que mais mata essa galera. (FERREIRA, 2021a)

Mulher, sapatona, preta, viva, que ama, pastora da igreja Lesbiteriana (Les-lésbicas/Bi-bissexuais/T-Trans), é como ela se identifica. É multi-instrumentista, compositora, cantora de *jazz*, *blues*, *soul* e *rap*, produtora musical, arranjadora. Nasceu em 19 de abril de 1993, é oriunda de Carangola, Zona da Mata, no interior de Minas Gerais. Segundo Bia Ferreira, ela só nasceu nessa cidade porque nela existia a maternidade mais próxima de onde seus pais moravam, Santa Rita do Mutum, “um aglomerado de 100 casas. Eu venho da periferia da zona rural da zona da mata de Minas Gerais” (FERREIRA, 2022). De família tradicional evangélica, com 5 irmãos, pais missionários, mãe regente de coral e pianista, iniciou os estudos na música aos 3 anos (piano) e aos 6 entrou no Conservatório Brasileiro de Música como bolsista. “A ideia de meus pais é que tivesse uma instrumentista na igreja, então esse era o objetivo para que eu estudasse música e meus irmãos também, enfim” (FERREIRA, 2022). Aos 15 anos, vivendo em Aracaju, onde cresceu, percebeu que poderia viver de música. Começou a tocar profissionalmente aos 16 anos, quando saiu de casa e iniciou sua carreira enquanto artista de rua.

### 2.1.1. Deixa que eu conto/ a minha história/ eu me represento/ eu recebo as glórias - vida e obra de Bia Ferreira

Em entrevista para o Canal BlackPeople PodCast, Bia Ferreira (2022) contou que vivia na igreja, na escola e estudando música. Na entrevista para o Canal Carta Capital (FERREIRA, 2019b), disse que, no início, não escrevia músicas em português, apenas em inglês, porque tinha vergonha de que as pessoas soubessem o que ela estava falando. A primeira música que escreveu foi uma oração pedindo a Deus para não ser lésbica, se chama *A little pray*.

Em entrevista para o Canal Neggata, Bia Ferreira contou um pouco mais de sua história:

*Neggata: Quem é a Bia com 15 anos?* A Bia com 15 anos é uma menina que é sapatona e que tem pais pastores evangélicos. Meus pais sempre incentivaram muito a gente a estudar e tal. Então lá em casa todo mundo é meio adiantado na escola. *Neggata: você tem quantos irmãos?* Cinco, comigo seis. Então eu entrei na universidade, me matriculei com 16 anos.

*Neggata: Qual curso?* Direito. Mas o meu irmão entrou com 15. E aí lá em casa todo mundo foi alfabetizado em casa, então quando a gente entrou na escola já era a primeira série. Na verdade, meus pais são psicopedagogos, e aí eles educaram a gente em casa. Então como eles são missionários e tal, então a gente teve um outro acesso de informação mesmo de forma de se comunicar, de como estudar. A gente não assistia TV, a gente lia livro, então era uma outra lógica. A gente morava numa roça muito roça lá no interior de Minas Gerais que também não tinha TV, não chegava o sinal lá, então a gente arrumava outras coisas para fazer que foram desenvolvendo coisas pro resto da vida. Então a gente estudou música. Todo mundo lá em casa estudou música por causa desse acesso da igreja mesmo, né? Porque nós sempre fomos uma família pobre, mas a gente teve alguns acessos por conta da vida religiosa dos meus pais que permitiram que a gente pudesse ter conexão com outras formas de compreensão. [...] O violão para mim virou meu terceiro braço. Sei lá, eu tocava no metrô, tocava no ônibus, tocava na rua, eu tocava em bares e o meu violão paga todas as minhas contas desde então.

*Neggata: Você já foi artista urbana, de rua?* Não, eu ainda sou. Se eu entrar no metrô para vir até aqui eu vou declamar uma poesia mesmo sem rodar o chapéu. É uma parada que eu gosto de fazer, que é compartilhar minha arte porque eu acho que a forma que eu tenho de estudar as pessoas que eu quero atingir, então eu sou artista de rua por formação. Foi assim que eu me formei artista. Foi assim que eu aprendi a ler um público, foi assim que eu aprendi a tratar pessoas, foi assim que aprendi a construir a identidade da minha arte. Então eu sou uma artista de rua até hoje e ocupo outros espaços diferentes da rua também. (FERREIRA, 2021a, grifo nosso)

Bia Ferreira contou, em entrevista para o Canal Carta Capital (FERREIRA, 2019b), no Youtube, que criou um projeto chamado *Música ambulante*, com o

qual rodou 26 mil km pelo Brasil de carona de caminhão, educando caminhoneiros e as pessoas que encontrava em suas paradas, a respeito do feminismo e do antirracismo: “eu vivia de rodar chapéu, em todos os lugares onde eu passava era rodando chapéu.” (FERREIRA, 2019b). Foram nessas andanças que Bia Ferreira também foi conhecendo pessoas que gostavam de seu trabalho na música e a indicavam para situações que ampliaram sua visibilidade.

Ela ficou conhecida pelo vídeo divulgado pelo projeto Sofar Latin America (Sofar Sounds), *Cota não é esmola*, que tinha 12 484 320 visualizações no Youtube em março de 2022, lançado em 2018 no Youtube. A música, escrita anos antes do lançamento (em 2011), assim como muitas outras que utilizava para “rodar o chapéu”, fala sobre as cotas raciais nas universidades públicas. A canção “virou leitura obrigatória para o vestibular da Universidade de Brasília e chegou a ser citada em outras provas como a da Universidade Federal de Minas Gerais e a da Universidade Federal do Paraná” (FERREIRA, 2021b).

O seu primeiro álbum, *Igreja Lesbiteriana, um chamado*, foi lançado em 2019, dez anos após iniciar sua carreira:

O Vinícius Leso, um amigo querido que a vida atravessou no meu caminho, pernambucano, arretado, meu braço direito até hoje, assim, eu não faço nada, nada sem meu braço direito. O Leso é o cara que vai comigo comprar minha guitarra, é o cara que checa tudo para mim antes de eu tocar e ele é o meu baixista e ele é o cara que me ajuda na produção musical e ele é tudo. O Leso é tudo e... um menino, pequenininho do tamanho dessa porta ele. E Leso falou, cara, como assim você não tem um disco, véi? Vamo lançar isso aí, cara! Aí eu falei, cara eu não tenho como lançar, não tem dinheiro. Ele: eu tenho 12 horas no estúdio, eu te dou às 12 horas que eu tenho lá de dívida do estúdio, tem um amigo meu que tá me devendo umas horas, são 12 horas. Vamo gravar seu disco em 12 horas? Vamo! Vamo gravar o disco em 12 horas. Aí a gente entrou 6 horas da tarde e saiu 6 horas da manhã do estúdio gravando, todo mundo junto. Sem click, que click, click é mato. A gente gravou aquele disco inteiro sem click, no groove, vai! E aí nós botamo da 6 da tarde às 6 da manhã aquele disco. Aí ele saiu, a gente mandou pra mix, aí mandamo pra uma galera lá de Pernambuco botar uns percussãozinho e lusinhos assim para nós, para fazer uma brincadeira, que a gente não tinha percussão. Mandamo pra galera lá galera, a galera botou umas nananam, aí chamei um amigo que se chama Diogo Acosta, ele é o cara dos sopros, assim o foda dossopros, falei Diogo eu tenho uma ideia assim para essa música ó, outra ideia assim, outra ideia, cê bota pra nós? Boto pro'cê. Cobrou um centavo? Não cobrou porque nós não tinha. Todo mundo que fez

aquele disco, foi acreditando no propósito de informação e de afeto e de revolução. Nós não tinha grana, foi tudo doação, tudo! E aí a gente fez, fez acontecer e botou o rolê na rua. (FERREIRA, 2022)

Bia Ferreira chegou até mim pela educação. Enquanto instrutora de educação profissional, utilizo a arte, os jogos, a ludicidade, assim como Bia Ferreira, para conduzir o que desejo levar, assim como um barco que leva as pessoas de um lado a outro do rio. Meu trabalho é preparar as pessoas para inserção/manutenção no mercado de trabalho e eu entendo que a qualificação começa quando pensamos a inserção/manutenção no mercado de trabalho a partir da interseccionalidade, tendo em vista que o mercado de trabalho é uma plataforma na qual as opressões podem ser mantidas e são, independente do quão bem preparadas as pessoas estão.

Encontrei Bia Ferreira no Youtube construindo o Planejamento de Trabalho Docente e *Cota não é esmola* esteve na mobilização das situações de aprendizagens, para pensar meritocracia, oportunidades e capacidade, racismo, desigualdades sociais, acesso e manutenção no mercado de trabalho e atendimento ao público. Mais tarde inseri *De dentro do AP* para pensar as mulheres em diferentes condições e como essas condições aparecem no mundo do trabalho, inclusive na sala de aula, na estrutura organizacional da empresa em que trabalho e de grande parte das demais empresas. Ao final pensamos sobre tecnologias de sobrevivência também inspiradas/os em Bia Ferreira.

### **2.1.2. A carne mais barata do mercado é minha carne negra - temas de Bia Ferreira**

O primeiro álbum de Bia Ferreira, *Igreja Lesbiteriana, um chamado*, tem nove faixas e oito composições autorais, com apenas a primeira faixa de composição de Doralyce: 1. *Brilha minha guia!* 2. *Não precisa ser Amélia* / 3. *De dentro do AP* 4. *Cota não é esmola* 5. *Levante a bandeira!* 6. *Só você me faz sentir!* 7. *Boto fé!* 8. *Um chamado!* 9. *Sharamanayas*. As canções *De dentro do AP* e *Boto fé* têm clipes que serão mais à frente analisados.

*Igreja Lesbiteriana, um chamado* é um álbum que mistura influências do reggae, jazz, blues, soul, funk, R&B, maracatu, manguebeat e gospel. Ela define sua música como MMP - Música de Mulher Preta e se identifica como artista, tendo como um dos principais objetivos, com sua música, informar o que está acontecendo nos contextos de raça, classe, sexualidade e gênero, em muitos momentos fazendo referência a conteúdos religiosos.

Sobre os seus temas, a cantora disse, ao Canal Brasil de Fato, que queria não estar falando sobre isso, mas que, se não falar, as pessoas não vão ter acesso à informação e “eu acredito que a informação transforma” (FERREIRA, 2019a). Em entrevista para o *Showlivre*, Bia Ferreira explicou que:

[...] este trabalho é um marco do meu compromisso público de que não vão nos parar. Vou informar ao máximo de pessoas o que está acontecendo em nossa volta. A insapiência não existirá. Ninguém vai poder dizer que não sabia. Daí ou a pessoa se assumirá racista ou mudará sua postura. (FERREIRA, 2019c)

Bia Ferreira é uma das cantoras brasileiras que compõe a “cena artista das dissidências sexuais e de gênero” (COLLING, 2019a) no Brasil junto com muitas outras, outres e outros (como, por exemplo, Rico Dalassam, Pablio Vittar, Glória Groove, Liniker, Linn da Quebrada, Triz Rutzats, Jup do Bairro, Johny Hooker, Jaloo, Mc Xuxu, Luana Hansen, Simone Magalhães, Verônica Decide Morrer etc.) identificadas por Leandro Colling (2019a) e Rose de Melo Rocha (2021) em seus respectivos livros: *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero* e *Artivismos musicais e de gênero*. Ela compõe essa cena com ênfase em questões raciais e de classe e se identifica como artista:

Eu sou artista e eu gosto de usar várias ferramentas porque a minha pretensão de vida é conseguir viver até o fim de arte, então, independente de ser cantando, de ser compondo, produzindo, arranjando ou sendo músico, eu quero, eu quero viver de arte, então é isso, eu sou artista. (FERREIRA, 2019c)

Os artistas precisam se posicionar. Nós temos um papel importantíssimo, porque a gente fala com as pessoas. (FERREIRA, 2019a)

A seguir, a nuvem<sup>3</sup> de algumas das palavras potentes que aparecem em seu álbum:

**Figura 2** – Nuvem de palavras que compõem as canções do álbum *Igreja Lesbiteriana, um chamado*.



Fonte: De autoria própria.

Suas letras fazem denúncias, explicam, educam, convidam para o amor preto e dissidente, retomam a ancestralidade, como evidenciam as letras a seguir, de cada uma das canções de seu primeiro álbum (FERREIRA, 2019d):

Sabedoria pra trilhar o meu destino/ Luz de Oxum me dando o Sol pra iluminar/ Da escuridão Exu comanda o meu caminho (Faixa 1. *Brilha minha guia*).

E não precisa ser Amélia pra ser de verdade/ Cê tem a liberdade pra ser quem você quiser/ Menos preta, indígena/ Não se apropria/ Quer

<sup>3</sup> As nuvens aqui apresentadas são produzidas a partir do entendimento de que algumas palavras são especialmente carregadas de sentido e representam conceitualmente o trabalho que as cantoras realizam.

ser preta dia a dia/ Pra polícia cê num é. (Faixa 2. *Não precisa ser Amélia*).

Quantas vezes você saiu do seu apartamento/ E chegou no térreo com um prato de alimento/ Pra tia que tava trampando no sinal/ Pra sustentar os quatro filhos que já tá passando mal de fome?/ Quantas vezes cê parou pra perguntar o nome/ E pra falar sobre seu ativismo? Quando foi que cê pisou na minha quebrada, pra falar sobre o seu/ Femi-nis-mo? (Faixa 3. *De dentro do AP*).

Opressão, humilhação, preconceito/ A gente sabe como termina/ quando começa desse jeito. (Faixa 4. *Cota não é esmola*).

Quem foi que definiu o certo e o errado/ O careta e o descolado/ A beleza e o horror/ Quem foi que definiu o preto e o branco/ O que é mal e o que é santo/ O ódio e o amor? (Faixa 5. *Levante a bandeira do amor*).

Eu sinto tanta falta/ Sabe o que me mata?/ O tempo que não passa/ Seu medo que extravasa/ Coragem que me falta pra admitir. (Faixa 6. *Só você me faz sentir*).

Eu boto fé na menina de treze anos/ Medicina está sonhando/ Mas tem que cuidar do irmão/ Eu boto fé na tia que ta trabalhando/ Doze horas faxinando/ Três horas na condução. (Faixa 7. *Boto fé*).

Aqui não é teu culto nem congregação/ nessa mata fechada cê não vai entrar/ Fazendo esse alarde pois não sou covarde/ não vai nem dar tempo o plano tá em ação/ É ação direta, sai da minha reta/ é mais do que só gritar revolução/ Sou psicopreta, tomei sua caneta/ sou bem mais que teta, bunda e corpão/ Sou mente afiada, festa tá armada/ fogos de artifício, segura o rojã. (Faixa 8. *Um chamado*).

O culto tá bonito todo mundo abençoado/ Se o movimento cresce fica tudo dominado/ Declaro vão cair todas as portas dos armários/ Primavera solar a queda do patriarcado/ Aqui o papo é reto e a palavra não faz curva/ Coloca a mão pro alto e faz o símbolo das vulvas/ Oh Sharamanayas. (Faixa 9. *Sharamanayas*).

Em entrevista para a UOL, Bia Ferreira contou sobre como entende a música na cena artista.

A música é uma ferramenta importantíssima para aprendizagem. A música tem um poder de penetração muito maior no inconsciente das pessoas porque a gente é habituado a isso. Estamos aprendendo desde criancinha pela música. Quando eu ia para a rampa andar de skate, tentava falar com a galera sobre as coisas que eu tava aprendendo sobre necropolítica, genocídio, por exemplo, e riam de mim: "lá vem a Bia falando aquelas paradas esquisitas nada a ver, mano". Só que quando eu pegava o violão, as pessoas paravam para me ouvir. (FERREIRA, 2021b)

Suas músicas e intervenções ajudam a construir cenas artivistas musicais com inúmeras estratégias. Além do conteúdo de suas canções, uma dessas estratégias é a repetição:

A carne mais barata do mercado é minha carne negra/ A carne mais barata do mercado é minha carne negra/ A carne mais barata do mercado/ É minha carne é minha carne é minha carne/ É minha carne é minha carne é minha carne/ A carne mais barata do mercado/ A carne mais barata do mercado é minha carne negra. (FERREIRA, 2018)

Já dialogamos aqui sobre a teoria da performatividade de gênero pensada por Judith Butler e explicada aqui por Leandro Coliing (2018b), que informa sobre a aprendizagem dos atos performativos de gênero se dar pela repetição, através da qual as palavras criam realidades e a repetição dessas realidades cria as performatividades. Se repetindo aprendemos essas normas de gênero, denunciadas em *a carne mais barata do mercado é minha carne negra*, até que se tornem padrões de pensamento e comportamento, repetindo também podemos desaprender: “Cota não é esmola! / Cota não é esmola! / Cota não é esmola! (Cota não é esmola)” e, mais do que normalizar diferentes formas de existir: “Haja, sinta, ame do seu jeito/ Tenha orgulho no seu peito/ Se orgulhe do amor meu bem (*Levante a bandeira do amor*)”, não criar formas, não criar padrões, admitir a capacidade de inventar, afinal, “*se o belo inventou o feio para se beneficiar (Levante a bandeira do amor)*”, podemos inventar que: “*amar não é feio neguinho, o feio é não amar (Levante a bandeira do amor)*” (FERREIRA, 2019d, grifo nosso).

É evidente que precisaremos de mais estruturas sociais que apoiem essas desaprendizagens para ampliar “o coro” das repetições, assim como ocorre com as normas de gênero, mas a cena musical artivista produzida por Bia Ferreira contribui para borrar vários dos destinos sugeridos pelas normas em curso. Bia Ferreira contou, em entrevista para o site UOL, que foram os SLAM - batalhas de poesias - que a fortaleceram para dar continuidade ao seu projeto de educar pessoas por meio da música.

Minhas canções sempre tiveram cunho político, mas no começo era eu tocando música dos outros. Sabia que quando começasse a cantar "diga não ao genocídio preto!" a galera ia se assustar. Mas quando

comecei a participar de eventos como slam, sarau de poesias e esses eventos de rua, foi quando comecei a me empoderar das palavras que eu já estava escrevendo. (FERREIRA, 2021b)

É gentilmente, quase sussurrando, que escuto a professora, poeta, ensaísta, dramaturga brasileira, Leda Maria Martins (2021) dizer:

Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. O discurso poético, dirá Bosi, "enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclos", um ir e vir que se processa como ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração, andamentos. Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo "ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso". E acrescenta: "Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutura." (MARTINS, 2021, p. 30-31)

Em sua poesia, Bia Ferreira borra a lógica de tempo igual a dinheiro e inscreve tempo igual a poesia. Esse tempo/produção capitalismo/ modernidade/ colonialismo que sustenta lógicas de opressão, é pausado pelo tempo/poesia que "rompe a lógica da economia produtiva, na qual não se pode perder tempo" (MARTINS, 2021, p. 31). A cantora não apenas escreve as palavras, ela batalha com seu corpo, voz, tempo, ritmo, ritornelos, movimentos.

Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 32), sobre as palavras, as concepções africanas: "incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem".

Ainda não quero aprofundar aqui, mas antecipar algo que quero pensar depois. Se trata da *oralitura*, esse conceito criado por Leda Martins (2003) para dizer que o corpo é grafado de memórias. As performances, os ritos, os gestos, as danças são grafias que o corpo produz e que registram, recriam, "transmitem e instituem saberes. [...] Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal de sabedoria" (MARTINS, 2003, p. 67). E é com o seu corpo que Bia Ferreira performa suas batalhas e que as fortalece, na medida em que performa.

**Imagem 1** – Printscreen de performance de Bia Ferreira, em uma batalha de poesia, declamando *Cota não é esmola*<sup>4</sup>.



Fonte: Reprodução YouTube ([youtube.com/watch?v=TQorfnF5Bcg](https://youtube.com/watch?v=TQorfnF5Bcg)).

**Figura 3** – QR Code para acesso ao vídeo *Cota não é esmola*, performance de Bia Ferreira.



Fonte: YouTube.

A arte que, segundo Leda Maria Martins (2021, p. 45) revela “engenhosos e árduos meios de sobrevivência” de povos africanos e indígenas, é também acionada por Bia Ferreira. É da arte que a cantora já disse que deseja sobreviver e a produz para que outras pessoas sobrevivam. Tudo que ela cria na música é ativismo e aponta para a interseccionalidade, esse cruzamento entre sistemas de opressão (raça, classe, gênero e sexualidade, etc) que produz sujeitos singulares, a maioria deles vulnerabilizados pelo sistema. São

---

<sup>4</sup> Para acessar o vídeo, escaneie o QR Code.

os sujeitos não passíveis de luto de que Judith Butler (2018) fala, aqueles/as que vivem vidas precárias:

Essas questões partem do pressuposto de que não podemos tomar como garantido o fato de que todos os humanos vivos carregam o estatuto de sujeito que é digno de proteções e de direitos, com liberdade e um sentido de pertencimento político; ao contrário, um estatuto assim deve ser assegurado por meios políticos e onde ele é negado, essa privação deve se tornar manifesta. A minha sugestão é que, para entender a maneira diferenciada como esse estatuto é alocado, devemos perguntar quais vidas são passíveis de luto e quais não são. (BUTLER, 2018, p. 220)

E não é isso que Bia faz ao denunciar as opressões? Ela torna manifesto o estatuto de sujeito que é negado a várias pessoas. Quando Bia Ferreira canta, o seu ponto de vista (interseccional) atravessa suas letras e, na sequência, atravessa outros corpos, “Afiml, o ato de cantar atravessa e é atravessado por subjetividades que reverberam em ondas e alcançam sentidos de transcendência e lutas [...]” (SILVA, 2021, p. 90).

A chave de leitura utilizada por Grada Kilomba (2019), escritora, psicóloga, artista portuguesa, em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, em que denuncia a máscara, objeto de silenciamento, usada por sujeitos negros/as durante período colonial e que simboliza um projeto de opressão que deu certo, também pode ser útil para analisar o que Bia Ferreira denuncia usando sua boca/voz. A máscara funciona como silenciador e, mesmo não sendo mais materializada, como foi no período colonial, construindo outras possibilidades de opressão a partir do objeto (máscara de ferro), ainda é utilizada simbolicamente e é denunciada por Bia Ferreira (2019d): “Não insista/ A vaga já foi preenchida viu/ Você não se encaixa no nosso perfil” (Faixa 3. De dentro do AP). O que seria o *perfil* senão uma máscara? Ou “Eu não aguento mais/ Ver meus irmãos pretos estampados mortos nos jornais/ Eu não aguento mais/ Ver meus irmãos com cento e onze tiros dados por policiais (Diga Não)”. O que seriam os tiros dos policiais, senão outros formatos de máscaras? Vejamos o que Grada Kilomba diz sobre a máscara, objeto colonial:

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o?

O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir. Ele/ela seria forçado/a a entrar numa confrontação desconfortável com as verdades do “Outro”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. Eu gosto muito desse dito “mantido em silêncio como segredo”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2019, p. 41)

O sujeito branco tem medo de entrar em contato com verdades negadas por ele mesmo sobre si e projetadas no sujeito negro, para proteger seu ego, segundo Kilomba (2019). “E nem venha me dizer que isso é vitimismo/ Não bote a culpa em mim pra encobrir o seu racismo! (Cota não é esmola)” (FERREIRA, 2019d), então, ele cria “as/os outras/os” e projeta sobre elas e eles verdades “que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo. Nesse caso, o ladrão ou a ladra violento/a, o/a bandido/a indolente e malicioso/a” (KILOMBA, 2019, p. 37).

Assassino, genocida, agressor, estuprador, abusador, etc. verdades que, quando projetadas, produzem as fantasias do sujeito branco sobre os sujeitos negros (as/os outras/os) e que justificam o racismo, por meio das formas citadas pela autora: infantilização, primitização, incivilidade, animalização, erotização, por meio das ideias sobre “a/o outra/o”: “indesejada, intrusa, perigosa, violenta, passional, excitada, selvagem, natural, desejável, exótica”. (KILOMBA, 2019, p.78).

“Andando na rua de noite/ Muita gente branca foge de mim/ A minha ameaça não carrega bala/ Mas incomoda o meu vizinho/ O imaginário dessa gente dita brasileiro torto/ rito pela minha pele/ Qual será meu fim?/ Eu não compactuo com esse jogo sujo/ Grito mais alto ainda/ E denuncio esse mundo imundo/ A minha voz transcende a minha envergadura/ Com essa carne fraca/ Eu sou do tipo carne dura. (FERREIRA, 2018).

Em uma rápida busca no *Google* encontrei uma definição de polícia: “são, no Brasil, órgãos do Estado que têm a finalidade constitucional de preservar a ordem pública, de proteger pessoas e o patrimônio. O que o Estado, por meio da polícia, teme que as pessoas negras denunciem? Que tipo de ordem esse Estado protege? Quais pessoas são protegidas? Quantos silêncios são

produzidos no Brasil pelo racismo? De quantos e quais medos eles são feitos? Quantos silêncios um medo consegue produzir?

O texto *A transformação do silêncio em linguagem e ação*, que Audre Lorde (2021), escritora, caribenha-estadunidense, poeta e ativista, referência nas lutas feministas, LGBT, do movimento negro e pelos direitos civis, apresentou no painel *Lésbicas e literatura*, da Associação de Línguas Modernas, em 1977, já citado nesta dissertação, parece ser interessante para sustentar outras provocações: “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?” (LORDE, 2021, p. 53). Morre-se (de diversas maneiras) para garantir o silêncio de que Grada Kilomba aponta. “*São nações escravizadas/E culturas assassinadas (Cota não é esmola)*”, mas também pelo silêncio apontado por Audre Lorde, feito por cada mulher negra “*que é violentada e não pode estudar [...] Gostosa, sarada, que tem que sambar/ (Não precisa ser Amélia)*” (FERREIRA, 2019d, grifo nosso).

Jeane Tavares (2021), psicóloga, doutora em Saúde Pública, professora, brasileira, diz que medo é um alarme primitivo de perigo, ameaça presente ou iminente ao indivíduo. Existem medos produzidos por situações reais de perigo, existem medos produzidos por pensamentos distorcidos da realidade, são os medos irracionais. De qual lado o medo do opressor estaria? E o medo do sujeito que é alvo da opressão? Quantas subjetividades são possíveis de serem produzidas nos cenários produzidos pelo medo? Retomo o conselho de Audre Lorde (2021), entendendo que Bia Ferreira já o escutou.

Eu ia morrer cedo, tivesse falado ou não. Meus silêncios não tinham me protegido. Tampouco protegerá a vocês. Mas cada palavra que tinha dito, cada tentativa que tinha feito de falar as verdades que ainda persigo, me aproximou de outras mulheres, e juntas examinamos as palavras adequadas para o mundo em que acreditamos, nos sobrepondo a nossas diferenças. [...]. Podemos aprender a trabalhar e a falar apesar do medo, da mesma maneira que aprendemos a trabalhar e a falar apesar de cansadas. Fomos educadas para respeitar mais ao medo do que a nossa necessidade de linguagem e definição, mas se esperamos em silêncio que chegue a coragem, o peso do silêncio vai nos afogar. (LORDE, 2021, p. 52).

Ainda sobre o conteúdo de suas letras, Bia Ferreira canta o feminismo negro brasileiro, canta a interseccionalidade e, assim, transforma em rima experiências e teorias, não apenas denuncia, mas populariza uma ciência preta e saberes decoloniais:

E nós? As muié preta/ nós só serve pra vocês mamar na teta  
Ama de leite dos brancos/ Sua vó não hesitou, quando mandou  
a minha lá pro tronco. (Faixa 3. *De dentro do Ap.*)

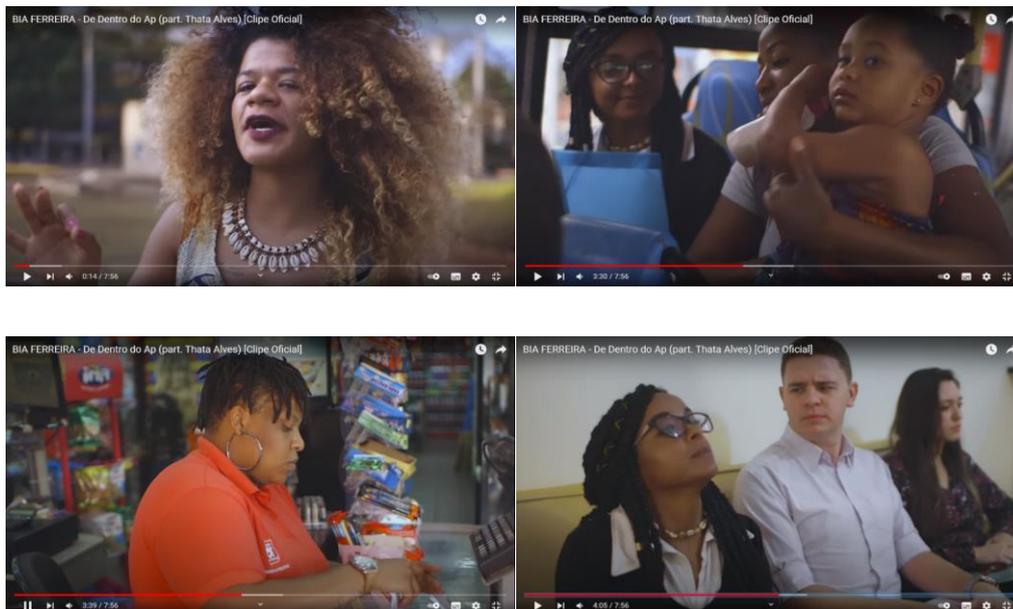
Canto pela tia que é silenciada/ Dizem que só a pia é seu lugar  
Canto pela mina que é de quebrada/ Que é violentada e não  
pode estudar/ Canto pela preta objetificada/ Gostosa, sarada,  
que tem que sambar/ Dona de casa limpa lava e passa/ Mas  
fora do lar não pode trabalhar/ [...] Seja preta, indígena, trans,  
nordestina/ Não se nasce feminina, torna-se mulher (Faixa 2.  
*Não precisa ser Amélia*).

Mas como é preta, pobre/ o motorista grita: não! (Faixa 4. *Cota não é esmola*).

Com a canção *De dentro do App*, ela aponta, por exemplo, que o feminismo *mainstream* não ajuda mulheres pretas. O clipe *De dentro do AP* tem duração de 07 min 56 s, começa com Thata Alves declamando sua poesia e continua mostrando o cotidiano de mulheres negras em vários contextos: trabalho, casa, rua, transporte público.

Nos comentários do vídeo, uma fã disse: “nunca me senti tão representada no feminismo, como nesse vídeo”. Outros comentários dizem: “Eu me vi direitinho nessa narrativa. Me deu até vontade de chorar. Tudo que ela disse eu vivi NA pele com um filho de 5 anos e gêmeos de 2 anos. É a história da minha vida.”. “Nossa, amei d+! Feminismo só é válido quando engloba racismo junto”.

**Imagem 2** – Frames do videoclipe *De dentro do AP*.



Fonte: Reprodução YouTube ([youtube.com/watch?v=xITsc4nm\\_NI](https://youtube.com/watch?v=xITsc4nm_NI)).

**Figura 4** – QR Code para acesso ao videoclipe *De dentro do AP*.



Fonte: YouTube.

O que a cantora faz é apontar para um sujeito – mulher - que não é universal, mas interseccional. Ela denuncia que não é porque é mulher que partilha as mesmas opressões e, mais, mulheres também podem oprimir mulheres. Além de informar sobre os feminismos, a cantora evidencia o que Rita Mae Brown, escritora estadunidense, citada por bell hooks (2015, p. 196), sinaliza sobre classe: “Classe é muito mais do que a definição de Marx sobre a relação com os meios de produção. Classe envolve o comportamento que

adotamos, nossos pressupostos básicos sobre a vida” (BROWN, 1974 *apud* hooks, 2015, p. 196).

Não são esses pressupostos que estão denunciados nessa letra e em outras?

Agora ela cresceu, quer muito estudar/ Termina a escola, a apostila, ainda tem vestibular/ a boca seca, seca, nem um cuspe/ Vai pagar a faculdade, porque preto e pobre não vai pra USP/ Foi o que disse a professora que ensinava lá na escola/ Que todos são iguais e que cota é esmola/ Cansada de esmolas e sem o dim da faculdade/ ela ainda acorda cedo e limpa três apê no centro da cidade/ Experimenta nascer preto, pobre na comunidade/ Cê vai ver como são diferentes as oportunidades. (Faixa 4. *Cota não é esmola*).

Rita Mae Brown continua:

Nossa experiência (determinada por nossa classe) valida esses pressupostos, a forma como somos ensinados a nos comportar, o que esperamos de nós mesmos e dos outros, nosso conceito de futuro, como entendemos os problemas e os resolvemos, como nos sentimos, pensamos, agimos. (BROWN 1974 *apud* hooks, 2015, p. 196)

Rita Mae Brown aponta para a produção social da subjetividade, para produção social de crenças e de repertórios comportamentais nos indivíduos, que fortalecem e mantêm o sistema. Uma produção que não é ingênua, mas pensada para que desesperança e desamparo façam a função da máscara. Bia Ferreira (2019d), que já entendeu a cilada, orienta suas/seus irmãs e irmãos: “Cê bote fé/ Porque se cê faltar com a fé/ Cê não vai ter pra onde correr/ Isso não vai ser muito bom/ Cê bote fé/ Porque se não faltar com a fé/ Cê não vai ter força pra corrê/ E mudar a situação (Faixa 7. *Bote fé*)”, afinal, eles combinaram de nos matar, “a gente combinamos de não morrer.” (EVARISTO, 2018, p. 107)

### **2.1.3. Meu tiro é certo e vai chegar direto na sua hipocrisia - cenas de Bia Ferreira**

Não é apenas a letra da canção *Cota não é esmola* que ajuda a criar a cena musical artista. A *performance corpo/voz*<sup>5</sup> de Bia Ferreira ao cantar

---

<sup>5</sup> Marilda Santanna (2021, p. 94) utiliza a expressão “performance corpo/voz”, a partir do conceito de performance, enquanto “atuação gestual, corporal e vocal apresentada em cena pelos

impacta. Seu corpo apoia e enfatiza a letra da canção, indicando as provocações, aproximando a/o ouvinte da vida precária denunciada. Ela não deixa chances para a/o ouvinte não perceber a precariedade. "Isso não é só uma música, é uma aula", diz um comentário de um fã no vídeo de apresentação da música *Cota não é esmola*. Abaixo alguns frames do vídeo para mostrar sua *performance corpo/voz* e o QR Code para acesso ao vídeo.

**Imagem 3** – Frames do vídeo de apresentação no Sofar Curitiba.



Fonte: Reprodução YouTube ([youtube.com/watch?v=QcQlaoHajoM](https://youtube.com/watch?v=QcQlaoHajoM)).

**Figura 5** – QR Code para acesso ao vídeo de apresentação de Bia Ferreira, no Sofar Curitiba.



Fonte: YouTube.

Marilda Santanna (2021, p. 100) diz: “Quando trago a voz como instrumento de comunicação e estética, o corpo que a emite também faz parte deste complexo que é a performance”. “SINTAM A REVOLUÇÃO E INDIGNAÇÃO NA VOZ DE UMA NEGRA FORTE. Isso foi um desabafo” é outro comentário de um fã no vídeo *Cota não é esmola*, que valida o que Marilda

---

artistas” (SANTANNA, 2009 *apud* SANTANNA, 2021, p. 146) para “comunicar, intervir, denunciar” (*Ibid.*, p. 146).

Santanna nos diz: “A performance nos fornece uma materialidade interpretativa que pode representar uma identidade e atuação na produção de sentido e na apreensão da mensagem contida na canção que se realiza na performance” (SANTANNA, 2021, p. 90).

Bia Ferreira realiza em suas obras e, especialmente nesta performance de *Cota não é Esmola*, o que Leda Maria Martins (2021, p. 22) chama de grafia de conhecimentos do e no corpo e que são representadas “no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade”. É de oralitura que estamos falando, “movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços” (*Ibid.*, p. 78) grafados no corpo.

Corpo que “é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2021, p. 78). Esse corpo que está atento aos outros corpos, pois entendeu que “a música tem um poder de penetração muito maior no inconsciente das pessoas. “[...] Quando eu pegava o violão, as pessoas paravam para me ouvir.” (FERREIRA, 2021b). Trata-se de um corpo episteme:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, 2021, p. 22-23)

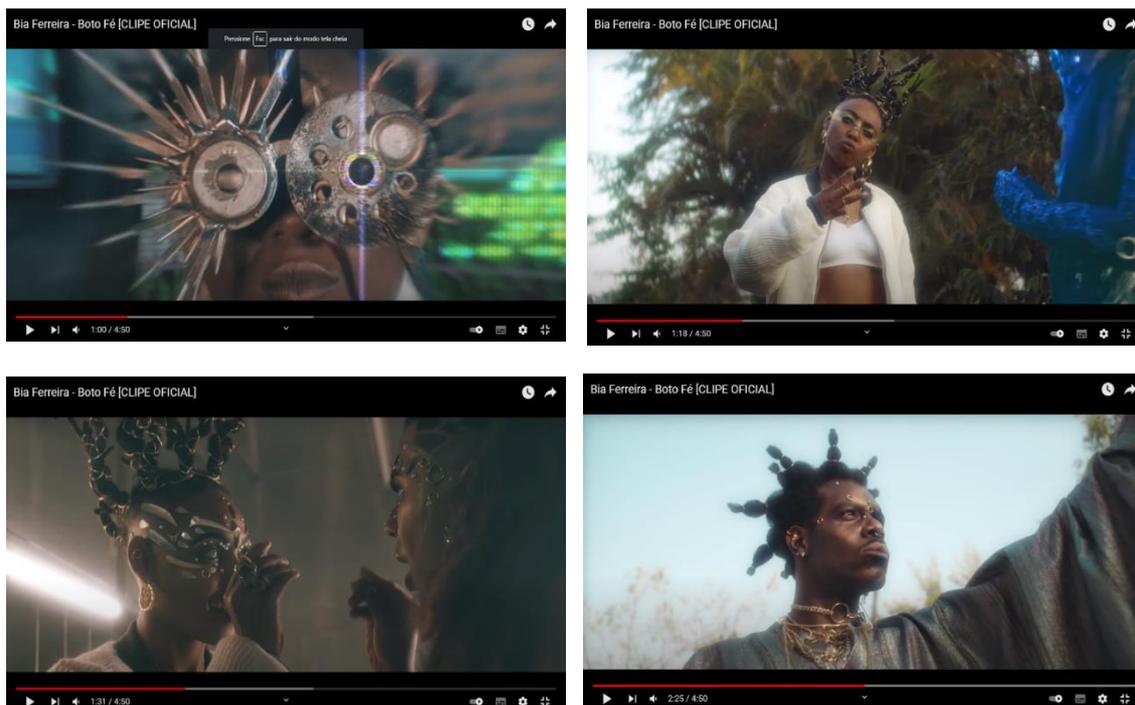
Além da voz, a estética/corpo de Bia Ferreira grafa o futuro, o afrofuturo. Seus acessórios, vestido, cores, turbante, maquiagem, *corpo no mundo*<sup>6</sup> comunica vida, atravessa passado, presente e futuro do povo negro no videoclipe *Boto fé*, com duração de 04 min 50 s. Assim como “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017 *apud*

---

<sup>6</sup> Título de uma canção de Luedji Luna

SANTANNA, 2021, p. 89), a estética também marca a existência e possibilidade de desenvolvimento de um povo. O videoclipe é todo atravessado por estética afrofuturista que recria a vida.

**Imagem 4** – Frames do videoclipe *Boto fé*.



Fonte: Reprodução YouTube ([youtube.com/watch?v=kDPcv7uqXNA](https://youtube.com/watch?v=kDPcv7uqXNA)).

**Figura 6** – QR Code para acesso ao videoclipe *Boto fé*.



Fonte: YouTube.

"Um dos aspectos que mais se destacam da produção afrofuturista é a recuperação de saberes, conhecimentos e referências ancestrais para dialogar

com a realidade presente" (BUROCCO, 2019, p. 51). É isso que encontramos no videoclipe, que apresenta um mundo que viveu um apocalipse, em que o povo negro sobreviveu e tenta regenerá-lo com o que sobrou. Há a presença de tecnologia e da ancestralidade. No afrofuturismo<sup>7</sup> desse clipe não há:

[...] continuidade a teorias euro-americanas que tratam a modernidade como se fosse inseparável da ascensão da razão iluminista, reproduzindo uma percepção única da história como linear, progressiva, cumulativa na qual tem espaço apenas um futuro aonde desenvolvimento, leia-se riqueza e ascensão econômica, se tornam dois lados da mesma modernidade ocidental. (BUROCO, 2019, p. 55)

É nessa lógica de afrofuturismo que muitas/os artistas estão sendo convidadas a criar, segundo Buroco (2019). Há muito mais um cenário de reconstrução do que ficou da destruição de um mundo capitalista, produtivista. Há um cenário que parece se aproximar do que sugere Buroco (2019) como um futuro decolonial:

Me parece que uma virada índia quilombola no Brasil, capaz de colocar as produções indígenas (entendidas como afro-brasileiras e ameríndias) por si próprias num lugar de prevalência, não mais entendidas como reapropriações, mas como criações próprias, originárias e únicas, representaria um impasse na reprodução dessas relações, subvertendo a ordem do discurso em que elas se baseiam. Trata-se, portanto, de, como diz Jota Mombaça, 'praticar uma lógica de vômito' ou, nas palavras de Denilson Banilwa: "o devorar de tudo que existe sem usar talheres franceses". (BUROCO, 2019, p. 57)

Além de situar sobre qual afrofuturismo esperar (decolonial), situa um futuro que é também já o presente na vida de muitas pessoas, inclusive no texto

---

<sup>7</sup> Para Rocha (2020, p. 3), "o afrofuturismo é um movimento global, político e teórico que trata das ficções especulativas, imagens tecnológicas e futurísticas, a partir de referências culturais, cosmológicas e subjetividades negras produzidas por autores afrodiáspóricos e africanos". Esse termo, afrofuturismo, foi cunhado por Mark Dery, em 1994, que "se perguntava porque no universo literário estadunidense a literatura negra histórica e social era consideravelmente mais numerosa e representativa do que a literatura negra de ficção especulativa." (FREITAS e MESSIAS, 2018, p. 3). Seu texto *Black to the future* é um dos trabalhos que "definem os pilares musicais do afrofuturismo" (BUROCO, 2019, p. 50). Para Buroco (2019, p. 50-51), "o termo busca descrever as criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras. [...] Em tempos mais recentes o movimento afrofuturista continua se manifestando em diferentes áreas, assumindo a importância da criação de um novo imaginário - e de uma nova estética -, que ofereça à comunidade africana e diaspórica a plena possibilidade de existir para além da ontológica violência branca". Silva, Santos e Amstel (2019) situam que o afrofuturismo começa com os músicos, poetas e a escritora de ficção científica Sun Rá, George Clinton e Octavia Butler, na década de 60, nos EUA. "Enquanto linguagem, o Afrofuturismo perpassa por diversas manifestações, como música, cinema, artes visuais, artes cênicas, moda e dança". (SILVA, SANTOS e AMSTEL, 2019, p. 140)

de Kenia Freitas e José Messias (2018), *O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo - as distopias do presente*, há um apontamento de que o apocalipse já aconteceu com a escravidão, colonialismo europeu, processo de globalização e está acontecendo diariamente.

Bia Ferreira mostra um futuro (presente) atravessado por afeto, dança e parceria como tecnologias de sobrevivência:

Quero apresentar uma nova realidade falando de afeto como tecnologia de sobrevivência. Agora eu me apresento como uma sapatona preta viva que ama. Acho que isso é revolucionário nesse país. O afeto é subestimado, é colocado como fragilidade. Nós não somos ensinados a amar e usar o amor como um ato revolucionário. Precisamos entender o afeto como estratégia de sobrevivência em um país que a cada 23 minutos mata o povo preto e a população LGBTQIA+. Então, pratique a desobediência civil do afeto! (FERREIRA, 2021b)

No texto *Vivendo de amor*, bell hooks explica os motivos para o amor ser reprimido numa sociedade escravocrata ou mesmo pós-escravocrata: a sobrevivência é o objetivo e o amor pode vulnerabilizar as pessoas negras. Após uma conversa potente com o/a leitor/a, ela deixa o convite, ao final:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (hooks, 2010, s.p.)

Enquanto escrevo esta dissertação, a cantora lançou seu segundo álbum, *Faminta*: “agora a Bia de 28 anos vai lançar um disco inteiro falando só de amor e entendendo que é a maior tecnologia de sobrevivência para corpos parecidos com o meu” (FERREIRA, 2022). O álbum duplo é composto por 21 canções. Lado A: MPSFN (Música Para Sapatão Fazer Neném), com oito faixas, lançado no início de novembro de 2022, é um disco de *love songs* que mistura *R&B*, afrobeat, *blues*, samba e padogão baiano. Lado B: EDLIL (Evangelho de Libertação da Igreja Lesbiteriana), lançado no final de novembro de 2022, com

13 faixas, tem participações de Kae Guajajara, Luanda, Hiran, Edgar e Bixarte, e mistura *hip hop* e rap para levar informação como tecnologia de sobrevivência.

## 2.2. KATÚ MIRIM NA CENA MUSICAL ARTIVISTA

Katú Mirim é o nome que recebi no Nhemongarai, batismo das águas, é o nome que recebi dentro da Opy. Quando recebi esse nome, minha mãe, Geni, falou: 'Leve esse nome com honra e nunca se esqueça de quem você é'. Katú significa pessoa boa e eu sempre repito que muitas coisas ruins aconteceram comigo ao longo da vida e eu sempre repito meu nome para mim mesma; eu sou Katú, não vou me transformar naquilo que me feriu. (MIRIM, 2020)

Katú Mirim se apresenta como mulher indígena vivendo no contexto urbano, de ancestralidade e ascendência do povo Boe Bororo, mãe solo, lésbica, ativista dos direitos LGBTQIA+, rapper, periférica. Em termos de identidade de gênero, Katú Mirim se identifica como *desfem* (mulher que não performa feminilidade). Além de cantora, é também atriz, criadora de conteúdo digital e palestrante. Criadora das páginas no Instagram *@visibilidadeindigena* e *@indigenaslgbtq*, nasceu e cresceu na periferia do interior de São Paulo, onde continua morando. Nasceu em 9 de outubro de 1986, é filha biológica de um homem indígena e uma mulher negra. Foi adotada aos 11 meses de vida e criada por uma família branca, evangélica, que não podia ter filhos. Quando Katú Mirim tinha mais ou menos 3 anos, sua mãe adotiva engravidou. Nasceu uma criança branca, loira e de olhos azuis e as pessoas sempre as comparavam na infância. "Eu lembro que a minha mãe cochichava no ouvido das pessoas pra falar que eu era a filha do coração". (MIRIM, 2020)

### 2.2.1. Eu cheguei para tentar abrir a sua mente - vida e obra de Katú Mirim

Em entrevista para o canal Dia Estúdio, no Youtube, Katú Mirim contou um pouco sobre sua biografia:

Eu fui adotada com 11 meses de vida por um casal branco, não indígena e aí, conforme eu fui crescendo, eu tive uma irmã, o casal me adotou porque eles não podiam ter filho, né? E aí com três anos eles tiveram minha irmã branca, dos olhos azuis, do cabelo branco assim e aí eu comecei notar já essa diferença, né? Eu falei nossa, minha irmã

é muito diferente de mim, mas eu não sabia que era dotada, eu acho que meu pai e minha mãe pensavam que nunca iam me falar, eu ali no meio de uma família todinha branca, mas aí a vizinha falou para mim. Foi a vizinha que me contou. Eu tinha uns 5, 6 anos e aí eu fui perguntar para minha mãe e minha mãe falou "sim, você é filha do coração". Eu lembro que eu ficava falando com orgulho até, sabe? "Eu sou a filha do coração, eu sou a filha do coração". Sempre que minha mãe saía comigo e com a minha irmã todo mundo falava: "Nossa, mas uma tão branquinha e a outra..." E as pessoas travavam. E eu lembro que eu era pequenininha e eu falava "eu sou filha do coração". Mas aí depois, conforme fui crescendo, a coisa foi ficando mais delicada, né? (MIRIM, 2021a)

Katú teve infância e adolescência marcadas pelo racismo, violências, conflitos com sua família adotiva e realizando tentativas de contato com seu povo.

Desde pequena, assim, eu já sabia que era indígena. Meu pai adotivo, Alberto Rodrigues, que já não está mais entre a gente, fazia questão de lembrar. Ele fazia questão de lembrar de um jeito muito carinhoso, tão carinhoso que eu não posso falar aqui pra vocês como é. Ele fazia questão de lembrar qual era o povo que eu pertencia de maneiras cruéis. Desde pequena, desde a adolescência, eu sabia quem era, mas existe um Estado genocida que silenciou minha identidade também. Então eu passei muito tempo não querendo ser quem eu era, e eu falo pra todo mundo hoje, eu exponho muito minha vida na internet. Tudo que me aconteceu me transformou em quem eu sou, e as minhas experiências, elas precisam ser compartilhadas. [...] Quando soube na adolescência que aquela menina chamada na escola de índia selvagem, aquela menina que o pai fazia questão... Eu lembro que nos anos 80, 90, sempre aparecia no Domingo Legal que: 'o Domingo Legal foi conhecer o povo da aldeia do Xingu do parque do Xingu'. E o meu pai Alberto Rodrigues (meu pai adotivo) fazia questão de me chamar na sala e falava: "alá seu povo. Seu povo é selvagem igual a você", e meu pai, ele morreu sem entender que ancestralidade, memória não é só aquela que é passada. Eu não tive, não tive os meus pais, as minhas avós, pra falar da cultura, pra falar dessa memória. Só que existe uma memória que está no nosso DNA, e essa memória eu acredito, ninguém nega e eu acredito, não tem como você esconder isso. (MIRIM, 2020)

Seu falecido pai adotivo foi pastor e Katú Mirim era obrigada a ir para a igreja, ler a bíblia, mas nunca se identificou com a religião, o que aumentava as situações de confronto protagonizadas pelo pai adotivo. Em entrevista ao canal Dia Estúdio, Katú Mirim disse que conheceu o seu pai biológico aos 13 anos:

E aí depois que eu comecei a entender, né? Quando eu estava com 13 anos eu conheci o meu pai biológico. Então foi bem difícil também. Eu sabia assim que o meu pai era morador de rua. Os meus pais adotivos sempre falaram "seu pai é morador de rua". Por exemplo, com 10 anos,

eu lembro de passar em um local e meus pais falarem assim "ali trás tinha um cara, era seu pai". Mas assim, depois de passar metros assim, "nossa porque vocês não me falaram, né? pra eu saber". Mas o meu pai adotivo, Alberto, ele era racista, ele era homofóbico e ele tinha uma coisa que todos os pais adotivos têm, a maioria, né, daqueles que não sabem educar uma criança adotiva, que é, quando tem alguma briga, fala assim, "eu não deveria ter feito isso por você" ou fazer a comparação, lembro da gente brigar e ele falar assim: "se não fosse por mim você estaria com seu pai, se não fosse por mim..." Então eu cresci ouvindo isso. E aí eu lembro de estar com trauma que ele falava "seu pai vai vir te pegar pra morar na rua" e eu falava "caramba, não quero, vou ser boazinha, né, meu pai era pastor". Então eu falava "caramba, eu tenho que ser muito grata por isso, porque senão..." Então, a primeira vez, eu tava na esquina de casa com a minha irmã, eu lembro do orelhão. Toda vez que alguém vai lá eu falo "foi naquele orelhão". Tava com a minha irmã assim, aí chegou um homem sujo, do jeito que ele era assim. Eu não gosto muito de descrever, sabe? Mas ele chegou e falou assim: "Você sabe quem eu sou?" e eu lembro que eu segurei no orelhão assim e falei. "eu sei". Aí ele falou "eu sou seu pai e eu queria te pedir desculpas" e aí ele começou a chorar e começou a falar uma coisa com a outra e eu lembro que eu fiquei morrendo de medo. Eu olhava para minha irmã assim, tipo ele falando e eu "aham, então tá" e eu querendo sair embora. Aí ele falava "você tem a cara do nosso povo, sabe quem é nosso povo?" e eu "aham" tipo assim, sabe? Ignorando totalmente "nosso povo é Bororo, você é a cara das suas avós, o nosso povo é o Bororo, não esquece disso" e eu "aham, beleza, falou" e eu saí correndo pra casa. Corri pra minha casa, branca assim de medo e aí falei para o meu pai "eu acabei de conhecer meu pai ali na esquina". Aí ele: "é, aquele ali é seu pai mesmo, índio mesmo, aquele ali é o seu pai. Você viu como que é?" Aí começou né? Aí começa "você viu de onde eu tirei você? E você não dá valor a sua família?" Então daí eu não gostava de comparar, né? E eu sou a cara do meu pai assim, então nunca gostei. Eu achava que era uma ofensa me chamar de indiazinha. (MIRIM, 2021a)

Esse foi o único contato que Katú Mirim teve com seu pai biológico, que hoje é falecido. Ainda na adolescência, Katú Mirim fez contato com alguns povos até chegar no seu, iniciando um caminho de luta junto aos povos indígenas. Foi reconhecida como pertencente a um povo e assumiu seu nome de batismo na aldeia. Em entrevista para o canal Catraca Livre, Katú Mirim, em abril de 2021, disse:

Fui numa comunidade aqui no Jaraguá, Guarani e quando eu cheguei lá, cara, eu comecei a entender quem eu era e o que que me faltava, sabe? E aí eu comecei a entender as questões políticas do meu corpo e as questões também espirituais. E aí eu falei caramba, indígena é o que eu sou, é o que eu sempre fui, sabe? Me tiraram isso, me tiraram a minha língua, me colocaram na periferia, apagaram a história e a memória da minha mãe, do meu pai, da minha bisa. Isso foi proibido, foi tirado de mim. E aí eu comecei a entender isso de forma política e eu falei não, eu sou indígena. Eu moro na periferia, eu nasci na periferia, eu sou indígena, eu vou atrás dessa memória, eu vou atrás

do meu povo e me apresentar pro meu povo e falar e agora, o que é que a gente vai fazer? Sabe? Eu tô aqui. Eu faço parte dessa história, eu sou sobrevivente dessa história genocida e desse plano genocida que não deu certo. (MIRIM, 2021b).

Katú Mirim ficou conhecida em 2017 pela hashtag *#indionãoéfantasia* e, no mesmo ano, lançou a música *Aguyjevete* com 24.217 visualizações no YouTube (janeiro de 2022). Em 2020, lançou o EP *Nós*, com 5 músicas e promete lançar seu primeiro álbum em 2022. Tudo que produz tem conteúdo indígena. Em seus perfis no Instagram, Facebook e TikTok, Katú Mirim realiza um trabalho de educação e luta contra o racismo e a LGBTfobia direcionados para pessoas indígenas.

Eu conheci Katú Mirim por meio de uma amiga. Ela, que sabia do meu interesse em conhecer mais minha ancestralidade indígena e que já pensava sobre o ativismo e as dissidências sexuais e de gênero, recomendou que eu a conhecesse. Eu já estava cursando o mestrado quando me aproximei de sua obra, assim como das obras de Kaê Guajajara, Brisa Flow, Kunumí MC e de outras pessoas<sup>8</sup> indígenas que produzem arte utilizando outras linguagens, como Denilson Baniwa, Graciela Guajajara, Alexandre Pankararu, Arissana Pataxó, Ziel Karapotó, Daiara Tukano.

Ao entrar em contato com essas pessoas percebi algumas colonialidades que me constroem. As minhas aulas sobre racismo que abordavam apenas as questões dos povos afrodiaspóricos, minhas ancestrais indígenas que não conheci. É possível perceber a colonialidade do gênero na desinformação das/os minhas/meus tias/os-avós sobre Jenuína. Sobre seu esposo, Marcelino, sabemos muito pouco:

Ele era vidente, cuidava das pessoas, ensinava remédios, fazia reza, encanava braço e tinha um centro de mesa branca. Vivia da venda do que produzia em suas terras. (Informação verbal<sup>9</sup>)

---

<sup>8</sup> Conheci essas pessoas por meio de um componente curricular optativo ofertado no Pós-cultura pelo professor Felipe Milanez.

<sup>9</sup> Inã, minha tia avó, em entrevista para esta pesquisa.

Mas sobre Jenuína, sabemos menos ainda. A ancestralidade, no entanto, é evidente no modo de vida da família, subjetividades -lócus fraturados-, performances, características do corpo- cara de índio, meio cigano-, espiritualidade, relação com ervas e natureza, as rezadeiras e histórias da família, o cuidado com a comunidade, a responsabilidade social (minha bisavó além de parir 24 filhos, adotou algumas crianças que “apareciam já grandinhas” (Informação verbal, Inã)). Apesar de tantas evidências, um dos meus tios-avós, Aruanã<sup>10</sup>, disse que “Isso de ter índio na família é história, eu sei que meu avô era português ou italiano”. É o que diz Maria Lugones (2014, p. 943): “A modernidade nega essa existência ao roubar-lhes a validade e a coexistência no tempo. Esta negação é a colonialidade”, e a negação da existência se comprova através de inúmeras evidências, relatos, vivências. E eu me pergunto: até onde Marcelino não aprendeu com Jenuína?

Eu percebi Katú Mirim como alguém que poderia me ensinar sobre reencontro, decolonialidade, ancestralidade e resistência. Então, logo ao escutar suas músicas, mapeei suas obras, entrevistas, aparições públicas, outros trabalhos nas redes sociais e decidi que ela seria uma das pessoas/sujeitas desta pesquisa de mestrado.

### **2.2.2. Vou falar, toda licença/ eu vim te apresentar/ a verdadeira história que eles tentam camuflar - temas de Katú Mirim**

Katú Mirim lançou, em 2020, 5 músicas, no estilo rap, que compõem o EP *Nós*: 1. *Aguyjevete*/ 2. *Nativa*/ 3. *Avisa lá*/ 4. *Diga não*/ 5. *Na mira*. Fora desse EP, também lançou outras canções pré e pós EP: *Proteja o lar* - 2018/ *Vestido de hipocrisia* - 2018/ *Resistência* - 2018/ *Filhos da terra* - 2018/ *Retomada* - 2019 part. Marina Peralta & Afrojess/ *Xondaria* - 2019/ *Força* - 2019/ *Me tira o ar* - 2020/ *Não cansei* - 2020/ *A busca* - 2021/ *Indígena futurista* - 2021. Recentemente, no final de janeiro de 2022, lançou seu primeiro álbum, uma mistura de rap e rock metal. São 11 faixas: 1. *Sem silêncio*/ 2. *Revolta*/ 3. *Luto*/ 4. *Jogo sujo*/ 5. *Sangue*

---

<sup>10</sup> Irmão mais novo de Inã, evangélico, que abomina os saberes ancestrais da família.

azul/ 6. Sigo mudando/ 7. Originais/ 8. Click boom/ 9. Falso profeta/ 10. No alvo/ 11. Não é o fim.

Suas letras descrevem as violências sofridas pelos povos indígenas do Brasil, bem como o movimento de resistência que manteve viva a cultura de vários povos. Katú Mirim também canta sobre o amor dissidente sexual e de gênero. Abaixo apresento uma nuvem das palavras, em línguas originárias, portuguesa e inglesa, que aparecem com alguma frequência e/ou intensidade no EP.

**Figura 7** – Nuvem de palavras que compõem as canções do EP Nós.



Fonte: De autoria própria.

Katú Mirim narra o seu “ser-sendo-em-relação, a qual estende e entretece sua base povoada” (LUGONES, 2014, p. 949) indo atrás do seu povo para aprender, para criar, construir e elaborar respostas. Ela narra seus encontros e desejos em suas músicas, além de realizar inúmeras denúncias:

O Brasil tem genocídio, dor, massacre e escravidão/ Mas isso não aparece na sua televisão [...] Bolsonaro gritou “Fora quilombola e aldeia”/ Ei, se racismo é crime, por que ele não tá na cadeia? (Faixa 1. *Aguyjevete*).

Nativas, prontas para lutar/ Retomando tudo vamos decolonizar [...] O inferno está aqui, eles acham tão normal/ Nossa cabeça está a prêmio e tem até comercial (Faixa 2. *Nativa*).

Louca inconsequente, é o que eles dirão/ Silêncio matando inocente, grito é libertação (Faixa 3. *Avisa lá*)

Racistas não passarão, homofóbicos não passarão/ vocês falam tanto de inferno porque é para lá que vocês vão/ Nossa luta não é em vão, e ouve essa verdade então/ Jesus é o índio, negro, viado, trans e sapatão (Faixa 4. *Diga Não*)

No espelho eu olhava, os traços maquiava/ Eu não queria ter a cara/ Olha a índia brava/ E filha adotada que nunca valia nada/ E menina selvagem que calada, apanhava [...] Perguntam: Katú, por que é que você não nasceu na aldeia?/ Pergunta para o genocídio o que é que ele semeia/ Ancestrais escravizados lá em Jundiá/ Mas a luta não acabou não, nós estamos aqui! (Faixa 5. *Na Mira*).

E quando me derrubaram eu caí mas me levantei E foi aí que eu lembrei que esse povo é meu povo também. E meu verdadeiro eu, eu recuperei! Agora eu vim falar, usar minhas artes para lutar. Proteja o povo, proteja a terra, proteja o lar (Single *Proteja o lar*).

Cheguei pra tentar abrir a sua mente/ Você diz que é homenagem, mas você sabe que mente (Single *Vestido de hipocrisia*).

Nunca entendi porque decidiram roubar e não pedir. Eu nunca entendi como eles matam e ainda sorri. Mas estamos aqui, vamos lutar e vamos te impedir. Então chega de genocídio e do nosso povo ferir. E eu vou, eu vou, eu vou existir. E eu vou, e eu vou, eu vou resistir. E eu vou, e eu vou, eu vou existir (Single *Resistência*).

Quem é você? Eu sou da terra. Sou filha de Pachamama. Sou da cor da terra sim. E a terra me chama. Andando na mata. Ou andando no asfalto. Eu não ando sozinha. E sempre mantenho a cabeça no alto. (Single *Filhos da terra*).

AGRONEGÓCIO GENOCIDA e nós? Retomando territórios ancestrais, costumes tradicionais, língua, dança, trança, voz, calma que ainda vai ter mais. Katú! Fala pa nois! Pensaram que ficamos pra trás, que não íamos correr atrás, a gente não só fala mas faz. Genocídio, escravidão e machismo nunca mais! [...] Sou cria de Tia Eva, bruxa curandeira. Cuidava da comunidade e sem escolha foi guerreira. Guiada pelas matas, parteira! Medicina matriarcal, raiz divina Mulher que ensina, cês abomina. Aprende a responder desde menina! Peço que caiam! (Single *Retomada*).

Nem adianta tentar nos derrubar. Minha mente ninguém vai colonizar. Somos netas das indígenas que vocês não conseguiram matar. Nossa flecha é bem certa. Até o Planalto nós vamos derrubar [...] Mais de 500 anos de resistência. Quer falar de força, prazer, resiliência. Eles

vão negando nossa existência. E na verdade deveriam é ter reverência. Propaganda inclusiva, que mentira é só aparência, propaganda inclusiva que exclui a existência, seu silêncio genocida que terá uma consequência e você vai pagar bem caro por essa indiferença. (Single *Xondaria*).

Aí meu coração. Tô viajando, tô indo a milhão. E nessa curva eu me perco sim, eu vou na contramão (Ha!) É muita areia, mas eu tenho um caminhão. E gata você é tão quente. Quase que eu queimei minha mão. Isso é mais que foda. Isso é revolução! Destruindo os tabus. Sim, nós somos o furacão. E natureza viva, decolonização (Single *Me tira o ar*).

Mas ela tem telefone. E ainda anda de All Star. Ok coloco o salto. Pra na sua cabeça pisar. Vem cá, cê vai me encarar. Quando a flecha te atravessar. Calminha, não pode chorar. Tadinho não vai aguentar. Índio pra mim tá bem longe andando pelado e não tem carro não. Eu tenho o que eu quiser e que se foda sua opinião. Você está ligado então eu não preciso de permissão, cala a sua boca. Eu sou a dona dessa mansão. Eu não cansei (Single *Não cansei*).

Quando eu nasci o Estado já tinha um plano todo traçado. Eu nasci, e eles já queriam ver meu corpo enterrado. Me jogou na favela, sem canto, sem língua, me deixou sem memória. Pois quem não sabe de onde vem Não cobra justiça a história. (Single *A busca*).

Hey! Nosso povo nunca morre a raiz nos salvará. Hey! olha aqui nunca foi sorte. A escuridão tive que iluminar. Hey! e me jogaram do penhasco. E tive que aprender voar [...]. Me querem apagada mas eu vou brilhar. O bicho da mata virou popstar. Nossa terra é vip e eles não vão entrar. Aqui nobreza e nós vamos reinar (Single *Índigena Futurista*).

Na obra de Lugones, o conceito de *lócus fraturado*, que aparece na diferença colonial, em resposta à colonialidade de gênero, produz resistências. “A leitura que eu quero efetuar vê a colonialidade de gênero e rejeição, resistência e resposta.” (LUGONES, 2014, p. 947) A música é uma das respostas da cantora. Katú Mirim resiste utilizando a arte e denuncia a colonialidade que dicotomiza as relações e cria lógicas de opressão. E o faz fraturada, nesse lugar.

Enquanto Lugones (2014, p. 914) busca “compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do *lócus fraturado*” esse lugar que a/o colonizada/o habita é constituído da dicotomia hierárquica humano/não humano da modernidade colonial. Um lugar de tensão em que a resistência do sujeito fragmenta o *lócus*. É “a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as”. (*Ibid.*, p. 943).

Katú Mirim faz a resistência, expõe a fratura e evidencia o entendimento decolonial de que o processo oprimir ← → resistir de que Lugones (2014, p. 948) fala, enfatiza subjetividades ativas, criativas, “antitéticas à lógica do capital” e cria um pensamento de fronteira. “A única possibilidade de tal ser jaz em seu habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório e, a partir desta contradição, um novo sentido se renova” (LUGONES, 2014, p. 946). Se renova criando além de pensamentos de fronteiras, coalizações e aprendizagens coletivas:

Ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas sobre as outras. [...] Conforme a colonialidade infiltra cada aspecto da vida pela circulação do poder nos níveis do corpo, do trabalho, da lei, da imposição de tributos, da introdução da propriedade e da expropriação da terra, sua lógica e eficácia são enfrentadas por diferentes pessoas palpáveis cujos corpos, entes relacionais e relações com o mundo espiritual não seguem a lógica do capital. A lógica que seguem não é consentida pela lógica do poder. O movimento desses corpos e relações não se repete a si próprio. Não se torna estático e fossilizado. Tudo e todos/as continuam respondendo ao poder e na maior parte do tempo respondem sem ceder. (LUGONES, 2014, p. 948)

Katú Mirim canta “a tensão entre a desumanização e a paralisia da colonialidade do ser, e a atividade criativa de ser-sendo” enquanto a “modernidade nega essa existência ao roubar-lhes a validade e a coexistência no tempo. Esta negação é a colonialidade”. (*Ibid.*, p. 943)

O movimento de resistência que Katú Mirim protagoniza é interessante para pensar e problematizar algumas teorizações que Franz Fanon realiza no texto *Racismo e cultura*: “como diria o demasiado célebre Toymbee, o blues é uma resposta do escravo ao desafio da opressão” (FANON, 2018, p. 83). Neste texto, além de situar o racismo como uma construção cultural, há um diálogo sobre o comportamento do opressor e do grupo autóctone frente à colonização. Para Fanon (2018), esses comportamentos se modificam de acordo com os momentos para ambos os grupos. Primeiro, o comportamento do opressor: “exploração, torturas, razias, racismo, liquidações coletivas, opressão racional, revezam-se a níveis diferentes para fazerem, literalmente, do autóctone um objeto nas mãos da nação ocupante”. (*Ibid.*, p. 81).

No entanto, a implantação do regime colonial não traz consigo a morte da cultura autóctone. Pelo contrário, a observação histórica diz-nos que o objetivo procurado é mais uma agonia continuada do que um desaparecimento total da cultura preexistente. Esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão. Presente e simultaneamente mumificada, depõe contra os seus membros. Com efeito, define-os sem apelo. A mumificação cultural leva a uma mumificação do pensamento individual. A apatia tão universalmente apontada dos povos coloniais não é mais do que a consequência lógica desta operação. A acusação de inércia que constantemente se faz ao “indígena” é o cúmulo da má-fé. Como se fosse possível que um homem evoluísse de modo diferente que não no quadro de uma cultura que o reconhece e que ele decide assumir. (FANON, 2018, p. 80)

É verdade que grupos opressores reagiram às diferenças culturais com crueldade e racismo. São as opressões, colonialidade gênero e diferença colonial de que Lugones (2014) fala, mas Katú Mirim, pessoas indígenas de diferentes etnias e seus diferentes movimentos coletivos de resistências, evidenciaram e evidenciam que não é com passividade, mumificação, apatia, “cultura capsulada, vegetativa, após dominação estrangeira” (FANON, 2018, p. 88) que os grupos colonizados reagiram ao racismo. A resistência sempre esteve tão presente quanto os horrores da colonização. Como já apontou Lugones (2014), a colonização produziu a tensão da relação oprimir ← → resistir, o *locus fraturado*, os pensamentos de fronteiras, as coalizações, o ser-sendo criativo, o ser-sendo-em-relação.

Leandro Colling (2021b), que também pensa sobre resistência (mais a frente suas ideias em torno deste conceito serão melhor apresentadas e aprofundadas) também nos informou que muitas pessoas enfrentaram e enfrentam a morte para além do binarismo do “ou” (vida ou morte), ele fala de pessoas que convivem com o “e” (com alegria na dor), pessoas que produzem resistências fazendo a morte dançar até sua exaustão. Elas realizam o que Maria Lugones diz:

As respostas a partir dos *locus* fragmentados podem estar criativamente em coalizão, um modo de pensar na possibilidade de coalizão que assume a lógica da descolonialidade e a lógica da coalizão de feministas de cor: a consciência oposicional de uma erótica social, a qual assume as diferenças que tornam o ser-sendo criativo, que permite encenações que são totalmente desafiadoras da lógica

das dicotomias. A lógica da coalizão é desafiadora da lógica das dicotomias; as diferenças nunca são vistas em termos dicotômicos, mas a lógica tem como sua oposição a lógica de poder. A multiplicidade nunca é reduzida. (LUGONES, 2014, p. 950)

Quando Katú Mirim canta, ela diz sobre as tentativas de mumificação, não sua efetivação:

Nós reclamamos a injustiça, a calúnia, a pobreza, a fome/ Que a civilização nos trouxe/ Eles acham que eu devo abandonar isso aí/ Que devo voltar para casa/ Ficar quietinho, e deixar alheio o sofrimento dos meus irmãos/ Vou falar, toda licença/ Eu vim te apresentar/ A verdadeira história que eles tentam camuflar/ O Brasil tem genocídio, dor, massacre e escravidão/ Mas isso não aparece na sua televisão/ Com arma na mão, e cruz no pescoço/ Mataram mais de mil parentes lá no Mato Grosso. (Faixa 1. *Aguyjevete*)

Felipe Milanez, Lucia Sá, Ailton Krenak, Felipe Tuxá, Elisa Urbano Ramos e Taquary Pataxó (2019) exemplificam a agonia produzida pelo colonizador neste texto produzido conjuntamente: *Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas*. Esta agonia se dá, para os autores, de quatro maneiras: desde a 1) separação de suas vidas em “reservas segregadas num mar de agrobusiness”, segundo Ailton Krenak (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2171), passando pela 2) negação da existência dos povos originários, segundo Kum Tum Akroá Gamela:

A colonização é essencialmente a negação do outro, que vai dessa negação mais sutil, subjetiva, até a eliminação física, e aí eu tenho pensado assim: essa questão do genocídio começa quando os europeus chegaram aqui e disseram: “Não são nada, nem são gente, nem são humanos, que não têm fé, porque não tem lei, porque não tem rei. Então são o que? São nada”. Daí pra cortar a cabeça ou partir ao meio com um facão ou atravessar com uma bala não faz muita diferença, porque a morte já foi decretada, foi executada antes.

Nós, indígenas, temos que conviver todo dia tendo que provar a existência, a vida, mas já com a morte decretada. É um negócio meio maluco a gente provar que está vivo, quando outros que estão no lugar do poder disseram que você não existe mais. E o meu povo vem dessa experiência colonizadora, tentando compreender o porquê dessa ausência, uma ausência que, na verdade, foi sempre uma presença, porque a cara de índio ficou. Isso é uma forma de racismo institucional porque é uma decisão de Estado, do governo, que diz assim: “você não existe, meu irmão”. E o meu povo viveu isso. Uma decisão do Estado: “vocês não existem mais”.

O Estado negou a nossa existência, mas nós continuamos existindo, e todo dia a gente tem que provar que existe. Tem que provar ao Estado

brasileiro que a gente existe, tem que provar à Universidade, tem que explicar que a gente existe. Os cartórios se negam a registrar nossas crianças como indígenas, dizendo que só podem ser registradas como “pardas”: essa é uma forma violenta de racismo. Uma forma de intimidação que está ligada à questão da terra: ao aceitar que uma criança carregue a identidade de indígena, o Estado está aceitando que essa criança tenha direito à terra. Os cartórios sacaram isso. (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2172/2173)

Além da negação da existência dos povos originários, tem também o 3) Racismo religioso, segundo Ruivaldo Nenzinho Gavião-Akrantikatej:

Como um pajé que trouxe a nossa vivência, que compartilhou de toda as curas – principalmente espirituais –, que nos elevou a chegar a essa sociedade também, como ele pode ser descartado dessa forma, por um pastor que diz que ele é uma pessoa do mal? (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2174)

Por fim, a última maneira, não menos violenta: 4) a fossilização da cultura indígena que introduz essa narrativa de cultura parada no tempo, imutável: “é assustador porque o índio é sempre visto como primitivo”, como disse Olívio Jecupé (*Ibid.*, 2019, p. 2176).

O que Fanon (2018) chama de destruição dos sistemas de referências dos povos racializados ou impedimento do desenvolvimento de culturas, entendo como *tentativas sistematizadas* de destruição dos sistemas de referências dos povos racializados e *tentativas sistematizadas* de impedimento do desenvolvimento de culturas, como evidenciado por Felipe Milanez, Lucia Sá, Ailton Krenak, Felipe Tuxá, Elisa Urbano Ramos e Taquary Pataxó (2019) nas quatro maneiras de produzir agonia continuada dos povos colonizados. De fato, houve e há agonia continuada, mas, a partir de diferentes evidências, inclusive da vida e obra de Katú Mirim, rejeito a ideia de que:

Tendo julgado, condenado, abandonado, as suas formas culturais, a sua linguagem, a sua alimentação, os seus procedimentos sexuais, a sua maneira de sentar-se, de repousar, de rir, de divertir-se, o oprimido, com a energia e a tenacidade do náufrago, arremessa-se sobre a cultura imposta. (FANON, 2018, p. 85)

O arremesso existe, mas não é voluntário. As pessoas oprimidas são arremessadas de modo violento, na situação colonial e na colonialidade, na cultura imposta, como relata Katú Mirim em entrevista ao canal Dia Estúdio:

Aí eu sempre falo que na questão racial para mim é o outro que falou para mim que eu era indígena. Primeiro veio a sociedade, por causa do fenótipo "ah você tem cara de índio". E aí começou assim na escola, principalmente no dia 19 de abril, né? As crianças faziam cocar e colocavam na minha cabeça e ficava fazendo (gesto de bater a mão na boca enquanto emite som) com a boca e que eu era selvagem. Então a partir daí eu sempre odiei esse apelido e ser comparada, né? "Aí você parece um índio, selvagem, não sei que lá". Isso começa na escola aí depois vai para dentro de casa com o meu pai adotivo soltando alguns fragmentos assim, da minha origem como, por exemplo, eu lembro uma vez a gente tava assistindo um programa de domingo, e aí apareceu "tal pessoa foi para Tribo do Xingu", na época, lá nos anos 90, aí meu pai falava: "vem aqui ver seu povo, vem ver seu povo como é assim selvagem igual a você". Eu falava "não, não sou". Então aí já começou a criar isso na minha cabeça de não querer ser comparada, não querer ser lida como indígena, mas na época índia, né? De indiazinha, o apelido já começava a pegar e aí foi muito difícil assim. Não foi fácil. Com o tempo eu parava de pegar sol, o meu sonho era ter uma lente azul. Primeira vez que eu ganhei minha lente azul, vocês não sabem, eu chorei e eu "nossa tenho uma lente" e descolorir o cabelo? Várias vezes descolorindo para ficar o mais próximo da minha família adotiva, para ser aceita, né? Por exemplo, meu pai nunca falou que eu era bonita, nunca falou. Muito pelo contrário, ele falava isso para minhas primas, né? Ele falava "aí, sua prima, Adriana, parece muito comigo, né?" Olha aí sua prima, minha filha, mas comigo não. Então eu queria me aproximar da família e acabar com a cara de índia assim. E aí eu perguntava para o meu pai porque ele falava aquilo, mas eu achava que era uma brincadeira, sabe? "Ai você tem cara disso, tipo ai você tem cara de nhonho", sabe, coisa assim? Eu não tinha ideia porque nos anos 90, dentro da periferia, né? Eu nasci dentro da periferia do interior paulista, então, o que eu sabia dos povos originários era na aula de história, que alguns tinham acabado e alguns poucos estavam lá no parque do Xingu e só isso, acabou ali. [...] E aí, depois nos 90, veio uma novela também, eu acho que era Uga uga. Que tinha uma indígena lá com os dentes bem tortos e na época meus dentes eram bem tortinhos assim e aí todo mundo me chamava dela. Então toda vez era isso, era para uma coisa muito selvagem, muito feia, denegrindo, então eu não gostava e queria sempre, né... Sol? Menina, jamais! Eu era quase um vampiro, eu saía depois das 18 horas para não pegar sol, pra não ficar... Eu queria que minha cor mudasse, né? Eu lembro que eu falava, caramba, o que será que o Michael Jackson fez? (MIRIM, 2021a)

Os comportamentos de Katú Mirim frente às opressões não se limitam aos mencionados acima. Assim como a opressão é produzida, a tensão é uma das respostas, assim como lócus fraturado e resistência, evidentes em suas obras. É Ailton Krenak (2019) quem nos informa sobre as diferentes narrativas não hegemônicas como caminhos para adiar o fim do mundo e resistir, considerando que povos autóctones brasileiros já fizeram isso algumas vezes: "A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais" (KRENAK, 2019, p. 15). Krenak aponta a

resistência, não a alienação: “talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência” (KRENAK, 2019, p. 29) e a vida que não é útil é essa aí criada pelo colonizador, para Krenak. Como diz Grada Kilomba:

A margem não deve ser vista apenas como espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. [...] Assim a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos (KILOMBA, 2019, p. 68).

Na canção *Retomada*, em que faz participação com Marina Peralta & Afrojess, Katú Mirim deixa uma de suas muitas respostas:

Ancestralidade nos devolve a coragem de lutar pela justiça, pela paz e a verdade/ Chegou a hora de retomar a identidade e com sororidade lutamos por igualdade!/ Eu sei de onde eu vim, eu sei para onde eu vou/ E eu vou ali pegar de volta tudo que ele nos tirou/ Mas eu não vou sozinha não/ Convoco todas as bruxas para fazer revolução!/ Peço que caiam!/ Todas as fronteiras/ Sem boas maneiras/ Hoje nós viemos RETOMAR/ Chegamos pra retomada/ Só peço proteção/ Empretece as palavras/ Tamo em outra direção/ Esconderam minha origem/ Plantaram a rejeição/ “Nêga, se negue”/ Não foi em vão!/ Todo reconhecimento entre nós potencializa a força/ Enquanto vocês tentam nos virar o tempo todo uma contra a outra/ Cê acha mesmo que eu tô neutra?/ Cidade, campo, ponte, aldeia, quilombo, como eu poderia dormir bem?/ AGRONEGÓCIO GENOCIDA e nós?

Retomando territórios ancestrais, costumes tradicionais, língua, dança, trança, voz, calma que ainda vai ter mais/ Katú! Fala pa nois!/ Pensaram que ficamos pra trás, que não íamos correr atrás, a gente não só fala mas faz/ Genocídio, escravidão e machismo nunca mais!/ Genocídio, escravidão e machismo nunca mais!/ Uma preta querendo ser branca, tudo bem, né?/ Na hora do carinho cês faz em quem?/ Sou cria de Tia Eva, bruxa curandeira/ Cuidava da comunidade e sem escolha foi guerreira/ Guiada pelas matas, parteira!/ Medicina matriarcal, raiz divina/ Mulher que ensina, cês abomina/ Aprende a responder desde menina!/ Peço que caiam!/ Todas as fronteiras/ Sem boas maneiras/ Hoje nós viemos RETOMAR/ Recuperação!/ Dos espaços que nos pertencem/ Calar a voz que sempre nos faz duvidar/ Reparação!/ Deixe crescer as nossas sementes/ A revolta vai fazer eu tomar o meu lugar/ Demarcação!/ Devolvam as nossas terras, o agro não é pop/ Parem de nos matar/ Libertação!/ Libertação!/ Se não for nós, vai ser quem?

(Single *Retomada*).

Katú Mirim realiza o que Fanon (2018) destaca apenas ao final de seu texto, ao falar sobre o reencontro do antigo emigrado com sua cultura, após o processo opressão e alienação<sup>11</sup>:

“Os costumes, tradições, crenças, outrora negados e silenciados, são violentamente valorizados e afirmados. [...] O fim lógico desta vontade de luta é a libertação total do território nacional. Para realizar esta libertação, o inferiorizado põe em jogo todos os seus recursos, todas as suas aquisições, as antigas e as novas, as suas e as do ocupante. A luta é subitamente total, absoluta. (FANON, 2018, p. 88-89)

### **2.2.3. Me querem apagada, mas eu vou brilhar/ o bicho da mata virou popstar - cenas de Katú Mirim**

Então, primeiro vamo voltar pro rap né? O rap lá na perifa do interior paulista, eu escutava ele através que o vizinho escutava. Então a partir daí já me veio a sensação de que, meu pai impedia livros de entrar na minha casa. Meu pai impedia televisão [...] não podia nem usar base na unha. Eu passei base na unha uma vez, quase perdi meus dedos. Foi bem complicado. Então aí eu falei “caramba, livro não posso”. Primeira vez que meu pai me pegou lendo um gibizinho assim, ele foi e falou “tem que ler a Bíblia” aí eu falei “caramba”. Aí meu vizinho começava a escutar rap, não tinha como meu pai impedir o rap, cê podia fechar a porta, cê podia fechar tudo. Eu conseguia escutar. Como a música, né? Ela ultrapassa isso. Aí depois foi no intervalo da escola, que teve o Grêmio lá e a diretora falou “a gente vai começar a colocar música no intervalo e o Grêmio vai cuidar. E era os meninos só rap. E aí eu começava, escrevia poesia, escrevia diário né, acho que na, no meu contexto ali, era o que eu tinha pra desabafar e pra falar tipo “minha vida é uma merda”. (MIRIM, 2021a)

Quero começar pensando em Katú Mirim no rap, essa intersecção, esse cruzamento entre ser mulher, indígena, periférica e rapper. O rap é esse gênero musical que nasce nas entranhas da periferia, do sangue ainda fresco, que denuncia o genocídio e anuncia a liberdade. Segundo Fernandes *et al.* (2019), o gênero nasceu nos Estados Unidos, mas sua inspiração é a África, no recurso da história oral, através da qual os *griots* contavam as histórias para o povo e assim mantinham viva a sua cultura. O *rap, rhythm and poetry*, que nasce no final da década de 60, no Bronx, Nova York, conta histórias com rimas

---

<sup>11</sup> Questão que criticamos neste texto, pois entendemos que a resistência e o ser-sendo criativo (LUGONES, 2014), junto à alegria na morte (COLLING, 2021b) sempre estiveram presentes, não apenas em um “reencontro”.

improvisadas de pessoas que estão na mira da morte, seja pela bala de um policial, seja pela vulnerabilidade provocada por um Estado que não permite o acesso a direitos básicos de vida para essas pessoas. Um Estado que nasce na desigualdade social e a mantém, produzindo diversas formas de morte. Então, o rap conta as histórias dessas vidas que não são consideradas passíveis de luto, vidas que não importam (BUTLER, 2018), e denuncia as situações de opressão.

O gênero chegou no Brasil na década de 70, no contexto dos bailes *black* e se popularizou em 80, tendo a receptividade da periferia de São Paulo como importante local para seu desenvolvimento. Segundo Loureiro:

De fato, se por aqui o *rap* sofreu influência do *rap* estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras. É importante notar que a difusão do *rap* para além das fronteiras dos Estados Unidos também se refere à propagação *entre subalternos* de algo que cativa, diz respeito e faz sentido. Uma rede comunicacional *de periferia para periferia* forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial. (LOUREIRO, 2016, p. 237, grifos do autor)

Enquanto mulher racializada da periferia, o *rap* chega para Katú Mirim pelo som do vizinho, faz sentido e, anos depois, se transforma em um dos recursos que apoia e dá estrutura ao seu projeto político de vida. O rap, que começa como música de preto, pobre, cantada por homens - MC's (mestres de cerimônia) -, heterossexuais, binários, se amplia e ganha outros protagonismos. Quando Katú Mirim dá voz ao *rap*, ele é música de indígena, pobre, mulher, mãe, lésbica, não binária. O ritmo e a poesia denunciam outras possibilidades de intersecções que chegarão em outras janelas e poderá fazer sentido para mais corpos. Isso inclui produzir representações de mulheridades *desfem* indígenas, para fazer referência à dissertação de mestrado de Daniel dos Santos (2017), que realizou uma

[...] investigação sobre as masculinidades negras, uma provocação para as discussões e debates políticos sobre as intersecções entre raça e gênero na atualidade. Este trabalho preocupa-se com as representações iconográficas sobre os homens negros nos Estados Unidos, especificamente os homens negros rappers que integram a cultura Hip Hop, presentes nas narrativas audiovisuais dos videocliques. (SANTOS, 2017, p. 22-23)

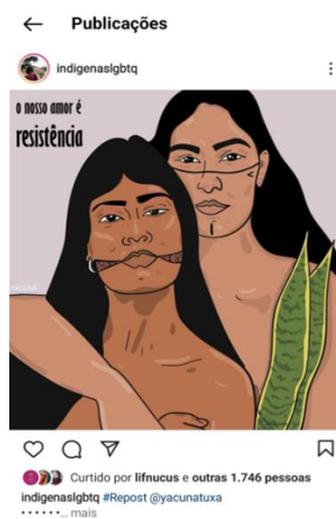
Assim como o movimento/cultura *hip hop* usa diversas estratégias para comunicar: “*graffiti* (manifestação plástica e visual), o *breakdance* (manifestação performática e corporal), o *disc jockey – DJ* (manifestação musical) e o *rap – rhythm and poetry* (ritmo e poesia; manifestação poética e verbal)” (SANTOS, 2017, p. 21), Katú Mirim também usa muitas estratégias:

Então, esse meu jeitinho meio Punk, meio Ground, sabe? Esse jeitinho que eu tenho, as pessoas, quando eu formei o “visibilidade indígena” já tinha outras mídias indígenas, né? Por exemplo, Rádio Yandê, que é uma rádio que 24 horas por dia tem música indígena tradicional e contemporânea, tinha outras mídias, mas aí eu falei assim “eu vou formar a minha, por que eu tenho meu jeitinho de falar, sabe? O meu jeitinho de ouvir algo e de colocar um banner lá e falar é assim e pronto! Quer saber? Vem cá conversar comigo”. (MIRIM, 2020)

Além das páginas no Instagram *@visibilidadeindigena* e *@indigenaslgbtq* que a cantora criou e hoje são administradas por coletivos, existe também a sua própria página *@katumirim*, nas quais postagens como as exibidas nos prints (Imagem 5) são publicadas, que dão visibilidade às vulnerabilidades, às forças, às lutas, que mostram a “cara” e produzem representatividades, mas também expõe o racismo, educam e divulgam alguns trabalhos de pessoas que são alvo das opressões.

Ela também utiliza suas contas no Facebook para divulgar vídeos educativos e também denuncia práticas de opressão que são normalizadas. A seguir alguns frames de vídeo divulgado no Facebook em que Katú Mirim discute o estereótipo do “índio” (Imagem 6).

Imagem 5 – Printscreens dos perfis criados por Katú Mirim, no Instagram.



Fonte: Instagram

Imagem 6 – Frames de vídeo protagonizado por Katú Mirim, no Facebook.



Fonte: Facebook.

Em entrevista para o canal Dia Estúdio, Katú Mirim falou um pouco sobre estereótipo:

Então assim, já fui chamada para show onde a pessoa falou para mim “tem como você vir pintada?” “a, e aquele seu cocar, tem como cê usar? Uma roupa mais tradicional?” E aí que eu vou totalmente ao contrário, entendeu? Porque vai dar muito mais ibope para eles né, como é que é? Como é que é o nome? *Thumbnail*, né? Colocar lá “pá. A índia que faz rap” toda vez que alguém fala “a índia que faz rap” a

galera já imagina o que? A Tainá chegando e fazendo rap. Aí chega eu lá, toda tatuada, com dread, a pessoa fala e... “quero meu ingresso de volta, porque não era isso”, essa é a nossa realidade o tempo inteiro. E é isso que a gente fica acabando falando na música. É por isso que nós não estamos no *mainstream*, é por isso que não tem protagonismo indígena. As pessoas ainda acham que “meu Deus será que eu faço isso?” Eu lembro de um cara de uma agência pra mim, que chegou num evento que a gente tava de influencer, ele falou “cê é indígena?” eu falei “sou”, ele “ai, a gente nunca colocou na nossa campanha, porque né, imagina ter que pagar para vir lá da Amazônia. E é por isso que nós estamos na margem da margem da sociedade, a gente não é visto como humano. (MIRIM, 2020)

É aquela conversa que tivemos a pouco sobre a fossilização da cultura indígena, como se a cultura estivesse parada no tempo e não pudesse se modificar, então a/o indígena que não se alinha ao estereótipo: cabelo liso, preto, corpo nu, vivendo na aldeia, “vai receber desde os comentários supostamente inocentes, mas profundamente racistas, como “você não parece índio”, até acusações diretas como “não é mais índio”, ou é “ex-índio””. (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2175)

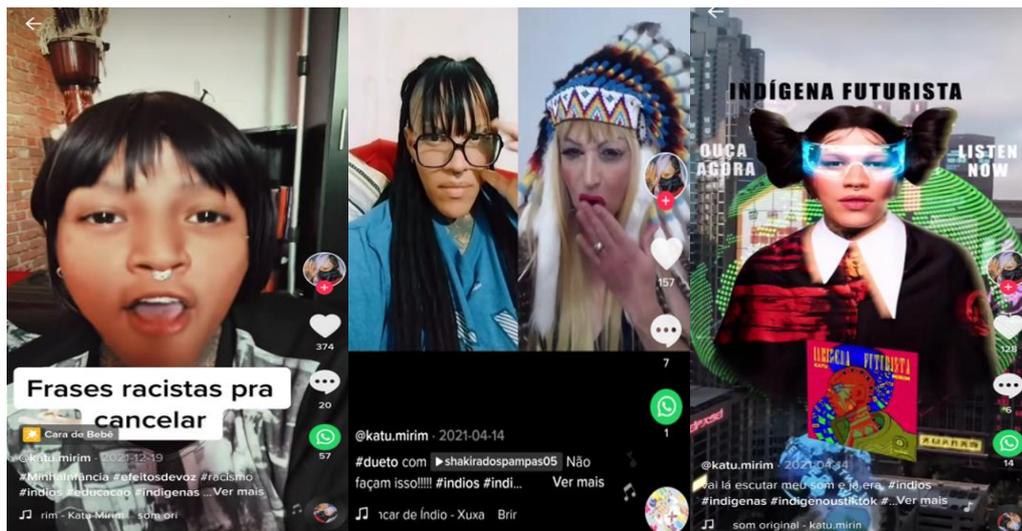
No mesmo texto citado acima há o fragmento das experiências do escritor Olívio Jecupé:

Então você já vê que as pessoas da cidade não acreditam na gente. A gente sofre preconceito porque a sociedade sempre vê o índio como aquele primitivo que não vai crescer, e quando o índio mostra o seu talento aí vem o preconceito, o racismo. Então escrever é importante para mostrar para a sociedade que nós também podemos fazer a mesma coisa que o outro faz. Quando você fala de um índio escritor as pessoas se assustam: mas um índio escritor? Tudo assusta à sociedade. Quando eu entrei na USP nos anos 1990, todo mundo queria saber como eu tinha entrado, e eu dizia: “eu prestei vestibular”. Nós formamos uma associação na nossa aldeia, “mas tem CNPJ?10” – Sim, se não tem CNPJ, não é associação. “Mas vocês têm conta em banco?”. Então para a sociedade não indígena, quando você fala “o índio faz isso”, é assustador porque o índio é sempre visto como primitivo. (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2176)

O que Katú Mirim faz é dar visibilidade a esses e muitos outros debates, utilizando os mesmos canais de comunicação que racistas utilizam, às vezes fazendo paródia das situações racistas para explicar e educar e o faz, muitas vezes, com uma estética futurista para dizer que povos indígenas não apenas existem e não são os mesmos de 1500, mas sobreviverão e estão no futuro.

Abaixo, apresento outros frames de pequenos vídeos do Tik Tok (Imagem 7), nos quais Katú Mirim, no primeiro, conversa, com filtro de criança, sobre frases racistas que estão no nosso cotidiano e, no segundo, reage a uma pessoa fazendo uma performance bastante estereotipada, usando fantasia de “índio” e, no terceiro, convida seu público para ouvir seu som *Indígena Futurista*.

**Imagem 7** – Printscreens de vídeos protagonizado por Katú Mirim, no Tik Tok.



Fonte: Tik Tok.

Rosa e Santos (2015) mapearam pesquisas relacionadas à influência das redes sociais na produção de subjetividades para pensar as “possíveis consequências, os resultados ou as implicações do advento das redes sociais na subjetividade de seus usuários” (ROSA e SANTOS, 2015, p. 916) e dialogam sobre essas inúmeras pesquisas existentes nas várias áreas: Comunicação Social, Antropologia, Sociologia, Psicologia e Educação. Não há resultados coesos e há várias lacunas nos estudos, mas existem alguns indicadores que apontam para as relações produzidas entre redes sociais e subjetividade. A reflexão a seguir, por exemplo, aponta as ambiguidades da chamada *estetização do self* “que se reflete na exibição de gostos e de estilo de vida nas redes” (*Ibid.*, p.919).

A alienação de si mesmo, a ilusão referente aos sentidos e os sentimentos que as vivências adquirem para os sujeitos, por um lado, são assinalados como uma possível repercussão das redes na subjetividade contemporânea, a qual acarreta um desprendimento da

fantasia e da imaginação e camufla o real (FERREIRA-LEMONS, 2011). No entanto, por outro lado, a exposição e a publicação de escolhas pelas quais ocorre a autoidentificação nas redes também são consideradas uma oportunidade de comparar, de reconsiderar escolhas já feitas e, portanto, de experimentar, subjetivamente, novas maneiras de ser e de agir (NICOLACI-DA-COSTA, 2005b). Esta última concepção se baseia na ideia de que há, por parte dos usuários, o intento de conciliar demandas contraditórias e incompatíveis e de distanciarem-se dos riscos inerentes à instabilidade que paira sobre os relacionamentos da vida real, bem como uma expressão transitória da identidade entre todas as suas implicações na época atual (MAGALHÃES e PAIVA, 2009). (ROSA e SANTOS, 2015, p. 919)

Katú Mirim parece representar bem essa última concepção, quanto ao modo de utilização de suas redes, em que se propõe a contribuir para a produção de subjetividades antirracistas, para a percepção da heteronorma e da dúvida das certezas no campo do gênero e da sexualidade para experimentar o “compromisso emocional e subjetivo dos usuários para com essas atividades [...]” (ROSA e SANTOS, 2015, p. 920). Ela sabe que os

[...] usuários buscam, nos recursos e nos dispositivos tecnológicos, um modo de experimentar novas formas de ser e até de construir novas identidades nos ambientes virtuais da internet e em *sites* de redes sociais. (ROSA e SANTOS, 2015, p. 921)

Sobre sua cena musical mais recente, seu primeiro álbum *Revolta* acabou de ser lançado enquanto escrevo sobre a cantora. Em *Revolta*, Katú Mirim parece realizar aquilo que Judith Butler, em uma *live* no Youtube com Linn da Quebrada e Jup do Bairro (BUTLER, 2021), diz sobre a raiva criativa, na qual cita Audre Lorde (2021) e seu texto *Os usos da raiva: as mulheres negras reagem ao racismo*. Nesse texto, Audre Lorde diz que o medo da raiva não nos ensina nada, mas a raiva tem muito a ensinar: “Minha reação ao racismo é raiva. Essa raiva devorou pedaços da minha existência apenas quando permaneceu silenciada, inútil para qualquer um” (LORDE, 2021, p. 165). E diz mais:

A raiva expressa e traduzida em uma ação em favor dos nossos ideais e nosso futuro é um ato de esclarecimento que liberta e dá força. É nesse processo doloroso de tradução que identificamos quem são nossos aliados, com quem temos sérias diferenças, e quem são os nossos verdadeiros inimigos. A raiva é repleta de informação e de energia. [...] A raiva das mulheres pode transformar a diferença, por meio da compreensão, em poder. Pois da raiva entre semelhantes nasce a mudança, não a destruição, e o desconforto e o sentimento de

perda que ela costuma causar não são fatais, mas sintomas de crescimento. (LORDE, 2021, p. 164)

*Revolta* é um álbum que usa a raiva de modo criativo e produz esse crescimento de que Audre Lorde fala. Katú Mirim, até a escrita desta dissertação, não teve um videoclipe lançado. Espera-se que ela utilize em breve esse outro potente recurso de subjetivação, que, com certeza, desvelará outras faces das intersecções que a atravessam. Intersecções que também nos atravessarão.

### 2.3. EKENA NA CENA MUSICAL ARTIVISTA

Ekena Sartis Monteiro da Silva se identifica como uma mulher, feminina, branca, gorda a maior parte da vida, cantora, compositora, atleta, brasileira, mãe, vegana, bissexual, em um relacionamento monogâmico com um homem, pai de seu filho. Nasceu em 24 de novembro de 1987, filha de Valéria e Eusébio e irmã de Aruan. Cresceu na Vila Furlan, Araraquara, em São Paulo. Foi uma criança gorda e lembra de ter sofrido *bullying* na escola e de cantar. Curioso que suas duas lembranças da infância sejam essas. E não é assim que canta Caetano Veloso: “A tristeza é senhora/ desde que o samba é samba é assim/ Cantando eu mando a tristeza embora”.

#### 2.3.1. Mulher, a culpa que tu carrega não é tua - vida e obra de Ekena

Ekena começou a cantar no coral da escola, aos 6 anos, e uma de suas primeiras apresentações foi aos 13 anos, no extinto Tropical Shopping, em Araraquara, São Paulo.

Foram 4 horas de show com a presença de praticamente toda a família. [...] Ela sempre contou em sua trajetória com o total apoio de sua família, pois seus pais sempre foram seus maiores incentivadores, ajudando a cantora a ganhar as lutas que travava, pois querem vê-la vestida de todo brilho que merece ter. (ARARAQUARA, 2017)

Em entrevista para o podcast Revolusom Cultural, em 16 de junho de 2021, contou que seus avós eram muito presentes. Aprendeu a tocar violão com o avô Zé, que a acompanhava em shows, bares e boates LGBTQIA+. Na

infância, sua avó Cida a levava em um trio elétrico, perto de onde morava, para fazer cover da Xuxa. Ela relata que tinha uns 3 anos de idade: “Eu me lembro de uma saia vermelha de bolinha. Todas as memórias que tenho são de cantar”. Quanto à inspiração musical, já na adolescência, Ekena admirava Sandy.

Então eu me tornei talvez cantora por ela, mas eu queria ser igual a ela fisicamente, então eu me comparei a isso também por que na minha época de... né, de adolescente e de até uns, sei lá 20 anos, eu não via pessoas como nós, por exemplo. Não existia essa representatividade. Então não tinha gente gorda que fazia sucesso. (EKENA, 2021)

Aos 25 anos, em 2013, teve seu primeiro filho, Gael, único até o momento. Gael teve múltiplas alergias e, como Ekena desejava amamentar, precisou fazer algumas restrições alimentares, o que fez com que emagrecesse 55 quilos em 5 meses. Nesse mesmo período, Ekena abriu uma brigaderia vegana, se afastando da música. Em entrevista ao canal Panelaço, em 5 de setembro de 2019, Ekena falou sobre alimentação e aceitação:

Não fui gorda a vida inteira, mas eu sou gorda. Eu nasci uma criança gorda, sabe assim. Eu fui uma criança gorda. Eu fui uma adolescente gorda, mas hoje eu vendo as minhas fotos antigas, eu vejo como era um lance muito da sociedade porque eu pesava, sei lá, 60 kg e me achava gorda. Gigante. Enorme. Uma baleiona. Porque as minhas amigas pesavam 40, então, né? Perto? Eu sempre fui grande também. Bem maior, todo mundo batia aqui e eu era grande. Demorou, foi um processo, aí li na fase dos 25 anos até que foi quando Gael nasceu, até uns 28 eu fui de extremos a extremos. Então, eu fui bulímica muitos anos, quase 16 anos da vida, eu comia e vomitava. Depois eu passei pelo extremo do tipo de ser fitness. Então eu resolvi que eu precisava emagrecer para saber o que era de fato viver uma vida saudável e eu achava que eu só ia ser feliz mesmo e que eu ia ser aceita, e que eu ia ser bonita e que as pessoas iam gostar e me amar se eu fosse magra, então eu saí de um pé na bunda, que o pai do Gael na época não quis ficar comigo, eu saí muito magoada daquilo e eu perdi 60 kg. Fazia muita academia, corria, fazia essas paradas todas. E eu tenho uma genética muito boa e como eu fiz exercícios a vida inteira, eu sempre gostei sabe, tipo dessas paradas de handball, futebol e tal. Eu sempre fui muito rápida a musculatura, a resposta muscular, então tipo, em um ano eu tava com 10%, 12% de gordura no corpo. Fui de um extremo pro outro e continuei infeliz. (EKENA, 2019a)

Sobre seu trabalho na música, ela canta, compõe e adora o estilo folk moderno. Teve uma banda, a Opus Acústico, que se desfez. Depois seguiu carreira solo, tocando com inúmeros músicos em bares, festas e convenções.

Participou do projeto indie folk Johnny Sue. Foi uma das 80 finalistas do programa Ídolos, em 2012. Também foi *backing vocal* de Liniker. Atualmente (setembro de 2021), Ekena está à frente da banda *Ekena*, na qual canta suas canções autorais.

Conheci Ekena com a canção *Todxs Putxs*, enquanto fazia aproximações com o feminismo branco e europeu. Assim como fazia com as canções de Bia Ferreira, também a utilizei para mobilizar as turmas a pensarem em gênero e sexualidade. Pensei muitas vezes em não inserir Ekena neste projeto de pesquisa, pensei em como sua música é menos posicionada politicamente ao modo Bia Ferreira e Katú Mirim, mas entendi ao final que suas músicas dizem tanto, inclusive no que não dizem. Como aponta Leda Maria Martins (2021, p. 22), “em tudo o que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem”. E como diz Djalma Thürler (2019, p. 10): “toda arte é política”.

Estamos pensando a partir, dentre muitos outros marcadores, de uma mulher, branca, bissexual, e são as suas intersecções que aparecem em suas obras, assim como nas de Bia Ferreira e Katú Mirim. Percebi que não falar sobre Ekena seria não racializar pessoas brancas mais uma vez e manter o padrão de comportamento da colonialidade do conhecimento nesta pesquisa, como Ochy Curiel (2019, p. 45) já sinalizou, “assumir que aqueles que foram definidos como outrxs, que são quem representam a diferença colonial, são geralmente os objetos das investigações e pesquisas”. Então, seria mais uma vez não questionar, sequer investigar os saberes de pessoas tidas como não racializadas.

### **2.3.2. Entra aqui pra ver tudo o que eu fiz pra você - temas de Ekena**

O primeiro álbum de Ekena, *Nó*, foi lançado no YouTube, em 2017, e apresenta 13 canções: 1 - *Nó*/ 2 - *Por enquanto*/ 3 - *Pois é*/ 4 - *Bem te vi*/ 5 - *Abismo*/ 6 - *Greatest liar*/ 7 - *Juro juradinho*/ 8 - (...) / 9- *Todxs putxs*/ 10 - *Ana*/ 11 - *Agda*/ 12 - *Passarinho*/ 13 - *Mais tarde*. É uma mistura de *folk* e MPB e conta com dois clipes nos singles *Bem te vi* e *Todxs putxs*. Suas letras descrevem



As letras, com frequência, realizam pedidos:

Perdoa a agitação e todo esse drama/ É que eu aprendi a andar sem os pés no chão/ e isso cansa. (Faixa 1. *Nó*).

Convido que entre/ Abraço o seu jeito. (Faixa 2. *Por enquanto*).

Fica mais/ Tenho tantos bons motivos pra te dar (Faixa 3. *Pois é*).

Eu sei/ ergue essa bandeira e deixa eu te encontrar de novo/ Vem me encontrar de novo (Faixa 4. *Bem-te-vi*).

Você devia sair desse abismo (que é você) (Faixa 5. *Abismo*).

Don't say that you don't want to across this bridge with me/ Because I know that is a lie/ And you are not the greatest liar. (Faixa 6. *Greatest Liar*).

Entra aqui pra ver tudo o que eu fiz pra você (Faixa 7. *Juro juradinho*).

Se olha no espelho/ Você não anda valendo o esfolado do meu joelho esquerdo! / Mulher, a culpa que tu carrega não é tua/ Divide o fardo comigo dessa vez/ Vai procurar tua turma e o que fazer/ Que de gente como você o mundo anda cheio (Faixa 9. *Todxs Putxs*).

She still sings love songs/ And hopes that he will return to save her off the loneliness/ That she's living, within on your shell/ Now she cries, hidden within on off it's secret weapons/ Now she cries, looking for some kind of redemptions attached to your on doubt/ What about me? Now she cries (Faixa 11. *Agda*).

Vai pássaro voa até encontrar o que é teu/ Lugar assim como eu quisera um dia. (Faixa 12. *Passarinho*).

Se você ficar, eu te passo um café/ Moreno eu já devia saber/ antes de te conhecer/ que era você/ Que eu era só de você, de mais ninguém/ Que eu ainda sou tua, meu bem/ entra pela porta. (Faixa 13. *Mais tarde*).

Exceto em *Todxs Putxs*, há a presença de pedidos para encontro, reencontro, para o amor. Uma necessidade de estar com, quase como se não houvesse a possibilidade de existir fora da relação, na maioria das canções, afetivo-sexual.

É possível perceber, nas canções de Ekena, o sofrimento pela possibilidade do desamor, do abandono, do desencontro, em muitos momentos: “Pois é, cada coisa em seu lugar/ Sofro só de imaginar/ Você nos braços dela”. (Faixa 3. *Pois é*). E quase uma intolerância de viver sem o parceiro: “*Você devia sair desse abismo (que é você)*”. (Faixa 5. *Abismo*). “Tem mais do meu pranto no teu ombro/ Do que você pode aguentar/Eu sei/ Eu sei, amor assim não se cura com outro amor” (Faixa 2. *Por enquanto*). “Quem foi errado nessa coisa de

querer-se bem/ Parece até que a nossa casa inundou/ sei lá” (Faixa 3. *Pois é*).  
 “Engole o choro nesse mar/Transforma a fúria em cais/ Que eu te seguro pra não cair” (Faixa 1. *Nó*).

E há também o desejo e as vivências com a liberdade:

Eu vou pra não voltar/ Quero deixar a vida em paz (Nó)/Eu me sentia tão livre ali/ Como se toda dor tivesse desaparecido/ Eu sabia que ali era o meu lugar/ Que eu tinha me encontrado, sabe?!/ Por todas as vezes que eu me senti culpada/ Por todas as vezes em que você me disse que eu era louca/ Por todos os momentos que você tirou de mim. (Faixa 1. *Nó*).

Em entrevista para o Itaú Cultural, Ekena disse:

Eu estava no fundo do poço e o disco me salvou, ele me devolveu amor próprio, paz, serenidade, e eu soube, a partir dali, que era capaz de seguir em frente. Meu maior nó desatado foi me aceitar e me amar. [...] Acho que a música em qualquer escala cura; ela tem esse poder de identificação com o outro – eu canto e você escuta o que lhe cabe naquele momento. Como compositora, digo que sou uma ótima “vomitadora” de palavras e sentimentos; minha cura é tornar externa a dor interna e fazer dela arte. Assim dói menos, até não doer mais! (EKENA, 2018)

É interessante como Ekena percebe e significa sua relação com a música. Enquanto uma ótima vomitadora, Ekena vai entrando em contato com situações dolorosas, que são gatilhos para ativação de crenças nucleares. Logo mais essas ideias em torno das crenças serão melhor explicadas, mas aqui gostaria de pensar sobre a música como estratégia de enfrentamento para situações problema ou mesmo para distorções cognitivas que produzem emoções desagradáveis. Utilizar a música como recurso para lidar com a dor, se oportunizando, entre muitas saídas, flexibilizar as distorções ou mesmo perceber outras possibilidades de resoluções, parece ser esse caminho de cura a que muitas artistas da música se referem, inclusive Ekena. Jeffrey Young<sup>12</sup> (2008) pensa a ideia de cura de esquemas desadaptativos do seguinte modo:

A cura de esquemas é a finalidade última da terapia do esquema. Como um esquema trata-se de um conjunto de memórias, emoções,

---

<sup>12</sup> Jeffrey Young, psicólogo estadunidense desenvolveu, junto a alguns colegas, a Terapia do Esquema, somando ao conjunto de teorias que formam a terceira onda da Terapia Cognitiva, desenvolvida por Aaron Beck. Ela mescla elementos da terapia cognitiva, teoria do apego, Gestalt, teoria construtivista, de relações objetais, psicanálise e tem sido eficaz no tratamento de paciente com transtornos psicológicos crônicos e difíceis de tratar.

sensações corporais e cognições, sua cura envolve a redução de todos estes: a intensidade das memórias conectadas ao esquema, sua carga emocional, a força das sensações corporais e as soluções desadaptativas. [...] à medida que se cura um esquema, ele torna-se cada vez mais difícil de ativar. Quando ativado, a experiência é menos sufocante, e o paciente recupera-se mais rápido. (YOUNG, 2008, p. 43)

Pode ser que a experiência com a música também consiga reduzir essas memórias, emoções, sensações corporais e cognições, além das soluções desadaptativas, afinal, como diz Young:

Pode-se dizer que todos os pensamentos, sentimentos, comportamentos, e experiências de vida relevantes para um esquema ou o perpetuam, tornando-o mais elaborado e reforçado, ou o curam, enfraquecendo-o. (YOUNG, 2008, p. 42)

Não apenas cura, mas também a ideia de resistência, conceito sobre o qual Colling (2021) começa a trabalhar, e que será acionado mais adiante, aparecem nas composições de Ekena. Curar para resistir, resistir para curar e, enfim, produzir modos de subjetivação outros, diferentes das normas.

Sobre as suas composições, Ekena disse, na mesma entrevista supracitada: “normalmente as pessoas estão acostumadas com mulheres à frente dos vocais, porém sendo apenas intérpretes. Ninguém gosta muito de ver mulher falando o que ela está a fim de falar, as pessoas têm medo de nós ainda” (EKENA, 2018). Em outra entrevista, para o podcast Tropical Transforma, disse:

Antigamente as mulheres acabavam sendo mais reprimidas assim, sabe. Então elas achavam que tipo: ‘não, eu tenho que ser uma mulher forte e tal ali cantando, ser cantora e cantar os negócios, mas cantar os demônios dos outros, eu não posso mostrar os meus porque eu vou mostrar as minhas fragilidades, as minhas fraquezas porque por anos, por exemplo, eu só cantei em inglês porque eu tinha vergonha de, tipo, e eu sabia que ninguém entendia, tava cantando em inglês! De 100 pessoas que tinham no show 10 entendiam, as outras 90 iam pra casa procurar a letra depois pra traduzir. Então eu tava meio que, era como se fosse assim, uma barreira do tipo eu posso tá cantando água de salsicha aqui no palco que ninguém tá sabendo, mas eu também posso tá cantando que eu tô sofrendo muito e de fato estava sofrendo e ninguém vai ficar sabendo também, então eu criava um personagem, uma barreira ali, uma proteção, um escudo. (EKENA, 2019b)

As letras de Ekena dão pistas do processo socializador que atravessa e forma sujeitos que são identificadas no nascimento como do sexo/gênero feminino e brancas em que o cuidado, a disponibilidade para o homem, incluindo tolerar violências, é condição para receberem afeto, valor e amparo.

Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, em seu livro *Que Emoção! Que Emoção?*, diz o seguinte sobre o choro de uma criança fotografada, que abre a boca e fecha os olhos de forma incisiva: “como se algo de muito poderoso saísse do interior da criança em direção ao exterior, ao mesmo tempo que os olhos fechados parecem recusar que o mundo exterior venha até ela” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 12). Quanto ao álbum, em entrevista para a rádio Tabajara, Ekena disse: “Eu tava num momento real de precisar chorar, de precisar por pra fora e eu sempre fui essa pessoa que quando precisava fazer alguma coisa, eu escrevia, então *Nó*, ele nasceu dessa forma” (EKENA, 2019c). Então, *Nó* é esse álbum que, de boca aberta, põe para fora silêncios antigos, medos, dor. E de olhos fechados, recusa. O que *Nó* recusa?

Collete Guillaumin, socióloga e teórica feminista materialista, apesar de sua linha teórica ser pouco acionada nesta dissertação, apresenta algumas ideias interessantes para pensar o choro de uma mulher, branca, mãe, compositora e cantora da cena musical artista da atualidade no Brasil. Ela analisou, em seu texto *Prática do poder e ideia de natureza* (2014), escrito originalmente em 1978, a condição de algumas mulheres na sociedade e pensou sobre a apropriação das mulheres produzir o discurso de natureza, melhor explicado a seguir.

A apropriação das mulheres assume formas:

- a) apropriação do tempo (sem nenhuma medição, nem limite);
- b) apropriação dos produtos do seu corpo (cabelo, leite, filho);
- c) apropriação sexual (uso físico sexual no casamento: ilimitado, não pago, de qualquer forma. Uso físico sexual na prostituição: pago, limitado);
- d) encargo físico dos membros do grupo em que elas são usadas como ferramentas, desde o cuidado com todos os membros da família, a trabalhos voluntários em instituições.

Os meios para a apropriação, segundo a teórica são:

a) mercado de trabalho (que não oferece condições dignas para que elas possam vender sua força de trabalho);

b) confinamento no espaço: as mulheres têm horários “adequados” para sair de casa, fora destes estão sujeitas a inúmeras formas de violências. Há também os espaços que elas podem (e devem visitar) como escola, mercado, lojas, rua principal;

c) demonstração de força: se trata mesmo da "violência física exercida contra as mulheres, que também era, em certo sentido, invisível, na medida em que era considerada como “excesso” individual, psicológico ou circunstancial" (GUILLAUMIN, 2014, p. 57);

d) coação sexual: “sob a forma de estupro, de provocação, de paquera, de esgotamento etc.”. (*Ibid.*, p. 58).

e) O arsenal jurídico e o direito consuetudinário: quando lhes impõe, por exemplo, o nome do marido. Ou seja, nome do proprietário.

O que se deseja ao final, como resultado da apropriação das mulheres, é a construção do discurso de natureza em que:

[...] apenas os apropriados flutuam dentro de um universo de essências eternas que os circunscreve inteiramente, do qual eles não saberiam sair, e no qual, encerrados em seu “ser”, cumprem deveres que lhes são atribuídos exclusivamente pela natureza, já que nada no horizonte, mas realmente nada, permite pensar que um outro grupo esteja igualmente envolvido. (GUILLAUMIN, 2014, p. 78)

O objetivo final da apropriação que produz o discurso de natureza é, em relação aos homens, "tornar sua sobrevivência possível em condições melhores, o que ele não alcançaria sozinho[...]" (*Ibid.* p. 34). Destarte, Guillaumin denuncia essa construção discursiva da ideia de natureza através da apropriação e, com seu trabalho, valida as denúncias que a sucede. Ao ser perguntada, na entrevista para a rádio Tabajara Revista sobre a que nó ela se refere, Ekena ri e responde “aquele ali também”, apontando, provavelmente, para o companheiro afetivo-sexual, pai de seu filho, a quem se referia na fala anterior e continua: “Vivo

desatando nós. Sou uma pessoa que eu também faço muito nó, né. Eu dava muito nó na vida. Eu sou muito doida assim” (SILVA, 2019c). Entrevistador continua:

Então quer dizer que os nós que você busca desatar são nós da vida, mas também são nós seus?

Ekena: São nós meus. Eu brinco que esse primeiro disco meu, foi um disco muito necessário pra mim, assim, eu precisava dele pra eu me curar das minhas coisas. Então eu desatei os meus nós ao longo do processo de criação dele até chegar no que hoje eu posso dizer que já sou uma pessoa livre daquilo. Tipo, eu não tenho mais as dores que eu tinha quando eu cantava aquelas canções ou tipo, coisas que ainda me incomodavam muito, eu não tenho mais isso. Porque ele é muito autobiográfico mesmo, né? (EKENA, 2019c)

Ekena canta a própria apropriação e ideia de natureza: “Por todas as vezes que eu me senti culpada. Por todas as vezes em que você me disse que eu era louca. Por todos os momentos que você tirou de mim” (Faixa 9. *Todxs Putxs*). Ainda sobre o contexto de criação, em entrevista para o Itaú Cultural, Ekena disse:

Eu compus muito durante a gravidez e, depois que ele nasceu, aprendi a fazer a tal “música fast food”, durante os 50 segundos em que preparava a comida ou enquanto amamentava [risos]. Fiz *Nó* em meio a uma mamada noturna, e foi desafiador. Ele [Gael] me ensinou a ser melhor como pessoa e a não ter medo da vida, me fez querer vencer por ele e não mais só por mim. (EKENA, 2018)

É a mulher que cuida, quem fala. Que cuida dos “produtos do seu corpo: filhos, composição, voz” e tenta se sustentar no mercado da música, fora da lógica do “emprego de esposa”, mas não sem dificuldades e abismos, dentro de um cenário que prioriza marcadamente homens: “Todo mundo, quando eu engravidei, as pessoas fizeram questão de me lembrar que meu sonho tinha acabado. A primeira coisa foi assim: ‘meu, esquece. Não vai dar mais’”. (EKENA, 2021)

Aaron Beck, psiquiatra estadunidense, o primeiro a pensar a Terapia Cognitiva, apresentou como ideia central da teoria que:

[...] as cognições são mediadoras entre as situações e os sentimentos e comportamentos, o que significa dizer que a maneira como os sujeitos percebem e interpretam as situações influencia em como eles

se sentem e se comportam (BECK, 1997; KNAPP e BECK, 2008; LEAHY, 2006 *apud* ANDRADE, 2014, p. 10)

A construção das cognições se dá durante toda a trajetória de vida dos sujeitos, por meio das relações com o mundo material e simbólico, com pessoas e consigo. Desse modo, se produz a tríade cognitiva de crenças sobre si, sobre o mundo e sobre o futuro. Os comportamentos são estratégias para lidar com as cognições, tanto as reais, quanto as distorcidas. Quais tipos de cognições os sujeitos que são identificadas como do sexo feminino no nascimento são estimuladas a desenvolver quando expostas sistematicamente à apropriação de seus corpos e ao discurso essencialista de natureza? Quando Ekena diz: “Como compositora sou uma grande vomitadora de palavras e sentimentos, minha cura é tornar externa a dor interna e fazer dela arte. Assim dói menos, até não doer” (EKENA, 2018), ela se refere também às suas crenças e à sua estratégia comportamental para lidar com elas - vomitar, tornar externa a dor, fazer dela arte. Assim, *Nó* parece ser o choro de alguém que expõe a dor e a denúncia: olha aqui o que estão fazendo com os sujeitos que nascem com vagina, são heterossexuais (via heterossexualidade compulsória), mães, brancas.

Judith Beck, psicóloga, estadunidense, filha de Aaron Beck, também trabalhou no desenvolvimento da Terapia cognitiva e apresentou as categorias de crenças negativas sobre si, umas das pontas da tríade.

**Tabela 1** – Exemplos de crenças centrais negativas sobre si nas diferentes categorias

Categorias de crenças centrais negativas sobre si	Exemplos de crenças centrais negativas sobre si
Desamparo	Sou incapaz, inadequado, ineficiente, fraco, descontrolado, uma vítima, vulnerável, sem recursos, passível de maus-tratos, inferior, um fracasso, um perdedor. Não consigo me proteger, não consigo mudar, não tenho atitude/objetivo, não sou bom o suficiente, não sou igual aos outros.
Desamor	Sou indesejável, indigno de amor, diferente, feio, defeituoso, imperfeito, monótono, negligenciado, rejeitado, abandonado, sozinho, relegado à própria sorte. Não sou amado, querido, bom o suficiente para ser amado.
Desvalorização	Sou sem valor, inaceitável, mau, louco, derrotado, um nada, um lixo, cruel, perigoso, venenoso, maligno. Não mereço viver, receber atenção.

Tabela adaptada de J. Beck (2007) pp. 35.

Fonte: NEUFELD e CAVENAGE, 2010.

Essas três categorias de crenças, apresentadas na Tabela 1, desamparo, desamor, desvalorização são recorrentemente produzidas na apropriação dos corpos das mulheres e no discurso de natureza. Se elas não estiverem disponíveis e permitirem a apropriação, inclusive dentro dos padrões de beleza de cada época, serão submetidas ao desamparo, desamor e desvalor. Mas, se reparar bem, também o serão se permitirem, tendo em vista que a lógica da apropriação as identifica enquanto objetos. Aos homens brancos são destinados os afetos que estimulam a produção das crenças positivas sobre si (tenho amparo, sou amado e tenho valor).

### **2.3.3. Eu sabia que ali era o meu lugar - cenas de Ekena**

*Todxs Putxs* é a canção no álbum que destoa de todas as demais em termos de conteúdo. Em entrevista ao canal Panelaço, em 5 de setembro de 2019, Ekena falou do contexto de criação da música:

*Todxs putxs* é a primeira canção de militância. [...] escrevi essa música por conta de relacionamento abusivo, muito abusivo que eu tive. Que eu fiquei 5 anos com uma pessoa que não só me abusou emocionalmente, como fisicamente. Acho que foi um processo meu, por que na época eu me sentia como? Era um namorado que ele era músico, gato, todo mundo queria e eu tava namorando ele. Ele usava muita droga, enchia a cara e era um cara do reggae, cara, o que é pior pra mim é tudo isso, era uma pessoa que subia no palco e pregava paz e amor e todas essas paradas e por trás dele, tipo, me batia. Então foi um processo também de entender que eu tava nessa relação também porque eu queria, mas e porque que eu também queria ficar ali, porque eu também me colocava num lugar de que eu era gorda, feia e ele fazia questão de deixar claro que ninguém ia ficar comigo “meu, se você não ficar comigo, ninguém vai ficar com você”. Então eu passei 5 anos da minha vida correndo atrás de uma pessoa que só me humilhou, que só me pôs pra baixo. Ele foi o primeiro e último, aí, lógico, teve alguns outros. Eu tive um pouco antes de *Todxs putxs*, eu me relacionei com outro músico que era um cara bem estranho também que começou a querer fazer umas coisas também e eu falei, não bichão, pega suas coisas e ó, toma aqui, deixei as coisas na frente da casa que ele tava lá e falei: não quero mais, fica com suas tralhas e aí logo depois a música meio que nasceu. O projeto era um livro e era um poema no começo, tipo, vinha para ser outras coisas e do nada ela virou uma música. Tipo assim, do dia pra noite, virou uma música. (EKENA, 2019a)

Em outra entrevista, para os Podcast Tropical Transforma, em 24 de setembro de 2019, comentou mais sobre o contexto:

Até 2008 mais ou menos, 2009 eu namorei 5 anos, tive um relacionamento muito abusivo, mas, assim, abusivo num grau de até hoje ele não poder tá a determinada distância. E aí eu achei que de fato que naquele tempo todo a gente já tava, né 2013, já tinha largado a muito tempo. Não, minto, 2016. Eu achei que eu tinha já superado todos esses traumas e que tava tudo bem, que eu tinha me recuperado disso tudo. E aí no dia 21 de outubro, se eu não me engano, posso tá falando alguma coisa errada; 21, 22 de outubro teve o show de lançamento do solta as bruxas da Francisco el Hombre e eu já conhecia os meninos e a Ju a muitos anos, a gente já tinha tocado juntos em outros lugares, e o Sebastian me chamou pra ir lá assistir o lançamento falou: ‘ah não, meu, vem assistir esse lançamento acho que cê vai gostar muito’ e tal, aí eu fui. Fui assim meio despreparada, total despreparada. E aí quando eu cheguei lá, na hora que tocou ‘triste, louca ou má’ que eu me dei conta que eu não tinha me recuperado de fato das coisas e aí eu saí, eu fui embora passando muito mal tendo uma crise de ansiedade assim de pânico muito grande. Fui pra casa que eu tava, que era de uma amiga minha, a Taís, aí eu cheguei na casa dela e tipo desabei assim de chorar e fiquei muito muito muito mal e aí sentei pra tipo fazer qualquer coisa e aí eu lembrei de um projeto que eu tinha na minha cabeça de lançar um livro, que eu queria muito lançar um livro contando, é, todas as histórias em formas de contos de abusos com várias mulheres, enfim com várias pessoas que eu tinha conversado nesse processo de quase 10 anos. E aí *Todxs putxs* nasceu assim... (EKENA, 2019b)

**Figura 9** – QR Code para acesso ao videoclipe da canção *Todxs putxs*.



Fonte: YouTube.

Não apenas a letra afronta e produz narrativas transgressoras das normas de gênero e sexualidade, a aparência e performance de Ekena em alguns shows também. No Festival Sonora, do Estúdio Showlivre<sup>13</sup>, divulgado no YouTube em 13 de abril de 2018, por exemplo, a cantora aparece de vestido transparente

<sup>13</sup> Link para acessar a apresentação: [https://www.youtube.com/watch?v=XjiFx6\\_Fi8I](https://www.youtube.com/watch?v=XjiFx6_Fi8I)

evidenciando suas várias tatuagens, calcinha, seios/mamilos aparentes, vários piercings, pouca maquiagem e cabelo curto. Ao ser questionada sobre “os peitos de fora”, na entrevista ao canal Panelaço, em 5 de setembro de 2019, Ekena disse: “é só uma teta, você tem, eu tenho. É um mamilo, é um peito.” (EKENA, 2019a). Do Festival As mina tudo, em Araraquara, realizado em dezembro de 2017, há vídeos<sup>14</sup> publicados no Youtube com a canção *Todxs Putxs*, em que Ekena se apresenta de maiô, desce do palco, entrega microfones para mulheres do público, carrega e dança com uma criança e em coro todas cantam. A artista realiza o que Soares e Fontes (2019), inspirados em bell hooks, Audre Lorde, Grada Kilomba, Carla Freitas dos Reis e Leda Maria Martins escrevem sobre corpos que transgridem porque existem:

os corpos, os sujeitos em dissidência, são a maior transgressão às normas de controle e opressão [...] Penso que o corpo é uma ferramenta fundamental de transformação e transgressão no processo de ensino e aprendizagem. Em outras cosmovisões de mundo, como iorubana e ameríndia, o corpo compõe a força vital de equilíbrio entre a terra e o mundo espiritual. É pelo corpo que aprendemos, nos energizamos. Nada escapa ao corpo, tudo o atravessa. E é assim que crescemos, nos descobrimos como povo e reinventamos diferentes formas de ser e estar no mundo. (SOARES e FONTES, 2019, p. 36)

Ekena transgride com seu corpo gordo, seminu, com sua boca/voz que denuncia, rompe o silêncio, mas que também celebra a rua, brilho e flor. Transgride com sua dança em meio ao caos e a dor que a apropriação dos corpos das mulheres produz. E tudo vai acontecendo na cena dessa canção, nos shows, na dimensão do corpo, no borramento de muitas normas e é assim que o corpo vai se fazendo uma “pedagogia transgressora, só precisamos bagunçar os sentidos”. (*Ibid.*, p. 41)

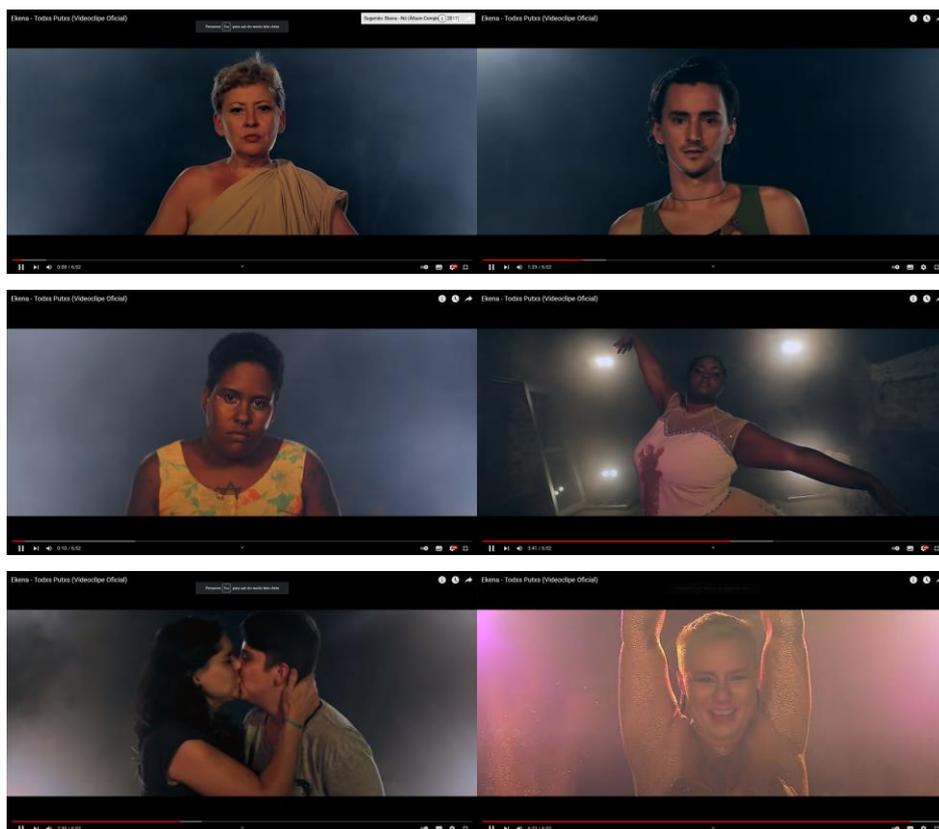
O videoclipe de *Todxs Putxs* (EKENA, 2017, *online*) é apresentado em cerca de sete minutos. Começa com a imagem de mulheres aparecendo uma por vez (ao todo são 10), dos ombros para cima, evidenciando corpos que se apresentam de maneiras muito distintas no mundo: cortes de cabelo, acessórios, maquiagem, estilos e expressões faciais (sérias, questionadoras, ofegantes,

---

<sup>14</sup> Link para acessar um desses vídeos: <https://www.youtube.com/watch?v=y7q-xX9u75I>

talvez cansadas, talvez enfurecidas, chorosas, com olhares críticos, céticos). Na última imagem, uma moça passa as mãos em sua boca, da qual escorre um líquido parecido com sangue, seu olhar fixo, quase em torpor. São corpos em diferentes idades, tamanhos, raças, todas mulheres, nenhuma aparenta alegria. Na sequência, a imagem de Ekena: mesmo corte de câmera, cabelos loiros, curtos, corpo nu, coberto de brilho colorido. Acessórios e piercings no rosto e orelhas, pouca maquiagem, com expressão facial complexa, um turbilhão de emoções parecem vir junto com a frase: *Quem cê tá pensando que é?*, cantada por ela. O videoclipe é finalizado com um sorriso largo de Ekena coberta de brilho.

**Imagem 8** – Frames com alguns dos corpos que aparecem no videoclipe de *Todxs Putxs*.



Fonte: YouTube ([youtube.com/watch?v=tVK1tIhIUUE&t=29s](https://youtube.com/watch?v=tVK1tIhIUUE&t=29s))

A análise, ainda inicial, que Colling (2021b) realiza, em seu texto *Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das*

*dissidências sexuais e de gênero no Brasil*, é importante aqui. No texto, o autor se debruça sobre as teorias de Lee Edelman, Jack Halberstam e José Esteban Muñoz (do fracasso à utopia queer) para pensar a ideia de resistência encontrada em parte significativa da cena artista produzida por corpos dissidentes sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. Esses corpos situam suas produções para além de binarismos, de fracassos ou sucessos, de vida ou morte. Eles convivem com toda a complexidade que envolve o “e” ao invés do “ou” e, com alegria na dor, constroem outras formas de existir e (r)existir. Colling diz que

Inclusive nas letras mais duras, a recusa ao fracasso e o enfrentamento à morte se dá com resistência, como em *Corpo sem juízo*, de Jup do Bairro (2019), parceira de Linn: “É como estar diante da morte e permanecer imortal/ É como lançar à própria sorte e não ter direito igual/ Mas eu resisto, eu insisto, eu existo/ Não quero o controle de todo esse corpo sem juízo”. Produzindo e/ou dançando ao funk com letras que tratam de forma explícita de sexo, muitas artistas tratam de resistir à morte. (COLLING, 2021b, p. 16)

Ekena fala de temas difíceis, de violências e ouve a dor, a acolhendo. Denunciando, brigando, gritando, rasgando e também sendo, existindo, dançando, festejando, cantando, sorrindo, beijando, amando e... borrando, transgredindo no brilho da purpurina. Colling (2021b) cita outro estudo para pensar algo que se alinha ao que Ekena parece produzir nessa cena:

Em *Gente de lá*, performance coreográfica de Wellington Gadelha, artista, ativista e morador da periferia de Fortaleza, Ceará, em que denuncia o extermínio de jovens negros, o som do “funk de putaria” também está presente. Ao pensarem a performance de Gadelha, Costa e Greiner (2020) recuperam um texto de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2019) sobre um itan que conta como os Ibejis venceram a morte (iku) fazendo-a dançar até a exaustão, o que eles consideram uma “potência criativa de caçar soluções diante da ameaça de desencanto” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 45). Costa e Greiner (2020) entenderam que Gadelha produziu uma dobra na morte. Gadelha (como os poetas do slam que o seguem) é desses artistas que mergulham na morte para fazê-la dançar e narrar, provocando dessa forma o deslocamento de seus efeitos. Foi exatamente assim que ele nos respondeu, quando perguntado sobre como começou o processo de criação de *Gente de Lá*: “eu precisava fazer a morte dançar – a morte precisa dançar”. (COSTA; GREINER, 2020, p. 17). No entanto, Costa e Greiner (2020) esqueceram de dizer que os Ibejis adoram dançar, mas são também os orixás da alegria. Ou seja, a dobra na morte é realizada dançando e com alegria e prazer. Por essas e outras questões eu penso que o estudo aprofundado das culturas e artes negras do Brasil pode nos oferecer chaves de leitura muito mais potentes para pensar a cena artística brasileira das dissidências sexuais e de gênero. (COLLING, 2021b, p. 16)

E como se não bastasse a letra, o clipe, as performances, *Todxs putxs* é um *Ijexá*. Um padrão rítmico, mas não apenas. Segundo Alberto Ikeda (2016), é uma referência sonora, oriunda dos cultos afro-religiosos, principalmente do Candomblé, tendo provavelmente nascido na Nigéria, região de Ilesha, daí a palavra *Ijexá*, onde se cultua, principalmente, Oxum. O ritmo é transposto, já no Brasil, para o carnaval de rua em Salvador, Bahia, por meio do afoxé, a partir do final do século XIX, a exemplo dos Filhos de Gandhi, criado em 1949. Depois o ritmo foi para os palcos, sendo incorporado na música popular brasileira, especialmente a partir de 1970. Alguns *Ijexás* conhecidos são *Oju Obá*, de Gilberto Gil, *Sina*, de Djavan, *Ijexá*, do compositor baiano Edil Pacheco, cantada por Clara Nunes, *Beleza Pura*, de Caetano Veloso. Mais recentemente, *Espelhos*, cantada por Roberta Sá e *Shimbalaiê*, de Maria Gadú.

Continuando a influência negra desse *ijexá*, a rua aparece. Luiz Antônio Simas, escritor, professor, historiador, compositor brasileiro e babalaô no culto de Ifá, falou sobre a rua em uma *live* no canal Escola da Cidade, em 2 de dezembro de 2020. Para ele, existem duas maneiras de enxergar a rua: como lugar de encontro, ponto de construção de sociabilidade e de rede de proteção social. E a rua como ponto de passagem, da circulação de corpos domesticados para o trabalho pelo imaginário do medo, do inesperado. Na rua acontece, por exemplo, a festa e, para ele, “o grande mistério da festa na cidade e do samba inserido na festa é a capacidade que ele teve de transformar a chibata que dá no corpo, na baqueta que dá no couro do tambor para reinventar a vida a partir da música e da dança” (SIMAS, 2020).

Ekena, em seu *Ijexá*, tem pressa para ir para a rua, ganhar a luta que travou e levar consigo uma multidão de outras mulheres. Uma rua que mais parece a primeira, esse lugar de encontro, em que se “transforma a chibata que dá no corpo, na baqueta que dá no couro do tambor” (SIMAS, 2020). Em seus shows, antes da pandemia, o momento da canção *Todxs Putxs*, com frequência ganhou coro, foi hino, foi oração.

A cantora está produzindo seu segundo álbum, ainda não lançado, mas com algumas canções disponíveis, inclusive uma com clipe, e nessas a cantora chega fazendo mais rompimentos e questionamentos, mais bagunça, transgressão, denúncia e festa nessa rua de encontros. “Agora o segundo disco

vem de uma forma mais sobre mim” (EKENA, 2019). Na entrevista para a rádio Tabajara Revista, Ekena disse que o álbum ainda não tem nome, está entre *Pele*, *Cura* e vai esperar o álbum nascer para dar o nome. Em outro canal de comunicação<sup>15</sup> seu álbum é anunciado com nome: *Cíclica*.

Após apresentação da vida e obra das cantoras, acrescidas de algumas análises sobre seus nós singulares, ou seja, os principais temas que aparecem em suas obras, a relação desses temas com suas histórias e análises de alguns desses temas, desejo pensar agora os nós em comum.

---

<sup>15</sup>Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/09/15/ekena-jonathan-tadeu-benzie-raphael-costa-anna/>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

### 3 NÓS EM COMUM

Este capítulo realiza algumas análises sobre alguns pontos de encontro nas obras das cantoras, identificando o que há em comum entre elas a partir de um aprofundamento em torno das ideias sobre a interseccionalidade.

#### 3.1. E NÓS, AS MULHER PRETA? - INTERSECCIONALIDADES NAS PRODUÇÕES MUSICAIS ARTIVISTAS DE BIA FERREIRA, KATÚ MIRIM E EKENA

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 açoitamento 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? (TRUTH, 1851 *apud* ASSIS, 2019)

Início com o discurso de uma das primeiras mulheres que talvez tenha apresentado as ideias que representam o que hoje conhecemos por interseccionalidade. Sojourner Truth foi uma mulher negra escravizada e o fragmento acima foi parte de seu discurso na Women's Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851 (ASSIS, 2019), quando o feminismo de primeira onda (metade do século XIX até os anos 60), segundo Nogueira (2017, p. 27), fazia "reivindicações por direitos civis e políticos, pelo acesso ao estatuto de sujeito jurídico, pelo direito ao voto, pela melhoria de condições de vida das mulheres, pelos direitos sociais e no trabalho".

Início com Sojourner Truth para disputar a interseccionalidade como sendo um conceito decolonial e fundamental para as análises que se seguirão. Decolonial porque tira o foco de análises exclusivas, recortadas, fragmentadas sobre identidades (raça, gênero, classe etc.), como fez o feminismo branco de primeira e segunda onda, como se o indivíduo pudesse viver separadamente cada uma delas e nos direciona a pensar a partir da margem (KILOMBA, 2019), a fusão entre esses eixos de opressão, onde não há hierarquia de opressão (LORDE, 1984 *apud* ASSIS, 2019, p. 17), onde as identidades não podem ser somadas,

mas multiplicadas (NOGUEIRA, 2017), porque a experiência é vivida na interrelação.

Não ignoro as críticas feitas por feministas decoloniais, como Ochy Curiel (2018), em seu texto *Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial*<sup>16</sup>, mas entendo que a interseccionalidade inaugura um olhar que não é o do colonizador, é um ponto de vista que disputa um projeto de mundo que é decolonial porque construído por as/os "Outras/os" (KILOMBA, 2019), sujeitos invisíveis e seus saberes não neutros e não universais, e, deste modo, abre espaço para pensar as raízes comuns das opressões que se entrecruzam, como faz a própria Curiel, ao propor as mudanças nessas estruturas.

Então, interseccionalidade, essa sensibilidade analítica que resiste à essencialização das identidades, esse ponto de encontro de diferenças e desigualdades, encruzilhada de categorias sociais e culturalmente construídas, interação de marcadores da diferença em contextos individuais, práticas coletivas e arranjos culturais/institucionais, interrelação, entrelaçamento, articulação de marcadores relevantes contextualmente, conexão de simultâneas e múltiplas opressões, não apresenta coesão nas formas de ser vista, produzindo entendimentos heterogêneos e usos diversos: como teoria, método, ferramenta analítica, abordagem, paradigma, conceito (AKOTIRENE, 2019; COLLINS e BILGE, 2021; HENNING, 2015; NOGUEIRA, 2017; RODRIGUES, 2013).

Foi Kimberlé Crenshaw, advogada e acadêmica do campo do direito, em 1989, com o artigo *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas* e, em 1991, com o texto *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor*, quem cunhou o termo interseccionalidade, que se popularizou e se tornou basilar para qualquer análise mais cuidadosa sobre as desigualdades sociais (ASSIS, 2019; COLLINS e BILGE, 2021; NOGUEIRA, 2017).

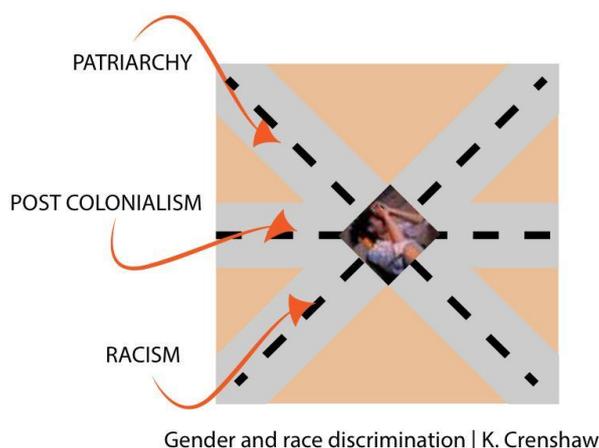
---

<sup>16</sup> Ochy Curiel critica a interseccionalidade cunhada por Crenshaw por esta, segundo a autora, apenas reconhecer as diferenças, mas não o que as produz, "é uma proposta liberal e moderna, embora tenha sido proposta por uma mulher afro-americana" (CURIEL, 2018, p. 44) que não se compromete com a compreensão das razões que produzem a relação entre as opressões.

Como ela referia, a experiência interseccional é maior do que a soma do racismo e sexismo e qualquer análise que não tome a interseccionalidade em conta não consegue de forma correta ter em consideração as formas particulares de subordinação de muitas mulheres, particularmente as mulheres negras, que eram o alvo das suas preocupações. Enfatiza por isso a "multidimensionalidade" das experiências vividas dos sujeitos marginalizados, referindo que quem acredita que a identidade existe em camadas removíveis e separadas acaba em generalizações abusivas. (NOGUEIRA, 2017, p. 146-147)

Para Assis, Crenshaw usa a interseccionalidade como uma metodologia e produz dois conceitos para mostrar os perigos da invisibilidade interseccional em uma análise: superinclusão - "marcador de gênero é visto como o único possível para interpretar a condição das mulheres na sociedade" (ASSIS, 2019, p. 21), e subinclusão - "quando as questões de algumas mulheres não são vistas como problemas de gênero por não serem problemáticas relativas as mulheres do grupo hegemônico" (Ibid., p.21). A figura abaixo é utilizada para facilitar o entendimento sobre como as conexões acontecem. As ruas representam opressões e "os tráfegos, os carros que se locomovem na intersecção representam "a discriminação ativa, as políticas contemporâneas que excluem indivíduos em função da sua raça e de seu gênero". (CRENSHAW, 2012 *apud* ASSIS, 2019, p. 23).

**Figura 10** – Representação gráfica das intersecções entre as discriminações de gênero e raça.



Fonte: < <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf> >

Fonte: ASSIS, 2019, p. 23.

Destarte, Kimberlé Crenshaw pensa interseccionalidade como a

conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002 *apud* ASSIS, 2019, p. 20)

Para Collins e Bilge (2021, p. 90), “o trabalho de Crenshaw é vital”, mas não foi a partir dela que as ideias em torno desse conceito começaram. Nas décadas de 1960 e 1970, emergiram movimentos importantes para a construção desse entendimento das inter-relações entre as opressões. Movimentos como “Black Power, de libertação dos chicanos, Red Power e movimentos asiático-americanos em bairros racial e etnicamente segregados” (*Ibid.*, p. 99) também contribuíram. Um importante trabalho citado pelas autoras é o ensaio de Frances Beal, *Double Jeopardy: To Be Black and Female* [Risco duplo: ser mulher e negra] -, publicado em 1969, e muito pouco reconhecido na história da interseccionalidade:

A escolha de palavras de Beal, o duplo risco de raça e gênero, não exclui o capitalismo, mas o situa, intencionalmente, em um plano diferente. Prenunciando os estudos interseccionais contemporâneos, a análise que faz da interseccionalidade examina o racismo, o sexismo e o capitalismo como processos sociais. (COLLINS e BILGE, 2021, p. 92)

Para Collins e Bilge (2021), é do feminismo negro, unido de forma heterogênea com chicanas, latinas, indígenas e asiático-americanas, a gestação desse conceito. Foram os movimentos sociais e os ativismos dessas mulheres que elaboraram “as ideias centrais da interseccionalidade, como a desigualdade social, o poder, a relacionalidade, o contexto social, a complexidade e a justiça social, ao enfrentarem as crises de seu tempo, sobretudo os desafios de colonialismo, racismo, sexismo, militarismo e exploração capitalista.” (*Ibid.*, p.90). A seguir, um *zoom* nessa história.

No Brasil, as mulheres negras resistem desde o sequestro que as trouxeram para este país. Nomes como Luiza Mahin, Zeferina, Maria Felipa, Dandara, Mãe Menininha do Gantois não podem ser esquecidos, como lembra

Assis (2019). Os movimentos negro e feminista ressurgiram nos anos 1970 e as mulheres negras foram invisíveis para ambos, o que produziu formas de opressão internas a partir do silenciamento das mesmas (não se discutia raça no movimento feminista e não se discutia diferenças entre homens e mulheres no movimento negro). Mulheres negras questionaram, lutaram e fizeram contribuições importantes ao movimento negro e feminista a partir das vozes (bibliografia sobre raça e gênero entre 1980 e 1990) de Luiza Bairos, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Neuza Santos Souza, Edna Rolando, Jurema Weneck, Nilza Iraci e Matide Ribeiro (ASSIS, 2019; RODRIGUES, 2013).

Segundo Rodrigues (2013), entre um desses primeiros trabalhos acadêmicos está *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, de Lélia Gonzalez (1984):

Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel. (RODRIGUESM 2013, p. 226)

Fora do Brasil, também na década de 1980, as mulheres negras americanas representadas por Hazel Carby, Patrícia Hill Collins, Patrícia Williams, Angela Davis, bell hooks e Audre Lorde igualmente encontraram dificuldades nos movimentos feminista e negro ao esbarrar nos mesmos limites encontrados pelas brasileiras. Elas também produziram seus próprios estudos e bibliografias, constituindo um campo acadêmico: o pensamento feminista negro, que contribuiu para os pilares da emergência e desenvolvimento do conceito interseccionalidade (RODRIGUES, 2013). Essas feministas negras reclamavam que "não se podia falar da homogeneidade da categoria mulheres como se elas partilhassem as mesmas experiências de vida" (NOGUEIRA, 2017, p. 116).

Segundo Conceição Nogueira, o feminismo negro, junto ao feminismo pós-estruturalista, questionou a noção de identidade coerente e de "mulher essencialista do feminismo de segunda onda, que ignorava ou minimizava as diferenças entre as mulheres" (*Ibid.*, p. 121).

Assis (2019) destaca a importante produção acadêmica de algumas dessas mulheres:

Angela Davis trouxe para seu discurso a questão de classe, juntamente com o marcador social de raça como base de seu pensamento, bell hooks propôs interessantes discussões sobre a intelectualidade da mulher negra, a transgressão como prática libertadora na educação, o amor nas comunidades negras e algumas discussões sobre estética negra e racismo. [...] Audre Lorde se destaca por trazer, para além da raça, as discussões sobre sexualidade de maneira explícita, ao falar a partir do lugar da mulher negra lésbica. [...] Patricia Hill Collins, segundo Conceição Nogueira (2017), é a autora que pode ser considerada uma das percussoras do conceito de interseccionalidade, responsável por criar o conceito de “matriz de dominação” (COLLINS, 1998, p. 200) e desenvolver sua teoria do “stand point”. (ASSIS, 2019. p. 17)

Feministas chicanas e latinas como Gloria Anzaldúa também apresentaram livros, artigos, ensaios, depoimentos, poesias e ilustrações sobre interseccionalidade, como parte de seus trabalhos coletivos dentro de comunidades políticas de lutas, semelhantes às afro-americanas, nesse mesmo período, fim de 1970 e início de 1980. Elas lutaram “por empoderamento intelectual e político dentro da política dos movimentos sociais que enfatizavam questões relacionadas ao colonialismo e à nação” (COLLINS e BILGE, 2021, p. 98).

Feministas indígenas participaram ativamente da construção do entendimento sobre a desigualdade social produzida na fusão de opressões e suas lutas começam desde 1492 com as primeiras invasões europeias. De acordo com Collins e Bilge (2021), elas estão situadas extra temporalmente, considerando o ponto de vista das feministas brancas, que as situam para trazer diversidade, como aparecendo quase que subitamente na terceira onda. Elas oferecem uma contra-história e descentralizam a narrativa dominante, situando suas lutas coletivas contra a colonização muito antes do próprio feminismo ser nomeado. As mulheres indígenas enfrentaram "o colonialismo, o patriarcado, a supremacia branca e a pobreza. É importante ressaltar que os feminismos indígenas situam a prática anticolonial no centro de sua organização e de seus discursos" (COLLINS e BILGE, 2021, p. 109).

Conforme relata Henning (2015), também devemos destacar os feminismos negros britânicos (coalizão, no Reino Unido, de mulheres "não-brancas"), representado aqui por Avtar Brah, que criou, em 1978, na Inglaterra, a

Owaad - Organização de Mulheres de Ascendência Africana e Asiática - para discutir "sobre a experiência articulada de classe social, raça, gênero e diferenças culturais na vida de mulheres “não-brancas”” (HENNING, 2015, p. 106).

Collins e Bilge (2021) disseram que as mulheres negras na Grã-Bretanha tinham preocupações diferentes das americanas e realçaram que as mulheres da Owaad rejeitaram explicitamente o termo feminismo. Duas citações de Beverley Bryan, Stella Dadzie e Suzanne Scafe, veteranas da Owaad explicam as singularidades das mulheres racializadas na Grã-Bretanha:

1: Nós não somos feministas – rejeitamos esse rótulo porque sentimos que ele representa uma ideologia branca. Em nossa cultura, o termo está associado a uma ideologia e uma prática anti-homens. Não alienamos os homens por eles rejeitarem as mulheres negras, pois reconhecemos que a fonte disso é a cultura imperialista branca.

2: Quando usamos o termo “negro” o fazemos como termo político. Ele não descreve a cor da pele, define nossa situação aqui na Grã-Bretanha. Estamos aqui como resultado do imperialismo britânico; e nossa contínua opressão na Grã-Bretanha é o resultado do racismo britânico (COLLINS e BILGE, 2020, p. 103)

Voltando aos EUA, o coletivo de feministas negras e lésbicas Combahee River Collective (1973 - 1980), articulando teoria e política na luta contra opressão sexual das mulheres, racismo, heterossexismo e exploração por classe social deixou importantes contribuições para engrossar o caldo de ideias e ações contra as desigualdades sociais produzidas nas fusões de opressão. Além desse coletivo, o próprio movimento feminista abolicionista, desde 1830, nos Estados Unidos, representado aqui por Sojourner Truth, fez reflexões sobre esse cruzamento de opressões que produz desigualdades sociais (COLLINS e BILGE, 2021; HENNING, 2015).

A partir da forte, instigante e representativa fala de Sojourner Truth, Brah e Phoenix (2004) afirmam que não apenas várias das questões que versam sobre entrelaçamento de diferenças e desigualdades e que (re)emergiram a partir da década de 1970 já estavam presentes nessa fala de mais de um século, como também o próprio debate ocorrido durante as décadas de 1980 e 1990 acerca da crítica ao essencialismo contido na categoria “mulheres” (como, por exemplo, em BUTLER, 2003) já estaria, de certo modo, interessantemente ali contida. (HENNING, 2015, p. 105)

Ao que se lê, não se tem uma origem definida das ideias sobre interseccionalidade, ela não é "organizada em períodos ou pontos geográficos" (COLLINS e BILGE, 2021, p. 89), tem-se uma espiral de tempos e localizações, idas e vindas, não lineares, descontínuas e já interseccional. O movimento feminista abolicionista, as feministas negras brasileiras, americanas, chicanas, latinas, indígenas e asiático-americanas, as mulheres negras britânicas, todas elas coletivamente, articulando suas vivências práticas e políticas construíram teorias, "panfletos políticos, poesias, ensaios, coletâneas, arte e outras formas criativas dentro dos movimentos sociais" (*Ibid.*, p. 91), o que produziu mais ações e políticas. Assim, deixaram, de modo circular, suas oferendas e contribuíram para a construção do entendimento da encruzilhada, o que Carla Akotirene (2019) chamou de sensibilidade analítica e Crenshaw de interseccionalidade.

É Conceição Nogueira quem explica que

Muitas feministas desestabilizaram a noção universal de "mulher" sem expressadamente mobilizarem o termo interseccionalidade, argumentando que o "ser mulher" em si mesmo é um terreno contestado e fraturado e que a experiência resultante de "ser mulher" é sempre constituída por sujeitos com interesses diferentes (Nogueira, 2001a). No fundo, interseccionalidade deu nome a um compromisso teórico político previamente existente (Nash, 2008), e dá mais ênfase a uma matriz de opressão/privilegio. (NOGUEIRA, 2017, p.145)

Para a autora, a interseccionalidade captura as singularidades, as especificidades, o que é possível ser "criado e experienciado na intersecção de dois ou mais eixos de opressão numa lógica de "matriz de opressão"" (*Ibid.*, p. 150), fluida e dinâmica, resistindo, portanto, à essencialização e generalizações dos diferentes níveis de diferença e aos estatutos fixos seja de privilégios ou de opressões. Um exemplo interessante ilustrado pela autora para explicar essa relação de singularidades produzidas no cruzamento de opressões é a metáfora dos ingredientes. Em uma receita, os ingredientes ficam fundidos de tal forma que se modificam e, em alguns casos, ficam inseparáveis nas configurações da receita. Nessa forma de compreensão a interseccionalidade não produz o que Henning (2015) chamou de *Olimpíadas das diferenças*, mas produz uma atenção para o entrelaçamento de diferenças que se mostram relevantes contextualmente, "as diferenças que fazem diferença em termos específicos, históricos, localizados e, obviamente, políticos" (HENNING, 2015, p. 111). Já Assis conclui:

[...] podemos estabelecer alguns pontos importantes para o debate: a) interseccionalidade é uma das ferramentas teórico-metodológicas possíveis para entender as múltiplas opressões; b) a interseccionalidade não estabelece uma hierarquia ou somatória de opressões; c) o lugar de fala de cada indivíduo é multirreferenciado a partir de suas experiências. (ASSIS, 2019, p. 18)

Assis (2019), citando Henning (2015), acrescenta que já é possível falar em abordagens quando se trata do uso da interseccionalidade. Por exemplo, a abordagem

[...] sistêmica ou estrutural se adequaria ao pensamento de Crenshaw e Collins. Nessa perspectiva, as estruturas sociais são parte fundamental da produção de diferenças e, portanto, merecem atenção primordial na análise. Por outro lado, temos a abordagem construtivista, na qual as relações de poder fornecem aos indivíduos agência, o que nem sempre os coloca em lugares de opressão. Nessa vertente, há um enfraquecimento da lente aditiva sobre os marcadores da diferença, de acordo com autoras feministas como McClintock e Brah. (ASSIS, 2019, p. 24)

O próprio Henning (2015) não apresenta apenas essas abordagens, mas sinaliza outras que não serão abordadas aqui. Após essa tentativa de conceituar e contar parte da história da interseccionalidade, desejo investir algum tempo para acionar algumas discussões propostas por Butler e, em vários momentos, já sinalizadas neste texto. Se trata da ideia de coalizão.

Assis (2019, p. 12) já nos alerta que "os questionamentos propostos por mulheres negras por vezes foram lidos como um enfraquecimento da unidade necessária entre as mulheres. Essas mulheres negras alertam que não é possível ser feminista sem ser antirracista!". Segundo Mariano (2005), críticas semelhantes foram feitas a Judith Butler quando questionou a categoria mulher como universal e essencialista. Butler respondeu: "não estou me desfazendo da categoria, mas tentando aliviá-la de seu peso fundamentalista, a fim de apresentá-la como um lugar de disputa política permanente" (BUTLER, 1998 *apud* MARIANO, 2005, p. 495).

Se o feminismo negro propõe a interseccionalidade como ferramenta metodológica, Judith Butler propõe uma política de coalização entre os diferentes sujeitos e "distingue 'política de identidade' de 'política de coalizões'. A primeira implica a afirmação de uma unidade e a segunda a constituição de alianças contingentes" (MARIANO, 2005, p. 497).

Segundo Mariano (2005), a partir de “políticas de coalização”, Butler informa que não é a unidade que fortalece os movimentos de militância, ao contrário, ele o fragmenta, na medida em que não consegue representar os diversos sujeitos, na medida que não reconhece as diferenças. Nessa perspectiva, os vários feminismos (negro, latino-americano, decolonial) também consideram as limitações desse sujeito universal e se interessam por sujeitos heterogêneos, instáveis e contingentes e que fortalecem a militância.

Ao dialogar sobre coalizações, em entrevista para o canal UNBTV no Youtube, Ochy Curiel (2018) a diferencia de interseccionalidade, um conceito que considera a experiência de sujeitos atravessados por várias opressões, mas não questiona sobre a origem da opressão. E então não combate sua origem, admitindo uma ideia de diversidade, que convive junto ao sistema que estrutura a opressão. O feminismo decolonial centra seu olhar na transformação do sistema de opressão capitalista moderno, que produz a mulher, a lésbica, a negra e é contra ele que se deve lutar, para Curiel. Ela propõe a historicidade para entender como foi que a colonialidade se deu e como implicou na organização da vida social. Assim, por via da historicidade, é possível rejeitar o sistema e transformá-lo. Para Curiel,

se você tem uma política de inclusão, por exemplo, o Estado através de políticas públicas, é um tipo de política que não vai transformar porque você está incluindo dentro do sistema moderno colonial que é o Estado. O Estado é racista, o Estado é misógino, o Estado é sexista, heterossexista, classista. Então muitas pessoas fazem uma atuação de tratar de que o Estado reconheça essa particularidade e essa diferença. Tá, tudo bem. Mas isso não vai transformar. Uma política de transformação significa primeiro, autonomia do Estado. E significa que eu, parte do movimento social, deveria ir contra e lutar contra o racismo, contra o heterossexismo, contra todas as opressões. Eu gostaria de que a esquerda fosse antirracista e fosse também feminista radical. Porque eles falam sempre de transformação social, mas quando vamos ver a prática, o enfoque da esquerda latino-americana é de classe, só. O enfoque do feminismo é de gênero (o feminismo hegemônico). O enfoque do movimento negro é raça. A proposta do feminismo decolonial nesta conjuntura, que deveríamos fazer muita força e alianças, coalizações, é pensar qual o projeto de transformação social para que todas nós, todos nós, todes nós estejamos frente aquelas opressões que todas são imbricadas. Eu acho que é o aporte mais importante do feminismo decolonial nesse momento. (CURIEL, 2018)

Considero importante a crítica realizada por Curiel (2018), mas não descarto a interseccionalidade como importante ferramenta para análises e cisões

com os sistemas que o produzem. Penso que a interseccionalidade contribui para borrá-lo.

Ainda pensando as políticas de coalização, em seu livro *Corpos em aliança e a política das ruas*, Butler (2018) conversa sobre a relação entre a vulnerabilidade e a dependência como condições humanas que produzem coligações e interdependências. A precariedade, no entanto, é a consequência de uma vida não passível de luto, uma vida abandonada (produzida nas encruzilhadas). “Nem todos os humanos vivos carregam o estatuto de sujeito que é digno de proteções e de direitos” (BUTLER, 2018, p. 220).

A essa altura, considero fáceis as respostas às perguntas de Butler (2018) sobre quem são os sujeitos não passíveis de luto, as vidas que não importam, que não são reconhecidas como visíveis. São essas vidas atravessadas por cruzamentos de opressões, coligadas e precárias que importam aqui. Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena representam algumas dessas vidas que desestabilizam dentre muitas outras, a categoria mulher, que se movimentam coletivamente em diferentes plataformas que representam a rua, expondo seus corpos precarizados, pois

Populações marcadas por uma vulnerabilidade e uma precariedade diferencial não estão por esse motivo imobilizadas. Quando as lutas políticas surgem para opor tais condições, elas estão mobilizando a precariedade, e algumas vezes até mesmo mobilizando de maneira bastante deliberada a exposição pública do corpo, inclusive quando isso significa ser exposto à violência, à detenção ou até mesmo à morte. Não é que a vulnerabilidade seja convertida em resistência, em um ponto em que a força triunfa sobre a vulnerabilidade. A força não é exatamente o oposto da vulnerabilidade, e isso fica claro, eu sugeriria, quando a própria vulnerabilidade é mobilizada, não como uma estratégia individual, mas coletivamente. (BUTLER, 2018, p. 102)

São essas mulheres que reivindicam, coligadas, coalizadas, interseccionalizadas e, com arte, o direito de viver uma vida boa, vivível e passível de luto, que nos informa: “Se estamos nas ruas é porque somos corpos que exigem formas públicas de apoio para se sustentar e se mover, bem como para viver uma vida que importe” (*Ibid.*, p. 94).

Cartas na mesa: se no capítulo 2 desta dissertação apresentei o que as cantoras levam para a rua, em suas singularidades interseccionadas, a partir

daqui seguirei tentando analisar algumas questões em comum que aparecem nas cenas musicais artivistas produzidas por estas cantoras.

Quero começar dizendo que antes de ir a campo fiz o recorte da pesquisa: raça, gênero e sexualidade, sem pensar que estava dando prioridade aos marcadores sociais das diferenças que eu supunha relevantes, completamente adaptada às lógicas de colonização do conhecimento, que atravessam as pesquisas científicas, ainda que propondo novas formas – decoloniais - de fazer. Foi só após conhecer as obras das cantoras e seus temas, após orientações e a própria qualificação, que ficou nítido para mim que as artistas apontavam outras conexões simultâneas e múltiplas de opressões e que a fragmentação das avenidas gênero, sexualidade e raça não funcionaria para pensar a interseccionalidade do corpo-encruzilhada.

Essas vidas que são atravessadas por inúmeros marcadores sociais das diferenças não podem ser fragmentadas. Essas pessoas existem como existem porque vivem esses entrelaçamentos, como sinaliza Bia Ferreira em uma entrevista: “Por outro lado, acho que se eu tivesse tido o apoio deles, eu não seria eu” (FERREIRA, 2021a). Apesar de saber disso antes de ir a campo, ainda assim caí na armadilha do recorte. Escrevo este capítulo entendendo que não consigo abordar todos os nós - pontos de encontro - que atravessam um sujeito, em um mestrado (ou mesmo em um doutorado, ou em uma vida inteira), e que preciso fazer algumas escolhas. O que tentarei a seguir é dialogar sobre duas das avenidas que constituem as encruzilhadas nas vidas de Katú Mirim, Bia Ferreira e Ekena, fazendo o esforço para não as fragmentar. Dialogaremos sobre padrões corporais e religião.

### 3.2 COLOCA A MÃO PRO ALTO E FAZ O SÍMBOLO DA VULVA - CORPOS-ENCRUZILHADAS: CORPOS-ALVOS E CORPOS-INFRAESTRUTURAS POLÍTICAS.

Sempre fui uma menina... Sempre ralada, jogando bola na rua, andando de skate, fazendo meu corre. E aí nesse processo foi onde eu comecei a me compreender enquanto um corpo dissidente daquele espaço onde eu estava inserida. Entendi que aquele lugar não era um lugar amistoso pra um corpo como o meu, então fui procurar outros espaços onde eu me encaixava. Dos 13 anos assim eu já estava num processo assim de puts, eu preciso achar um lugar que me caiba porque aqui parece que tudo que eu faço é pecado e eu vou pro inferno, mesmo não... Parece que esse Deus não gosta de mim. E aí eu comecei a andar de skate,

comecei a me envolver no Grêmio estudantil, mais tarde fui pro movimento estudantil fazer política na escola, na faculdade e tal e aí foi quando eu tive acesso ao negro, a alguns movimentos de consciência de corpo social enquanto uma mulher preta. Aí eu vim me construindo aos poucos politicamente, morei em algumas ocupações, nesse processo fiquei um tempo em situação de rua, morando em ocupação. (FERREIRA, 2022)

Todas as vozes desta investigação apontam para o corpo. Seja para o corpo racializado, dissidente, com vagina, gordo, há sempre um corpo e um corpo atravessado por múltiplas avenidas de diferenças, um corpo-encruzilhada. Nesta investigação estamos pensando a partir de três mulheres/ vozes/ corpos que desestabilizam a categoria mulher e não apenas esta.

No ocidente, “ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, pode-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 2). O relato acima, de Bia Ferreira, informa sobre a exclusão, sobre as violências e punições de diversos tipos por conta de seu corpo apontar dissidências de gênero e sexual, logo, suas posições sociais. Quero lembrar Judith Butler (2003 *apud* COLLING, 2018b) falando sobre a performatividade de gênero<sup>17</sup>, a rodas das repetições, o sistema sexo-gênero, e o que acontece com quem não se sujeita às normas do gênero: punição.

Seu relato informa também sobre resistência e sobre a importância da coletividade para a sobrevivência de corpos marcados pelas diferenças. Quero lembrar Maria Lugones (2014) falando sobre o *locus fraturado* e a relação opressão ← → resistência<sup>18</sup> acionada por subjetividades ativas, subjetividades como a de Bia Ferreira, que coloca seu corpo na “rua” do skate, do grêmio estudantil, do movimento estudantil, da ocupação, resiste e convida mais corpos para resistir também. Quero lembrar, por fim, Butler (2018, p. 87-88) dizendo que “superar as condições indesejadas da exposição corporal. Outras vezes a exposição deliberada do corpo a uma possível violência faz parte do próprio significado de resistência política” é um dos objetivos de levar o corpo para a rua. O fato é que, no ocidente, “o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 3) e ele é, muitas vezes, o próprio suporte de “infraestrutura para a fala e para a ação política” (BUTLER, 2018, p. 90). Então,

<sup>17</sup> Explico sobre essas questões entre as páginas 24 e 28.

<sup>18</sup> Explico sobre essa questão entre as páginas 28 e 31.

se a opressão produz o corpo-encruzilhada e, na sequência, o corpo-alvo, a resistência produz o corpo-infraestrutura política que reivindica existência.

O primeiro texto citado acima, escrito pela pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2002), faz parte do texto *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*, que descreve a construção social sobre os corpos e como a cosmopercepção ocidental invade não apenas as culturas, via colonização, mas também as análises de pesquisadoras/es ocidentais que pensaram culturas não atravessadas pelo mesmo tipo de compreensão ocidental. Como diz Maria Lugones (2014, p. 939), “gênero não viaja para fora da modernidade colonial”, ao menos não sem as pessoas que a conduzem via colonização. A crítica que Oyěwùmí (2002) realiza interessa a esta análise para pensar a produção de saberes, inclusive reconhecidos academicamente e a própria colonialidade do saber que pensou culturas não ocidentais a partir de conceitos ocidentais e, portanto, produziu conhecimentos distorcidos, enviesados.

Após as colonizações, talvez não haja lugar no mundo que esteja imune à modernidade colonial e à cosmopercepção ocidental, produzindo inúmeras outras percepções, fruto dessas interações diversas. O que Oyěwùmí (2002) nos ajuda a entender é que existem percepções que constroem formas de existir que foram pouco reconhecidas. São essas cosmopercepções que nos interessam aqui, ainda que atravessadas pela modernidade colonial.

Uma das primeiras abordagens de Oyèrónké Oyěwùmí (2002) no texto é sobre a diferença entre cosmovisão e cosmopercepção. No ocidente há uma valorização da visão em relação aos demais sentidos, ao ponto de se diferenciar os corpos pelo que se vê: sexo, cor da pele, etc. e atribuir poder a partir de uma “cosmovisão”. Deste modo, sobre o termo *cosmovisão* “é eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 3).

Na cosmopercepção ocidental, para a autora, a oposição corpo e mente define que a mente é mais valorizada que o corpo. O corpo está para a degradação da natureza humana, uma armadilha, e a mente para um estado de

elevação “acima das fraquezas da carne” (OYĒWÙMÍ, 2002, p.4). Desta maneira é que

Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro e o Outro é um corpo. (OYĒWÙMÍ, 2002, p. 4)

Parte significativa da obra de Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena é feita para cantar a outridade de seus corpos. Como canta Bia Ferreira (2019d): “O tempo foi passando e ela foi crescendo/ Agora lá na rua ela é a preta do sovaco fedorento/ Que alisa o cabelo pra se sentir aceita/ Mas não adianta nada, todo mundo a rejeita” (Faixa 4. *Cota não é esmola*).

*Em Memórias da plantação*, Grada Kilomba realiza reflexões, algumas delas já citadas anteriormente, sobre a posição ocupada por sujeitos negros (as/os outras/os) e brancos no ocidente colonizado:

Esse é o trauma do sujeito negro; ele jaz exatamente nesse estado de absoluta "Outridade" na relação com o sujeito branco. Um círculo infernal: "Quando pessoas gostam de mim, dizem que é apesar da minha cor. Quando não gostam de mim, apontam que não é por causa da minha cor." Fanon (1967, p. 116) escreve: "Em ambas situações, não tenho saída." Preso no absurdo. Parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o "Outra/o", como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum. (KILOMBA, 2019, p. 40)

E tudo que está associado a essa/esse outra/outro (seu cabelo, sua pele, sua fé, seus comportamentos, sua sexualidade) é estranho, ruim, feio. Por exemplo,

[...] o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/ os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de "primitividade", desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como "cabelo ruim". Ao mesmo tempo, negras e negros foram pressionadas/os a alisar o "cabelo ruim com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados "sinais repulsivos" da negritude. Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta. cabelos crespos ou "black" e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e

um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação a "raça", gênero e beleza. (KILOMBA, 2019, p. 127)

A receita da outridade, que produz essas formas de controle e apagamento, que intersecciona raça e gênero, fabricando padrões de beleza e pensa pessoas negras como primitivas, desordeiras, inferiores e não-civilizadas (KILOMBA, 2019) é a mesma utilizada para tratar pessoas indígenas. Vejamos o que canta Katú Mirim (2020):

Desde curumim/ E eles apontam para mim/ Está engatilhada para mim/  
Que é bomba lançada para mim/ Na rua ou no camarim/ Eles querem o  
meu fim, e eu tenho que ficar caladin/ Que se eu me vingar, ainda sou  
ruim// No espelho eu olhava, os traços maquiava/ Eu não queria ter a  
cara/ Olha a índia brava/ E filha adotada que nunca valia nada/ E menina  
selvagem que calada, apanhava (Faixa 5. *Na mira*)

Em entrevista para o canal Dia Estúdio, Katú Mirim conta sobre sua relação com o seu corpo, após inúmeras situações de humilhação em casa e na escola: “com o tempo eu parava de pegar sol, o meu sonho era ter uma lente azul. [...] e descolorir o cabelo? Várias vezes descolorindo para ficar o mais próximo da minha família adotiva, para ser aceita, né?” (MIRIM, 2021)

Segundo Grada Kilomba (2019), o racismo quer fazer os sujeitos negros serem incompletos. Os sujeitos completos mantêm o poder. A autora também informa que a fabricação de sinais de branquitude é realizada a partir dos insultos, ofensas e humilhação pública, que servem para esse fim: controlar. As ofensas revelam a ansiedade do sujeito branco sobre sua perda de controle sobre o corpo do sujeito negro, que está “se tornando muito negro ao mostrar sinais de negritude” (KILOMBA, 2019, p. 127) e, portanto, pode ser completo. Para evitar os insultos as/os outras/os “se veem forçadas a desracializar o sinal mais significativo da racialização” (*Ibid.*, p. 128), alisam o cabelo pra se sentir aceita (Bia Ferreira, *Cota não é esmola*). “Eu não queria ter a cara” (Katú Mirim, *Na Mira*). E esse processo de “encontrar padrões brancos de beleza, a fim de evitar a humilhação pública, é bastante violento” (KILOMBA, 2019, p. 128).

Ekena também informa outridade, mas diferente de Katú Mirim e Bia Ferreira que são atravessadas por insultos raciais, ela não racializa seu canto:

Que se usa decote, é puta!/ E se a saia tá curta, é puta!/ E se dá no primeiro encontro, é puta!/ Se raspa o cabelo, é sapa!/ E se deixa crescer os pelos, é zoadá!/ Se tem pau entre as pernas, é trava!/ Mas se bota salto alto, é santa!/ E se usa 44, é gorda!/ Mas se usa 38, é muito magra!/ Se sai depois das onze, vai voltar arrombada!/ Porque ela pediu, né? Tava na cara!/ Olha a roupa que ela saiu de casa!/ E todo discurso machista continua: "Menina, você devia usar uma roupa menos curta! (EKENA, *Todxs Putxs*).

Na tese de doutorado *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:* *raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, a psicóloga social Lia Vainer Schucman (2012) pensa sobre branquitude, um conceito que evidencia a posição de privilégio de sujeitos brancos para acessar recursos materiais e simbólicos. Para a professora e doutora em Educação Multicultural Robin DiAngelo (2018), no texto *Fragilidade branca*, a branquitude é um conjunto de processos e práticas que “incluem direitos básicos, valores, crenças, perspectivas e experiências que supostamente são compartilhadas por todos, mas que na verdade só são consistentemente oferecidas às pessoas brancas” (DIANGELO, 2018, p. 39).

Algumas características da branquitude são descritas por Lia Schucman (2012):

a) invisibilidade ou fantasia de invisibilidade - brancos se vêem como “naturais” a “norma”, os seres humanos, o padrão para os grupos humanos que são racializados no racismo e por isso não se racializam;

b) privilégios materiais: sujeitos brancos têm “mais facilidades no acesso à habitação, à hipoteca, à educação, à oportunidade de emprego e à transferência de riqueza herdada entre as gerações” (SCHUCMAN, 2012, p. 25);

c) privilégios simbólicos: “Nos classificados socialmente como brancos recaem atributos e significados positivos ligados à identidade racial à qual pertencem, tais como inteligência, beleza, educação, progresso etc.” (*Ibid.*, p. 27).

Essa supervalorização produz a ideia de superioridade. Por mais que o sujeito branco seja crítico ao racismo, ele não escapa a uma estrutura racista que o beneficia. Citando Maria Aparecida Bento, Schucman (2012) explica que os privilégios são mantidos e perpetuados por meio de

[...] pactos narcísicos, alianças inconscientes, inter-grupais, caracterizadas pela ambigüidade e, no tocante ao racismo pela negação do problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro, no universo social. Assim, a branquitude é “um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (SCHUCMAN, 2012, p. 28)

Ao não racializar sua música, Ekena evidencia a branquitude que constitui sua subjetividade, não exatamente por se sentir superior, exercendo “conscientemente o racismo, nem tampouco por concordar com ele, mas sim por estar inserida em uma sociedade de estrutura racista” (*Ibid.*, p. 27). A *liberdade psíquica*, explicada por DiAngelo, como a liberação dos brancos do fardo psíquico produzido pelo racismo, o que “permite que os brancos dediquem muito mais energia psicológica para outros problemas” (DIANGELO, 2018, p. 48) parece também ser o caso de Ekena. Seus temas: desencontros, partidas, despedidas, juramentos, abismos, feridas, dores, culpas, faltas, solidão nunca racializam a si ou abordam esse fardo psíquico nas vidas de pessoas não brancas.

Voltando às questões trazidas por Oyěwùmí (2002) e buscando pensar o trecho supracitado da música de Ekena, se quem tem corpo é “a outra/ o outro” o que são os sujeitos brancos, com pênis, heterossexuais, por exemplo? Não são entendidos como corpos, mas como “mentes caminhantes” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 8). Ekena nos lembra que esses corpos não são vigiados e controlados: se usa decote, “tudo bem”, se deixa crescer os pêlos, “tudo bem”, se é gordo, “tudo bem”. “Tudo bem” também se transa com muitas mulheres, abandona seus filhos, se estupra sua esposa, a agride fisicamente, psicologicamente ou moralmente e abusa sexualmente de seus filhos. Se é branco, “tudo bem” inclusive roubar, matar, traficar. Conforme Dorothy Smith, escreveu que nas sociedades ocidentais:

o corpo de um homem confere credibilidade a seus enunciados, enquanto o corpo de uma mulher o afasta dos dela [...] dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 9-10)

Segundo Oyěwùmí (2002), a justificativa para essa hierarquização é irracionalmente construída a partir da biologia, uma bio-lógica que dá vantagens

sociais para quem criou a vantagem e a lógica: “o belo inventou o feio para se beneficiar” (Bia Ferreira, *Levante a bandeira do amor*). Essa lógica inventa que gênero é a construção social sobre os corpos biológicos, como se a própria biologia não fosse interpretada e, portanto, construída socialmente.

Por meio de uma biologia construída/interpretada por eles, homens, brancos, heterossexuais, para favorecer seus corpos, criam também a ideia de que esse saber é universal (esse e muitos outros produzidos no ocidente), já que amparado em essências e naturezas (OYĚWÙMÍ, 2002; DIANGELO, 2018; WITTIG, 2021). Esse é o jeitinho que pensaram para não apenas normalizar as diferenças de modo hierárquico, como também se fazer de régua para o mundo, enquadrando-o em uma cosmopercepção ocidentocêntrica<sup>19</sup>. Em suma, 1) sexo e gênero são sinônimos nessa construção ocidental e 2) as formas de perceber o mundo, de estar presente nesse mundo percebido, são distintas em cada cultura, incluindo as percepções que não criam gênero.

Os corpos -outras/os- encruzilhada são violentamente convocados para lidar com as consequências desse jogo das diferenças e “raciocínio corporal” (OYĚWÙMÍ, 2002). Abaixo Bia Ferreira, na entrevista para a Neggata, narra a experiência de estar em um corpo sapatão localizado em uma família evangélica:

*Neggata: como é a relação com sua família, porque a gente vai entrar nesse lance da sexualidade e você falou que com 15 anos já se considerava uma sapatona.*

Bia: Ah não, mas eu me considero sapatona desde os 6, eu tô falando que com 15 eu era já uma sapatona. Desde os 6 eu sei que eu sou sapatona.

*Neggata: como foi isso dentro de uma família evangélica?*

Bia: muito jejum e oração (risos). Muito jejum, oração e joelho no chão. Eu acho que eu era uma menina diferentona. Sempre fui uma menina diferentona e sempre notei uma diferença de tratamento. Sempre: “menina senta direito”, “não, Bia, você não vai jogar bola”. [...] Eu entendo que pra uma família cristã eu tava assinando minha carta pro inferno. Então é muito difícil você virar pro seu pai pastor e pra sua mãe e falar assim: “oi, eu sou sapatona”. [...] Eu nunca me apaixonei por um boy, nunca fiquei com um boy, então assim sharamanayas? Oh glória! Grelinho de diamante, amém? (risos). Então eu sempre gostei de meninas e a parada foi essa. Meu pai foi o cara que falou assim: “oh filha, eu acho que você vai para o inferno, mas cê tá feliz, é isso aí, vai lá. Acho que você vai pro inferno, tá bom? Não ache que eu tô passando o pano pra você”. Eu falei tá. Minha mãe foi mais difícil de lidar, mas eu acho que... Até hoje a gente prefere não falar sobre isso, então, assim, a gente pode conversar sobre várias... e a gente conversa. Porque é isso, se minha mãe começar a falar pra mim sobre

<sup>19</sup> Termo utilizado por Oyëwùmí, (2002) para substituir o termo eurocêntrico e incluir os EUA.

sei lá, cura gay, eu não vou gostar. Então eu também prefiro não mexer nesse lugar, até porque eu acho que ela sabe a filha que ela tem, eu não preciso ficar me... Ela sabe a filha que ela tem e tá tudo bem. Ela querendo ou não é uma sapatona, pastora da igreja lesbiteriana. Eu sou sapatona, oh glória! Então, tipo assim, ela não tem muito o que fazer. “Ah, eu sou contra”. Tá bom, você tem o seu direito de ser. Não tô dependendo da sua aprovação pra fazer. Então eu sempre me posicionei nesse sentindo: olha é isso mesmo, gente, a parada é essa e eu tô bancando. Então, eu saí de casa pra bancar o meu rolê de ser sapatona. Mesmo. Então, eu acho que ser uma menina sapatona numa família cristã é, além de não receber o apoio para a realização dos seus sonhos, é: “você nunca vai ser nada na vida”; “você tá fazendo alguma coisa errada, Deus vai te castigar porque você tá em pecado”. Toda aquela parada do medo cristão que é imposto e do castigo, eu acho que rola também a parada da lavagem cerebral mesmo, bota fé? Tipo, a primeira música que eu escrevi, consciente que eu tava escrevendo uma música, eu tinha 13 anos e era pedindo para Deus para não ser lésbica, cara. É uma música em inglês que eu compus no piano, e que pede para Deus pra eu não ser lésbica. É exatamente isso. Eu acho essa música muito linda, mas hoje em dia eu não consigo cantar ela mais, sabe, porque tipo, é uma menina Bia muito machucada, muito ferida com medo do inferno que existe, com medo de um castigo de Deus, de um Deus branco, que castiga. Eu acredito no amor enquanto verdade, sabe? Eu acredito numa outra parada então. Acho que é muito difícil, não só para mim como para todo mundo que é cristão e que entende, se entende uma pessoa LGBTQIA+. Então, a igreja lesbiteriana vem como um lugar de acolhimento para as pessoas, que as igrejas pseudocristãs não aceitam. Eu uso o termo pseudocristão porque quem é cristão é alguém que segue os passos de Cristo e Cristo andava com puta, ladrão, entendeu? Então, tipo assim, ele amava todo mundo, amor, ficava 40 dias sem tomar banho, sem comer, no meio do mato, lá no deserto com os amigos deles. Saia ele e mais 12 machos, pro meio do deserto, vamo ficar sem comer, vamo orando, sem tomar banho e tá tudo bem. A gente é Hip. Então, tipo assim, é uma outra imagem de um outro cara que eles inventam para oprimir. Então eu acho que para mim foi isso. É difícil? É difícil porque não contar com esse apoio total por conta da sua orientação sexual é o ó. Por outro lado, acho que se eu tivesse tido o apoio deles, eu não seria eu, então, brigada. (FERREIRA, 2021a)

É Adrienne Rich (2002) quem aborda, em *Notas para uma política da localização*, sobre a localização dos corpos e como esta informa as possibilidades de violência e seus níveis de complexidades. Ser uma garota dissidente sexual e de gênero, em uma cultura que constrói e mantém o sistema sexo-gênero, a biológica, criada em uma religião evangélica, não é o esperado, desejado e é passível de punições. Seria uma experiência diferente viver um corpo sapatão preto em uma cultura que valoriza estes corpos. Perceber as políticas de localização (RICH, 2002) e as cosmopercepções (OYĚWÙMÍ, 2002) nos ajuda a entender que, dependendo de onde se é o corpo que se é, as opressões de desdobram de modos diferentes ou mesmo não se desdobram.

Para mais uma vez pensar essa percepção ocidental distorcida pelo ocidentocentrismo de que os corpos são universais, e sobre ser sapatão, indígena

no Brasil? Como já vimos, “se o gênero é socialmente construído, então não pode se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 14), o mesmo ocorre com todas as diferenças construídas socialmente, incluindo a sexualidade.

Entre os povos indígenas, a colonização impôs não apenas gênero, mas também a “heterossexualidade compulsória: políticas de casamento interétnico, de escolarização, de trabalho nas aldeias, e mesmo atos como vestir, dar nomes ou cortar os cabelos” (FERNANDES, 2017, p. 643). Essas imposições criaram o cruzamento de opressões - indígena, dissidente - (e que só faz sentido na cosmopercepção ocidental que criou as opressões e as impôs aos povos autóctones) e que não compreende ou não quer compreender outras lógicas para as vivências no corpo, rejeitando esses corpos-encruzilhada, na intersecção raça/sexualidade/ gênero.

Em outros termos, a dupla exclusão (étnica e sexual) mostra as feridas causadas pela colonização em curso, obrigando a cultura do colonizador a reconhecer suas próprias contradições. Dessa maneira, retomando especificamente a homossexualidade indígena, poderíamos dizer que a civilização, baseada em ideais da cultura moderna/colonial branca, cristã, patriarcal e heterossexual, impôs aos povos indígenas um aprisionamento a uma imagem, a vitimização eterna em uma essência (cf. Fanon 2008: 30, 47): um índio hiper-real, a-histórico, sem conflitos internos, sexualidades, desejos ou afetos. A homossexualidade indígena não é, desta perspectiva, sinal de “perda cultural”, mas, antes, sua invisibilidade e subalternização são resultado de dinâmicas coloniais ainda em curso. (FERNANDES, 2017, p. 646)

Katú Mirim canta para informar que já que criaram a interseccionalidade raça/gênero/sexualidade para oprimir a si e aos seus, a resistência é também interseccional e está em curso assim como as decolonialidades. A resistência vem pelo e no corpo-infraestrutura política:

Isso é mais que foda/ Isso é revolução!/ Destruindo os tabus/ Sim, nós somos o furacão/ E natureza viva, decolonização/ A raba está no chão/ Vou destruir o seu canhão!/ Oh my gosh she is hot, she is hot/ Oh my gosh she is hot, she is hot/ No Sol bota a cara/ Rebola gostosa/ Não trava, não para/ (Não para, não para)/ Coração dispara/ Olha que linda, parece uma Arara/ E vem, meu bem/ Tudo certo, ok ok/ Sem patriarcado/ Cuidado é gente de bem/ Fogo no Estado, não serei sua refém/ Ódio exterminado, eu disse: Eu não cansei. (Single *Me tira o ar*)

Monique Wittig (2021), em seu texto *O pensamento hétero*, escrito originalmente em 1980, também contribui para manchar a bio-lógica do

universalismo ocidentocêntrico: “Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade” (WITTIG, 2021, p. 59). Para a romancista, filósofa e teórica feminista francesa, o pensamento hétero não é capaz (não quer ser) de conceber sociedades “onde a heterossexualidade não ordenaria não só todas as relações humanas, mas também a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam à consciência” (*Ibid.*, p. 62), junto com a colonização vai a ordem: “serás-hetero-ou-não-serás”.

Dessa maneira, lésbicas e homens homossexuais explodem o pensamento hétero com seus corpos, suas existências, suas performatividades dissidentes e, se homem e mulher são construções do pensamento heterossexual, Wittig (2021) diz mais: “lésbicas não são mulheres” porque não cumprem tudo o que se espera de uma mulher e nós dizemos: nenhuma pessoa indígena ou negra é homem ou mulher porque essas pessoas não cumprem os requisitos do que é ser homem ou mulher, que são baseados na branquitude.

Caminhando para finalizar este diálogo sobre o corpo-encuzilhada nas obras de Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena, gostaria de reservar espaço para pensar a relação de Ekena com o seu corpo gordo. Em inúmeros momentos, inclusive nas entrevistas citadas em outros momentos deste texto, Ekena fala sobre gordofobia e conta sobre as muitas mudanças que já sofreu, algumas partindo de processos de adoecimentos e estratégias de enfrentamentos à dor de existir em um corpo entendido como inadequado, socialmente, para uma mulher.

Em um outro trabalho de conclusão de pós-graduação (ANDRADE, 2020) dialoguei sobre a produção social do sofrimento entre mulheres (naquele momento eu não pensava de modo interseccional e universalizei as mulheres):

Para Zanello (2010) e também para Araújo, et al. (2005) são elas as que mais apresentam transtornos mentais comuns (TMC) - depressão, ansiedade, insônia, fadiga, irritabilidade, esquecimento, dificuldade de concentração e queixas somáticas. (ANDRADE, 2020, p. 6)

Neste trabalho, refleti sobre o sofrimento clínico de mulheres com transtornos de ansiedade e as abordagens das/os psicoterapeutas. Pensando sobre os possíveis motivos para números elevados de Transtornos Mentais

Comuns entre mulheres, encontrei Zanello (2010) e Zanello & Silva (2012) que apresentaram duas explicações para a maior vulnerabilidade de mulheres para o desenvolvimento deles:

1 - Hormônios femininos, uma corrente biologizante que beneficia a indústria farmacêutica e o discurso médico. É o modelo hegemônico para explicar os transtornos mentais e, a partir dele, as formas de tratamento atuais são produzidas, baseadas, quase que exclusivamente, na prescrição de medicamentos, na supressão dos sintomas, no silenciamento dos sujeitos adoecidos, na normalização do adoecimento e validação da assimetria social. 2 - A segunda explicação, corrente sócio-histórica, considera fatores sociais como fatores de risco para a produção de sofrimento nos sujeitos: “Nesta perspectiva, mais do que consequência de um corpo desregulado, o sofrimento psíquico seria compreendido como resultado de condições e papéis sociais, de relações de gênero e da pressão disso sobre o sujeito” (ZANELLO, 2010; ZANELO e SILVA, 2012 *apud* ANDRADE, 2020, p. 7)

A bulimia, condição que Ekena aponta, em algumas entrevistas, ter vivido, é entendida por muitos psicólogos da Terapia Cognitivo Comportamental como uma estratégia comportamental compensatória para lidar com o modo como se percebe o corpo. Obviamente essas percepções não são produzidas ao acaso ou a partir de fatores biológicos. Existem construções sociais que produzem e reforçam essas percepções, como exemplifica Ekena: “eu pesava, sei lá, 60 kg e me achava gorda. Gigante. Enorme. Uma baleiona. Porque as minhas amigas pesavam 40, então, né? Perto? Eu sempre fui grande também” (EKENA, 2019a). As estratégias compensatórias são modos de enfrentamentos que os sujeitos desenvolvem para lidar com crenças centrais negativas. “Elas objetivam evitar o contato com as crenças centrais negativas e causam conforto inicialmente, mas a longo prazo elas reforçam as crenças disfuncionais”. (KNAPP & BECK, 2008 *apud* ANDRADE, 2020, p. 11-12) Na mesma entrevista, Ekena disse: “Eu resolvi que eu precisava emagrecer para saber o que era de fato viver uma vida saudável e eu achava que eu só ia ser feliz mesmo e que eu ia ser aceita, e que eu ia ser bonita e que as pessoas iam gostar e me amar se eu fosse magra”.

Gostaria de acionar a teoria da performatividade de Judith Butler, explicada por Leandro Colling (2018b), mais uma vez, para pensar a produção desses padrões de gênero como produtores de sofrimento, seja quando não se performa gênero ou até mesmo quando se performa, mas não se está dentro de algum dos

padrões (papéis sociais, beleza, comportamentos). Ekena é um corpo gordo e bissexual e a punição é certa.

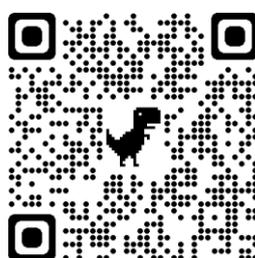
O single *Sinto Muito, Capítulo 3: Eu Tô Pronta Pra Gritar Mais Alto* evidencia um outro lugar em construção, o de uma mulher que percebe essa produção social do adoecimento e se posiciona: *Sinto muito se você não gosta muito da minha cara/ Você vai ter que me engolir*. A letra fala de alguém que já tentou muitas formas para ser aceita, mas percebe outras formas de existir. Para acessar videoclipe da canção, no qual a cantora usa seu corpo-voz como infraestrutura para resistir às opressões que a localizam enquanto um corpo-alvo, usar o QR Code (Figura 11).

**Imagem 9** – Printscreen do videoclipe *Sinto Muito*.



Fonte: YouTube ([youtube.com/watch?v=947nh3PXOYc](https://youtube.com/watch?v=947nh3PXOYc))

**Figura 11** – QR Code para acesso ao videoclipe da canção *Sinto Muito*.



Fonte: YouTube.

É na canção *Mulher, Capítulo 6: Encontrei minha melhor amiga* (Figura 12) que Ekena realizou o encontro talvez mais interessante de sua obra, desde os tantos pedidos do álbum *Nó*. Um dos encontros mais temidos pelo sistema normativo de gênero em curso, aquele consigo e não apenas um encontro, mas a possibilidade de construção de autoamparo, autoamor, autovalor, tão importantes para nutrição de um eu saudável, que compreende as ciladas sociais e se posiciona de modo transgressor e utilizando o corpo: “Eu quero cuidar de você” (*Mulher, Capítulo 6*). Não um cuidado como estratégia compensatória para não lidar com percepções de que não se é adequada ou boa o suficiente para o sistema normativo de gênero, mas por se dar conta de que sua vida importa, é potente, valiosa, digna de amor: “Tudo em você me ilumina/ Sabe, amor/ Todas as estradas me levam a você/ E eu só tenho a agradecer/ Que tudo que você toca vira afeto” (*Mulher, Capítulo 6*).

**Figura 12** – QR Code para acesso ao videoclipe da canção *Mulher, Capítulo 6: Encontrei minha melhor amiga*.



Fonte: YouTube.

Sobre essa canção, em *live* para o seu canal no Youtube, que aconteceu em 26 de setembro de 2020, Ekena canta e conta um pouco sobre suas canções do novo álbum e também de *Nó*.

Essa próxima música, ela se chama *Mulher* e é *Capítulo 6* de *Cíclica*. Ela vai ser lançada agora, dia 01 de outubro. É o novo single desse álbum e ela é talvez a minha música preferida em todos os contextos de... Não só de melodia, mas de letra também e muito porque é um álbum todo que eu escrevi para mim mesma e essa foi a música para fechar com chave de ouro todo meu processo de cura e de autoconhecimento que foi muito doloroso. Eu acho que é importante a gente não romantizar esse tipo de coisa, esse tipo de desconstrução que a gente passa como mulher e como ser humano também ao longo do caminho. Porque se desconstruir é muito difícil, é muito, a gente encontra tanta coisa no caminho, é tanta barreira, é tanto sofrimento e as pessoas

às vezes tratam a cura como uma coisa muito simples que a gente alcança do dia para noite e isso não é verdade. Mas não desistam do caminho de vocês, para quem tiver nesse processo doloroso, fecha o olho agora aonde você estiver, na sua cama, na sua casa, no seu colchão, no banheiro e deixa essa música entrar e limpar tudo de ruim. (BORELL, 2020)

Não apenas Ekena encontrou como saída o afeto, o amor, Bia Ferreira, em uma perspectiva mais coletiva também fala sobre ele:

[...] agora a Bia de 28 anos vai lançar um disco inteiro falando só de amor e entendendo que é o maior a maior tecnologia de sobrevivência para corpos parecidos com o meu porque o amor não foi pensado para a gente então toda vez que a gente tá viva e amando é o maior ato revolucionário é um tapa na cara do patriarcado, do racismo, da lgbtqia+fobia. A gente viva feliz e amando então é para além da nossa dor é sobre o que faz com que a gente se mantenha de pé apesar da nossa dor então por exemplo a Bia de 28 anos agora vai falar de afeto e num outro contexto, assim, trazendo esse afeto entre mulheres a serem admiradas, a serem amadas, a serem focos desse desejo, assim, então eu acho que também é um ato político falar sobre amor, então nesse processo todo, essa construção toda eu venho tentando comunicar com as pessoas que se parecem comigo sobre tecnologias pra gente se manter vivo. E aí é sobre isso a igreja lesbiteriana que é um projeto onde eu sou pastora, não é uma sátira às igrejas evangélicas, nem uma sátira a igreja presbiteriana, é muito pelo contrário. É um espaço para acolher as pessoas que essas pessoas rejeitam, então a gente não é contrário. Você não quer eu quero, traz para mim que a gente vai estudar tecnologia de se manter vivo no país que mais mata essa população no mundo. (FERREIRA, 2022)

Há, no entanto, algumas diferenças no amor de Bia Ferreira e de Ekena. Enquanto Ekena fala sobre o amor por si para se curar, Bia Ferreira fala sobre o amor por si, e por outros corpos como o seu, como estratégia de sobrevivência coletiva. Ekena entende que a música “tem esse poder de identificação com o outro – eu canto e você escuta o que lhe cabe naquele momento” (EKENA, 2018) e parece realizar o que DiAngelo (2018, p. 43) diz sobre os brancos: “são ensinados a valorizar o indivíduo e a se ver como indivíduos e não como parte de um grupo racialmente socializado”. Acrescento que não apenas a socialização de um grupo racializado, mas também atravessado por inúmeras outras avenidas de opressão. Ekena parece tomar para si sua dor, individualizar seu sofrimento, construir seus caminhos para sua cura e, no máximo, permitir, ao cantar, que algumas pessoas possam se identificar consigo e construir seus caminhos de cura. Não se trata de um trabalho pensado para a coletividade e este é mais um dos impactos da branquitude para a subjetividade das pessoas brancas. Já o amor de Bia Ferreira lembra o que Audre Lorde, conta no texto *Para começo de*

*conversa: alguns apontamentos sobre as barreiras entre o as mulheres e o amor:* “a união entre as mulheres negras sempre aconteceu, mesmo com conturbações: Nos juntamos umas às outras por sabedoria, força e apoio” (LORDE, 2021, p. 62).

A discussão sobre esses corpos-encruzilhas-alvos-infraestrutura política não acaba aqui, no próximo tópico pensaremos neles em relação à religião. Já é possível antecipar, no entanto, que esses corpos, apesar de conviverem com a dor de ser alvo, vêm contribuindo, a partir de suas infraestruturas/ resistências para dar visibilidade a percepções de (r)existências decoloniais e ampliar a produção de subjetividades em aliança, de corpos dependentes.

### 3.3 SUA RELIGIÃO NÃO É MINHA SALVAÇÃO - QUEM VAI PARA A IGREJA LESBITERIANA?

“Todo mundo em minha família é crente” (FERREIRA, 2022). Há esse, entre muitos nós em comum na trajetória de vida de Katú Mirim e Bia Ferreira: ambas lésbicas, racializadas, mulheres, periféricas, que cresceram em uma igreja evangélica, tendo pais ocupando cargos de influência e visibilidade (pastor, regente de coral, missionário). Ambas percebem, escrevem e cantam as contradições que grande parte das igrejas produzem ao ter em Jesus a mais importante referência/ideal de sujeito no mundo e, ao mesmo tempo, criarem condições que tiram a dignidade de sujeitos parecidos com ele (o próprio Jesus, se existiu e nasceu onde dizem que nasceu, não era branco, mas o ocidente o tornou branco). Um exemplo é o estímulo à exclusão social e produção de discursos de ódio, como aponta Katú Mirim com a canção *Jogo Sujo* (Figura 13):

Tu fica preso, usa cabresto de religião/ Adora a guerra, quer matar toda opinião/ Se Jesus ama todo mundo porque você não/ Se isso é um jogo, então eu vou jogar então (MIRIM, 2020).

Em diversas entrevistas já mencionadas aqui, Katú Mirim narra os embates que teve com seu pai adotivo em torno dessas contradições e Bia Ferreira conta sobre a reação excludente de seus pais e da sociedade evangélica ao perceber suas dissidências. Inclusive o nome do primeiro álbum de Bia Ferreira, Igreja Lesbiteriana - um chamado, faz referência ao movimento de inclusão, apoio e amor que deseja promover. É a relação oprimir ← → resistir evidenciada.

**Figura 13** – QR Code para acesso à canção *Jogo Sujo*.



Fonte: YouTube.

Assim como os pais das cantoras, grande parte dos evangélicos se alinham à onda conservadora que Almeida (2017, p. 3) explica: “forças que trabalham a favor da contenção, da restrição e do retrocesso de alguns direitos garantidos com a promulgação da Constituição de 1988” - tem avançado no Brasil nos últimos anos, especialmente em uma conjuntura de polarização<sup>20</sup>. Além de explicar a polarização, em *A onda quebrada - evangélicos e conservadorismo*, ele Almeida (2017, p. 4) destaca que pensa os termos conservador e progressista “como categorias construídas relacionalmente no embate político”, categorias “que circunscrevem um conjunto relativamente variado de discursos, valores, ações e posicionamentos políticos com interesses parciais e conjunturalmente comuns”. E é a partir de sua análise que gostaria de pensar a religião na encruzilhada das vidas, corpos-encruzilhada, corpos-alvo, corpos-infraestrutura política de Bia Ferreira e Katú Mirim.

Santos (2020), citando Almeida (2017), resume que a onda conservadora reúne quatro linhas de forças que favorecem a participação evangélica: tendências meritocráticas, moralmente reguladoras, repressivas e socialmente intolerantes. Vejamos em mais detalhes.

Por meio de tendências meritocráticas, “celebram o esforço e o mérito individuais, e opõe-se, por exemplo, a políticas públicas e sociais” (ALMEIDA, 2017, p. 13). A prosperidade material e a atitude empreendedora são valorizadas

---

<sup>20</sup> O autor faz referência a Judith Butler em *Quadros de Guerra* para dizer que essa construção em torno de pólos antagônicos presentes em enquadramentos de guerras escondem a diversidade interna entre os extremos.

religiosamente e estão alinhadas a uma Teologia da Prosperidade neopentecostal que “prega uma ética econômica voltada para o mundo, onde possuir e ascender são sinais de que Deus, e não o diabo, age em sua vida” (ALMEIDA, 2017, p. 14) Essa tendência meritocrática, além de produzir uma militância alinhada à agenda liberal, produz o entendimento de que “Terras e almas são bens em disputa”.

A canção *Cota não é esmola* é uma aula sobre como a meritocracia no Brasil é uma mentira que “pegou”. Fruto do *racismo disfarçado* (GONZALEZ, 1988), a ideia é: pessoas racializadas e pobres têm os mesmos acessos que pessoas brancas, ricas e, se as pessoas negras e pobres se esforçarem, chegam nos mesmos lugares que pessoas brancas e ricas, porque somos todos iguais. A resposta de Bia ao mito da meritocracia é:

experimenta nascer preto na favela pra você ver/ O que rola com preto e pobre não aparece na TV [...] Experimenta nascer preto, pobre na comunidade/ Cê vai ver como são diferentes as oportunidades [...] E nem venha me dizer que isso é vitimismo Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu racismo (*Cota não é esmola*).

Foi Lélia Gonzalez, intelectual brasileira, professora, filósofa e antropóloga, quem nos explicou, em seu texto *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988) - sobre o *racismo disfarçado*. Uma estratégia eficaz de alienação dos discriminados, produzida por sociedades de origem luso-espanhola, marcada por teorias de miscigenação e democracia racial.

As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto o grupo dominante. (GONZALEZ, 1988, p. 73)

Para Lélia Gonzalez (1988), os povos até se misturam no *racismo disfarçado*, diferente do *racismo aberto*, produzido por sociedades de origem anglo-saxônicas, germânicas ou holandesas, que realizam a segregação dos grupos não brancos e produz *apartheid*, visando a manutenção da pureza da raça superior. A mistura produzida no *racismo disfarçado* é, no entanto, hierarquizada, o poder fica para os brancos, a falta dele e a vida precária, para não brancos. Nesse tipo de discriminação as pessoas sabem seu lugar e é nítido quem tem

acesso a qualidade de vida e quem não tem, mas a ideia de que somos todos iguais sustenta a dicotomia humano/ não humano de modo sofisticado e disfarçando o que é nítido, incluindo a mentira da meritocracia.

Quanto à igreja participar do racismo disfarçado, da manutenção do mito da democracia racial e da meritocracia, há séculos o cristianismo ajuda a colonizar corpos não brancos para a opressão pelos brancos. Foi assim desde os jesuítas das primeiras invasões do Brasil: “o cristianismo tornou-se o instrumento mais poderoso da missão de transformação” (LUGONES, 2014, p. 938). Neste tempo, “a missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica de conquista e colonização” (*Ibid.*, p. 937). Hoje, o projeto colonização continua assumindo novas formas e nomes, seja, por exemplo, por meio das ideias em torno da meritocracia ou das demais linhas de forças que favorecem a participação evangélica na onda conservadora, conforme apresentado por Almeida (2017). Vejamos a seguir a segunda linha de força.

As movimentações moralmente reguladoras sinalizam uma “disputa pela moralidade pública para maior controle dos corpos, dos comportamentos e dos vínculos primários” (ALMEIDA, 2017, p. 17). Nesse cenário há uma luta pela moralidade não apenas na conduta das pessoas evangélicas, mas para que ela seja “inscrita na ordem legal do país” (*Ibid.*, p. 18). Contenção e controle são palavras de ordem para a proteção ao tradicionalismo e manutenção do conservadorismo. Três projetos são representativos:

O primeiro é o Estatuto do Nascituro, o qual propõe estender os direitos do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) ao feto, a começar pelo direito à vida. O segundo é o Estatuto da Família, que a define como constituída tão somente a partir da união de um homem com uma mulher. Por fim, o apelidado “projeto de Cura Gay”, que suspende o trecho da resolução do Conselho Federal de Psicologia de 1999 que proíbe o tratamento e a cura de homossexualidade, além de vetar manifestações preconceituosas em relação aos homossexuais (ALMEIDA, 2017, p. 18-19).

A igreja realiza aqui o que o ocidente sempre fez, com sua ajuda: a universalização de suas ideias via colonização (no passado) e globalização (hoje). Já dialogamos sobre essas questões no tópico anterior, a partir das autoras Oyèwùmí (2002), DiAngelo (2018) e Wittig (2021). “Em síntese, tais forças conservadoras colocam em cena uma proposta de uniformização do

comportamento e de descomunial aversão à diversidade cultural” (MILANEZ, DE PAULA e PEREIRA, 2022, p. 78). É típico da branquitude, de homens e de heterossexuais, a contenção e o controle dos corpos com os quais não se identificam e não é de hoje que corpos/outras/os resistem e produzem conhecimentos que desnudam os corpos-opressão.

O que o Estatuto do Nascituro revela? Não pode ser uma preocupação com a vida humana porque, se assim o fosse, o genocídio de populações negras e indígenas não estariam em curso. O Estatuto do Nascituro não apresenta nada de novo, é o controle das mulheres, de seus corpos, por meio do controle da natalidade, que nunca saiu do horizonte ocidental.

Segundo Nogueira (2017), as teóricas feministas, ocidentais, que escreveram entre as décadas de 1960 e 1980, ficaram conhecidas por pensarem

as políticas da reprodução e da identidade, a contracepção e o aborto, a sexualidade (o prazer e o questionar da heterossexualidade “compulsória”, a violência sexual e doméstica, os abusos, o questionar dos efeitos dos estereótipos, do tratamento do corpo como objeto na arte, na publicidade e na pornografia (NOGUEIRA, 2017, p. 30)

Uma dessas teóricas, Colette Guillaumin, já citada anteriormente<sup>21</sup>, explica os mecanismos de apropriação das mulheres e o objetivo: tornar a vida dos homens melhor. Então ele se apropria de seu tempo, dos produtos de seu corpo (filhos, cabelo, leite), do uso físico sexual ilimitado no casamento, bem como dos encargos físicos para o cuidado de todos quanto forem considerados membros da família. Dessa forma, as mulheres, objetos materiais, devem satisfação de tudo quanto disser respeito a seu corpo-propriedade aos homens. “Só se pega publicamente o que nos pertence; mesmo os cleptomaníacos mais descontrolados se escondem para tentar apoderar-se do que não é seu. Quando se trata de mulheres, é desnecessário esconder-se. Elas são um bem comum” (GUILLAUMIN, 2014, p. 27).

Obviamente, se as mulheres são propriedades, o aborto é um assunto que interessa aos seus “proprietários” e, quando são convenientes para eles, os homens brancos, inclusive, obrigam mulheres que desejam ser mães a abortar. Destaco que são homens brancos que exercem esse poder, homens não brancos

---

<sup>21</sup> Entre as páginas 84 e 85.

se relacionam com os corpos das mulheres de outros modos quando não atravessados pelo ocidentocentrismo e até quando são. Colette Guillaumin era uma mulher branca francesa, que não escapa às críticas das feministas negras quando sinalizam que muitas análises e reivindicações das feministas até aquele momento “eram baseadas nas experiências e necessidades de mulheres brancas, ocidentais e da classe média” (NOGUEIRA, 2017, p. 35).

Angela Davis (2016), que nos informa sobre os corpos-encruzilhadas das mulheres negras dos EUA, em seu livro *Mulheres, raça e classe*, conta que a reprodução das mulheres negras foi controlada de acordo com a conveniência dos homens brancos. Durante a escravidão elas eram estimuladas, inclusive de formas violentas, a reproduzir, eram classificadas como “reprodutoras” e não como “mães” e quanto mais crianças escravizadas nascessem, mais lucro. Já após a escravidão, quando a natalidade de crianças negras não produz vantagens, muito pelo contrário, ameaça a superioridade dos brancos, quando as mulheres brancas encabeçam campanhas para o direito ao aborto e à maternidade voluntária, e a natalidade de pessoas brancas cai, os homens brancos se preocupam com o “suicídio da raça” e a “proliferação das “classes baixas” (DAVIS, 2016).

Nesse cenário, em que “ideias eugenistas eram perfeitamente adequadas para as necessidades ideológicas dos jovens monopolistas” (DAVIS, 2016, p. 288), as mulheres negras e indígenas foram expostas a esterilizações compulsórias. “Entre 100 mil e 200 mil esterilizações haviam sido financiadas pelo governo federal naquele ano” (*Ibid.*, p.294). A década das práticas abusivas de esterilização é 1970, mesma década em que mulheres brancas lutavam pelo direito ao aborto.

Ao longo da última década, a luta contra a prática abusiva da esterilização tem sido empreendida principalmente pelas mulheres porto-riquenhas, negras, de origem mexicana e indígenas. Sua causa ainda não foi encampada pelo movimento de mulheres como um todo. No interior das organizações que representam os interesses das mulheres brancas de classe média, tem havido certa relutância em apoiar as reivindicações da campanha contra a esterilização abusiva, porque essas mulheres frequentemente têm negado seu direito individual à esterilização quando desejam dar esse passo. Enquanto as mulheres de minorias étnicas são constantemente encorajadas a se tornarem inférteis, as mulheres brancas que gozam de condições econômicas prósperas são incentivadas, pelas mesmas forças, a se reproduzir. Dessa forma, algumas vezes elas consideram o "período de espera" e outros detalhes da solicitação do "consentimento informado" para a esterilização como inconveniências adicionais para mulheres

como elas. Ainda assim, quaisquer que sejam as inconveniências para as mulheres brancas de classe média, um direito reprodutivo fundamental das mulheres racialmente oprimidas e pobres está em risco. A prática abusiva da esterilização deve acabar. (DAVIS, 2016, p. 297)

Quando se pensou que a ideia de que a eugenia estaria em curso, de que a linhagem de sangue estaria sendo interrompida quem foi chamado para amenizar, controlar as mulheres? Um pastor! “Não queremos que se espalhe a noção”, escreveu Margaret Sanger em correspondência a uma colega, “de que desejamos exterminar a população negra, e o pastor é o homem que pode corrigir essa ideia caso ela ocorra a algum de seus fiéis mais rebeldes” (DAVIS, 2016, p. 291). A igreja sempre esteve a serviço da colonização.

No Brasil, o cenário é parecido. Segundo Goes (2019, p. 40-41), as mulheres negras são as que mais sofrem com “complicações pós-aborto mal-sucedido, expressas em internações hospitalares e em mortes maternas”, pois são as mais expostas a abortos inseguros e clandestinos. Ainda segundo a autora, no ano de 2016, houve 195.860 internações por consequências do aborto e 62,4% dos casos eram mulheres negras. Além de todas as consequências dolorosas para as mulheres negras que sobrevivem ao aborto inseguro, elas também são as mais denunciadas por profissionais de saúde e “a criminalização de pacientes pela prática do aborto é uma das principais formas de entrada das brasileiras no sistema penal” (GOES, 2019, p. 42). Elas também são as que mais sentem medo de procurar serviço de saúde, esperando “a “situação limite” para procurar o serviço, mesmo diante de uma situação de agravamento do quadro clínico.

São as mulheres negras e pobres também as mais esterilizadas (CARNEIRO, 2003). Nielsson (2020), citando Elza Berquó, “chamou de uma “cultura da esterilização” especialmente entre mulheres negras, pobres, e em situação de vulnerabilidade” (BERQUÓ, 1993 *apud* NIELSSON, 2020, p. 328).

Por meio de políticas contra o direito ao aborto, se produz um tipo de genocídio seletivo das mulheres negras. Se opor ao direito ao aborto (política pública) não é se opor ao aborto (escolha pessoal), é negar o direito à vida de mulheres negras e pobres. O que a igreja evangélica, que historicamente

defendeu os “direitos dos homens de bem”<sup>22</sup> realiza quando defende o estatuto do nascituro é negar o direito de mulheres negras e pobres de viver, pois quando elas realizam abortos, o fazem em situação de risco de morte e morrem, enquanto as mulheres brancas, que podem pagar, abortam em clínicas especializadas e vivem.

O que o Estatuto da família informa? Informa o pensamento hétero e a heterossexualidade compulsória, que não concebem relações diferentes da heterossexual, da “relação social obrigatória entre “homem” e “mulher”” (WITTIG, 2021, p. 62) como facetas das relações humanas. Revela também nossa conhecida teoria da performatividade de gênero<sup>23</sup>, já acionada algumas vezes nesta dissertação, para falar sobre como as normas de gênero criam a repetição dos comportamentos de gênero, criam os destinos de gênero. Quem foge ao destino criado pelo gênero é entendido como não natural, é vigiado e punido.

A igreja, de tradição judaico-cristão, vem sendo, historicamente, uma das instituições sociais (além de família, escola e outras) que vigia e pune quem não entra na “roda das repetições das normas de gênero e sexualidade”. (BUTLER, 2003 *apud* COLLING, 2018b, p. 30-31). Milanez, de Paula e Pereira informam que a história do Brasil, a partir da invasão dos europeus, é atravessada por relações de troca entre a tradição judaico-cristão e a política no país, então, “desde a fundação da narrativa da nação, a regulação das práticas civis se deu por um consórcio que posicionou o catolicismo romano como instrumento de controle social” (MILANEZ, DE PAULA e PEREIRA, 2022, p. 77). O instrumento muda, atualmente, por exemplo, o segmento evangélico tem tido mais poder de representação, mas a tradição permanece.

O que o projeto da Cura Gay informa? Que todos precisam entrar na roda das repetições, pois é preciso manter o sistema sexo-gênero, no qual a cultura determina seu sexo, seu gênero e suas práticas sexuais. Os sujeitos devem “apenas” cumprir esse sistema, ainda que seu desejo escape. É preciso manter o pensamento hétero, inclusive via heterossexualidade compulsória, obrigando as pessoas, por meio de uma ideia de “cura”, para manter o poder de quem controla

---

<sup>22</sup> Pessoas que estão posicionadas entre as identidades privilegiadas (homens cis, brancos, heterossexuais)

<sup>23</sup> Explico sobre a teoria da performatividade entre as páginas 24 e 28

a norma. O que de pior pode acontecer a quem perde esse poder? A perda de privilégios que, historicamente, no ocidente, mantém as oportunidades, o acesso à renda, qualidade de vida e bem-estar, circulando entre as mesmas pessoas. A lógica é a mesma do racismo, através do qual a branquitude possui desde os privilégios materiais aos simbólicos (COLLING, 2018b; RICH, 2010; SCHUCMAN, 2012; WITTIG, 2021).

Para manter esse poder utilizam tantas estratégias quanto puderem acessar, inclusive cooptando cientistas e profissionais de diferentes áreas para práticas antiéticas. Na psicologia, uma das áreas mais assediadas para a execução do Projeto de Cura Gay, o Conselho Federal de Psicologia (CFP), se posicionou em 12 de setembro de 2018: “não cabe a profissionais da Psicologia no Brasil o oferecimento de qualquer tipo de terapia de reversão sexual, uma vez que a homossexualidade não é considerada patologia, segundo a Organização Mundial de Saúde”<sup>24</sup> (CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA, 2018).

Adrienne Rich (2010) discutiu os métodos que o poder masculino manifesta e mantém, através das características do poder masculino, que Kathleen Gough apresenta em seu ensaio *A origem da família*, tais quais:

A habilidade dos homens ao negar a sexualidade das mulheres ou ao forçá-las a isso; ao comandar ou explorar o trabalho delas a fim de controlar sua produção; ao controlá-las ou roubá-las de suas crianças; ao confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos; ao usá-las como objetos em transações masculinas; ao restringir sua criatividade; ou quando as retiram de amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade. (RICH, 2010, p. 23)

Isso nos informa que as mulheres lésbicas não estão apenas confrontando a continuidade da “desigualdade e da posse de propriedade, mas também um feixe difuso de forças que abarcam desde a brutalidade física até o controle da consciência” (*Ibid.*, p. 25) e a igreja evangélica, ao apoiar a cura gay, o estatuto da família e do nascituro, faz parte desse feixe de forças, como evidenciado em suas movimentações moralmente reguladoras.

As ações e posturas repressivas e punitivas representam a terceira linha de força. Temas como redução da maioria penal, desarmamento,

---

<sup>24</sup> Link para acesso à matéria completa: <https://site.cfp.org.br/tag/cura-gay/>.

encarceramento, militarização apontam “para o aumento da violência do Estado sobre a população, sobretudo, os mais apartados do universo dos direitos”. Essa linha de força me lembra as gangues racistas, formadas por homens brancos, nos EUA, após a abolição (tendo em vista que pessoas negras perdem o valor econômico que tinham durante a escravidão), para o linchamento de homens negros com a justificativa do mito do estuprador negro, conforme conta Angela Davis (2016, p. 259): “Mais de 10 mil linchamentos ocorreram durante as três décadas posteriores à guerra. Qualquer pessoa que desafiava a hierarquia racial era marcada como potencial vítima das gangues”.

O mito do estuprador negro foi a desculpa para reafirmar a supremacia branca e deixou um mar de sangue “no período posterior a 1872, anos de crescimento de grupos de justiceiros como Ku Klux Klan e Cavaleiros da Camélia Branca [Knights of the White Camellia]” (DAVIS, 2016, p. 254). A ideia era de que tais crimes (estupro) “levavam os homens civilizados a “retornar ao tipo de barbárie original cujos impulsos, em tais circunstâncias, sempre foram ‘matar, matar, matar’” (*Ibid.*, p. 256). A justificativa mentirosa do estupro de mulheres brancas por homens negros escondia verdades cruéis. Verdades como o estupro de milhares de mulheres negras por homens brancos.

É a projeção de que fala Grada Kilomba (2019). Os homens brancos, historicamente, vêm sendo os ladrões, assassinos, que não suportam entrar em contato com essa verdade e projetam nos sujeitos negros aquilo que lhes pertence, inclusive o fato de que o estupro sempre fez parte de sua conduta:

Uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que homens brancos - especialmente aqueles com algum poder econômico - possuíam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras. A escravidão se sustentava tanto na rotina do abuso sexual quanto no tronco e no açoite. (DAVIS, 2016, p. 242)

Isso mudou pouco após a abolição. Mulheres negras continuam vulneráveis. “Parece que homens da classe capitalista e seus parceiros de classe média são imunes aos processos judiciais porque cometem suas agressões sexuais com a mesma autoridade incontestada [...]” (DAVIS, 2016, p.270).

Diante desse contexto, e no Brasil, que também foi colonizado e explorou pessoas negras e indígenas, além de manter o racismo em curso através de inúmeras tecnologias, quais são as pessoas mais atingidas por essas posturas repressivas e punitivas, senão as mais vulneráveis, as vidas não passíveis de luto e que já vivem vidas precárias? (BUTLER, 2018). O que se verifica é uma tentativa de formalização de ações que já matam e encarceram pessoas negras e pobres.

A última linha de força se refere à intolerância social, que diz sobre a "qualidade e a intensidade das interações sociais em situações de forte antagonismo político" (ALMEIDA, 2017, p. 23). São pessoas pouco abertas às diferenças, que não toleram medidas que não se alinham às suas. Em linhas gerais, "vingança, fobia e ódio foram os termos mobilizados para descrever os afetos gerados pela "onda conservadora" (*Ibid.*, p. 23). Além desses, termos como "guerra e intolerância têm sido a tônica de algumas relações inter-religiosas e de confronto de posições política no Brasil contemporâneo". Se trata de pessoas que lidam com desafios de modo agressivo simbolicamente (mais rotineiramente) e fisicamente.

Aqui lembro Audre Lorde, no texto *Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo*, diferenciando a raiva do ódio. "A raiva é repleta de informação e energia" ela é uma reação ao ódio, ao racismo. "O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição" (LORDE, 2021, p. 160-161). No seu texto *Olho no olho: mulheres negras, ódio e raiva*, ela também diferencia:

Raiva - emoção de desprazer que pode ser excessiva ou inapropriada, mas não necessariamente prejudicial. Ódio - hábito emocional ou disposição mental em que a aversão se une à agressividade. A raiva, quando usada, não destrói. O ódio, sim. "Racismo" e "machismo" são palavras de adultos. Crianças negras na América não conseguem evitar essas distorções na sua vida e, frequentemente, não têm palavras para nomeá-las. Mas ambas são percebidas, corretamente, como ódio. (LORDE, 2021, p.191)

O questionamento a seguir, da autora, é mobilizador e nos ajuda a pensar a complexa rede de respostas, de estratégias de enfrentamento das mulheres negras frente ao ódio: "qual outra criatura no mundo além da mulher negra teve que assimilar o conhecimento de tanto ódio em sua sobrevivência e ainda assim seguir em frente?" (*Ibid.*, p. 189). Obviamente o racismo produz duras sequelas

nas vidas atravessadas pelo ódio e nossa sociedade, além de não dar atenção adequada a esta questão e ao cuidado que as sequelas do racismo demandam, à despeito de tanta produção científica de mulheres negras, estimula a produção de mais ódio. As igrejas evangélicas têm sido um meio importante para disseminação desse ódio.

Katú Mirim e Bia Ferreira representam pessoas que são alvos dessa vingança, fobia, ódio, punição, controle, repressão e intolerância da onda conservadora e que vêem seus direitos sendo retirados por meio de cada uma dessas linhas de forças. As cantoras não apenas conhecem e rompem com o sistema em que viveram na infância e adolescência, elas denunciam as linhas de força que contribuem para o conservadorismo. Abaixo fragmentos das músicas *Aguyjevete*, *Nativa*, *Avisa lá*, *Diga não*, *Na mira*, em que, *respectivamente*, Katú Mirim expõe essas linhas:

Com arma na mão, e cruz no pescoço/ Mataram mais de mil parentes lá no Mato Grosso.

Esconde-esconde já não é brincadeira não/ Eles matam as crianças e ainda chamam de ladrão/ Assassino de farda, com a bíblia na mão/ Quem é que patrocina o seu tiro de canhão?

Vocês falam tanto de inferno porque é para lá que vocês vão/ Nossa luta não é em vão, e ouve essa verdade então/ Jesus é o índio, negro, viado, trans e sapatão.

Roupas rasgadas/ Na igreja exorcizada/ No carro estuprada/ Largada na estrada/ O vazio e o nada e o silêncio ecoou/ Vai lá minha filha retoma porque a nova era chegou!

Katú Mirim também escreveu uma canção inteira, *Falso Profeta*, denunciando a função das igrejas desde as missões jesuítas que abriram caminhos para os primeiros massacres de povos indígenas até o cruzamento atual: capitalismo, modernidades e colonialidades.

Árvore jorrando sangue/ morrendo os guarani, Yanomami, Caingangue/ To levantando do mangue, então sai da minha frente, eu vou formar minha gangue// Sua pele ficou presa no meu pneu/ Estou na contra-mão, mas foda-se , tu não é Deus/ Derrubo os fariseus porque sou revolução Sua religião não é a minha salvação/ E oração não muda o mundo, o que muda é ação/ Fingindo que tá limpo, eu sinto sua podridão/ Mas como Deus é lindo na mão da contravenção/ Eu to vendo o anticristo com a bíblia na mão/ E eu to vendo o anticristo com a bíblia na mão.

Me chama de comunista, maconheiro, macumbeiro/ Diz que é tradicional e que ama ser brasileiro/ Cria igreja por dinheiro, se envolve em facção

Eu não durmo no barulho, fica esperto, cuzão// Me chama de comunista, maconheiro, macumbeiro/ Família tradicional, cheira e gasta no puteiro. Oferece ao financeiro, escravizando os irmão/ Financia o sofrimento, vendedor de ilusão.

Pastora ungida é tijolo contra sabonete é o tolo, endeuzo templos de ouro/ Contra encruzilhada, o nome de Deus na cruzada esconde o monopólio condenando todo o povo/Eu vi meu povo todo ser catequizado/ E eu vi os outros povos sendo injustiçado/ E eu vi vocês dizendo que Deus te mostrava mesmo escondendo sua visão vendada E eu vi minha tradição sendo toda queimada/ E eu vi rastros de sangue lá na sua chegada/ e eu vi minhas ancestrais sendo todas queimadas pelas mãos dos homens que nunca souberam nada;

Me chama de comunista, maconheiro, macumbeiro/ Diz que é tradicional e que ama ser brasileiro/ Cria igreja por dinheiro, se envolve em facção Eu não durmo no barulho, fica esperto, cuzão/ Me chama de comunista, maconheiro, macumbeiro/ Família tradicional, cheira e gasta no puteiro. Oferece ao financeiro, escravizando os irmão/ financia o sofrimento, vendedor de ilusão.

Árvore jorrando sangue/ morrendo os guarani, Yanomami, Caingangue To levantando do mangue, então sai da minha frente, eu vou formar minha gangue/ Esse é o fim das suas leis/ não creio nele, nem em vocês Essa é a fúria indígena voltando outra vez/ Deus está morto, eu o matei.

Eu o matei/ Seu Deus tá morto, eu o matei/ Eu o matei/ A fúria indígena voltando outra vez. (Single *Falso Profeta*).

**Figura 14** – QR Code para acesso à canção *Falso Profeta*, de Katú Mirim.



Fonte: YouTube.

Além do cenário de agravamento e produção de sofrimento criado e mantido, historicamente, por religiões de matriz cristã no cenário brasileiro e denunciadas pelas cantoras, Bia Ferreira aponta outra questão:

Uma criança preta da periferia, ela só tem acesso a música e a educação musical se ela for pra uma instituição, uma ONG ou se ela for pra igreja. As ONGs normalmente são banidas nesses espaços e as igrejas a gente já sabe qual é o resultado. O resultado é músicos de extrema qualidade. Todo mundo que toca bem pra caramba é da igreja, mas aí você entende também que rola um contraponto não tão favorável assim e então nesse

espaço, a igreja foi o lugar onde eu fui acolhida pra aprender música. (FERREIRA, 2022)

Os cruzamentos classe, raça e religião são apontados por Bia Ferreira para informar sobre a realidade de muitos jovens brasileiros que, sem acesso à educação musical, percebem as igrejas evangélicas como um caminho para esse desenvolvimento. Martinoff (2010, p. 68) explica que, como a música “é componente essencial do culto evangélico”, eles investem em formação, ainda que informal para seus congregados.

O ator, poeta, professor de história, cientista social, teólogo, eleito recentemente deputado federal e pastor Henrique Vieira, em conversa com o cantor e compositor Caetano Veloso, no canal Mídia Ninja, fez uma fala sobre as pessoas que estão nas igrejas:

São individualidades muitas vezes massacradas na sociedade, a pessoa não tem nome, não tem emprego, a pessoa é esculachada pelo Estado, a pessoa recebe vários tipos de interdição na sociedade, não é valorizado em um lugar nenhum. Chega nessa igreja, quando abre aquela porta, ela ganha nome, ela ganha importância, ela conta um problema familiar e as pessoas ouvem, se importam se interessam, visitam, oram, faz uma rede de solidariedade. Às vezes são mães chorando a prisão, a morte dos seus filhos. Quem vai consolar? Muitas vezes aquela comunidade de fé é o único espaço em que a dor dela é vista, valorizada e que as pessoas estendem a mão no ato, que é um ato de solidariedade: olha nós nos importamos com a sua vida, Deus se importa com a sua vida e você vai vencer isso. Será que nessa teologia aí não tem um empoderamento de pessoas esquecidas pela sociedade? Se nós não tivermos a humildade de perceber isso, não vai entender o Brasil de hoje, não vai poder fazer nada. (VIEIRA, 2018)

Estas falas nos convidam a pensar a igreja para além do antagonismo bem vs. mal, como apontam Milanez, de Paula e Pereira (2022, p. 80), e avançar o entendimento de que “a penetração pentecostal nas periferias dos grandes centros urbanos acompanharam o tropeço do projeto universalista de cidadania da Constituição de 1988 ante o dogma neoliberal”. Se o segmento evangélico, de modo hegemônico, contribuisse, considerando seu poder de mobilização, para a efetivação de políticas públicas sociais, ao invés de estimular ideias em torno da meritocracia, alinhadas à onda conservadora, como sinalizou Almeida (2017), talvez não houvesse tantas pessoas esquecidas pela sociedade e elas procurassem mais as religiões para desenvolver suas espiritualidades e menos para lidar com as vulnerabilidades produzidas por um Estado capitalista moderno-

colonial. Talvez seu poder de mobilização esteja na própria precariedade desses corpos, então deixar de promover vulnerabilidades significaria perder poder, não apenas de mobilização. Quanto à sua capacidade de produzir bons músicos, a lógica é a mesma. Se houvesse escolas de música acessíveis, será que a afirmação “Todo mundo que toca bem pra caramba é da igreja” (FERREIRA, 2022) representaria a realidade ainda?

#### 4 NÓS DE ARREMATE

Nesta investigação, situamos a vida e a obra de Bia Ferreira, Katú Mirim e Ekena na emergência da cena artista brasileira, analisamos as singularidades e os pontos em comum que essas pessoas, em suas interseccionalidades, produzem na cena artista, descrevemos continuidades e rupturas produzidas nas obras das artistas e identificamos alguns significados produzidos em suas obras para elas e para a cena artista.

As teorias acionadas se aproximaram da complexidade das obras das cantoras, foram amparadoras e nos ajudaram a compreender alguns dos temas e problematizações produzidas por elas. As cantoras apontaram inúmeras avenidas de cruzamento de opressões e como esses cruzamentos contribuíram para a produção de suas obras. Em suas obras, além da intersecção entre raça, gênero e sexualidade e o ativismo musical, apareceram temas como Performance - Educação - Afrofuturismo - Afeto - Tecnologia de Sobrevivência - Colonização - Adoção - Redes sociais - Ancestralidade - Resistência - Cura - Rua - Transgressão - Gordofobia - Geração - Religião - Corpo - Território - Maternidade - Classe - Instituições sociais – Pertença. Apenas alguns deles foram abordados aqui.

Cada um desses temas podem abrir leques de possibilidades de investigação e produção de conhecimentos. Por exemplo, dentro do ativismo musical é possível ainda aprofundar as questões da musicalidade e apresentar o cruzamento de gêneros musicais que as artistas realizam, buscando compreender como elas produzem conexões que se alinham às suas intersecções. Sobre o corpo é possível pensar sobre como suas vozes aparecem em suas performances, produzindo sentidos subjetivos ao ouvinte, que dialogam com seus temas. Também é possível pensar a experiência da maternidade na intersecção de suas vidas e suas relações com a cena artista. Diante dessa multiplicidade, entendi que essa dissertação não finaliza as discussões em torno do que a vida e a obra das cantoras podem nos informar em termos de interseccionalidade, ela apenas inicia.

Entendi que música para Katú Mirim é resposta. Resposta ao racismo, à colonialidade, à LGBTQIA+fobia, ao patriarcado e que também pode ser educação, reencontro, decolonialidade, retomada e resistência. Entendi que, para Bia Ferreira, música é ferramenta de transformação, de informação, de aprendizagem. E informação é tecnologia de sobrevivência. Entendi que para essas mulheres música é poder. Entendi também que, para essas mulheres racializadas pelo sistema, denunciar o racismo assume lugar central e elas o fazem utilizando seus corpos-infraestrutura política: voz, cabelo, performances, estética, pois se a opressão é interseccional, suas linguagens para resistir também são. É na coalização de corpos-avos que elas se movimentam coletivamente em diferentes plataformas que representam a rua, expondo seus corpos-encruzilhada, através de suas subjetividades resistentes.

Entendi que música para Ekena é cura e racializar a música não faz parte do seu processo de cura. Ekena não toca em questões raciais, mas canta um *Ijexá* e chama pra rua. Também não fala de classe, idade, sexualidade, mas mostra sujeitos em diferentes contextos de classe, idade e sexualidade em seu *Ijexá*. Fala de gordofobia e de ser mulher. Suas letras revelam as intersecções que lhe atravessam e seus silêncios também. É no *Ijexá Todxs putxs* que ela convida corpos diferentes do seu, com muitas mais intersecções, para vomitar junto.

Caminhar por entre os saberes que construíram esta dissertação me atravessou de muitas maneiras. Iniciei este texto agradecendo os caminhos abertos, mas não sem dificuldades. No topo delas, o tempo para investir em pesquisa e estudos, trabalhando 40 horas semanais. Foram inúmeras as paradas forçadas que interromperam processos criativos e reflexões, para retomada em outros momentos não tão criativos e nem tão motivados. O esgotamento físico, emocional e cognitivo para continuar também fizeram o processo doer. Mas eu faria tudo de novo para acessar o acessei. Não apenas o que vi, mas também o que ouvi e senti, que produziram movimentos subjetivos, acionando processos criativos para (r)existir.

Entre as muitas coisas que entendi e desentendi, o que é irrevogável aqui é a ideia de que “Povoada/ Quem falou que eu ando só?/ Tenho em mim mais de muitos/ Sou uma mas não sou só” (*Povoada*, canção de Sued Nunes). Como disse

na introdução, ninguém é só mulher, é também raça, sexo, nação etc. São essas inter-relações que as cenas produzidas por essas cantoras revelam e isso foi possível de ser visto através da sensibilidade analítica da interseccionalidade. São as inter-relações que produzem sujeitos singulares e cenas artivistas únicas, apesar de disputarem narrativas, por vezes, semelhantes, como o antirracismo. Entendi que o nó (amarração, encruzilhada) construído no nós (coletivo) reivindica outras construções e outras possibilidades de nós (encruzilhada e coletividades), mais interdependentes porque a vulnerabilidade é humana, mas não a precariedade (BUTLER, 2018).

Quero finalizar esta dissertação lembrando a festa do Dia dos Mortos, de origem indígena, que acontece no México e se tornou Patrimônio Imaterial da Humanidade, declarado pela UNESCO. Nessa tradição, os mortos que são lembrados não desaparecem do mundo e podem visitar seus familiares uma vez por ano, quando são homenageados com suas comidas preferidas e músicas no Dia dos Mortos. Que Jenuína (r)exista em sua morte e revele historicidade para que pensamentos de fronteiras continuem sendo produzidos.

Em memória de minha vó Pina, neta de Jenuína.  
Que hoje, juntas, sussurram caminhos decoloniais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Pólen, 2019. 150 p.

ALMEIDA, Ronaldo de. A onda quebrada - evangélicos e conservadorismo. **Cadernos pagu**, n. 50, 2017. p. 1-27.

ANDRADE, Deyse Carla Souza Santos. **Condições crônicas de saúde como ativadoras de ansiedade**: um caso de paciente cego e em tratamento hemodialítico. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Santo Antônio de Jesus, 2014. 38 p.

ANDRADE, Deyse Carla Souza Santos. **Gênero e psicologia clínica**: estratégias utilizadas na terapia cognitivo-comportamental para o manejo da ansiedade. Monografia (Especialização em Psicoterapia Cognitivo Comportamental) - Faculdade de Direito de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2020. 25 p.

ARARAQUARA, Imparcial. Ekena Monteiro, sua voz é a sua identidade. Facebook, 4 jun. 2017. Disponível em em: <https://www.facebook.com/JornalOImparcialAraraquara/photos/ekena-monteiro-sua-voz-%C3%A9-a-sua-identidade-ela-sempre-soube-que-n%C3%A3o-ia-adiantar-f/1365340020215637>. Acesso em 20 out. 2021.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019. 57 p.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos feministas**, vol. 3, n. 2, 1995. p. 458-463.

BECK, Judith. **Terapia cognitiva**: Teoria e prática. Trad. Sandra Costa. 2º ed. Porto Alegre: Artmed, 2014. 432 p.

BILGE, Sirma. Interseccionalidade desfeita: salvando a interseccionalidade dos estudos feministas sobre interseccionalidade. **Feminismos**, v. 8, n. 3, 2018. p. 67-82.

BORDIN, Vanessa Benites. Artivismo: borrando fronteiras entre vida e arte. **Zona de impacto**, ano 17, v. 2, 2015. p. 126-135.

BORELL, Gabriel von. Lançamentos nacionais: EKENA, Jonathan Tadeu, Benziê, raphael costa e Anná. **Tenho mais discos que amigos**, 15 set. 2020. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/09/15/ekena-jonathan-tadeu-benzie-raphael-costa-anna>. Acesso em: 20 out. 2018.

BOSI, Ecléa. Entre a opinião e o estereótipo. **Novos Estudos Cebrap**, v. 32, p. 1992. p. 111-118. Disponível em <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-32>. Acesso em 09 mar. 2022.

BUROCCO, Laura. O afrofuturo e o devir negro do mundo. *Arte & Ensaios. Rev. Artes & Ensaios*, ano 24, n.37, jul. 2019. p. 49-59.

BUTLER, Judith. Judith Butler debate os problemas de gênero com Linn da Quebrada e Jup do Bairro. **Canal Brasil**. YouTube, 22 jun. 2021. 1 vídeo (52 min 21s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs&t=2085s>. Acesso em: 09 mar. 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 266 p.

CAETANO, Bruna; HERMANSON, Marcos. Cota não é esmola: cantora Bia Ferreira fala sobre música como "ativismo". **Brasil de Fato**, 08 set 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/08/cota-nao-e-esmola-or-cantora-bia-ferreira-fala-sobre-musica-como-artivismo>. Acesso em: 01 mar. 2021.

CARNEIRO, Sueli. Raça e gênero. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra. (org.) **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 169-193.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, 2003. p. 117-132.

CHAIA, Miguel. Artivismo: Política e Arte Hoje. **Aurora**, v. 1, 2007. p. 9-11.

COLLING, Leandro. Mais visíveis e mais heteronormativos: a performatividade de gênero das personagens não heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo. In: COLLING, Leandro; THÜRLER, Djalma (orgs). **Estudos e política do CUS**: grupo de pesquisa cultura e sexualidade. Salvador: Edufba, 2013. p. 87-110.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**. v. 18, n. 1, 2018a. p. 152-167.

COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018b. 69 p.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.) **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019a. p. 11-40.

COLLING, Leandro Colling; ARRUDA, Murilo Souza Arruda; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cadernos pagu**, v. 57, 2019b. p. 1-34.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021a. p. 1-19.

COLLING, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. **Conceição/Conception**, v.10, 2021b. p. 1-22.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021. 91 p.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. Em defesa da Resolução 01/99, CFP aciona STF. Disponível em <https://site.cfp.org.br/tag/cura-gay/>. Acesso em 21 de dez. de 2022.

CURIEL, Ochy. Diálogos: transformação ou inclusão social? **Canal UnBTV**, 22 nov. 2018. 1 vídeo (23 min 25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jyeKifDaiCw>. Acesso em 21 de jun de 2021.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. In: BALDUINO, Paula de Melo *et al.* (org.). **Descolonizar o feminismo**. Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2019. p. 32-51.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1ª ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. 248 p.

DELEUZE, Gilles. **O que é ser de esquerda?** Facebook, 9 set. 2018. 1 vídeo (6 min 25s). Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=597980610341794>. Acesso em 23 set. 2019.

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. Trad. Anelise Angeli De Carli. **Revista Eco-Pós**. Dossiê Racismo, v. 21, n. 3, 2018. p. 35-57.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016. 72 p.

DIGA NÃO. Intérprete: Bia Ferreira. Compositora: Bia Ferreira. In: Bia Ferreira no estúdio Showlivre (Ao Vivo). São Paulo: Som Livre, 2018. 1 faixa (6 min 11s).

EKENA. Ekena - Todxs Putxs [Videoclipe Oficial]. **Canal Ekena**. YouTube, 04 abr. 2017. 1 vídeo (6 min 52 s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tVK1tlhIUUE>. Acesso em 07. mar. 2022.

EKENA. Ekena no Estúdio Showlivre por Festival Sonora – Apresentação completa. **Canal Showlivre**. YouTube, 13 abr 2018. 1 vídeo (49 min 49 s). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=XjiFx6\\_Fi8l&t=635s](https://www.youtube.com/watch?v=XjiFx6_Fi8l&t=635s). Acesso em 13 abr. 2018.

EKENA. Ekena: “Meu maior nó desatado foi me aceitar e me amar”. **Itaú Cultural**, 16 mar. 2018. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ekena-meu-maior-no-desatado-foi-me-aceitar-e-me-amar>. Acesso 08 dez. 2021.

EKENA. Wrap crudífero com EKENA (Chef - Vivian Arruda). **Canal Panelaço**. YouTube, 5 set. 2019a. 1 vídeo (30 min 22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BbED19krXWo&t=269s>. Acesso em 20 out. 2021.

EKENA. **Tropical Transforma Podcast**. Spotify, 24 set. 2019b. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2zA9vXsNYZjSaZ9sjyFCaP>. Acesso em 05 de setembro de 2021.

EKENA. [Locução de]: Adeildo Vieira. **Radio Tabajara em revista**, 22 nov. 2019c. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/radio-tabajara/episodes/Tabajara-em-Revista---Ekena-e94vuu>. Acesso em: 07 mar. 2022.

EKENA. EKENA - Sinto Muito, Capítulo 3: eu tô pronta pra gritar mais alto (Videoclipe Oficial). **Canal Ekena**. YouTube, 25 ago. 2020. 1 vídeo (5 min 5s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=947nh3PXOYc>. Acesso em 07 mar. 2022.

EKENA. [Locução de:] Bruna Evaristo. Mandinga de Favela. **Revolusom Cultural**, 16 jun. 2021. Podcast. Disponível em: <https://www.audible.com/pd/04-RevoluSOM-Cultural-Ekena-Podcast/B08L29RM4B>. Acesso em 5 set. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Míni, 2018. 116 p.

FANON, Franz. Racismo e cultura. **Revista Convergência Crítica**. Dossiê Questão ambiental na atualidade, n. 13, 2018. p. 78-90.

FERNANDES, Estevão Rafael. Ser índio e ser gay: tecendo uma tese sobre homossexualidade indígena no Brasil. **Etnográfica**, v. 21, n. 3, 2017. p. 639-647.

FERNANDES, Gilson; AZEVEDO, Núbia; SANTOS, Solange; PRATA, Nair. O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. *In*: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais eletrônicos [...]** Espírito Santo: Vitória, 2019. p. 1-15. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf>. Acesso em 10 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. [SLAM FLUXO] Bia Ferreira - Poesia: Cota Não É Esmola. **Canal GICA TV**. YouTube, 2017. 1 vídeo (2 min 5s4). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQorfnF5Bcg&t=72s>. Acesso em: 01 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. Bia Ferreira - Cota Não é Esmola I Sofar Curitiba. **Canal Sofar Latin America**. YouTube, 29 jan. 2018. 1 vídeo (2 min 48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcQLaoHajoM>. Acesso em: 07 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. "Deixa que eu conto a minha história", reivindica Bia Ferreira. **Canal Brasil de Fato**. YouTube, 2019a. 1 vídeo (8 min 18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fftTK2TedmQ&t=201s>. Acesso em: 01 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. "Eu só topo fechar com pessoas brancas que querem sangrar comigo". **Canal Carta Capital**. YouTube, 2019b. 1 vídeo (17 min 11s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3iSkd4EVbs&t=204s>. Acesso em: 01 de mar. 2022.

FERREIRA, Bia. Hora do Rango - Bia Ferreira. **Canal Rádio Brasil Atual**. YouTube, 2019c. 1 vídeo (2 h 10 min 17s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Maea\\_SsH5AY&t=610s](https://www.youtube.com/watch?v=Maea_SsH5AY&t=610s). Acesso em: 01 de mar. de 2022.

FERREIRA, Bia. Bia Ferreira lança "Igreja Lesbiteriana, Um Chamado", seu álbum de estreia. **Showlivre**, 16 set. 2019d. Disponível em <https://pauta.showlivre.com/bia-ferreira-lanca-igreja-lesbiteriana-um-chamado-seu-album-de-estreia>. Acesso em 1 mar. 2021.

FERREIRA, Bia. Bia Ferreira - Boto Fé [CLÍPE OFICIAL]. **Canal Bia Ferreira**. YouTube, 01 out. 2020. 1 vídeo (4 min 50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDPCv7uqXNA>. Acesso em: 07 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. BIA FERREIRA E JONATHAN FERR - NEGGATAPOD #1. **Canal negatta**. YouTube, 2021a. 1 vídeo (1h 04 min 42s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_jnlscFLZE&t=894s](https://www.youtube.com/watch?v=D_jnlscFLZE&t=894s). Acesso em: 01 mar. 2022.

FERREIRA, Bia. A desobediência pelo afeto - Atração musical do 1º Prêmio Ecoa, cantora Bia Ferreira quer revolucionar com músicas que ecoam amor. **Ecoa UOL**, 21 nov. 2021b. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/bia-ferreira-precisamos-entender-afeto-como-estrategia-de-sobrevivencia>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FERREIRA, Bia. BlackPeople PodCast #034. **Canal BlackPeople PodCast**. YouTube, 2022. Podcast. 1 vídeo (1 h 44 min 47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jg15WtVsxlc&t=728s>. Acesso em: 13 dez. 2022.

FILHOS DA TERRA. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Katú Mirim, 2019. 1 faixa. (2 min 49 s).

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Das Questões**, v. 6, n. 1, 2018. p. 1-20.

GOES, Emanuelle. Legalização do aborto com enfrentamento ao racismo: as mulheres negras querem justiça reprodutiva. *In*: **Sangrias**. BARONE, Antonella Barone; BARROS, Beatriz de (org.). Vitória: Ed. Pedregulho, 2019. p. 39-49

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92/93, jan./jun. 1988. p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUILLAUMIN, Colette. Prática do poder e ideia de natureza. *In*: FALQUET, Jules *et al.* **O patriarcado desvendado**: teoria de três feministas materialistas. Recife: SOS Corpo e Cidadania, 2014. p. 27-100.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações**, v. 20, n. 2, jul./dez. 2015. p. 97-128.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16, jan./abr. 2015. p. 193-210.

hooks, bell. Vivendo de amor. Trad. de Maísa Mendonça. **Geledés**, 09 mar 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 01 mar. de 2021.

IGREJA LESBITERIANA. Intérprete: Bia Ferreira. Compositoras: Bia Ferreira e Doralyce. São Paulo: Colmeia 22, 2019. 1 álbum, 9 faixas (38 min 23 s).

INDÍGENA FUTURISTA. ME TIRA O AR. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Windi Studio, 2021. 1 faixa. (4 min 25 s).

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, n. 111, 2016. p. 21-36. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127596/124647>. Acesso em 21 set. 2021.

IKEDA, Alberto. Ritmo dos terreiros ganhou as rádios brasileiras. **Canal USP**. YouTube, 24 fev. 2017. 1 vídeo (6 min 20 s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eCeJx1ITISg>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 104 p.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. 237 p.

LOUREIRO, Bráulio. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 63, 2016. p. 235-241.

LOURO, Guacira, Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 176 p.

LUCAS, Carlos Henrique de; ROCHA, Carlana Faria; ALÓS, Anselmo Peres. Emergência e urgências dos ativismos de(s)coloniais: o ato “nosso luto, nossa luta” por Brumadinho (Minas Gerais). **REMEA - Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient.** Dossiê Imagens: resistências e criações cotidianas, v. 37, n.2, jun. 2020, p. 65-85.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v. 23, n. 3, 2014. p. 935-952.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, 2005. p. 483-505.

MARTINOFF, Eliane Hilario da Silva. A música evangélica na atualidade: algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. **Revista da ABEM**, v. 23, mar. 2010. p. 67-74.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura; corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, 2003. p. 63–81.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

ME TIRA O AR. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Independent, 2019. 1 faixa. (3 min 48 s).

MILANEZ, Felipe; PAULA, Lenadro de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos Pereira. Identidades e diferenças na cultura política brasileira contemporânea. *In*: COLLING, Leandro; SAMPAIO, Adriano (Orgs.). **A cultura em tempos sombrios**. Salvador: Edufba, 2022. p. 73-94.

MILANEZ, Felipe; SÁ, Lucia; KRENAK, Ailton; CRUZ, Felipe; URBANO, Elisa; PATAXÓ, Genilson dos Santos. Existência e Diferença: o racismo contra os Povos Indígenas. **Rev. Direito Práx**, v. 10, n. 3, 2019. p. 2161-2181.

MIRIM, Katú. Cultura Indígena: Uma conversa com a Rapper Katú Mirim | Papo Kabelo Karol Pinheiro. **Canal: SalonLineBrasil**. YouTube, 2020a. 1 vídeo (19 min 43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ppA58lsWqwk>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MIRIM, Katú. [Locução de]: Julio de Paula. Mekukradjá. **Itaú Cultural**, 28 de set de 2020b. Podcast. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/katu-mirim-mekukradja>. Acesso em: 15 de jan. de 2022.

MIRIM, Katú. Katú Mirim fala sobre família adotiva, causa indígena, o sequestro que sofreu e muito mais. **Canal Dia Estúdio**. YouTube, 2021a. 1 vídeo (1h 45 min 25s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5FKO6\\_MzaUw&t=211s](https://www.youtube.com/watch?v=5FKO6_MzaUw&t=211s). Acesso em: 15 de jan. de 2022.

MIRIM, Katú. Rapper Katú Mirim conta sobre a descoberta de sua etnia indígena. **Canal Catraca Livre**. YouTube, 20 abr. 2021b. 1 vídeo (7 min 44s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpLgAQIMu0s&t=287s>. Acesso em: 15 de jan de 2022.

MIRIM, Katú. “Katú tem como você vir vestida de índia?”. Facebook, 21 abr. 2021c. 1 vídeo (15 s). Disponível em: [https://fb.watch/bEt8\\_1Wa2z/](https://fb.watch/bEt8_1Wa2z/). Acesso em: 09 mar. 2022.

NEUFELD, Carmem Beatriz; CAVENAGE, Carla Cristina. Conceitualização cognitiva de caso: Uma proposta de sistematização a partir da prática clínica e da formação de terapeutas cognitivo-comportamentais. **Revista Brasileira de Terapias Cognitivas**, v. 6, n. 2, 2010. p. 3-35.

NIELSSON, Joice Graciele. Planejamento Familiar e Esterilização de Mulheres no Brasil: a ambivalência entre a retórica dos direitos humanos e a prática do controle reprodutivo sobre o corpo das mulheres. **Revista da Faculdade Mineira de Direito**, v. 23, n. 45, 2020. p. 318-345.

NÃO CANSEI. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Katú Mirim, 2019. 1 faixa. (2 min 57 s).

NÓ. Intérprete: Ekena. Compositora: Ekena. São Paulo: Tratore, 2017. 1 álbum, 13 faixas (51 min 38 s).

NÓS. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Katú Mirim, 1 álbum, 5 faixas (19 min 38 s).

NOGUEIRA, Conceição. **Interseccionalidade e psicologia feminista**. Salvador: Editora Devires, 2017. 130 p.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. *In*: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Eds.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

PROTEJA O LAR. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Katú Mirim, 2018. 1 faixa (3 min 09 s).

RESISTÊNCIA. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Katú Mirim, 2019. 1 faixa (2 min 48 s).

RETOMADA. Intérpretes: Katú Mirim, Marina Peralta e Afrojess. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Independent, 2019. 1 faixa (2 min 58 s).

REVOLTA. Intérprete: Katú Mirim. Compositora: Katú Mirim. São Paulo: Independent, 1 álbum, 11 faixas (35 min 4 s).

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas – Estudos gays**, n. 5, 2010. p. 17-44.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. *In*: MACEDO, Ana Gabriela (Org). **Gênero, desejo e identidade**. Lisboa: Cotovia, 2002. p.15-35.

ROCHA, Pitter Gabriel Maciel. Uma perspectiva afro-brasileira do som afrofuturista: ficção, raça, som e tecnologia. *In*: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais eletrônicos** [...] Manaus, 2020. p. 1-10. Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/185/106>. Acesso em 20 jan. 2022.

ROCHA, Rose de Melo. **Artivismos musicais de gênero**: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários. Salvador: Editora Devires, 2021. 164 p.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. *In*: Butler Internacional Fazendo Gênero 10.

**Anais Eletrônicos** [...], Florianópolis, 2013. p. 1-13. Disponível em [http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373303618\\_ARQUIV\\_O\\_cristianorodriguesFG2013.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373303618_ARQUIV_O_cristianorodriguesFG2013.pdf). Acesso em 20 mar. 2022.

ROSA, Gabriel; SANTOS, Benedito. Repercussões das redes sociais na subjetividade de usuários: uma revisão crítica da literatura. **Temas em Psicologia**, v. 23, n. 4, 2015. p. 913-927.

SANTANNA, Marilda. Ancestralidade e feminismo negro nas performances de Luedji Luna e Larissa Luz: portadoras de vozes políticas. **Revista Feminismos**. v. 9, n. 1, jan./abr. 2021. p. 87-104.

SANTOS, Daniel dos. **Como fabricar um gangsta**: masculinidades negras nos videoclipes dos rappers Jay-z e 50 Cent. Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2017. 176 p.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Orientadora Leny Sato. São Paulo, 2012. 160 f.

SILVA, Roger Luiz Pereira da; SANTOS, Marinês Ribeiro dos; AMSTEL, Frederick Van. “Quando o negro se movimenta, toda a possibilidade de futuro com ele se move”: afrofuturismo e práticas estéticas de resistência. **Revista Albuquerque**, v. 11, n. 21, jan./jun. de 2019. p. 132-150.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. **Canal Escola da Cidade**. YouTube, 02 dez. 2020. 1 vídeo (58 min 48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7-YaLUd0vrQ&amp;t=425s>. Acesso em 13 set. 2021.

SOARES, Mayana Rocha; FONTES, Ramon. **Pedagogias transgressoras**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019. 65 p.

TAVARES. Jeane Saskya Campos; JESUS FILHO, Carlos Antônio Assis de. **Recomendações para intervenção em crise**: estratégias para profissionais de saúde manejarem a ansiedade dos usuários dos serviços de saúde na atual situação do Covid-19 [On-line]. Disponível em <https://www.ufrb.edu.br/ccs/noticiasccs/1329-e-book-estrategias-para-profissionais-de-saude-manejarem-a-ansiedade-dos-usuarios-dos-servicos-de-saude-napan-demia>. Acesso em 21 de setembro de 2021.

THÜRLER, Djalma. **Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019. 55 p.

TRÓI, Marcelo de. **Corpo dissidente e desaprendizagem**: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) –

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. 162 p.

VIEIRA, Henrique. Caetano Veloso entrevista Henrique Vieira. **Canal Mídia NINJA**. YouTube, 04 dez. 2018. 1 vídeo (21 min 42 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXCBnhGbHho&t=16s>. Acesso em: 13 de dez de 2022.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo**: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Arte Multimídia). Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto: 2007. 130 p.

WITTIG, Monique. O pensamento hétero. *In*: WITTIG, Monique. Trad. Maíra Mendes Galvão. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 55-68.

YOUNG, Jeffrey E. Terapia do Esquema: modelo conceitual. *In*: YOUNG, Jeffrey E.; KLOSKO, Janet S.; WEISHAAR, Marjorie E (Orgs.). Trad. Roberto Cataldo Costa. **Terapia do Esquema**: Guia de técnicas cognitivo-comportamentais inovadoras. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 17-63.