



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

Produções musicais de mulheres: músicas para regar afetos e potências

por

Raíssa Santos Caldas Almeida

Salvador
2020

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

Produções musicais de mulheres: músicas para regar afetos e potências

por

RAÍSSA SANTOS CALDAS ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, para obtenção do grau de Mestra.

Linha de Pesquisa: Cultura e Desenvolvimento

Orientador(a): Prof. Dr. Messias Guimarães
Bandeira

Salvador
2020

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

Almeida, Raissa Santos Caldas.

Produções musicais de mulheres: músicas para regar afetos e potências / Raissa Santos Caldas

Almeida. - 2020.

106 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Messias Guimarães Bandeira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2020.

1. Música popular - Bahia - História e crítica. 2. Mulheres - Canções e música - História e crítica - Bahia. 3. Mulheres na música - Bahia. 4. Identidade de gênero na música. 5. Josyara, 1992- - Crítica e interpretação. 6. Nery, Livia - Crítica e interpretação. 7. Luna, Luedji, 1987- - Crítica e interpretação.

I. Bandeira, Messias Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 782.42164

CDU - 784(813.8)



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **Raíssa Santos Caldas Almeida**

Intitulada: “**PRODUÇÕES MUSICAIS DE MULHERES: MÚSICAS PARA REGAR AFETOS E POTÊNCIAS**”.

Aos 16 (dezesesseis) dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, por meio de webconferência, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número _____, intitulada: “**PRODUÇÕES MUSICAIS DE MULHERES: MÚSICAS PARA REGAR AFETOS E POTÊNCIAS**”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Messias Guimarães Bandeira** – Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Isabel Porto Nogueira** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Isabel Porto Nogueira**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **RAÍSSA SANTOS CALDAS ALMEIDA** como **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Messias Guimarães Bandeira** – Orientador(a) lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 16 de dezembro de 2020.

Prof.(a) Dr.(a) Messias Guimarães Bandeira p/ Joni Roberto Severino
Prof.(a) Dr.(a) Isabel Porto Nogueira Isabel Nogueira
Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos Edilene Dias Matos
Mestrando(a) **RAÍSSA SANTOS CALDAS ALMEIDA** Raíssa S. Caldas Almeida

À minha mãe e às mulheres que comigo têm
caminhado.

AGRADECIMENTOS

Construí esta dissertação em um momento pouco agradável e tranquilo de minha vida. Ingressar no mestrado, assim como finalizar este trabalho, não teria sido possível sem a contribuição de algumas pessoas e sem a fé que precisei redescobrir em mim mesma e na espiritualidade.

Começo agradecendo a Omolu, pai amado, pela recuperação da vitalidade e da esperança e por me levar a compreender a importância do amadurecimento através da dificuldade.

Agradeço à minha mãe, Nancy, por sua maternagem constante, sua confiança em mim, revertida em suporte material, psíquico e afetivo, sem os quais eu não teria chegado aqui.

Agradeço a meu pai, Celso, a meu irmão Gustavo, e a Laura, minha irmã, pelos afetos, diferentes formas de atenção, cuidado e confiança.

Preciso agradecer também às mulheres de minha família, avós, tias, primas, essas feminilidades tão diferentes, mas que estão comigo na vida, me fazendo compreender e praticar a sororidade, muito antes de sabê-la enquanto conceito.

Agradeço às amigas companheiras Kessia, Regiane e Marie, e ao amigo Uyatã, por compartilharem comigo angústias, confortos, conhecimentos durante esse mestrado-processo que atravessamos ao mesmo tempo. Ao amigo Danilo, agradeço pelo carinho, que sabemos vir de outras vidas e que se mantém vivo ainda nesta. Agradeço também às amigas e amigos que estão comigo na vida desde os tempos da UEFS.

Agradeço a Messias, que me orientou nessa aventura, e aos e às camaradas do Observatório da Economia Criativa (OBEC-BA).

*Enfrentar leões, enfrentar
Passar por cima de uma coisa que tá no lugar da outra*

*Mordida, a pele fica ferida
Prossiga no rastro, no pasto e siga a vida
Por fim, a tristeza é amiga da onça
Ensina a enfrentar leões*

*Dragão
Karina Buhr*

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma discussão sobre a presença e a participação de mulheres na cadeia de produção musical, destacando três artistas da música independente baiana e a relevância de cada uma delas e de suas produções para o cenário da música local e nacional. Para isso, as trajetórias das *cantautoras* escolhidas, Josyara, Livia Nery e Luedji Luna, foram adotadas como referências para compreender as relações que têm sido estabelecidas entre gênero e música num cenário de produção independente. Foram observados o início da relação de ambas com a música, a formação de suas carreiras — considerando a conjuntura das políticas culturais vivenciada pelas três —, bem como os discos lançados por cada uma, que lhes conferiram destaque nos cenários baiano e nacional. A pesquisa tornou evidente que a maior presença feminina na música tem levado ao enfraquecimento das relações de poder que são estabelecidas contra as mulheres, e de como a ampliação dessa presença tem sido crucial tanto para resgatar quanto para impulsionar narrativas invisibilizadas. A discussão feita neste trabalho foi orientada por uma perspectiva feminista sobre a música, compreendendo-a enquanto uma prática social que é localizada e corporificada. A noção de artista independente acionada aqui compreende aquelas e aqueles que desenvolvem as etapas da cadeia produtiva da música de forma autônoma em relação aos conglomerados da indústria fonográfica que, historicamente, mantêm controle sobre a produção e distribuição musical em escala mundial.

Palavras-chaves: Música; gênero; mulheres; nova música baiana.

ABSTRACT

This dissertation presents a discussion on the presence and participation of women in the musical production chain, highlighting three artists from Bahian independent music and the relevance of each one of them and their productions to the local and national independent music scene. For this, the trajectories of the chosen singers - Josyara, Livia Nery and Luedji Luna, were taken as references to understand the relationships that have been established between genre and music in an independent production scenario. It observed the beginning of the relationship of both with music, the formation of their careers - considering the conjuncture of cultural policies experienced by the three, and also observed the discs released by each one, which gave them prominence in the Bahian and national scenarios. The research made it evident that the greater female presence in music has led to the weakening of power relations that are established against women, and how the expansion of that presence has been crucial both to rescue and to boost invisible narratives. The discussion made in this work was guided by a feminist perspective on music, understanding it as a social practice that is localized and embodied. The notion of independent artist adopted here includes those and those who develop the stages of the music production chain in an autonomous way in relation to the phonographic industry conglomerates that, historically, have maintained control over the worldwide musical production and distribution.

Keywords: Music; gender; women; new bahian music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Josyara em show no Conexões Sonoras, Salvador, 2019. p. 56

Figura 2: Josyara. p. 58

Figura 3: Capa do Disco “Mansa Fúria”, lançado em 2018. p. 60

Figura 4: Livia Nery no Festival Digitalia, Salvador, 2019. p. 64

Figura 5: Capa do disco “Estranha Melodia”, 2019. p. 67

Figura 6: Frame do vídeo Vulcanidades (Live Session). p. 70

Figura 7: Luedji Luna no Popload Festival, São Paulo, 2019. p. 71

Figura 8: Frame do vídeo clipe da música *Um Corpo no Mundo*, 2016. p. 73

Figura 9: Capa do disco “Um Corpo no Mundo”, 2017. p. 76

Figura 10: Recorte da página web da campanha de financiamento coletivo para o disco *Estranha Melodia*. p. 80

Figura 11: Recorte da página web da campanha de financiamento coletivo para o disco *Um Corpo no Mundo*. p. 81

Figura 12: Recorte da página web do financiamento coletivo para realização da Turnê Perambulante. p. 82

Figura 13: Livia Nery na oficina Atelier Live Eletronic ofertada para mulheres, Salvador, 2017. p. 85

Figura 14: Card de divulgação dos show de Josyara e Livia Nery realizados em Salvador, 2018. p. 85

Figura 15: Aya Bass (Luedji Luna, Larissa Luz e Xênia França) no Trio Respeita as Minas, carnaval de Salvador, 2019. p. 86

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO p. 11

1 - A escolha da temática p. 11

2 - O cenário observado p. 13

3 - As artistas p. 15

4 - A estrutura do trabalho p. 17

1 - A MÚSICA COMO SABER LOCALIZADO: CANTAUTORAS E PRODUÇÃO MUSICAL DE MULHERES p. 20

1.1 - Gênero e Música p. 20

1.2 - Musicologia feminista p. 26

1.3 - *Cantautoras*: do conceito à prática p. 32

2 - CONTEXTUALIZANDO A MÚSICA INDEPENDENTE BAIANA p. 36

2.1 - Quando ser independente não é uma exceção da regra p. 36

2.2 - Um cenário para a música independente baiana p. 38

2.3 - Nova música baiana: um acontecimento político p. 45

2.4 - A hora e a vez das mulheres p. 50

3 - TRAJETÓRIAS E MÚSICA AUTORAL p. 56

3.1 - Josyara - com o violão, do sertão para a cidade louca p. 56

3.2 - Livia Nery - estranha melodia analógica e eletrônica p. 64

3.3 - Luedji Luna - a voz e as diásporas p. 71

4 - ENTRE AFINIDADES E DIFERENÇAS p. 78

4.1 - *Pra Trabalhar* p. 78

4.2 - *Apreciação* p. 87

4.3 - *Asas* p. 90

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 94

REFERÊNCIAS p. 99

APRESENTAÇÃO

1 - A escolha da temática

A decisão por fazer um trabalho sobre mulheres na música é uma escolha orientada primeiro por minha condição de mulher. Essa condição sempre me fez enxergar as coisas no mundo com os olhos de uma subjetividade feminina que está em constante formação, mantendo como atividade cotidiana a busca por outras representações de mulheres. Ter na vista essas representações foi e permanece sendo fundamental para a construção permanente da mulher que fui e que posso vir a ser. Convenço-me cada vez mais, de que essa mulher será sempre um *sujeito* político que possui e que assume um passado, que vivencia e que é afetada por um presente, e que terá um futuro repleto de incertezas tão necessárias a esse processo de subjetivação.

A música sempre foi a linguagem artística que me toca de maneira mais veemente. Desde a escuta de repertórios musicais não escolhidos, que compuseram a trilha sonora de minha infância, até os repertórios escutados a contra gosto e assimilados compulsoriamente nos lugares em que transito, passando pelos repertórios escolhidos e afeiçoados, a música me afeta de maneira singular. Quando não me desconcerta pelo asco, pela irritação ou pela tristeza, desconcerta pela empatia, pelo prazer, pela satisfação. É a música que me possibilita a fuga e o encontro comigo mesma, ajudando-me a seguir com o processo de formação de minha subjetividade.

A busca por mulheres que pudessem ser para mim, referências de artistas da música teve início, quando me atentei para a quantidade pequena de cantoras, quando comparada à de cantores, que eu ouvia nos repertórios, tanto aqueles que eram escolhidos por mim quanto aqueles que, de alguma maneira, eu era forçada a escutar. Essa busca tornou-se ainda mais intensa, quando me dei conta da complexidade do campo musical e de como a presença de mulheres se mostrava escassa em todos os seus segmentos.

Uma questão que logo se apresentou e que carrego comigo até hoje, não somente

pelo fato de eu não ter conseguido respostas suficientes, mas também por acreditar na necessidade de fazê-la constantemente como uma problematização, é: onde estão as mulheres que produzem música? Essa questão é fundamental para mim, pois a vejo como ponto de partida para outras questões tão importantes quanto: por que nossas referências musicais são, em sua maioria, homens?; por que na história da música, ouve-se pouco falar sobre a contribuição dada por mulheres?; quais as condições de trabalho que as mulheres enfrentam ou enfrentaram no campo musical?; por que são poucas as musicistas estudadas nos espaços formais de educação musical e por que temos poucas referências de estudiosas da teoria musical e da musicologia?

Todas essas questões têm me servido nos últimos tempos como lentes, que me ajudam a enxergar uma realidade específica: a do campo musical, observando pontos importantes e que muitas vezes não são percebidos, ou que são percebidos e considerados como detalhes pouco merecedores de uma atenção maior. Falar sobre a presença e participação de mulheres na música não é falar sobre um detalhe do campo. É trazer para a discussão questões que nos fazem refletir sobre a reprodução de estruturas de segregação, que têm condicionado mulheres a posições desfavoráveis, quando comparadas a posições ocupadas por homens, quando não impossibilitando-as de adentrar ao campo, neste caso, a cadeia da produção musical.

Ainda é incipiente a produção de pesquisas, no âmbito da academia, dedicadas a observar a presença e participação de mulheres na música independente. Tal temática tem estado circunscrita a grupos de estudos coordenados por mulheres e dedicados às relações entre gênero e música, a exemplo do Feminaria Musical, localizado na UFBA, do Grupo de Pesquisa em Estudos Interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde (MUCGES) na UFPB e do Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música da UFRGS. O que se produz sobre mulheres e música segue uma tendência que há, não somente nos cursos de música, de tornar invisíveis os percursos e processos que na história são protagonizados por mulheres.

Proponho, então, uma discussão sobre a presença e a participação de mulheres no campo musical, destacando três artistas da música independente baiana e dando

realce à relevância de cada uma delas e de suas produções musicais para o cenário da música independente local e nacional. Para tanto, partirei da compreensão de que a música é também uma forma de conhecimento que, assim como todo conhecimento, é localizado.

Ser mulher e falar sobre mulheres nos espaços acadêmicos é para mim, tarefa fundamental, que compõe a pesquisadora que me proponho a ser. Uma tarefa que compreendo ser teórica mas também militante, à medida que cumpre a função de deslocar para o centro conhecimentos produzidos por nós, mulheres. Abri meus olhos para o desejo de cumprimento dessa tarefa já durante o mestrado, quando percebi que nunca é tarde para nos situarmos, sabermos quem somos, de onde viemos e onde estamos: “(...) demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas — não há discursos neutros” (KILOMBA, p. 58, 2019).

2 - O cenário observado: o circuito da música independente na cadeia de produção musical

A definição pela música independente como cenário a ser estudado foi orientada pela importância que a mesma tem apresentado para o campo musical, e pelas especificidades de organização e funcionamento que expõe. É possível falar sobre a formação de um cenário da música independente no Brasil a partir da década de 1980, quando uma reestruturação produtiva é iniciada na indústria fonográfica. Essa reestruturação, que segue uma tendência internacional de transformações no funcionamento do capitalismo, que passa do sistema fordista de produção para o sistema pós-fordista, que por sua vez vem acompanhado de uma financeirização das economias mundiais, vai tensionar a diluição da estrutura de produção verticalizada e hierarquizada da indústria musical, onde as grandes gravadoras possuíam o controle sobre o funcionamento, determinando novas práticas e relações de trabalho e de produção (CERQUEIRA, 2017).

Se inicialmente as pequenas produtoras de discos estão dissociadas das majors e de suas dinâmicas de produção, é possível perceber uma posterior associação

entre as duas lógicas de produção, pertencentes à indústria cultural, que vai estabelecer relações de complementaridade, muitas vezes de maneira indireta e conflituosa (DIAS, 2008). De acordo com Messias Bandeira, “as gravadoras independentes são o resultado, por um lado, da insatisfação com o mercado fonográfico estabelecido (comumente conhecido no meio pelo termo “mainstream”) e, por outro, do barateamento do processo de gravação e reprodução de discos. (BANDEIRA, p. 47, 2004).

Nesse contexto, a música independente desponta configurando um novo cenário cultural favorável a artistas não absorvidos pela grande indústria, apresentando um funcionamento distinto do “grande mercado” fonográfico e colocando-se enquanto alternativa para profissionais da música, que desejavam realizar seus trabalhos de maneira autônoma (MARCHI, 2005).

A música independente vai se conformar, então, como aquela que se opõe aos modos de produção determinados pelas grandes gravadoras, mas também como aquela que não fora absorvida pelas grandes empresas da indústria musical. De acordo com Marcia Tosta Dias, “de maneira geral, são consideradas independentes todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes” (DIAS, p. 132, 2008).

Observando-se atentamente o funcionamento da indústria fonográfica, é possível perceber conexões entre majors, grandes gravadoras, e indies, pequenas gravadoras que estão fora da produção musical hegemônica. Fica evidente o quanto nessas conexões, apesar de estabelecidas a partir de relações de poder que denotam desigualdades, a produção independente foi importante para a diversificação dos modo de produção, inserindo a criatividade, muitas vezes instigada e potencializada por condições precárias de trabalho. Como afirma Marcia Tosta Dias:

“(...) a atitude independente de alguns artistas continha a percepção e a crítica das condições de produção oferecidas pelas majors e assim colocaram em prática uma maneira alternativa e, às vezes, altamente criativa de produção” (DIAS, p. 141, 2008).

Mais recentemente, têm sido estruturados mercados específicos para a música independente que conseguiu, por sua vez, se estabelecer enquanto campo dentro

da música, desenvolvendo meios próprios de produção, distribuição e consumo, e garantindo a existência de artistas nas diferentes localidades do Brasil, inclusive de maneira marcante fora do eixo Sul-Sudeste. E é para a Bahia que meus olhos se voltam nesta pesquisa, pois falar sobre música independente hoje, requer atenção ao movimento que parte, mais fortemente de Salvador, para o restante do Brasil. A configuração de uma *nova música baiana* me instiga a pensar sobre o quanto a diversidade e a construção de narrativas próprias são fundamentais para a música no contexto atual - de um mundo *hiperglobalizado* - e como as mulheres têm sido peças fundamentais para as transformações que vêm ocorrido na música.

Compreendendo, neste trabalho, música independente como uma categoria de análise, é necessário considerar a diversidade dos e das agentes que a integram, especialmente devido à expansão e importância que o campo tem evidenciado, e perceber como, a partir dessa diversidade, é possível identificar diferentes leituras, sobre o que ser independente na música pode representar (CERQUEIRA, 2017).

3 - As artistas

Tratarei neste trabalho de mulheres artistas da música independente, analisando as trajetórias de três artistas baianas que têm a música como ofício. A escolha pelas três artistas, com as quais irei trabalhar, foi orientada por uma afinidade que tenho com os trabalhos realizados por elas - afinidade com as estéticas musicais formuladas por cada uma; com as memórias de cidades do interior baiano em que viveram, presentes na voz de Josyara, especialmente, através do sotaque; nas sonoridades e conteúdos inseridos nas canções; mas afinidade também, pelas posturas políticas que assumem enquanto artistas da música, vindas de um Nordeste estigmatizado, pautando o reconhecimento de suas trajetórias e de suas diferentes condições de mulher - e também pela relevância que apresentam atualmente para o cenário da música independente baiana. Josyara, Livia Nery e Luedji Luna são *cantautoras* que possuem trajetórias e linguagens musicais diferentes. Três mulheres de diferentes Bahias e histórias que derramam em nossos ouvidos musicalidades próprias.

Ao observar o cenário contemporâneo da música independente da Bahia, algumas

mulheres se destacam com trabalhos autorais, deixando evidentes algumas transformações pelas quais o cenário tem passado. O aumento da presença de mulheres protagonistas de trabalhos e projetos musicais é uma dessas transformações, que compreendo aqui como uma mudança de paradigma na música feita na Bahia. Hoje, o estado exporta musicalidades que não são mais orientadas pelos padrões da indústria do *axé music*, e me refiro aqui tanto a padrões produtivos, quanto a padrões estéticos.

Algumas mulheres que foram e continuam sendo importantes para a música baiana, alcançando um lugar de destaque e tornando-se referências nacionais, conseguiram este feito com trabalhos que são produtos da *axé music*. É nesse ponto que se mostra uma das muitas diferenças que as artistas da música contemporânea baiana apresentam: os produtos musicais que elas produzem são orientados por fatores subjetivos, que interferem tanto nos conteúdos de seus trabalhos, quanto nas formas de produção e difusão deles, deixando evidente o protagonismo dessas mulheres artistas da música em todos os processos de construção de seus trabalhos.

Algumas transformações ocorridas no cenário musical independente baiano têm relações com os novos modelos de organização da cadeia produtiva da música que, na Bahia, além de serem impulsionados pelas mudanças dos padrões de produção musical a partir do incremento de novas ferramentas tecnológicas, são estimulados pela reorientação dada às políticas públicas na área da cultura do estado. Grande parte dos e das artistas da música, que desponta no cenário local e nacional acessou algum mecanismo de incentivo financiado pelo Estado, e as três artistas destacadas aqui usufruíram de alguns dos mecanismos públicos de financiamento e fomento à cultura.

Para falar sobre uma nova música independente baiana que tem sido produzida nos dias de hoje - essa que aqui chamarei de *nova música baiana*, forma como tem sido identificada - é imprescindível destacar algumas mulheres que têm deixado as marcas de seus fazeres musicais na nova história da música independente da Bahia. Neste trabalho, fiz a escolha por falar de três dessas mulheres, escolha que foi movida, como pontuei acima, tanto pelas afinidades que tenho com os trabalhos de ambas, quanto pela representatividade que elas têm conquistado, mas também

uma escolha orientada pela interseccionalidade enquanto metodologia. Como sugere Carla Akotirene, utilizarei a interseccionalidade como “(...) uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais” (AKOTIRENE, p. 63, 2019).

Este trabalho é um estudo sobre relações sociais dadas no campo da música e por isso é necessário considerar a complexidade que tais relações apresentam. Essa complexidade perpassa pelas estruturas materiais e imateriais que compõem o campo da música, e também pela diversidade dos sujeitos que as integra. Uma vez que compreendo a multiplicidade dos sujeitos musicais, não posso refutar ao reconhecimento e a relevância que as categorias sociais possuem para a compreensão da experiência social (NOGUEIRA, 2017). Com isso, faço minha escolha por mulheres que experienciam condições de raça, de sexualidade, de classe e de territorialidade distintas, evidenciando suas diferentes vivências na música.

4 - A estrutura do trabalho

O surgimento de diferentes narrativas musicais, com potencial de transformação do próprio setor da música, é um fenômeno recente. Mulheres, em especial aquelas vindas da Bahia, têm sido destaque entre os novos agentes que, através de suas músicas, estão dando voz a discursos historicamente silenciados. Diante de tal observação, uma questão surge para orientar as discussões deste trabalho: qual a importância que essas mulheres apresentam - enquanto categoria diversa que é formada por experiências e narrativas distintas e que expõe diferentes possibilidades do feminino, para o momento atual de transformações na música?

Para responder tal questão, foi fundamental escolher primeiro as mulheres que seriam observadas de perto, para depois, então, poder conhecê-las e apreender as relações que cada uma tem com a música, compreendendo, desta forma, o que o fazer musical representa em suas vidas.

Busco neste trabalho lançar meu olhar sobre as experiências musicais de três mulheres diferentes, mas compreendendo a importância de reconhecê-lo como um

olhar externo a tais experiências, e que não deve tornar invisíveis essas mulheres em suas localidades. Nesse sentido, é fundamental trazer para a escuta as vozes das três que, carregadas de memórias e vivências, serão também uma condução da escrita da dissertação.

Assumo aqui uma posição metodológica que é também política. Faço um estudo sobre mulheres que trabalham com música, partindo de uma perspectiva interseccional, que buscará garantir que os marcadores sociais de raça, gênero e idade/geração, mais especialmente, que compõem e identificam essas mulheres, sejam destacados e respeitados.

Esta dissertação terá quatro capítulos além desta Introdução/Apresentação. No primeiro, *A música como saber localizado: cantautoras e produção musical de mulheres*, apresento uma discussão sobre gênero e música a partir da contribuição de teóricas feministas como Donna Haraway (1995), Judith Butler (1998), Sueli Carneiro (2001), bell hooks (2019), Patricia Hill Collins (2017), Joan Scott (1998) e Tereza di Lauretis (1994). Pretendo desenvolver a discussão, tendo o conceito de *cantautora* apresentado por Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), como ponto de partida e a musicologia feminista como suporte teórico e metodológico para compreender as relações e imbricações dadas entre gênero e música.

No segundo capítulo, que tem como título *Contextualizando a música independente baiana*, volto meu olhar de maneira mais atenta ao cenário onde Josyara, Livia Nery e Luedji Luna iniciam a estruturação de suas carreiras. Este capítulo se fez necessário pela importância de se discutir a nova música baiana, enquanto acontecimento artístico e político, pondo em evidência as mulheres que também o protagonizam.

O terceiro e quarto capítulos, *Trajetórias e música autoral* e *Entre afinidades e diferenças* respectivamente, são dedicados a conhecer as *cantautoras*. As três artistas serão consideradas neste trabalho como protagonistas na construção da pesquisa. Os discos e as redes sociais de ambas serão tomados como fontes de pesquisa, juntamente a matérias, artigos e entrevistas publicadas em mídias impressas e digitais. A análise de trajetória foi o recurso metodológico que guiou a construção desses capítulos, onde houve uma preocupação especial em preservar

a interpretação que *os sujeitos* analisados nesse trabalho fazem de suas próprias experiências.

Fechando a dissertação, exponho algumas reflexões não conclusivas sobre a pesquisa. Apresentarei nessa parte as limitações e possibilidades que o trabalho manifesta, tendo a consciência de que ele não deve ser considerado acabado. Destacarei o surgimento de novos agentes musicais e que eles são mulheres que trazem consigo narrativas e modos de operar transgressores, que têm rompido com discursos e modos de funcionamento tradicionais da cadeia de produção musical.

Esta dissertação busca se apresentar como mais uma contribuição à mudança de perspectiva sobre o que as mulheres representam na música. Espero que, em alguma medida, ela possa ressignificar o olhar de quem o ler.

1. A MÚSICA COMO SABER LOCALIZADO: CANTAUTORAS E PRODUÇÃO MUSICAL DE MULHERES

1.1 - Gênero e música

Neste trabalho, defendo que existe uma produção musical de mulheres que demarca, no campo da música e das artes como um todo, discursos atravessados por marcadores políticos de diferenciação. Falo a respeito de inscrições socioculturais que compõem os *sujeitos*¹. Busco discutir a existência de especificidades nos fazeres musicais realizados por mulheres, ao mesmo tempo em que me coloco em oposição à ideia de que há uma maneira feminina de fazer música e que esta se diferencia de uma maneira masculina de fazer música. Desta forma, não pretendo definir a existência de uma musicalidade feminina, como um olhar e uma escuta essencialista sobre o universo múltiplo que é o da produção musical realizada por mulheres. Compreendendo mulheres enquanto categoria diversa, composta por *sujeitos* distintos e diferenciados socialmente; não posso reduzir tal categoria à ideia de um sujeito único, a grandeza que é tal multiplicidade.

Ainda notadamente protagonizada por sujeitos masculinos, a música é território de disputa para mulheres e *sujeitos* dissidentes, assim como é também ferramenta importante para propagação de discursos contra-hegemônicos e de resistência. A apropriação do território musical por parte das mulheres, e *outros sujeitos* antes excluídos e/ou invisibilizados no meio musical, assim como a apropriação da música como ferramenta discursiva por parte desses mesmos *sujeitos*, têm resultado em uma diversificação maior de repertórios musicais. Considero isso como um processo ainda em curso e não como um acontecimento pontual na história da música brasileira. É evidente hoje a ampliação de espaços para produções musicais dissidentes. São outros *sujeitos* fazendo música, que não os mesmos e sempre sujeitos masculinos e brancos legitimados e respaldados para a/na produção

¹Em seu livro “Memórias da plantação: cenas de racismo cotidiano”, Grada Kilomba introduz seus capítulos com um glossário, onde apresenta a quem lê palavras recorrentes ao longo do texto e que, como afirma a autora, “definem o lugar de uma identidade”. Não há no português variação no gênero feminino para a palavra *sujeito*. Grada Kilomba enfatiza isso propondo uma reflexão sobre o que “uma identidade não existir na sua própria língua, escrita ou falada, ou ser identificada como um erro” significa. Com isso, a autora decide pela utilização do termo em itálico, e neste trabalho farei a utilização da mesma forma.

musical.

São os nossos corpos o primeiro espaço onde se dá a representação de nossas subjetividades; é a partir deles que nossas subjetividades afloram. Nossos corpos são nossos instrumentos políticos de ocupação e disputa de territórios. Não há como compreender separadamente corpo e *sujeito*; estão imbricados, em uma relação de causa e efeito nos processos de subjetivação.

Se nossos corpos falam, é porque estão atravessados por experiências que partem de nossas condições socioeconômica, de raça, gênero, sexo-afetiva, geracional e territorial. Nossas subjetividades vão sendo compostas a partir de experiências e são elas que nos dão direcionamentos políticos e estéticos. As produções musicais, assim como as produções de todos os segmentos artísticos, estão imbuídas de linguagens corporificadas que cravam em todo e qualquer produto artístico marcas das experiências de quem o produz.

Quando falo sobre as experiências que atravessamos, compartilho da compreensão apresentada pela Teresa de Lauretis, de que o termo *experiência* diz respeito ao processo de subjetivação pelo qual todas/os nós, seres sociais, passamos. A teórica feminista, em seu texto *A tecnologia do gênero*, define o termo *experiência* - que é utilizado por muitas feministas como uma categoria de análise fundamental para a compreensão das diferenças e das identidades -, como

“(…) um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior (nas palavras de C.S Peirce). A constelação ou a configuração de efeitos de significados que denomino experiência se altera e é continuamente reformada, para cada sujeito, através de seu contínuo engajamento na realidade social, uma realidade que inclui - e, para as mulheres, de forma capital - as relações sociais de gênero” (LAURETIS, p. 228, 1994).

Para falar sobre/de experiência, é necessário enfatizar a existência de *sujeitos*, afinal, experiência é aquilo que nós, *sujeitos*, temos e vivenciamos. Quando interna, a experiência se faz como a expressão ou consciência de um ser, quando externa ela representa o material sobre o qual a consciência do ser atua, e é justamente por isso que somos nós, *sujeitos*, o ponto de partida do conhecimento (SCOTT, 1998). Não há conhecimento sem *sujeito* e não há sujeito sem experiência.

“(...) precisamos nos referir aos processos históricos que, através do discurso, posicionam sujeitos e apresentam suas experiências. Não são indivíduos que têm experiências, mas sim os sujeitos que são construídos pela experiência. Experiência nesta definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não há evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado. Pensar sobre a experiência desse modo é historicizá-la, bem como historicizar as identidades que ela produz.” (SCOTT, p. 304, 1998)

Considero importante destacar que, quando faço a defesa de uma música feita por mulheres, não a faço a partir da noção binária de masculino e feminino, pautada em diferenciações que são respaldadas por discursos biológicos. Não assumo a construção dos *sujeitos* masculinos e femininos como algo que tem no sexo biológico seu ponto de partida.

A construção social em torno dos gêneros estabelece binarismos² que têm como uma de suas bases a heterossexualidade compulsória³. Segundo Judith Butler,

“Se os gêneros são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. (...) A hipótese de um sistema binário dos sexos encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, no qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino.” (BUTLER, 2003: 24, 25).

Para confrontar essa lógica social que se torna hegemônica, é preciso compreender o gênero também como uma manifestação de características sobre um corpo sexuado e percebê-lo como determinante do comportamento *do sujeito*, confrontando o pressuposto de que o sexo é determinante do gênero.

Uma música feita por mulheres pode ser caracterizada enquanto tal, a partir do

²É construída nas sociedades uma dicotomia entre os sexos, considerando apenas a existência de dois sexos possíveis de relacionamento entre si e colocando-os em oposição constante, a partir da identificação de suas características biológicas. O binarismo entre o masculino e o feminino impõe sobre os corpos características e comportamentos sexuais e de gênero que devem garantir a heterossexualidade como norma vigente.

³A heterossexualidade compulsória pode ser compreendida como a imposição de padrões heteronormativos de sexualidade e afetividade, a partir de um conjunto de práticas e costumes que tem como base a heterossexualidade, e que fazem com que essa orientação sexual seja tomada pela sociedade como normal e natural a todas as pessoas, desconsiderando o desenvolvimento de outras orientações sexuais, a exemplo da homossexualidade e bissexualidade.

momento que traz em seus conteúdos estético e discursivo marcas de experiências que não estariam ali impressas, se não fosse essa mesma música produzida por quem vivencia tais experiências: as mulheres.

Necessário destacar também que a diversidade que compõe a categoria mulheres é aqui considerada e preservada. A crítica à construção da figura feminina totalizante é fundamental para questionarmos a não pluralidade de uma noção do feminino que reduz a diversidade inerente à categoria mulheres à construção do sujeito “mulher”, único, essencializado e inflexível (BUTLER, 1998). Compreendendo mulheres, então, como uma categoria que não é homogênea. As diferenças que constroem e atravessam as mulheres precisam ser consideradas também, quando são produções artísticas o objeto observado. No caso deste trabalho, produções artísticas no campo da música, que são realizadas pela categoria.

Falo sobre diferença me filiando aos discursos e produções teóricas de feministas negras sobre essa questão. Como falar sobre nós mulheres e não destacar aquilo que nos movimenta? Como posso eu, mulher, me expressar sobre outras mulheres e não pôr em evidência aquilo que me instiga a querer falar sobre elas? Audre Lorde, ao discutir a importância da consideração das diferenças existentes entre as mulheres, pontua que

“Diferença é aquela conexão crua e poderosa na qual nosso poder pessoal é forjado. Como mulheres, fomos ensinadas a ignorar nossas diferenças, ou vê-las como as causas da separação e suspeição, ao invés de forças para mudança. Sem comunidade não há libertação, só o mais vulnerável e temporário armistício entre uma pessoa e sua opressão. Mas comunidade não deve significar uma supressão de nossas diferenças, nem a pretensão patética de que essas diferenças não existem.” (LORDE, p. 2, 1979)

Compreendo assim, mulheres, enquanto categoria ampla, e que justamente por ser ampla, agrega e reafirma as diferenças existentes entre nós mulheres. Uma categoria composta por *sujeitos* históricos que se constituem a partir de relações reais, relações estas permeadas de contradições que muitas vezes não são conciliáveis, o que torna as relações mais complexas e as experiências vivenciadas nessas relações diferentes umas das outras. Nos tornamos mulheres independente de estarmos presas a um gênero pré-determinado, e não nos constituímos enquanto mulheres apenas no gênero. Fazemo-nos mulheres também na raça, na

sexualidade, na condição econômica que experienciamos, no território que ocupamos.

Não devemos insistir em uma perspectiva feminista que não compreenda a diversidade entre as mulheres e que não se proponha interseccional. Devemos, sim, reforçar a heterogeneidade no feminismo, e esta deve refletir a heterogeneidade da própria categoria: mulheres, que representa uma categoria diversa, composta por diferentes experiências sobre o/do que é ser sujeito; mulheres é uma categoria que se faz como tal, a partir da percepção sobre as diferentes posições dos sujeitos que a compõe. É necessário reconhecermos isso, para que não cometamos o equívoco de situar as subjetividades femininas no sujeito masculino (LAURETIS, 1994) ou de situar subjetividades femininas em uma subjetividade feminina essencializada, reforçando e promovendo invisibilizações e apagamentos de mulheres. Não podemos nós, mulheres, especialmente nós, que nos compreendemos e nos posicionamos enquanto feministas, cair no erro protagonizado por homens - especialmente aqueles produtores de epistemologias eurocentradas, de situar a mulher como o outro, seja tendo como referencial sujeitos masculinos, ou um sujeito feminino universalizado.

Não há como negligenciarmos o quanto a raça, por exemplo, demarca diferenciações em todos os âmbitos sociais e constitui privilégios também entre nós mulheres, que não podem ser ignorados. Como aponta Suelí Carneiro (2001), é necessário pensarmos sobre os impactos do racismo sobre as relações de gênero, uma vez que o próprio racismo é determinante na formação das hierarquias de gênero em nossa sociedade. Cabe aqui o destaque feito pela autora sobre relações raciais que são estabelecidas entre as próprias mulheres:

“Em geral, a unidade na luta das mulheres em nossas sociedades não depende apenas da nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas” (CARNEIRO, p. 2, 2001).

As principais contribuições dadas ao feminismo, contribuições mais revolucionárias capazes de impulsionar avanços no feminismo enquanto ação política e também enquanto epistemologia, vieram das mulheres negras. Foram elas que nos mostraram que toda a produção de conhecimento feita por um feminismo protagonizado por mulheres brancas não dava conta de tornar evidente a pluralidade e a potente diversidade entre as próprias mulheres, como também não era capaz de problematizar e pôr em discussão aspectos raciais extremamente marcantes na vida de muitas mulheres.

“(…) os esforços das mulheres negras e de cor para desafiar e desconstruir a categoria “mulher” - a insistência em reconhecer que o sexo não é o único fator que determina as construções de feminilidade - foram uma intervenção crítica que produziu uma revolução profunda no pensamento feminista e realmente questionou e perturbou a teoria feminista hegemônica produzida principalmente por acadêmicas, brancas em sua maioria.” (hooks, p. 88, 2013)

Qualquer tentativa de igualar as mulheres não será menos deletéria que o próprio sistema patriarcal que oprime a todas, mesmo que de formas diferentes. O feminismo, como destaca bell hooks⁴, “é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (hooks, p. 17, 2018). Toda e qualquer ação e pensamento sexistas, praticadas por mulheres, que acentue e perpetue opressões contra outras mulheres, será antifeminista.

Quando o feminismo negro começa a ser ouvido, a contestação da ideia de uma identidade comum entre as mulheres ganha corpo forte entre os debates travados a partir de uma perspectiva feminista. Afinal de contas, como de maneira certa coloca Luiza Bairros, o feminismo é “a lente através da qual as diferentes experiências das mulheres podem ser analisadas criticamente” (BAIRROS, p. 462, 1995). Não há possibilidade de identidade comum entre as mulheres. Se a autora reforça que o feminismo deve ter em vista a reinvenção de mulheres e de homens, ultrapassando padrões que hierarquizam um em relação ao outro, tomo a liberdade de acrescentar que devem ser transpostos também, padrões que estabelecem hierarquias opressoras entre as próprias mulheres.

Todo o conhecimento feminista elaborado por mulheres negras é interseccional.

⁴ A autora assina seus trabalhos sob tal pseudônimo, utilizando-o sempre em letras minúsculas, com o intuito de destacar o conteúdo da escrita e não a sua própria figura.

Quando a Kimberlé Crenshaw aponta a interseccionalidade como um conceito chave para a compreensão das diferenças entre mulheres e de como os sistemas de opressão estão ligados, ela coloca um conceito que aglutina questões já levantadas por outras mulheres negras que a antecederam e que com ela caminham. Crenshaw vai definir interseccionalidade como uma conceituação do problema, que tem como objetivo

“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, p. 177, 2002).

Mas o que gênero tem a ver com música, afinal? (WERNER, 2019). Se assumimos que música pode ser compreendida como discurso, e aqui neste trabalho parto desta compreensão, as interseções entre gênero e tal segmento cultural podem ser muitas. Farei nesta dissertação, como fez a Ann Werner, que buscou deixar evidente em seu artigo, as relações que gênero e música apresentam, partindo de seus conhecimentos sobre ambos os temas, bem como de seu lugar de fala.

1.2 - Musicologia feminista

Quando Donna Haraway (1995), nos apresenta a noção de saberes localizados, aponta a necessidade de refletirmos sobre de onde parte a produção dos saberes e quem são os *sujeitos* produtores desses saberes. Partindo da defesa de uma objetividade feminista, Haraway contrapõe à racionalidade hegemônica - que apresenta uma visão de cima daquilo que é observado, a racionalidade posicionada: uma junção de visões parciais e de vozes que estão, enquanto *sujeitos*, em posição coletiva, prometendo visões desde algum lugar (HARAWAY, 1995). A objetividade feminista significa saberes localizados, como nos explica Haraway:

“A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver (...) Assim, como muitas outras feministas, quero argumentar a favor de uma doutrina e de uma prática da

objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver (...) Precisamos também buscar a perspectiva daqueles pontos de vista, que nunca podem ser conhecidos de antemão, que prometam alguma coisa extraordinária, isto é, conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação (HARAWAY, p. 21-24, 1995)".

Ao tratar de música de forma epistemológica, nos referimos a uma área ampla do conhecimento que abarca subáreas como musicologia, etnomusicologia, educação musical, composição, regência e performance/execução musical ou práticas interpretativas. (TAKANA, 2018)

A objetividade científica - que para Haraway representa a racionalidade hegemônica - passa a ser contestada na música com a formação da nova musicologia, em meados da década de 1980 (GONZÁLES, 2016). Nova porque vai romper com estruturas no âmbito da produção acadêmica sobre música, inaugurando outra forma de se produzir conhecimentos sobre o campo musical. A nova musicologia vai destacar a importância de incluir nos estudos relacionados à teoria da música e de análise musical, aspectos sociais, políticos e culturais que permeiam a construção de uma obra.

"(...) o entendimento da música não deveria ser decorrência de um processo de análise, mas de uma síntese; forma e significado não podem ser separados, devendo ser continuamente ligados um ao outro (...) todos os possíveis fatos históricos, culturais e sociais são inseparáveis da vida do compositor e, por extensão, das obras que ele cria. Assim sendo, interpretações musicais devem considerar tudo isso junto; elas não são determinadas nem pela música propriamente dita nem meramente pela biografia do compositor, mas são construídas, como um processo, sobre forma e significado" (OLIVEIRA, p. 38, 2010).

A musicologia feminista surge, então, nesse novo movimento de repensar o campo da música, propondo situar as produções musicais e tornar evidentes relações e práticas de poder pautadas pela hegemonia masculina.

"Falar em musicologia feminista é falar de estudos recentes dos últimos trinta anos com a perspectiva de criação de uma ciência ou crítica feminista – que se configure fora dos moldes da dominação masculina ou que identifique características femininas ou masculinas dominantes no discurso musical e com isso consiga demonstrar como a música é uma arte que afeta diretamente as pessoas e como ela é usada propositalmente ou não para esse fim" (NEIVA, p. 3,

2015).

O que a musicologia feminista vem nos apresentar é uma crítica à conformação de cânones masculinos em todas as práticas culturais relacionadas à música. Essa crítica à hegemonia do sujeito masculino branco e eurocentrado vai se estruturar dentro da nova musicologia, propondo uma compreensão hermenêutica da música - mais interpretativa - que busque os significados e sentidos, questionando a perspectiva positivista predominante nas análises musicais (MACHADO NETO, TRAMONTINA, 2011).

Os estudos feministas e de gênero são incorporados à musicologia a partir de trabalhos da Susan McClary e Marcia Citron, que vão explorar aspectos coexistentes na relação da música e do músico, com questões que dizem respeito ao gênero (GONZÁLES, 2016). McClary foi uma das primeiras feministas a produzir crítica à musicologia, desvendando as estruturas de gênero e sexualidade, que compõem o conteúdo musical: se a música é construída também pelo gênero, ela pode ser analisada como elemento discursivo do próprio gênero (WERNER, 2019).

A crítica que a musicologia feminista vai elaborar, se desenvolve enquanto uma crítica à racionalização e universalização do *sujeito*. Como poderiam as mulheres serem reconhecidas no campo da música, se a ideia estabelecida sobre quem trabalha com música - compondo, produzindo, pesquisando, analisando - é de um sujeito masculino e racional, reproduzindo um modelo estético baseado em uma cultura, que tem nas suas bases a colonização? Mais do que isso, como podem ser reconhecidos os *sujeitos* dissidentes que fazem música, se o material musical - o produto musical - é priorizado em detrimento de elementos considerados externos à música, como os contextos histórico, social, cultural e econômico, onde esse mesmo produto musical fora elaborado?

A nova musicologia e a musicologia feminista vão provocar uma reposição do *sujeito* da e na música, evidenciando tanto a multiplicidade desses *sujeitos*, quanto a necessidade da multidisciplinaridade na análise do material musical. É dada uma virada progressista no contexto dos estudos sobre a música a partir de então.

“Neste âmbito, deu-se maior relevância à música enquanto agente aglutinador e produtor de símbolos e significados individuais e socioculturais, privilegiando o estudo do cotidiano e do corriqueiro,

das micro-histórias (institucional, das ideias, da recepção, dos gêneros e sexualidade, etc.), da escuta, da performance, das relações dos sons com o corpo e com o prazer, da música popular e da indústria cultural, entre outros temas. Valora-se, claramente, a alteridade (o excluído, o subalterno, o 'inferior') e o estudo das estruturas e padrões de exclusão" (MACHADO NETO, TRAMONTINA, p. 8, 2011).

Compreendo ser de fundamental importância nos atentarmos ao fato de que essa virada no campo dos estudos e análises musicais esteve em consonância com uma produção musical, que nos últimos anos tem se destacado pela postura de questionar estruturas conservadoras, que não somente determinam técnicas musicais, desconsiderando outras técnicas possíveis, mas que também estabelecem quem são os *sujeitos* autorizados a produzir uma música que seja considerada relevante. Toda música pode ser relevante para quem a produziu, assim como para o grupo social a que pertence, pois é nessa música que estarão contidas referências e marcadores que compõem e que unificam os *sujeitos* desse grupo.

Se a música é, além de uma expressão artística, também uma expressão social, quem a produz assume posição de difundir um conhecimento, uma narrativa e uma perspectiva sobre música. Desta forma, a dicotomia subjetividade/objetividade fraqueja diante da imbricação total entre o ou a artista e o resultado de seu trabalho, e no final das contas, o produto artístico - neste caso, a música - só pode ter suas significações compreendidas quando sabemos quem as produziu. Música comunica conceitos, mas comunica também afetos e a subjetividade do/a artista se expressa também através daqueles escolhidos para serem musicados. Neste sentido, a escolha dos afetos é parte da construção de narrativa, tanto quanto a escolha por qualquer elemento musical que vá compor a música.

A música é capaz de estimular emoções em quem a escuta. Aí está sua capacidade de transformação: no afeto que é capaz de transmitir. O que pode ser comunicado e compartilhado através da música é entendido a partir da experiência estética dada na escuta, no mergulho profundo pelos significados musicados. E se os significados são histórico e culturalmente situados, não há como negar a música enquanto fator social com potencial transformador.

O conhecimento não é neutro nem abstrato. A produção de conhecimento não se dá

dissociada do contexto no qual é produzido, ele é resultado de práticas executadas por *sujeitos*, assim como é também resultado das relações que tais *sujeitos* estabelecem uns com os outros e com as realidades que convivem. O conhecimento é a própria materialização das experiências dos *sujeitos*, e por isso evidencia diferenças. A música, enquanto forma de conhecimento, denota também o quão diferentes são os sujeitos que fazem música e como essas diferenças são fundamentais para a existência e permanência de uma diversidade no campo musical.

Todo produto artístico é filho de seu tempo – filho do tempo no qual fora produzido - e a isso se inclui todo o contexto social, econômico e político que deixa suas marcas no resultado do trabalho de arte. Não há trabalho que não produza valor - seja ele valor de uso ou valor de troca, que neste último caso reflete a produção de uma mercadoria - nem há trabalho artístico que não seja situado e localizado, e que não seja um identificador dos marcadores sociais que o compõe.

Toda e qualquer produção artística, assim como toda produção de cultura ou científica, é uma produção de saber, de conhecimento. Assumindo o saber como algo localizado, não há como desassociá-lo de quem o produz. A música é também uma forma de saber, e é ela também um saber localizado. Ela é instrumento de ação político-cultural e artística de enfrentamento às construções sociais conservadoras e hegemônicas, ao mesmo tempo em que é também mecanismo para defesa e conservação dessas mesmas construções. A música carrega potência de ação justamente por ser resultado da ação humana. Ela tende a contaminar muito mais do que comunicar, modificando e desestabilizando a condição das pessoas com as quais ela interage (MOREIRA, 2013).

Quando falo em música de mulheres estou reconhecendo que é ela uma forma de conhecimento que é produzido a partir das visões de mundo das próprias mulheres, visões estas que são posicionadas, que partem dos locais que cada uma das mulheres produtoras de música ocupa.

Quando outras vozes são lançadas para a escuta, fazendo ecoar através da música realidades e experiências distintas das que conhecemos e vivemos, estão sendo lançadas também outras urgências: a urgência pelo direito de criar e ter condições

que favoreçam os processos de criação; a urgência pelo espaço de tornar pública a criação e pelo reconhecimento do trabalho realizado; a urgência de fazer com que a música cumpra a função de contaminar quem a escuta, causando efeitos diversos nos diferentes *sujeitos* com os quais ela interage.

Judith Butler (1998), propõe uma reflexão sobre a necessidade de contestar o *sujeito* enquanto conceito totalizante, numa atitude política de desconstruí-lo e disputá-lo, de modo que seu processo de formação seja considerado, evidenciando as diferentes possibilidades de *sujeitos* e suas autonomias praticáveis. A diversidade dos *sujeitos* denota a diversidade de suas produções. Há relações sociais, culturais, políticas e afetivas que constituem os *sujeitos* e suas produções artísticas carregarão marcas dessas relações.

Refletir sobre o trabalho artístico, mais precisamente sobre o fruto do trabalho artístico requer uma atenção sobre determinantes do processo produtivo, que culmina em um produto permeado por saberes e questões sociais. O fazer artístico é ação humana situada. Ele corresponde a uma forma de produção de conhecimento que é situado e que para além de cumprir função estética cumpre também função social. O trabalho em arte, enquanto saber localizado e passível de interferências por parte dos contextos nos quais é realizado, tem como determinantes fatores que estão para além do dom, da vocação e da inspiração de quem o realiza. É um trabalho de inspiração e expiração, movimento do corpo na união entre o físico e o mental, assim como é também disputa de linguagem, de perspectiva e, principalmente, disputa por condições materiais para a realização do próprio trabalho.

As mulheres apresentam questões e respostas diferentes para o campo, tanto no que diz respeito ao seu funcionamento quanto sobre os conteúdos que são produzidos nele. A perspectiva "delas", das mulheres que fazem música, impulsiona mudanças e ressignificações através da arte, e esta talvez seja uma das formas mais potentes e sensíveis de se promover rachaduras e desmoronamentos nas estruturas e sistemas.

“(…) a crítica feminista evidenciou que múltiplas respostas são sempre possíveis para os problemas que enfrentamos e que outras perguntas deveriam ser colocadas a partir de uma perspectiva

feminista, isto é, a partir de um pensamento que singulariza, subverte e diz de onde fala” (RAGO, p. 5, 2004).

As perspectivas masculinas hegemônicas sobre música precisam ser colocadas sobre o chão, algumas pisoteadas, porque merecem ser, até que sumam, outras revisitadas e convocadas para o diálogo. Afinal, a crítica feminista nos ensina a caminhar junto, e ter mulheres à frente na música não significa excluir sujeitos masculinos dos processos musicais.

1.3 - *Cantautoras*: do conceito à prática

O conceito de lugar de fala pode nos ajudar a observar e compreender a existência de especificidades na música produzida por mulheres. Seguindo com a ideia de que, ao tratar de mulheres estamos tratando de uma categoria diversa, composta por mulheres de grupos diferentes, as experiências devem ser consideradas enquanto experiências coletivas que explicam o acesso ou não acesso a determinados lugares de cidadania, ou mesmo de como determinados grupos de mulheres têm oportunidades restritas em função dos lugares sociais que ocupam (RIBEIRO, 2017).

A noção de lugar de fala apresentada por Ribeiro (2017) enfatiza a necessidade de entendermos as condições sociais que constituem determinados grupos e quais as experiências que cada pessoa pertencente a ele compartilha, mesmo que individualmente, mas ainda assim enquanto grupo. Há elementos que podem ser identificados em músicas feitas por mulheres negras nordestinas e que podem não ser identificados em músicas feitas por mulheres brancas da cidade de São Paulo, por exemplo. Mas podem ser identificados elementos em comum nas músicas produzidas por esses dois grupos de mulheres e que dificilmente serão identificados em músicas produzidas por homens. Mesmo que a consciência sobre o lugar que se ocupa não exista, ainda assim “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 69).

Grada Kilomba (2019) vai mais ao fundo da questão sobre lugar de fala, propondo uma reflexão sobre quem está autorizado ou autorizada a falar e evidenciando o racismo como mordida fundamental para os sistemas de dominação. Kilomba parte

da observação do espaço acadêmico - autorizado e validado para a produção de conhecimento - como um espaço sem neutralidade, com cor e classe bem definidas, para tornar - ainda mais - evidente o privilégio branco de fala frente à negação do que deveria ser um direito das pessoas negras. Como afirma a autora, pessoas negras experienciam realidades diferentes de pessoas brancas, logo, farão avaliação e interpretação das realidades de formas diferentes. Se a fala não é dada como direito aos *sujeitos* negros, tem-se então um silenciamento de perspectivas e, ao mesmo tempo, a imposição de um ponto de vista que parte de um lugar, com cor bem definida.

Considero fundamental associar o conceito de lugar de fala a uma questão levantada por Patricia Hill Collins sobre assimetria entre grupos. Quem tem o direito de falar e quem possui o privilégio de ser escutado ou escutada? Quem se propõe à escuta de vozes que são, historicamente, silenciadas? As assimetrias de acesso a ferramentas e recursos necessários para implementação de vozes impõe a *sujeitos* negros, e de forma mais brutal a mulheres negras, uma condição de silenciamento: não há direito de fala, não há privilégio da escuta.

Porém, os deslocamentos de posições nas estruturas racistas têm sido realizados pelos enfrentamentos cujos próprios *sujeitos* negros são protagonistas. Pensando sobre como mulheres negras têm rompido com silenciamentos naturalizados ao longo da história, trago mais uma vez a Patricia Hill Collins e a discussão que faz sobre a importância da autodefinição para mulheres, e de maneira especial para mulheres negras. A autora aponta a autodefinição como questão central nos processos de empoderamento e resistência enfrentados por mulheres tanto de maneira individual quanto coletiva. É parte do cotidiano de mulheres negras o esforço para construir e impor uma autodefinição em meio às invisibilizações que sofrem e às constantes definições que as posicionam como *o outro* nos espaços sociais.

“Ao insistir na autodefinição, as mulheres Negras questionam não só o que tem sido dito sobre as mulheres afroamericanas, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que possuem o poder de definir. Quando mulheres Negras nos definimos, nós claramente rejeitamos o pressuposto de que aqueles em posição que lhes garante autoridade de interpretar nossa realidade têm legitimidade para tanto. Mesmo sem levar em conta o conteúdo real das

autodefinições das mulheres Negras, o ato de insistir na autodefinição da mulher Negra valida o poder das mulheres Negras como sujeitos humanos” (COLLINS, p. 26, 2019).

O sociólogo Ramón Grosfoguel (2008) discute a distinção entre “lugar epistêmico” e “lugar social”, pontuando como um *sujeito* localizado em determinado lado oprimido - experienciando alguma situação de opressão, seja ela de qual natureza for, pode reproduzir uma compreensão de mundo baseada na produção epistêmica de sujeitos privilegiados por pertencerem a lugares de poder dominante - de onde a opressão parte. Grada Kilomba (2019) enfatiza de forma certa que grupos subalternos - colonizados - não são, nos processos de subalternização e dominação, cúmplices voluntários nem vítimas passivas. A capacidade de potência de *sujeitos* marginalizados, que transitam por experiências de opressões, muitas vezes múltiplas, está nas estratégias e caminhos que criam para fazer de suas perspectivas vozes audíveis em meio a barulhos silenciadores.

“As perspectivas epistêmicas subalternas são uma forma de conhecimento que, vindo de baixo, originam uma perspectiva crítica do conhecimento hegemônico nas relações de poder envolvidas. Não estou a reivindicar um populismo epistêmico em que o conhecimento produzido a partir de baixo seja automaticamente um conhecimento epistêmico subalterno. O que defendo é o seguinte: todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e a corpo-política do conhecimento. A neutralidade e a objectividade desinserida e não-situada da egopolítica do conhecimento é um mito ocidental” (GROSFOGUEL, p. 119, 2008).

Se “falamos sempre a partir de um determinado lugar situado nas estruturas de poder” (GROSFOGUEL, 2008), precisamos então compreender e assumir este lugar de onde parte nosso discurso. Posiciono-me como mulher, mas sei o quanto ser uma mulher branca me põe e ainda me posiciona em condições de privilégio em relação a mulheres negras. Do mesmo modo, percebo e sofro as diferenciações que existem entre a mulher nordestina que sou - e também a construção imagética da mulher nordestina que podem julgar que eu seja - e mulheres do sul ou do sudeste do país, visto que ocupamos posições diferentes na geopolítica brasileira.

“Desta forma, a demarcação dos lugares de fala busca situar pontos de vista e subjetividades, entendendo que toda escrita é subjetiva e permeada pelo olhar e pelos conceitos de quem analisa. Demarcar e definir estes espaços, por mais transitórios que possam se configurar, contribui para o questionamento da neutralidade, para a

inclusão, para a escuta de vozes caleidoscópicas” (NOGUEIRA, p. 5-6, 2017).

Adotando o conceito de *cantautora*, conceito que surge da ressignificação e reformulação do conceito de cantautor - “aquele que deve compartilhar com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo” (GONZÁLES, p.151-152, 2016) - como forma de pôr em questão a autoridade masculina na posição de criador universal (ROSA, NOGUEIRA, 2015), sigo na defesa de uma música feita por mulheres, considerando os protagonismos femininos, não somente no ato da interpretação, mas sim em todo o processo de construção e composição da música. As autoras, que entrelaçam suas produções acadêmicas sobre música com seu fazeres artísticos musicais, destacam a carga política que o conceito carrega:

“Na medida em que nos apropriamos do termo, que é amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar compositora que interpreta suas obras, propomos uma reformulação do mesmo em tradução para nossa língua, não apenas designando esta identidade nossa de ser compositora, mas ampliando o mesmo como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. Ou seja, ser cantautora engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos” (ROSA, NOGUEIRA, p. 33, 2015).

A noção de *cantautora* põe em evidência mulheres artistas da música que têm o fazer musical como o fazer de suas próprias vidas; a música como ofício; como resultado de suas reflexões sobre o mundo a partir dos lugares de onde o observa. A música é aqui compreendida, para além de sua fruição estética e dimensão sensorial, como ação política de intervenção no mundo, levando-nos a refletir sobre ela mesma enquanto uma forma de conhecimento que é situado, uma vez que é a música também resultado de uma ação humana.

2 - CONTEXTUALIZANDO A MÚSICA INDEPENDENTE BAIANA

2.1 - Quando ser independente não é uma exceção da regra

Os processos de mudanças que reconfiguraram a dinâmica das indústrias fonográficas em nível mundial estão associados às práticas de funcionamento, que mais recentemente caracterizam o capitalismo contemporâneo. Não seria um equívoco afirmar que a música independente é fruto dos desequilíbrios constituídos pelo capitalismo. Dissociada, especialmente de maneira econômica, das grandes empresas que coordenam toda a produção e distribuição musical realizadas no âmbito da indústria fonográfica, a música independente se faz enquanto tal, como uma forma de resistência da diversidade na música.

“O termo Independente origina-se nos Estados Unidos, onde há uma longa história em relação aos pequenos empreendimentos fonográficos. Naquele país, os Independentes têm tradição no mercado por registrar e comercializar gêneros musicais “desprezados” pelas grandes empresas. (...) a nomenclatura Independente é largamente utilizada nos EUA para significar pequenas empresas fonográficas que possuem meios próprios de produção, distribuição e consumo” (MARCHI, p. 2, 2005).

Ser independente pressupõe autonomia; é a qualidade de quem age, assumindo a responsabilidade pelo que faz, prescindindo de outros mecanismos de ação. A noção de independente surge na música, como aponta De Marchi (2005), como uma consequência da grande concentração da produção musical que instituiu uma corrida desleal entre grandes empresas da indústria fonográfica e artistas e produtores/produtoras desassociadas dela.

A música independente vai declarar, então, uma produção musical autônoma tanto no que diz respeito aos modos de organização da produção, distribuição e consumo de música, quanto no tocante às estéticas e conteúdos musicais produzidos. Mas para além de denotar um segmento autônomo dentro da música, a condição de independente vai evidenciar uma organização econômica pautada em formas de trabalho com múltiplas precariedades, em total consonância com os parâmetros produtivos estabelecidos pela ordem neoliberal do capital a partir dos anos 1970.

Como aponta Cerqueira (2017), é a partir desse período que “a estrutura organizacional da indústria da música se complexifica, permitindo uma análise mais apurada das relações sociais de trabalho e de produção no setor, enquanto ramo da indústria cultural” (CERQUEIRA, p. 22, 2017).

Durante esse mesmo período, a indústria fonográfica brasileira vai se consolidar com o crescimento dos mercados relacionados à música, a exemplo da indústria de discos que toma impulso a partir dessa década. Quando me refiro à consolidação de uma indústria fonográfica brasileira - conforme discussão inaugurada pela Rita de Cássia Morelli em seu trabalho de dissertação em 1991, na Unicamp - compreendo que é a partir dela que ganha forma e se estrutura uma cadeia produtiva da música no Brasil que, por sua vez, vai formar no país uma economia da música que pode ser entendida como

“(...) um campo de relações sociais que são construídas com o propósito de efetuar, sob a lógica do capital, processos de produção, distribuição e consumo de bens culturais/musicais, sendo, por sua vez, estruturados com base em três elementos determinantes: os parâmetros tecnológicos; a organização do mercado, em que pesa a atuação dos atores hegemônicos; e as formas de subsunção do trabalho cultural no capital” (SANTOS, p. 136, 2015).

A música independente no Brasil surge dentro do contexto de uma economia da música, organizada por padrões de produção bem definidos a partir de uma lógica capitalista. Uma economia alimentada por relações sociais de trabalho que assumem flexibilidade, precarização, intermitência, além de diferentes formas de opressão contra *os sujeitos* que estão na base das estruturas trabalhistas, como seus principais elementos caracterizantes.

Diante desses apontamentos sobre o contexto em que se forma a música independente no Brasil, considero fundamental uma reflexão sobre a importância que a inserção de novas tecnologias de produção, distribuição e consumo tiveram para a música independente e ainda permanecem tendo. Se inicialmente novas tecnologias ampliaram a capacidade de controle de toda a cadeia de produção da música por parte de grandes oligopólios fonográficos, são novamente as surpresas tecnológicas que vão causar rearranjos nas economias da música nacional e mundial. Como aponta Cerqueira (2017)

“Finalmente, se a tecnologia foi o trunfo da indústria fonográfica na reestruturação da sua produção que impulsionou os primeiros circuitos conceituados como independentes no Brasil, a partir dos anos 2000 essa mesma tecnologia trouxe a dificuldade de controle das grandes gravadoras em continuar a sua estratégia de concentração na distribuição” (CERQUEIRA, p. 29-30, 2017).

Mas de qual lado, afinal, sambam as surpresas tecnológicas que surgem, principalmente, a partir do final da década de 1990? Talvez a questão a se fazer não seja exatamente esta, mas sim quem tem conseguido fazer essas novas tecnologias sambarem, ou até mesmo, quem tem conseguido gerar bons sambas com a incorporação das novas tecnologias?

Desde o desenvolvimento do *mp3* até as atuais plataformas de *streaming*, passando pelo aprimoramento e refinamento inventivo de instrumentos musicais e aparelhos digitais voltados para a produção de música, artistas da música independente têm buscado vitalidade a partir da apropriação de novas tecnologias tanto para a produção, quanto para a distribuição de seus trabalhos. De acordo com Cerqueira (2017)

“O processo de reorganização e reconfiguração da indústria brasileira da música, impulsionada pela emergência das novas tecnologias de produção e reprodução digitais, tem

consolidado a produção independente no Brasil” (CERQUEIRA, p. 30, 2017).

A tarefa de sobrevivência é assumida, mas não há como afirmar que ela seja fácil de ser cumprida. Se o capitalismo se reinventa dando suspiros em meio às crises que passa, promovendo rearranjos fundamentais para sua manutenção, formas de existência e resistência também são reinventadas, seja com novas técnicas de surfar nas próprias ondas do capital ou mergulhando por elas, buscando nadar contra a corrente.

2.2 - Um cenário para a música independente baiana

A potência das novas musicalidades produzidas na Bahia marca o cenário atual da música independente brasileira. Ascendente em meio ao processo de transformação da indústria fonográfica, que na Bahia é marcado pelo declínio do axé music -

enquanto estilo musical e enquanto indústria -, a nova música baiana, como tem sido reconhecida, vem para evidenciar e afirmar outros modos de fazer música, onde não somente os processos de produção e distribuição são renovados, mas também os próprios conteúdos musicais, tendo a diversidade de narrativas políticas e estéticas como elemento chave.

Não receio estar equivocada ao afirmar que essa nova música baiana - que se forma dentro do universo da música independente - compreende e estabelece sintonia, de maneira bastante especial, com o momento dentro do tempo-espaço em que é produzida. Compreende bem e se faz notável em uma conjuntura, onde a hegemonia de um estilo musical desmorona, ao mesmo tempo em que a cultura baiana é agitada por novas iniciativas no âmbito das políticas públicas; afina a sintonia com as realidades e se destaca enquanto uma música que é representativa, diversa e crítica. Não é à toa que a nova música baiana tem ganhado o Brasil e reposicionado a Bahia no cenário da música nacional.

Deixando de ser vista apenas como um bom negócio e passando a ter suas dimensões cidadã, econômica e simbólica valorizadas, a cultura ganha no Brasil, a partir de 2003 com a nomeação de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura, atenção diferenciada especialmente quando a pauta do desenvolvimento entra em destaque. A cultura passa a ser gerenciada e ganha destaque como recurso central para promover melhorias sociopolíticas e econômicas (YÚDICE, 2006). Na Bahia, as transformações que começam a ser desencadeadas a partir de 2007 com a primeira gestão do Partido dos Trabalhadores frente ao governo do estado, são articuladas, vislumbrando a construção de uma cultura cidadã que fosse capaz de garantir o acesso democrático às diversas modalidades de experimentações culturais, pondo a cultura em sintonia com a sociedade (SECULT, 2014). É iniciado, então, um período em que as políticas públicas no campo da cultura ganham centralidade, sendo traçadas em consonância com o programa Territórios de Identidade instituído na Bahia também em 2007, no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), instaurada neste mesmo ano.

A cultura passa a ser reconhecida pelo poder público baiano como mais uma dimensão fundamental para o desenvolvimento no estado. A partir do reconhecimento da economia da cultura enquanto setor econômico valioso -

denotado pelo seu crescimento relevante frente aos índices das economias nacional e estadual - o estímulo ao setor cultural começa a ser feito através de novas políticas de financiamento e fomento, com a implementação de seleções públicas em diferentes modalidades. Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), Calendário das Artes, o programa de incentivo cultural Fazcultura e o microcrédito cultural, foram as quatro modalidades que inauguraram a nova fase da economia da cultura baiana, buscando expandir e democratizar o acesso à recursos públicos. Desta maneira, conforme destaca RUBIM (2014)

“a lógica do balcão e do favor estava sendo superada. O fundo foi valorizado e passou a ser a modalidade principal de financiamento à cultura na Bahia, colocando em segundo plano a lei estadual de incentivo cultural” (RUBIM, p. 21, 2014).

Para o setor da música baiana, e de maneira especial para a música independente, as políticas públicas delineadas vão conformar uma reestruturação significativa. As seleções públicas do Fundo de Cultura passaram a ser disputadas por muitos artistas, produtoras e coletivos culturais de todo o estado com o intuito de realizarem projetos próprios de circulação, produção e gravação de trabalhos musicais. O Fazcultura, que é o programa estadual de incentivo ao patrocínio cultural por meio de renúncia fiscal, também foi bastante utilizado para realização de projetos circunscritos no âmbito da música independente. Os dois mecanismos compreendem forma de captação distintas, através de processos de seleção diferentes.

Enquanto o Fazcultura está mais atrelado às lógicas de mercado - por ser lei de incentivo fiscal, demanda iniciativa de empresas na realização do patrocínio, de modo que a decisão sobre quais projetos serão contemplados parte das próprias empresas -, o Fundo de Cultura se afirma enquanto modalidade que defende, e define, pautas identitárias e de cunho social e político como prioridades para a cultura baiana. Através do custeio sem reembolso, projetos com pouco ou nenhum apelo mercadológico são realizados, contribuindo com a configuração de novos cenários culturais. O impulso dado por essas novas políticas, associado a fatores de cunho tecnológico, delineiam diferentes cenários da música independente que vão pôr em evidência uma nova música baiana.

Não há nenhuma novidade em afirmar que a internet mudou, de forma drástica, a

cadeia produtiva da música, estabelecendo novas formas de produção, distribuição e consumo. A rede global da música online, compreendida como “audiosfera”, “vai configurar um novo espaço para produção e circulação da música, onde as tecnologias de áudio digital, como o formato MP3 ou as redes ponto a ponto (P2P), serão potencializadas pela conectividade de alcance planetário” (BANDEIRA, p. 17, 2004).

Foi também na “audiosfera” que a nova música baiana se formou. Além de se configurar como importante meio - senão principal - de distribuição e difusão da música independente produzida, a “audiosfera” foi transformada também em um dos mais importantes meios de formação musical, a partir da configuração de redes de compartilhamento de informações, originando novos e autônomos produtores e produtoras de música. Em resposta a uma questão sobre dicas para quem deseja iniciar estudos e trabalhos com produção musical, com ênfase em suporte eletrônicos, lançada no programa *Cultura Livre* da TV Cultura em 2016, João Meirelles e Mahal Pita, responsáveis à época pelas programações e aparelhagens eletrônicas do grupo Baiana System, respondem numa só: “YouTube!”, e afirmam que, grande parte do que sabem, aprenderam na plataforma de streaming que é um dos principais meios de difusão de música independente na internet.

Se o independente soube fazer bons usos da internet e das novas tecnologias de produção que modificaram o fazer musical, souberam também se beneficiar com o novo cenário político baiano. Uma das principais fontes de financiamento para a gravação de importantes discos, bem como de circulação de shows e realização de eventos de artistas e produtoras independentes, foram o Fundo de Cultura e o Fazcultura. Esses dois mecanismos contemplaram, entre os anos de 2007 e 2013, 1.921 e 435 projeto, injetando no setor cultural 93 milhões e 68 milhões, respectivamente, números que deixam evidente o protagonismo do Fundo de Cultura entre as ações de fomento e financiamento da SECULT (RUBIM, 2014). Em 2012, por recomendação do Conselho Estadual de Cultura – CEC, são lançados os Editais Setoriais com o objetivo de apoiar projetos de diferentes segmentos culturais. A música ganha um edital específico, o Setorial de Música, que nos anos de 2012 e 2013 tiveram aporte de 2,5 milhões, contemplando mais de 40 projetos.

De acordo com RIBEIRO (2019), entre os anos de 2007 e 2009, foram realizados

cinco editais específicos para a área da música, a saber: “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2007); “Multimídia Circular de Música” (2007); Segundas Musicais (2008); “Produção de Conteúdo Digital em Música” (2008) e “Vivaldo Ladislau – Circulação de Música no Estado da Bahia e no Nordeste” (2008). Foram contemplados 44 projetos e os investimentos totalizaram R\$ 1.282.000,00, distribuído entre 35 projetos de Salvador e Região Metropolitana e 9 do interior baiano.

É notável que, durante o processo inicial de reestruturação das políticas culturais, em se tratando do setor da música, houve uma prioridade em fortalecer, através dos instrumentos de fomento e financiamento, a música independente que já conformava a nova música baiana. RIBEIRO (2019) reforça esta tese afirmando que “este desígnio de impulsionar o circuito independente partia do pressuposto de que era necessário minimamente “democratizar” a aplicação de verbas da cultura, direcionando-as para setores que não recebiam atenção do “grande” mercado” (RIBEIRO, p. 102, 2019).

Ainda são incipientes as pesquisas que indicam, através da produção de dados reais, os impactos que tais políticas direcionadas à música proporcionaram ao setor. Mas uma observação atenta sobre estudos e reportagens que abordam essa nova fase da música baiana, que tem a produção independente em destaque, ou mesmo uma conversa com qualquer artista ou agente que seja parte da música independente, deixa evidente o efeito multiplicador que essas políticas apresentam. A inserção de dinheiro fez com que a economia da música independente ganhasse outros contornos, com um potencial financeiro maior, porém com uma vulnerabilidade que ainda a põe em risco diante da relação de dependência dos recursos público.

Em diferentes territórios da Bahia, alguns festivais importantes para a música independente têm fortalecido há algum tempo as cenas locais, e grande parte deles têm suas realizações continuadas, devido ao apoio financeiro do poder público estadual. Nos interiores da Bahia, dois festivais se destacam pelas proporções que assumiram e pela capacidade de se manterem vivos, mesmo quando os recursos públicos não fazem crescer os orçamentos. Em Feira de Santana, é realizado desde 2009 pelo Feira Coletivo Cultural, o Feira Noise Festival, que ao longo de seus 10

anos de história não teve edição realizada apenas no ano de 2016. Conhecido como um dos maiores festivais de artes independentes do país, o Feira Noise foi contemplado em 2014 com recursos do Fundo de Cultura, único ano que recebeu apoio financeiro por parte do poder público. Na cidade de Vitória da Conquista, o festival Suíça Bahiana é realizado desde 2010 pelo Coletivo Suíça Bahiana e em 2018 realizou a sua 6ª edição. Ambos os festivais se consagraram na música independente nacional como espaços importantes para artistas locais e de outras regiões difundirem seus trabalhos.

Em Salvador, três importantes festivais que tiveram edições apoiadas financeiramente pelo Estado merecem destaque: o Radioca, que teve suas cinco edições realizadas através do Fazcultura, com sua primeira edição em 2015 e em suas duas últimas edições, 2018 e 2019, com o patrocínio da Natura Musical, e as de 2016 e 2017 com patrocínio da Skol; o festival Zona Mundi, que chegou a sua sexta edição em 2018 com patrocínio da Oi, através do Oi Futuro e Ergotrans via Fazcultura; e o festival Sangue Novo, que entre 2015 e 2019 realizou três edições, todas através do Fazcultura.

Merece destaque também o festival Big Bands, realizado pela BigBross Produtora, que em 2019 chegou à sua 11ª edição. Consolidado como um dos principais festivais que movimentam a cena do rock baiano, o Big Bands afirma a lógica do *faça você mesmo* na música independente, buscando autossustentabilidade diante da ausência do apoio financeiro estatal.

Todos esses festivais se destacam por se revelarem importantes palcos para artistas divulgarem seus trabalhos, possibilitando a convergência das produções musicais independentes e evidenciando novas e diferentes experiências estéticas na música. Para além disso, se destacam também pelos impactos que causam na economia da música independente baiana, como geração de ocupações diretas que movimentam mais profissionais ligados à música e à cultura como um todo, aumento de seu efeito transbordamento - à medida que se tornam festivais maiores, demandam mais atividades de diferentes setores -, além do seu potencial de difusão, ampliando público consumidor.

Além dos festivais que se beneficiaram de maneira direta das políticas de

financiamento, artistas e grupos emergentes no cenário baiano tiveram suas carreiras impulsionadas por essas políticas que se mostraram fundamentais tanto para a circulação da nova música baiana - fazendo ela chegar em outras regiões brasileiras e em alguns festivais internacionais - quanto para sua efetivação em produções e gravações. Em 2012, o site *e/Cabong* destaca em reportagem que “*Nova música baiana faz bonito em festival em São Paulo*”, se referindo ao Festival Bahia de São Salvador realizado no mesmo ano na capital paulista, no Auditório Ibirapuera, onde “uma nova música baiana foi apresentada” (MATOS, 2012). Com patrocínio da Vivo através do Fazcultura, o festival teve em sua programação, além de outros artistas, Orkestra Rumpilezz e Baiana System, dois grupos que vão se destacar como principais expoentes da nova música baiana.

Um ano antes, o grupo Baiana System já havia embarcado para o exterior, com apoio financeiro concedido pela SECULT, para participar da WOMEX, principal feira de música da Europa, que possui caráter itinerante. RIBEIRO (2019) destaca a importância do Estado na promoção da difusão e circulação da música independente baiana, efetivada através do programa de fomento à internacionalização, o “Bahia Music Export”, concebido em 2010. O programa tinha como uma das principais ações a criação de uma coletânea, com músicas de artistas da Bahia, que em quatro anos registrou artistas como Mateus Aleluia, Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz, Marcia Castro, Manuela Rodrigues, Tiganá Santana, Sambone Orquestra de Pagode, Baiana System, Dão, Samba Chula de São Braz (RIBEIRO, 2019).

Apesar da maré favorável à música independente, é necessário destacar a concentração de recursos na capital baiana. Decerto que a configuração de Salvador enquanto um dos maiores centros urbanos do país pressupõe uma estruturação do setor cultural a partir da concentração de artistas e equipamentos culturais, além de investidores em cultura. Mas é preciso pôr em discussão as recentes políticas culturais, enfatizando um de seus principais objetivos: a territorialização da cultura. Mais de dez anos se passaram desde as primeiras mudanças institucionais e políticas na cultura baiana, e a proposta de levar para os interiores políticas culturais foi pouco efetivada.

Mesmo com a criação, em 2012, do Colegiado Setorial de Música - promovida pela

Fundação Cultural da Bahia (FUNCEB) - com o objetivo de ampliar a participação e o controle social através de fóruns de debate e reuniões que incluíam representações do poder público e da sociedade civil dos diferentes territórios baianos, os desequilíbrios se mantiveram. Ainda é oriunda de Salvador a maior parte dos projetos inscritos nos editais específicos para o setor da música - tendência que se repete nos demais setores artísticos - o que configura nessa região número maior de contemplados em detrimento de outras regiões do estado. Essa tendência pode nos levar a refletir sobre como o poder público chega aos interiores da Bahia - pensando nos serviços que são prestados e na qualidade deles, bem como nas estruturas que o Estado garante para o desenvolvimento cultural nessas localidades - muito mais do que sobre o potencial artístico e cultural que eles possuem.

2.3 - Nova música baiana: um acontecimento político

Durante muito tempo o axé music foi, para grande parte da Bahia e do Brasil, sinônimo de música baiana, se afirmando enquanto “a cara contemporânea da Bahia no Carnaval” (Moura, 2000, p. 231). O seu monopólio enquanto indústria foi responsável, durante os anos 90 e a primeira década dos anos 2000, pela elaboração de uma forma de produção musical determinante do modelo econômico e estético da música produzida nesse período na Bahia. Caracterizado por promover uma mistura peculiar de musicalidades africanas e locais, o axé music - a música de trio, mais especificamente - foi ponta de lança da música baiana, contribuindo para a construção e definição de uma baianidade que reforçava o imaginário de uma Bahia consensual e democrática, como forma de esconder as diferentes violências estruturantes da sociedade baiana.

Estruturado em um momento particular da indústria fonográfica, caracterizado ainda pela hegemonia das gravadoras na cadeia de produção da música, o *axé music* se consolida enquanto principal produto musical baiano, ao ser o estilo musical responsável pela ampliação do mercado da música da Bahia em escala nacional e internacional (GUERREIRO, MOURA, 2004). Se o *axé music* conferiu à música

baiana reconhecimento diante da grande mídia e do grande público, bem como um reposicionamento dela na indústria fonográfica brasileira, foi a consolidação do carnaval, enquanto principal festa popular e de rua da Bahia, conformando um mercado do carnaval baiano, a principal responsável pela ascensão e fortalecimento do próprio *axé music*. A imbricação completa entre mercado do carnaval e estabelecimento do *axé music* colocaram a Bahia, nas décadas de 80 e 90, “no mapa da indústria fonográfica nacional que, durante anos, era restrito ao eixo Rio-São Paulo” (CRUZ, p. 38, 2014).

Mas, em meio a reestruturação da indústria fonográfica, forçada pelas novas tecnologias de produção, distribuição e consumo a partir dos anos 2000, modelos de produção musical até então hegemônicos precisaram ser revistos para garantir suas sobrevivências no mercado da música. Para novos artistas que emergiram em meio às transformações que reorientaram a cadeia de produção da música em escala global, o fazer e viver de música em uma cadeia de produção informatizada se deu de maneira natural, uma vez que se trata de uma geração contemporânea de muitas inovações que conformaram a “audiosfera” como novo espaço de difusão da música em suas variantes mercadológicas, socioculturais e políticas (BANDEIRA, 2004).

Essa nova geração de artistas baianos - que vai formar a nova música baiana - assume o hibridismo musical de uma maneira diferente, onde o elemento político ganha centralidade a partir da construção de narrativas próprias. Se o hibridismo do *axé music* seguia uma lógica de indústria cultural, massiva e de caráter mercadológico, originada na configuração tecno-empresarial que se desenvolveu imbricada ao carnaval (MIGUEZ, 2002), a nova música baiana vai traçar caminho diferentes e se assegurar separadamente da lógica industrial, utilizando o espaço do carnaval baiano para afirmar a produção independente como um lugar na música possível para a diversidade.

Considero característica fundamental da nova música baiana a mistura de elementos globais e locais - e aqui penso o local tanto como espaço físico quanto como uma dimensão da vida social que comporta uma estrutura de sentimentos (APPADURAI, 1997) - não mais feita como forma de suprir uma demanda mercadológica, que busca o crescimento da venda do produto musical a partir de

uma exotização dos elementos afrobrasileiros, notável particularmente no axé music (GUERREIRO, MOURA, 2004). A conexão com o global, e com o que vem de África de maneira especial, passa a ser feita como necessidade de afirmação das identidades híbridas, deslocáveis, múltiplas, a partir de então narradas em experiências pelos próprios *sujeitos* que as protagonizam. A nova música baiana se destaca pela reivindicação dos e das artistas de contarem suas próprias histórias, a partir de suas vivências e perspectivas, demarcando no território da música baiana outras vozes.

A nova música baiana é resultado do processo de mundialização, apontado por Renato Ortiz como “um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” (ORTIZ, p.30, 2009). Novos fluxos e relações, novos modelos de troca e de consumo cultural no mundo contemporâneo, tendo o espaço digital como espaço primeiro para a produção de novos produtos culturais, partindo, então, para o espaço físico, palpável, onde são possíveis experiências artísticas coletivas são estabelecidas. Dá-se, então, a produção de uma música mundializada que, apesar de se reconhecer em seu próprio território, está para além dele, cruzando marcadores culturais que outrora estreitavam as possibilidades de polivalência das categorias e gêneros na música, conforme apontam VICENTE; SOARES (2015):

“As oposições entre tradição e modernidade, popular e erudito, autenticidade e vanguarda deixam de operar como marcadores culturais, já que a postura questionante de grupos antes excluídos da cena musical encontra modos próprios de expressão, no quais resistência e adesão não se colocam como inconciliáveis. Desse modo, surgem novas relações entre atores sociais em negociação por meio de inovações no campo da cultura e, mais especificamente, da produção musical” (VICENTE; SOARES, p. 230, 2015).

Iniciativas recentes no campo da música deixam evidente que a relação entre o local e o global não se estabelece, necessariamente, a partir da anulação de elementos que compõem e caracterizam o local, “uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela cohabita e se alimenta delas” (ORTIZ, p. 27, 2009). Não se trata, portanto, de um processo de homogeneização das culturas locais, mas sim da possibilidade de construção do novo a partir da hibridização, de releituras e ressignificações, mas principalmente, da construção do novo dada a partir do protagonismo de *sujeitos* que não aceitam

modelos identitários impostos, sobrepostos, e que assumem e reivindicam particularidades, autonomias e identidades próprias e mutáveis pois “o mundialismo não se identifica pois à uniformidade” (ORTIZ, p. 29, 2009).

Ao abordar o tema da globalização, Milton Santos nos instiga a pensar uma alternativa a esse modelo, sugerindo outra globalização, menos perversa e destrutiva, inclusive para a cultura. Para encarar a globalização como um processo mais humano, compreender sua capacidade de aproximação das distâncias e diferenças é fundamental, reconhecendo a importância do surgimento de novas técnicas, em especial as da informação. A utilização do “mesmo momento a partir de múltiplos lugares” se dá como uma grande revolução na produção e na troca de conhecimento:

“(…) tornamo-nos capazes, seja onde for, de ter conhecimento do que é o acontecer do outro. Nunca houve antes essa possibilidade oferecida pela técnica à nossa geração de ter em mãos o conhecimento instantâneo do acontecer do outro. Essa é a grande novidade, o que estamos chamando de unicidade do tempo ou convergência dos momentos” (SANTOS, p. 28, 2008).

O que vem ocorrendo na Bahia - em Salvador de maneira mais veemente - é uma produção globalizada da localidade, já característica do mundo contemporâneo (APPADURAI, 1997). Nada que assuste, visto que os processos de globalização e mundialização, fatores substanciais que alavancaram a revisão sobre o conceito de identidade, já estão dados faz tempo e têm, há tempos também, atingido a música. Stuart Hall discute o impacto da globalização sobre a identidade cultural e afirma que:

“À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente” (HALL, p. 13, 2006).

A afirmação de Hall pode nos servir como contribuição para entendermos a nova música baiana feita na terceira diáspora que tem se dado através da via tecnológica-digital, permitindo o deslocamento de signos culturais (GUERREIRO, 2009). Cruzam o atlântico musicalidades africanas - que são, desde sempre, a matriz da música brasileira - e sonoridades de uma Europa eletrônica; o universo digital torna-se fonte onde beber das musicalidades latinas é só uma questão de

click, e assim se constituem músicas a partir de pesquisas e fusões. Em uma descrição precisa que expõe o que foi a cena mangue, espaço do *movimento maguebeat*, em Recife, no início dos anos 90, mas que pode ilustrar o que a nova música baiana tem mostrado: “diversidade e reelaboração criativa de tradições locais e nacionais, em diálogo com os fluxos transnacionais, ou criação tomando por base as sonoridades mundializadas, adicionando-lhes uma certa ‘cor local’” (MOURA, p. 15, 2004).

No caso da Bahia, cores locais são adicionadas, e compreendendo aqui cor enquanto estética, não podemos afirmar que existe uma única que defina a nova música baiana, mas sim uma pluralidade de estéticas, e isso é exatamente o que a caracteriza. Existem estéticas diferentes e diversas entre si, modelando uma cena forte que “atualiza o diálogo com uma Bahia contemporânea que se equilibra entre a festa e a desigualdade social, em conexão com referências culturais globais” (GUMES, p. 3, 2018). São estéticas que ganham e fazem sentido não apenas pelos produtos musicais em si, mas principalmente pelos *sujeitos* que as produzem e pelos espaços onde são produzidas.

A propagação massiva de diferentes conteúdos culturais em rede é uma injeção de criatividade dada diretamente nas cabeças artísticas que estão conectadas com o que acontece no presente, sem esquecer o passado nem perder de vista o futuro. A nova música baiana nega a homogeneização tensionada pela indústria cultural - homogeneização naturalizada no axé music a ponto de consolidar uma indústria própria - mesmo que não consiga se desviar de outras tensões: condições muitas vezes precárias para realização das etapas de trabalho; ausência de recursos que sempre distancia o segmento independente de uma autonomia financeira; dificuldade de pôr em circulação trabalhos e de fazê-los chegar ao público, efetivando o consumo cultural; dentre outras que caracterizam a indústria fonográfica como um espaço de desigualdades.

Mas na música, o pessimismo não mantém ninguém vivo na ação, e manter-se vivo é questão de estar atento, reativo e criativo. Se as mudanças tecnológicas fizeram da música uma arte quase que onipresente - pensando na facilidade de fruição da música, sua presença necessita de muito pouco para se efetivar, já que, estar em qualquer canto depende, basicamente, da vontade da escuta - há espaços possíveis

para a música independente fazer ecoar outras sonoridades, conteúdos e perspectivas que só reafirmam sua potência e expressividade.

A nova música baiana é uma forma de diálogo, estabelecida por uma nova geração de artistas, entre as questões que permeiam o tempo em que vivem - questões artísticas, sociais e políticas que formam os cotidianos - e novas linguagens musicais, afirmando sua originalidade e autenticidade. É a partir do diálogo entre culturas que os diferentes elementos culturais vão ser apropriados, passando por reformulações para serem utilizados de formas inovadoras, muitas vezes radicais, o que é bastante positivo.

E por que não afirmar que a nova música baiana é engajada? Se dialoga com seu tempo - o tempo em que é gestada e colocada no mundo - promove o cruzamento de influências culturais, se está atenta às movimentações políticas e sociais, de modo que os conteúdos das canções evidenciam isso a partir de linguagens próprias, a nova música baiana promove um engajamento.

2.4 - A hora e a vez das mulheres

A música baiana sempre foi marcada pela presença de mulheres que conquistaram destaque e prestígio no cenário da música nacional. A maioria delas é conhecida e recebe reconhecimento pelo trabalho de cantora, intérprete, denotando o universo razo de artistas baianas que acumulam funções no trabalho musical. Se as grandes estruturas do axé music, por exemplo, garantiram à grandes artistas como Ivete Sangalo e Claudia Leite o desenvolvimento de um trabalho focado em suas realizações enquanto cantoras, a música independente possibilitou a artistas como Luedji Luna, Xenia França e Larissa Luz se realizarem enquanto cantoras, compositoras e produtoras. Considero haver um diferencial marcante dessas mulheres que são parte da nova música baiana: a construção de narrativas próprias, a partir do protagonismo de cada uma nos processos de elaboração e execução de seus trabalhos musicais. Quando penso nesse diferencial, não o faço estabelecendo comparações com outras artistas baianas - a exemplo das citadas acima -, faço a

partir do entendimento de que elas estão em outro momento da música baiana, um momento que segue em consonância com as transformações sociais que geram novas demandas e questões, principalmente aos *sujeitos* artísticos que se tornam públicos.

Trato neste percurso de investigação, de forma mais específica, de três artistas que compreendem a função social do trabalho que realizam na música, mas estendo essa afirmação a outras artistas que fazem hoje a nova música baiana ser realmente nova. Além de Josyara, Livia Nery e Luedji Luna, outras mulheres estão criando, compondo e lançam no mundo para a escuta músicas que são suas vozes, são suas perspectivas e maneiras de estar e intervir no mundo. São artistas que se sabem mulheres a partir de suas experiências, das localidades geográficas de onde partiram, dos lugares que, com a música, têm conseguido e ainda podem ocupar, das musicalidades que lhes encham os corpos. Essas mulheres compreendem a importância e a função das músicas que produzem, e por isso fazê-las tem também significados para quem as escuta.

O ofício delas é fazer música. Trabalham com arte. Costuram suas experiências e percepções em melodias, acordes, timbres, ritmos, beats. Demarcam nas músicas que tecem tanto interesses pessoais, o que fica evidente nas escolhas de repertórios e referências - e não me refiro aqui apenas às referências musicais, mas sim a todas as referências que despertam nessas duas mulheres afetividades, levando-as a um processo de identificação -, nas escolhas de cada uma delas pelas parcerias no ofício de tecituras musicais, como também demarcam interesses que são coletivos, o que as tornam referências para outras mulheres.

Josyara, Livia Nery, Ludje Luna, Larissa Luz, Xenia França, Illy, Jadsa Castro, Manuela Rodrigues, Márcia Castro, são mulheres diferentes umas das outra. São *sujeitos* coletivos que passam pelos processos de formação de suas subjetividades a partir dos espaços coletivos onde foram inseridos, mas também a partir daqueles onde escolheram se inserir. Todas se permitem criar relações com outros *sujeitos*, com outras musicalidades, outras experiências no campo da música, cruzando suas trajetórias com musicalidades e experiências diferentes das suas.

Baianas de diferente Bahias, são mulheres *cantautoras* que fazem de suas escritas

uma maneira de afirmação de suas subjetividades, mas também de afirmação de experiências coletivas pelas quais passaram; são elas mesmas as protagonistas nas músicas que suas vozes e corpos dão vida. Em meio a um processo cada vez mais intenso de afirmação de compositoras na música brasileira, as baianas da vez juntam suas composições às de outras *cantautoras*, fortalecendo um movimento que põe em questão a diversidade de conteúdos e experiências da música brasileira, ao mesmo tempo que também põe para a escuta trajetórias, reflexões, e narrativas de mulheres. Kilomba (2019), mulher negra e artista, pontua de maneira categórica que

"Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político (...) enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história" (KILOMBA, p. 28, 2019).

É tempo de mulheres compositoras, *cantautoras*, que apresentam em suas músicas os marcadores sociais que as constituem enquanto as mulheres que são. Em meio às relações de poder que são instituídas no campo da música, compor torna-se um ato político, quando quem compõe são mulheres e *sujeitos* dissidentes. Se Nogueira e Rosa (2015) pensam composição como criação de mundos que criam sentidos, penso composição para além da possibilidade de criação de mundos; ela é uma possibilidade real de pôr em evidência mundos que existem, mas que não são lembrados, ou que são escondidos, invisibilizados, mas que fazem sentido, e muito, para quem os vive.

Citron apud Nogueira e Rosa (2015) salienta que "se o compositor já é um outsider social, a mulher compositora será duplamente outsider, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante" (p. 33). Seriam então, as mulheres negras compositoras, triplamente outsider? Recorro aqui à interseccionalidade como ferramenta analítica para pensar sobre essa questão. Se as opressões não podem ser hierarquizadas, uma vez que atingem um mesmo corpo de maneira conjunta - como uma reunião de forças opressivas para sujeitar determinados *sujeitos* à posições sociais de subalternidade e estigmatizadas - cabe a nós, mulheres brancas, nos darmos conta das opressões que atingem mulheres negras de formas específicas, nos assegurando o privilégio de não sofrê-las, e de como isso vai garantir às mulheres negras uma intensificação da condição de outsider.

Margareth Rago em seu artigo *A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade* (2004), nos apresenta a figura da “mulher cordial”, aquela cuja subjetividade é privatista, que se manifesta através de práticas e de comportamentos de apropriação privada do mundo público (RAGO, 2004). Essas “mulheres cordiais” estão para Rago, e me coloco em total acordo com a autora, radicalmente opostas às mulheres que são “desejadas” pelo feminismo:

“(…) a subjetividade cordial opõe-se radicalmente àquela desejada e prometida pelo feminismo, que se constituiria a partir de uma intensificação dos cuidados de si, muito próxima à perspectiva desenvolvida por Foucault, e que se caracterizaria por uma abertura em relação ao outro e pela capacidade de estabelecer novos vínculos de sociabilidade, baseados no reconhecimento da diferença, na amizade e na solidariedade. Para o filósofo, esse trabalho de reinvenção de si implica uma dimensão intersubjetiva, pois o indivíduo se constitui na relação com o outro, e não isoladamente, e fundamentalmente comporta uma atitude ética, pois se trata do exercício da liberdade.” (RAGO, p. 287, 2004).

Ao tratar como mulheres “desejadas e prometidas pelo feminismo”, Rago nos propõe pensarmos em nós mulheres não como *sujeitos* idealizados pelo feminismo, pré-moldados e essencializados. A reflexão que ela nos deixa é a de como o feminismo, enquanto teoria e prática política, não pode ser considerado como tal se não tiver como protagonistas mulheres que sejam capazes de preservar as suas individualidades sem sobrepor o espaço privado ao espaço público, conseguindo, além de estabelecer relações com as diferenças, criar vínculos que promovam transformações e revoluções nos espaços sociais (RAGO, 2004).

Trago essa questão desenvolvida pela Margareth Rago, porque ela também me ajuda a pensar essas artistas enquanto mulheres que se opõem à cordialidade privatista, reforçando a ideia de coletividade que considero presente em suas músicas. São mulheres que se sabem feministas e que estabelecem a partir de seus trabalhos formas de sociabilidades transformadoras. Para Margareth Rago, o feminismo criou “um modo específico de existência”. Me aproprio dessa afirmação para assegurar que, com o auxílio dos feminismos, artistas têm criado modos específicos de existir nas artes, e as *cantautoras* da nova música baiana têm criado e disputado modos específicos de existir na música.

Da mesma forma que as mulheres através do feminismo provocaram uma crise na

história ortodoxa, como aponta Scott (1998), contestando perspectivas e tensionando outras formas de se pensar a história assim como outras formas possíveis de sociabilidade, muitas mulheres têm provocado hoje no campo da música transformações fundamentais tanto no que diz respeito aos conteúdos musicais que são produzidos, quanto ao próprio funcionamento do campo, e aqui incluo também o mercado da música. Não são apenas novas narrativas que estão sendo evidenciadas no campo da música, são outras narrativas que passaram por processos históricos de silenciamento e invisibilização, ou que de algum modo foram apropriadas por *sujeitos* que não as vivenciavam - que não eram os *sujeitos* pertencentes de fato a estas narrativas.

O momento atual da música é de protagonismo de *sujeitos* dissidentes que, em circunstâncias inabituais, tiveram espaço para apresentar suas perspectivas, suas vivências e experiências através da música. Ter mulheres compondo assim como pessoas LGBTQ+, negras e negros, *sujeitos* periféricos, confere hoje ao cenário musical brasileiro potências até então pouco conhecidas, e que hoje só são manifestadas, com maior receptividade e poder de alcance, por conta da ocupação e apropriação da música por parte desses mesmos *sujeitos*. São potências que demonstram suas forças através das verdades que cada *sujeito* traz em sua musicalidade. Como afirma Scott "o que afinal de contas poderia ser mais verdadeiro do que o relato da própria pessoa a respeito do assunto que ela vivenciou?" (SCOTT, p. 301, 1998).

Rago (2001) aponta para a necessidade de refletirmos sobre o que ela chama de "feminização cultural", que representa um processo de transformações culturais oriundas da maior inserção de mulheres no mundo contemporâneo. Trazendo essa questão para o campo da música, basta uma rápida e atenta observação ao que tem sido produzido nos últimos tempos e iremo perceber que é inegável o fato de mais mulheres estarem atuando para além da função de cantoras/intérpretes. Há uma feminização do campo da música forçada pelas próprias mulheres que estão, cada vez mais, tomando esse espaço como seu. Afinal, o que pode negar às mulheres esse pertencimento? Há uma mudança no campo da música em curso e ela está sendo conduzida por *sujeitos* dissidentes. Isso significa que, além de novas questões e temas estarem sendo colocados, uma reavaliação dos parâmetros e

padrões musicais tem sido forçada assim como de todas as premissas que possam existir no campo musical.

Considero como uma das contribuições mais marcantes que as mulheres têm dado à música a afirmação da diferença como potência criadora. São diferentes - diversas - musicalidades assim como diferentes maneiras de estar na música, atravessando-a e se deixando atravessar por ela. A música precisa ser compreendida como uma prática cultural que é incidida, e que incorpora, fatores que constituem os contextos em que são produzidas - e incluo aqui as tensões como um dos fatores que talvez seja o ponto de partida para a produção de música realizada por muitas mulheres. Susan McClary, com sua musicologia feminista, destaca que a música é também transmissão de significados discursivos; é narrativa e comunicação de afetos e emoções; é elemento constitutivo de identidades.

O que é vivido, e sentido, está nas composições e é cantado. As imbricações entre o local e o global não desfiguram os aspectos dos cotidianos que são experienciados por essas mulheres, e por isso as músicas delas nos fazem mergulhar em universos bastante particulares, mas também conhecido por nós, outras mulheres, que as escutamos. Parece contraditório, mas na verdade é complementar: dar vazão à subjetividade não anula o *sujeito* coletivo que também é parte; e se nos formamos a partir das relações com e na coletividade, é natural que afinidades com as experiências e outras mulheres sejam desenvolvidas, assim como é natural que nos tornemos referências umas para as outras.

As diferentes formas de autonomia desenvolvidas, e conquistadas, por essas mulheres, marcam as canções compostas por elas por um motivo simples: são elas que estão ali, no processo de criação, entrelaçando palavras, ideias, sonoridades, dando origem a um produto musical que é parte delas. Não há distâncias entre as músicas e as artistas, há simbiose: a música torna-se corpo vivo através delas, ao passo que elas mantêm suas vitalidades através das músicas que fazem. Para além do relato, corpo e voz são marcadores que não mentem sobre experiências vividas. Mesmo quando não estão evidentes nas canções-experiências vividas por quem as compôs, ainda assim não deixam de estar: o corpo e a voz de um *sujeito* negro, um *sujeito* trans, de uma mulher lésbica, podem ecoar mais do que qualquer música, histórias de opressão e empoderamento de toda uma coletividade.

3 - TRAJETÓRIAS E MÚSICA AUTORAL

3.1 - Josyara: com o violão, do sertão para a cidade louca

Figura 1: Josyara em show no Conexões Sonoras, Salvador, 2019.



Fonte: Rafael Souza.

Falar da chegada de alguém que traz paixão como o mar que chega ao sertão, é para quem vivencia ou vivenciou a aridez de um lugar onde a seca faz brotar do chão rachaduras e não o verde que é também alimento. Em *Rota de Colisão*, quarta faixa de seu disco *Mansa Fúria*, Josyara canta com a firmeza de sua voz e a cadência pulsante de seu violão companheiro as mudanças que os encontros afetivos podem causar em nós. Se em *Rota de Colisão* a paixão é o sentimento que afeta e que promove transformações, a busca pela própria mudança pode ser considerada o sentimento que afeta a *cantautora* em seu percurso musical, fazendo com que ela se lance pro mundo.

Mulher preta nascida em 26 de setembro de 1991 na cidade de Juazeiro, Josyara

Lélis atravessou os limites de seu território natal rumo a Salvador, fazendo movimento semelhante ao de muitas e muitos artistas da música que saem do interior para construir suas carreiras. A sede pra quem vem do sertão é também de reconhecimento e atenção. Há produções artísticas realizadas nos interiores da Bahia que historicamente são negligenciadas, e que sofrem com um abandono que faz com que os *sujeitos* que desejam realizar suas artes nesses espaços não tenham na materialidade o suporte para desenvolver muitas de suas potencialidades. A migração é o destino de quem deseja expandir sua subjetividade e produção artística a partir da troca com o desconhecido.

Foi destruindo o violão encontrado no armário de casa - como uma criança que só entende o brinquedo desmontando o mesmo - que Josyara conheceu o instrumento que passaria a ser parte de seu corpo musical. Considero fundamental destacar que a iniciação de Josyara na música foi feita por uma mulher também de Juazeiro e que as principais referências musicais que tiveram influência no processo de formação da Josyara *cantautora* foram também mulheres. Foi uma mulher artista juazeirense, cantora da noite nos bares da cidade, com um repertório feminino, que mostrou a Josyara os caminhos possíveis nas cordas do violão.

De Juazeiro pra capital baiana, um fluxo feito com a intenção de ver o que Salvador tinha pra lhe dar. Fez a migração logo cedo, entre os 15 e os 16 anos, fase que para muitas mulheres é de transições acompanhadas pelo processo de se reconhecer enquanto mulher, atentas às feminilidades possíveis. Josyara estava atenta também aos repertórios que a Salvador diversa e desigual - pensando aqui tanto socialmente quanto musicalmente - lhe apresentava no cotidiano ligeiro. “A temática é sobre a vida mesmo”, afirma Josyara em entrevista ao programa Soterópolis, em 2018⁵. E a vida mais corrida e cosmopolita de Salvador foi cruzada à vida característica de um pedaço do sertão que corre com outros passos. Na voz de Josyara, o Rio São Francisco encontra a Baía de Todos os Santos.

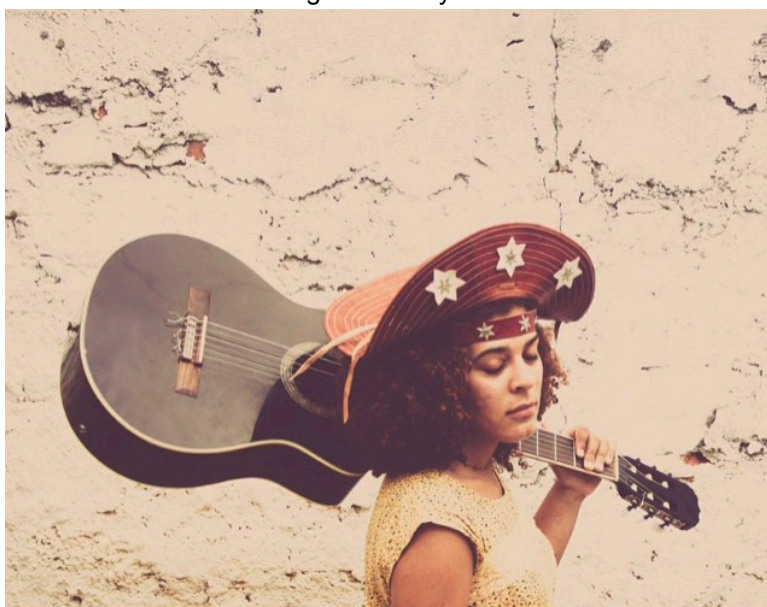
As músicas de Josyara trazem em seus conteúdos a afirmação de uma resistência. Artista jovem, negra, lésbica, que não se desliga do lugar de onde veio, Josyara imprime em suas composições uma identidade singular, que é um espaço de

⁵Link da entrevista concedida ao programa Soterópolis da TVE Bahia em 2018: <https://www.facebook.com/tvebahia/videos/1663335600422059/>

posições múltiplas (Costa, 2002), reivindicando os elementos que a compõem tanto nas letras quanto nas melodias e na própria postura política. Pensando sobre as relações que são estabelecidas entre subjetividade e prática musical, Barbosa (2017) destaca que:

“Sendo a subjetividade o lugar do consenso e do dissenso, as práticas musicais podem ser pensadas como construções que nos permitem observar lampejos de proporções variadas quanto a saberes/poderes musicais hegemônicos, mas também de resistência” (BARBOSA, p. 111, 2017).

Figura 2: Josyara.



Fonte: Nathália Miranda.

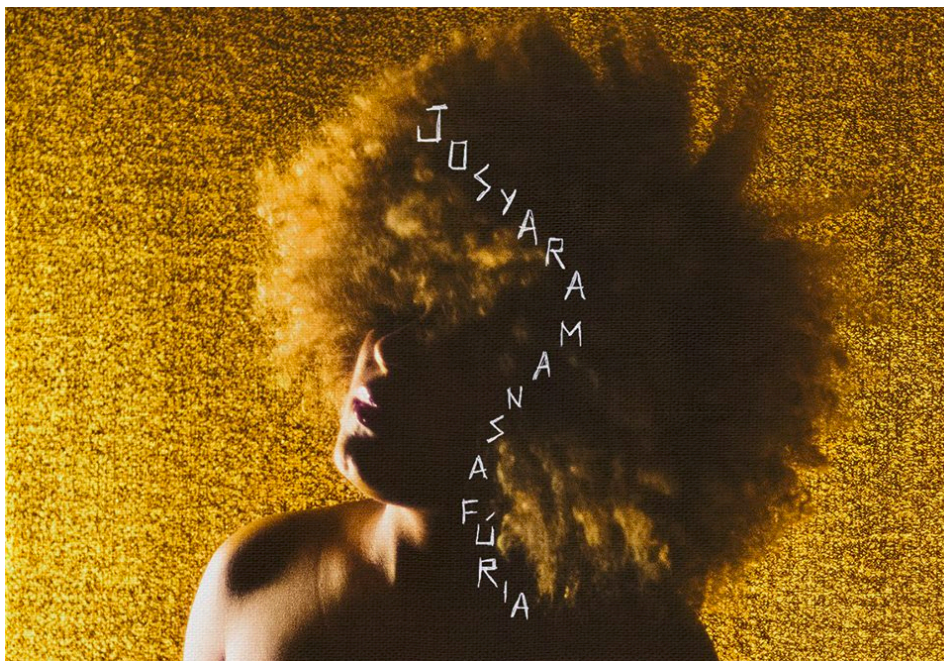
Em 2016, Josyara avançou os limites territoriais baianos, expandindo sua circulação. Na estrada com a turnê *Josyara Perambulante*, a *cantautora* passou por mais de dez cidades entre os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia, onde deu início e finalizou a turnê independente, viabilizada através de um financiamento coletivo.

Mansa Fúria, segundo disco de Josyara, lançado em 2018, é resultado do rompimento dos limites territoriais estabelecido pela *cantautora* que constituiu, a partir de 2014, morada em São Paulo. As 12 faixas que compõem o disco são:

1. *Apreciação* (Josyara)
2. *Você que Perguntou* (Josyara)
3. *Nanã* (Josyara / Luê)
4. *Rota de Colisão* (Josyara)
5. *Solidão Civilizada* (Josyara)
6. *Fogueira* (Josyara)
7. *Mansa Fúria* (Josyara)
8. *Cochilo* (Josyara)
9. *Temperatura* (Josyara)
10. *Engenho da Dor* (Josyara)
11. *Terra Seca* (Josyara)
12. *Remanso* (Josyara)

Mansa Fúria é também o próprio rompimento de limites musicais dado a partir das imbricações entre o violão, que é corpo-instrumento de Josyara, experimentalismos do noise turntablism (efeitos em vinil)[1] e experimentações eletrônicas. Um disco que demonstra em sua sonoridade a ponte imagética que Josyara estabelece entre três diferentes lugares de pertencimento, e que demonstra também as marcações políticas que a compõem enquanto mulher negra lésbica nordestina do interior da Bahia, e que a fazem *cantautora* protagonista na construção de sua musicalidade.

Figura 3: Capa do Disco “Mansa Fúria” lançado em 2018.



Fonte: Reprodução da Internet

O violão é o companheiro de combate de Josyara. Tocando o instrumento que lhe acompanha desde seus primeiros passos formativos na música, ela transmite a segurança que tem em compôr através dele. O fato de ser o violão seu instrumento oficial, aquele que direciona sua canção, faz com que exista uma associação da artista com seu conterrâneo João Gilberto, que saindo de Juazeiro revolucionou a música brasileira criando a bossa nova com apenas um violão e um canto lançado à voz miúda. Mas pouco tem de bossa nova o violão de Josyara, e menos ainda tem de miúda a sua voz.

Logo no início de *Aparição*, música que abre o *Mansa Fúria*, o violão ritmado aparece nos fazendo lembrar do recôncavo baiano. Há uma semelhança inegável entre os jeitos de tocar da Josyara e do Roberto Mendes, compositor e instrumentista de Santo Amaro, referência contemporânea do samba-chula e do samba de roda produzidos no recôncavo. Tem muito de Gal Costa no modo de impôr a voz na canção, como parte do corpo vibrante no palco. Em seu modo de compor, há um pouco de Belchior, artista homenageado por ela em parceria com outro artista, o soteropolitano Giovani Cidreira, no espetáculo *Coração Selvagem*, apresentado em 2017 em Salvador. *Mansa Fúria* evidencia uma multiplicidade de referências,

negando qualquer enquadramento que possa restringir a música de Josyara.

A afinidade estética que Josyara tem com artistas conhecidas e respeitadas por suas produções caracteristicamente regionais é algo evidente desde o início de sua carreira em Salvador. Um exemplo é a *cantautora* paraibana Cátia de França, que lançou em 1979 o disco *20 Palavras ao Redor do Sol*, uma espécie de disco-manifesto que ressalta a cultura nordestina, inspirado em poemas de João Cabral de Melo Neto. Assim como nas composições de Cátia de França, o regionalismo também está presente nas composições de Josyara, mas há um hibridismo bastante particular que a diferencia. O seu regionalismo, marcado pelas simbologias tradicionais que compuseram sua formação quando ainda vivia em Juazeiro, dialoga com sonoridades eletrônicas e com elementos e experiência características das dinâmicas de grandes centros urbano. Se o próprio sertão é *pop*, como mesmo afirma Josyara em entrevista⁶, classificar a música que a *cantautora* produz seria um reducionismo falho, nada condizente com a grandeza de sua arte.

E *Mansa Fúria* é o trabalho que põe em evidência a relevância de Josyara para o cenário atual da música independente baiana, não só pela qualidade artística que apresenta, mas também pela expressividade política que manifesta. Se o disco *Uni Versos* é lembrado por Josyara com um trabalho onde seus desejos não foram contemplados, com *Mansa Fúria* ocorreu exatamente o contrário. Foi durante os processos de construção de seu segundo disco que ela pôde se realizar enquanto *cantautora*, protagonista da música que faz, assumindo uma narrativa própria e condizente com sua trajetória.

Recorro aqui ao conceito de empoderamento pois, sem ele, considero difícil compreender a importância de *Mansa Fúria* para a carreira de Josyara, bem como a relevância dela e de seu disco para a música independente feita hoje no Brasil. Joice Berth (2019), ao promover uma reflexão a partir da perspectiva do feminismo negro, aponta que empoderamento é uma ferramenta de luta por emancipação e extinção de desigualdades através de um processo de união entre o individual e o coletivo. O amadurecimento de Josyara parece ter lhe demandado uma forma mais incisiva e confiante de se colocar no meio musical e na própria vida. A afirmação de

⁶Link para a entrevista de Josyara ao programa *Soterópolis*: <https://www.facebook.com/watch/?v=1663335600422059>.

uma sexualidade dissidente, assim como de sua condição de mulher negra que tem a trajetória marcada pela música e por uma vivência no sertão baiano, são questões fundamentais no processo de empoderamento que considero decisivo na carreira da *cantautora*.

Patricia Hill Collins (2019) sublinha, que fazer o empoderamento das mulheres negras avançar através da autodefinição contribui para que estas mulheres estejam seguras de enfrentar e resistir à ideologia dominante. A autodefinição é uma construção que se dá mediante processos bastante particulares, mas não isolados dos espaços coletivos com os quais os *sujeitos* interagem. Autodefinir-se é, sobretudo, assumir posição política diante das coisas. Com *Mansa Fúria*, Josyara apresenta sua autodefinição como resultado de um empoderamento necessário para afirmá-la no meio musical.

Mansa Fúria é um disco que retrata o percurso Juazeiro-Salvador-São Paulo. A caminhada de Josyara e seu amadurecimento pessoal e musical são questões cantadas em músicas que põe em evidência a sintonia que tem com o tempo e espaço onde vive. Mas evidenciam, principalmente, uma narrativa própria da *cantautora*, onde sua história e experiências ganham protagonismo. “É o disco que me afirmou instrumentista, compositora, assumindo também a direção artística”, afirma Josyara em entrevista. Seu protagonismo na construção do *Mansa Fúria* ganhou reconhecimento também em forma de prêmio, no final de 2019. Josyara foi vencedora na 3ª Edição do *WME Awards* - premiação totalmente dedicada às mulheres do universo musical⁷, da categoria *Escuta as Minas* apresentada pelo *Spotify*. Apresentada pela primeira vez, a categoria tem como propósito escolher novos talentos da música independente.

Se lançar em uma cidade como São Paulo, com complexidades que impõem desafios cotidianos, certamente ainda maiores que os apresentados por Salvador, foi iniciativa decisiva para a carreira de Josyara. Em 2014, quando faz essa segunda mudança, a música independente baiana já colhia bons resultados de uma reestruturação das políticas no âmbito da cultura realizada pelo governo estadual. A paulicéia desvairada recebia, naquele momento, uma artista com experiências de trabalho - que envolvem, desde a produção musical até a circulação e difusão -

⁷Para mais informações sobre a premiação, acesse: <https://premio.womensmusicsevent.com.br/2019/>.

possibilitadas por políticas públicas no campo da música, o que considero ser elemento diferenciador e fundamental na carreira de Josyara.

Se a distância aperta o peito e dificulta a leveza no processo, dizer o que pensa com liberdade e sem medo parece manter a *cantautora* próxima daquilo de que se distanciou. Josyara canta o nordeste contemporâneo, repleto de sotaque e sonoridades eletrônicas. Sua música expõe camadas formadas a partir da exploração de diferentes possibilidades sonoras, mas tendo o violão como base. Descobrir sons é descobrir também limites e deslimites da própria voz enquanto instrumento. A voz que é parte do corpo e reflete o interior muitas vezes silenciado, é também ferramenta de trabalho. E na música de Josyara, voz e violão são a parceria mais marcante, denotando um corpo completamente musical que combina cordas e voz de maneira muito fluida.

3.2 - Livia Nery, analógica e eletrônica

Figura 4: Livia Nery no Festival Digitalia, Salvador, 2019.

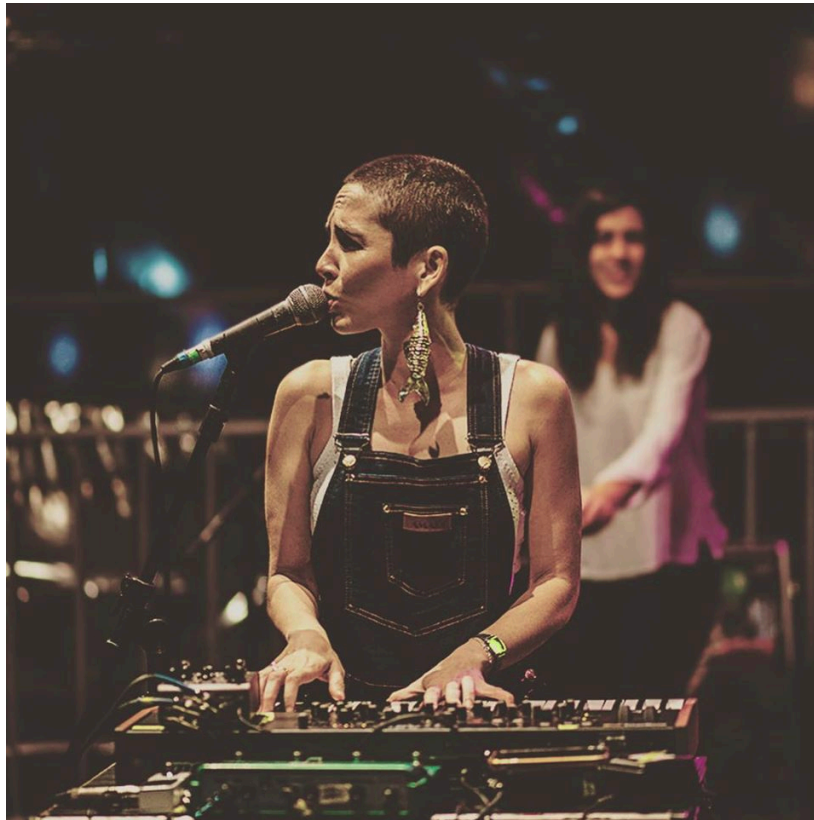


Foto: Michele Rodriguez

Considero fundamental saber de que maneira a música entrou na vida de um *sujeito* para poder compreender a relação que ele passa a estabelecer com ela. A relação de Livia com a música começou ainda na infância, quando ganhou um pianinho que seguiu lhe acompanhando em suas cantorias, contribuindo para a iniciação e expansão das suas percepções musicais. As experiências em bandas vieram logo no início da juventude, quando a música já era parte dela. Baiana de Salvador, nascida em 26 de março de 1983, Livia Nery cruzou a capital litorânea e o interior roçado na constituição de sua subjetividade. Apesar de sempre se saber cantora, o início da carreira como uma profissional foi dado quando, com quase trinta anos vividos, Livia decidiu se assumir artista da música.

A estrada longa de Salvador até Itapetinga - cidade do centro-sul baiano onde a mãe de Livia nasceu - parece ter despertado na *cantautora* a curiosidade que agita a dinâmica de qualquer viajante. Percorrendo a vida tendo música sempre como

destino, ser curiosa a mantém incansável. Após concluir em 2009 o curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, a música ganhou espaço em sua vida através de sua atuação profissional na Educadora FM, emissora de rádio pública da Bahia que é mantida pela Secretaria de Cultura do Estado, onde começou a trabalhar em 2010 com a produção de programas dedicados à música brasileira e à música independente. A curiosidade era motor do trabalho que realizava, mantendo ativa, através de pesquisas pelo acervo da rádio, uma memória musical.

Foi em férias em Itapetinga que a possibilidade de música através do eletrônico chegou para Livia, jovem metropolitana da cidade do trio elétrico. Conhecer o universo dos equipamentos musicais eletrônicos talvez tenha sido a maior revolução musical para a *cantautora* que veio a se tornar uma referência de mulher baiana, manipuladora de *samplers*. Interessante que esse contato inicial tenha acontecido, como conta a própria Livia como quem conta uma anedota, em uma cidade com um pouco mais de 70 mil habitantes. A surpresa do novo vem de onde a curiosidade floresce.

Livia começou a compor quando ainda trabalhava na rádio. Entre as pesquisas musicais e a produção dos programas, a composição foi chegando como mais uma possibilidade de trabalhar com música. Livia comenta em entrevista ao programa *Som a Pino*⁸ que o processo de composição teve início em sua vida ao mesmo tempo em que a produção musical também ganhava espaço, aprimorada através de estudos. Nasce juntas a Livia Nery compositora e a produtora e por isso são indissociáveis, se completam e resultam trabalhos bastante particulares.

Foi em Salvador que Livia Nery desenvolveu, por mais de cinco anos, um laboratório de investigação e produção musical, que deu origem em 2017 ao ep *Vulcanidades*. Duas músicas autorais, *Vulcanidades* e *Garota Multicolor*, compuseram o registro fonográfico que produziu em parceria com Rafa Dias, músico e produtor de Juazeiro que é parte do grupo baiano *ATTØØXXÁ*. Antes de lançar o ep, Livia realizou um percurso - em alguns momentos sozinha, em outros acompanhada -

⁸Link para acessar a entrevista de Livia Nery ao programa *Som a Pino*: <https://eldorado.estadao.com.br/audios/programas/som-a-pino/som-a-pino-livia-nerly.1064407>.

que a levou a estar na música também como produtora. Em 2016, fez parte da segunda turma da residência musical Red Bull Music Pulso, que acontece em São Paulo na Red Bull Station, ao lado dos também baianos e parceiros musicais João Meirelles, Junix e Mahal Pita. Sob a curadoria do artista visual, também baiano, Filipe Cartaxo, Livia produziu ao lado do grupo duas músicas, *Mais um Dia* e *O Tempo*, que integraram a coletânea PULSØ 2016.

Quando, em 2018, saía de Salvador rumo a São Paulo, Livia carregava na bagagem as músicas que deram corpo ao seu primeiro disco que recebeu um nome-conceito totalmente em sintonia com a sonoridade imagética que o compõe: *Estranha Melodia*. Lançado em junho de 2019, o primeiro disco da *cantautora* foi também o primeiro lançado pelo selo *Máquina de Louco*, que pertence ao grupo soteropolitano *Baiana System*. Realizado com recursos captados através de financiamento coletivo, *Estranha Melodia* foi gravado no Red Bull Studio, em São Paulo, e produzido pela própria artista em parceria com Curumim, músico e produtor paulistano que se destaca no cenário da música independente nacional na atualidade. As 13 faixas do disco são:

1. *Estranha Melodia* (Livia Nery)
2. *Beco do Sossego* (Livia Nery)
3. *Sintoma de Amor* (Livia Nery)
4. *Cantoria* (Livia Nery)
5. *Vinte Léguas* (Evinha Corrêa / Mariza Corrêa)
6. *Vinheta Instinto* (Livia Nery)
7. *Instinto* (Livia Nery)
8. *Macaca* (Livia Nery)
9. *Ave Sal* (Livia Nery)
10. *Pra Trabalhar* (Livia Nery / Tatiana Lírio / Jhoanna)
11. *Quem Se Imaginou?* (Livia Nery / Ricardo Santana)
12. *Toma Conta* (Livia Nery)
13. *Spiritual* (Livia Nery)

Figura 5: Capa do disco “Estranha Melodia”, 2019.



Fonte: Reprodução da Internet.

Estranha Melodia começou a ser gestado em Salvador, mas foi com a mudança de Livia para São Paulo que o disco ganhou forma. Assim como outras artistas da música independente contemporâneas de Livia, a migração foi fundamental para a carreira da *cantautora* que manteve sua cidade natal por um bom tempo como principal espaço para realização de seus projetos musicais. Se Salvador é conhecida como capital da música, e a potência criativa que possui não nega o título, questões estruturais tendem a negar a coerência da titulação. Pensando a partir da música independente - e mais detidamente a partir da posição mulheres da música independente - condições técnicas adequadas, bem como de financiamento e distribuição, nem sempre são garantidas, incidindo de maneira negativa sobre o resultado do trabalho. Não quero afirmar que São Paulo, ou até mesmo o Rio de Janeiro, sejam cidades adequadas para a música independente - as diferenças regionais entre sudeste e nordeste têm na desigualdade econômica o seu princípio, e os desequilíbrios que partem dela se estendem ao campo da música conformando uma concentração financeira e, em decorrência, de estruturas que possibilitam à

música independente condições melhores de sobrevivência - mas apontar como a dificuldade de encontrar condições melhores faz com que artistas relevantes para a música deixem Salvador para poderem realizar seus trabalhos.

O estranho está na música de Livia Nery como oposição à melodia perfeita. A forma que apresenta se dá em contraposição ao óbvio - em especial ao que socialmente se espera em uma música produzida por uma mulher, de estéticas a conteúdos. Se o lugar no qual a cantora se encaixa é o mesmo onde a música é livre para destoar e ser dissonante - e no caso de Livia a dissonância é também uma postura diante daquilo que se espera que uma mulher realize na música - seu disco de estréia não haveria de contradizer essa posição. As músicas de Livia são resultados de experimentos sonoros realizados através da exploração do eletrônico, seja ele digital ou analógico.

“As canções não são necessariamente estranhas à primeira vista, mas existem coisas ali, entre cadências, harmonias e melodias que quebram com o horizonte de expectativa do que seria uma canção “perfeitinha”. É um estranho que me cabe. Não é um estranho radical, mas é algo sutilmente estranho, que quebra com expectativas.” (Site Tenho Mais Discos que Amigos, 2019)

Boa parte das músicas que estão no estranha melodia já faziam parte do repertório dos shows que Livia realizava, mas ganharam novos formatos, afinal, para se construir uma narrativa a costura entre as histórias é imprescindível, e sendo cada música uma história diferente, a formação da estranha melodia só foi possível com o ajuntamento delas. Das treze músicas do disco, apenas duas são fruto de parcerias. *Pra Trabalhar* é resultado da parceria de Livia com duas mulheres, Tatiana Lírio e Jhoanna, e *Quem se Imaginou*, parceria com Ricardo Santana.

A única música do disco que não é de autoria da Livia é *Vinte Léguas*, composição das irmãs Evinha e Marizinha, *cantautoras* cariocas que surgiram na música com o *Trio Esperança*, no início dos anos 60. Essa música, que foi gravada no disco *Eva* (1974) de Evinha, lançado pela gravadora Odeon, integra o repertório de *Estranha Melodia* como uma “homenagem às cantoras e compositoras brasileiras”. Do groove à letra, *Vinte Léguas* se encaixa perfeitamente ao universo musical construído em *Estranha Melodia*, e o mais importante, ela marca presença no disco como uma composição de duas mulheres que recebem de outra mulher uma interpretação

renovadora. *Vinte Léguas* entra no disco como uma síntese dos trajetos que compõem *Estranha Melodia*, pondo em evidência, literalmente, a marcha de Livia para realizar seu trabalho, uma marcha que é por dentro, íntima, e por fora, na estrada carregando o coração⁹.

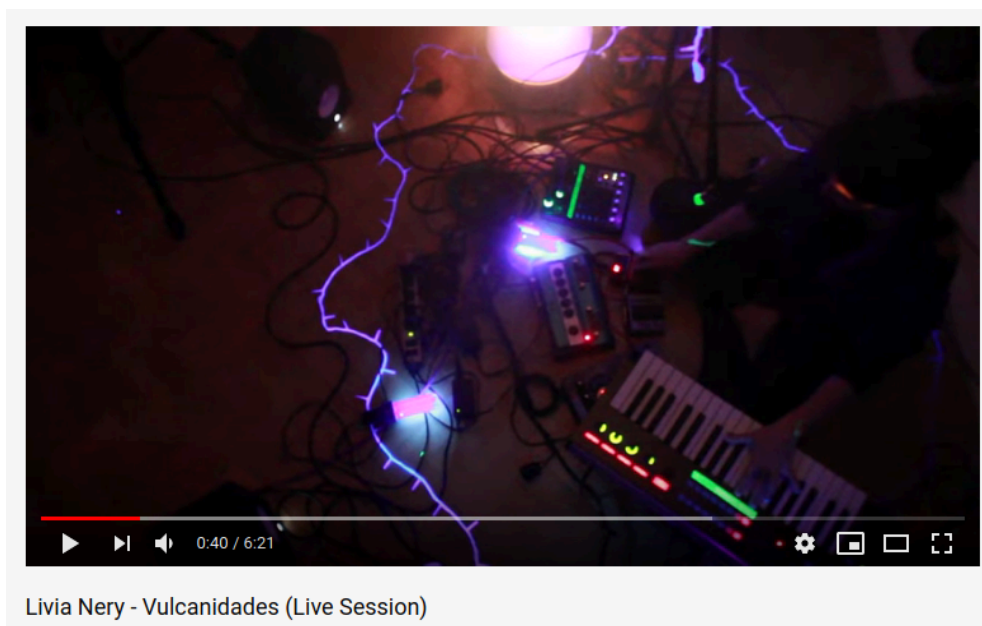
O elemento eletrônico na música de Livia soa orgânico, tanto quanto a sua voz e tudo que compõe o melódico. Pois bem, se quem faz o instrumento ganhar vida é quem o manuseia, Livia funde seu corpo à aparelhagem fazendo samples e synths tomarem a sua forma, que no final, é uma única forma, musical. Mas se o modo analógico de fazer música eletrônica domina, fica explicada a organicidade.

É perceptível a evolução musical da artista e a também evolução de seu trato com o fazer música. Livia está mais confortável, mais confiante nela mesma e no próprio trabalho. Tal percepção é possível a partir a dois vídeos nos quais Lívia interpreta a música *Vulcanidades*, que antes mesmo de ser lançada em Ep homônimo em 2017, já era executada em performances ao vivo. O primeiro o vídeo é de uma performance realizada em 2016, em Salvador¹⁰. Livia era no espaço a artista inteira na realização de seu ofício. Era uma performance solo que por assim ser, demonstrava limitações na realização de determinadas sonoridades que foram, aos poucos, incorporadas à música em apresentações ao vivo posteriores. Mas não só por ter sido uma apresentação solo, o tempo na música parece ter colocado em Lívia mais duas mãos, mais agilidade, e certamente mais referências, que juntas têm garantido à artista uma desenvoltura sobre a própria música ainda mais apurada. *Vulcanidades* tem sido encorpada pelas experiências musicais que Livia tem passado desde essa performance de 2016.

⁹Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rRWDwA6jBnI>

¹⁰Link para acessar o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=jUkbU9mAwGE>

Figura 6: Frame do vídeo Vulcanidades (Live Session) disponível no canal da Livia Nery no YouTube.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jUkbU9mAwGE> .

O outro vídeo diz respeito a um show realizado em outubro de 2019, no Circo Voador, espaço carioca emblemático da cultura brasileira¹¹. Um show com banda, feito após o lançamento de seu primeiro disco. Um show cantado e tocado de pé, de modo que a voz se derrama pelo espaço ocupando palco e plateia de maneira mais incisiva. Neste show, mais e mais camadas fazem de *Vulcanidades* uma música fermentada, em estágio de erupção. Teclados e mais synts, bateria, baixo, programações e mais da voz de uma artista, que quatro anos depois coloca em um dos principais palcos da música brasileira a evolução de uma performance que é, desde sempre, vulcânica. Só que agora mais quente, queimando com mais potência. E não poderia a música estar dessa forma se não estivesse também a artista, como o próprio fogo que move a realização de seu trabalho. A evolução está aí: em se fazer chama quando a música pode incendiar.

Em entrevista à Red Bull, Livia fala sobre o disco e os processos de composição até chegar às músicas, comentando em um *Faixa a Faixa* cada uma delas. Sobre a música *Pra Trabalhar*, Livia aponta a sua elaboração como um fazer musical coletivo que é protagonizado por mulheres. Uma metalinguagem precisa:

¹¹Link para acessar o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=mSyf3dtR4X4>

"Essa música é sobre o ofício de uma compositora. Sobre acordar, pegar um instrumento e trabalhar num verso, lapidar uma canção. É também sobre trabalhar coletivamente entre mulheres, que é como ela foi feita. A melodia principal é de Johanna Gaschler (que também gravou vocais na faixa). Eu parti dela e fiz o experimento e parte da letra da canção. Tatiana Lírio entrou com outras partes da letra, veio com o "casulo cedo, tarde borboleta – meu panápaná". Uma alusão às mulheres divididas entre casulos e o desejo de alçar vôos mais livres. Uma sina feminina e um vôo coletivo que a mulherada tá pouco a pouco fazendo." (Site Red Bull, 2019.)

Ouçõ a obra de Livia e sinto como se toda ela fosse uma metalinguagem incansável na tarefa de repensar e recriar a música. É do ofício dela, compositora, dar à música outras possibilidades sonoras e discursivas e receber dela carga para continuar o ciclo criativo-afetivo.

3.3 - Luedji Luna: a voz e as diásporas

Figura 7: Luedji Luna no Popload Festival, São Paulo, 2019.



Foto: Fabricio Vianna.

Luedji recebeu nome de rainha africana e teve nela alimentada a esperança de seus pais militantes de que viesse a se tornar uma mulher negra nas disputas de poder. Talvez os pais de Luedji não imaginassem, há 15 anos, a proporção do sucesso que a missão de cuidado e preparo da filha pudesse alcançar: hoje, ela é uma das novas referências da música brasileira - esse ambiente marcado por sujeitos masculinos e brancos - cantando a condição de mulher negra baiana que a faz experimentar a existência. Se a disputa não foi travada nos espaços tradicionais da política, na arte ela encontrou formas de ser a militante desejada pelos pais, fazendo das canções discursos precisos. Luedji assume a música como trabalho sem se desfazer da responsabilidade colocada sobre ela desde a infância.

Nascida em 25 de maio de 1987 em Salvador, Luedji Luna é filha de militantes do movimento negro. Um dos primeiros territórios de identidade de uma das mais importantes artistas da nova música baiana é o bairro do Cabula, que teve sua formação baseada na ocupação da área por antigas comunidades quilombolas (GOUVEIA, 2010), e ainda hoje é ocupado por sujeitos negros como principais agentes da produção do espaço. Criada no bairro de Brotas, Luedji experienciou condições diferentes de muitas crianças negras soteropolitanas por ser filha de funcionários públicos, mas a ausência de acolhimento em espaços como a escola privada não a colocou em posição de privilégio.

Seguindo uma trajetória idealizada pelos pais, Luedji cursou Direito na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), localizada no bairro do Cabula. Mas desde a infância, a composição já era presente na vida da artista que escrevia para romper com seus silêncios. Para manter-se próxima da música, frequentou a Escola Baiana de Canto Popular. Mas foi em 2012, ao ver outra *cantautora* negra, a Ellen Oléria, vencer o reality show musical *The Voice Brasil* que Luedji Luna compreendeu que seguir carreira na música era possível para ela também. Diante da ausência de referências femininas e negras, a vitória de Ellen Oléria foi decisiva para o encorajamento da baiana, que ainda não se reconhecia cantora ou compositora.

A coragem para assumir o desejo pela música veio acompanhada pelo entendimento próprio enquanto artista. Da menina que sempre teve a música presente na vida, surgiu, por volta dos 25 anos, a *cantautora* determinada em dizer sim ao ofício musical. Enquanto esteve integrante do Bando Cumatê - que tem sua

sede no largo de São Lázaro, em Salvador - Luedji pôde participar da oficina "Alimacanta", abordagem holística sobre o canto, ministrada pela *cantautora* argentina Mariana Pereiro. Em 2013, venceu, em Salvador, a etapa regional do Festival da Canção Francesa, realizado pela Aliança Francesa. Antes de se mudar da capital baiana, Luedji esteve em São Paulo e no Rio de Janeiro participando do Sarau Preto, organizado com o objetivo de dar destaque e valorização a compositores e compositoras negras. Já existia, nesse momento a Luedji Luna *cantautora*, faltava-lhe a estruturação da carreira.

Em um processo de migração semelhante aos das outras duas artistas apresentadas neste trabalho, a mudança para São Paulo foi também para Luedji o que possibilitou a materialização do sonho de trabalhar com música e gravar um disco. Em 2015, Luedji parte para a capital paulista e lança, um ano depois, sua primeira música.

Um Corpo no Mundo foi disponibilizada em 2016. Com o olhar sensível da cineasta Joyce Prado - artista que se torna parceira de Luedji -, o videoclipe da música teve repercussão expressiva e pôs em evidência uma narrativa negra que se tornou fundamental para a efetivação de uma mudança de paradigmas sobre a própria música baiana.

Figura 8: Frame do vídeo clipe da música *Um Corpo no Mundo*, 2016.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA&t=14s>

Antes de lançar o disco *Um Corpo no Mundo*, Luedji construiu, em parceria com a poeta e compositora brasileira Tatiana Nascimento, a mostra Palavra Preta, que teve a composição como o elemento principal. Foi da vontade de pôr em evidência compositoras negras que a Palavra Preta nasceu, e ganha forma em janeiro de 2017 em Salvador com o encontro de mulheres de todo o Brasil.

Ainda em 2017, o reconhecimento da relevância e qualidade do trabalho realizado com a música *Um Corpo no Mundo* através do show e do videoclipe, fez com que Luedji fosse indicada nas categorias “Melhor Intérprete Feminino”, “Revelação” e “Melhor Videoclipe” do Prêmio Caymmi de Música. A *cantautora* venceu como revelação do prêmio naquele ano e confirmou seu trabalho como um dos mais importantes para a nova música baiana.

Um Corpo no Mundo é mais do que a música que dá à Luedji visibilidade nacional. Está além do próprio disco. O título da primeira canção e disco representa a forma como a artista vive em busca de suas ancestralidades e de referências que dêem sentido à sua própria existência e trabalho. O disco *Um Corpo no Mundo* conta a história de não-pertencimento da artista: “na ausência de referências reais, a gente abraça toda a África”, diz a artista no debate Diálogos Ausentes¹². E foi nesse abraço que o primeiro disco surgiu, através do trabalho coletivo realizado por sujeitos negros das diversas Áfricas possíveis.

A música de Luedji Luna parte do silêncio, como afirma a *cantautora* em entrevista à Djamila Ribeiro¹³ para revista Carta Capital. Com uma escrita que parte da condição de solidão que experimentou durante infância e adolescência, a produção da palavra se tornou a busca pelo afeto, e mais adiante torna-se o rompimento do próprio silêncio.

Luedji fala sobre o não-lugar a partir da experiência de quem vivenciou, durante infância e adolescência, formas de afeto e pertencimento no espaço doméstico, mas que não experimentou desses mesmos sentimentos nos espaços públicos de sua sociabilidade. Sabendo lugar enquanto espaço de vivência bem como de construção

¹² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bOS-5jJaMt4&t=3454s>

¹³ Link para acessar a entrevista: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>

e registro de memória, Luedji afirma seu não-lugar construído pela experiência de menina negra que frequentou escola privada, e que acessou espaços demarcados pela sociabilidade racista como pertencentes a *sujeitos* brancos.

Segundo a lógica racista, sendo ela uma menina negra, não poderia pertencer ao ambiente de ensino privado. Mas não era ela, também, uma menina? bell hooks impõe como título de um dos seus livros a questão: *e eu não sou uma mulher?*, problematizando a ação sistemática do racismo de utilizar a negritude para excluir o gênero da subjetividade das mulheres negras. O que compõe uma mulher senão todos os marcadores identitários que formam sua subjetividade. Raça e gênero coexistem na formação de qualquer *sujeito* feminino, não há como retirar de uma mulher a sua própria identificação. Luedji se apresenta como mulher negra compositora baiana, afirmando seu local de origem como condição substancial para compreendermos sua subjetividade.

O primeiro disco de Luedji Luna foi lançado em outubro de 2017 pela gravadora paulistana YB Music, com 11 faixas:

1. *Asas* (Luedji Luna)
2. *Dentro Ali* (Luedji Luna)
3. *Eu Sou Uma Árvore Bonita* (Luedji Luna / François Muleka)
4. *Um Corpo No Mundo* (Luedji Luna)
5. *Acalanto* (Luedji Luna)
6. *Notícias de Salvador* (François Muleka / Marissol Mwaba)
7. *Saudação Malungo* (Orlando Santa Rita / Cal Ribeiro)
8. *Cabô* (Luedji Luna)
9. *Na Beira* (Luedji Luna)
10. *Banho de Folhas* (Luedji Luna / Emillie Lapa)
11. *Iodo + Now frágil* (Tatiana Nascimento)

O financiamento coletivo, ferramenta econômica colaborativa, foi a primeira forma pela qual a realização do disco foi pensada. Pouco antes do lançamento do disco, Luedji recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, conhecido como Prêmio Afro, que é realizado pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves – CADON e pela Fundação Cultural

Palmares – FCP. Com o olhar voltado às expressões artísticas de estética negra, o Prêmio Afro foi fundamental para a materialização do disco.

Figura 9: Capa do disco “Um Corpo no Mundo”, 2017.



Fonte: Reprodução da Internet.

Intimistas e sensíveis, as músicas de *Um Corpo no Mundo* parecem ser cantadas de forma especial para quem as ouve. O disco nos remete à sonoridade cabo-verdiana, tanto à *morna*, gênero musical que se tornou Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e que foi eternizado pela cantora e compositora Cesária Évora, quanto à mistura rítmica e melódica produzida pela também cantora e compositora Mayra Andrade. É através da busca pela própria ancestralidade que Luedji desenvolve uma experiência musical que se pode dizer transgressora, uma vez que rompe tanto com o silenciamento experienciado de maneira individual desde a infância, quanto com o silenciamento das narrativas negras coletivas, desconstruindo a impossibilidade de *sujeitos* negros produzirem linguagens (BARBOSA, 2018).

Contemplada no edital de 2017 da Natura Musical, Luedji Luna pôde circular por seis cidades brasileiras - Salvador, Aracaju, Alagoas, Belo Horizonte, São Paulo e

Rio de Janeiro - realizando o show de seu disco recém-lançado. Um ano depois, em outubro de 2018, a *cantautora* lançou o documentário *Memórias de Um Corpo no Mundo*, registro da turnê realizada no Brasil com direção da então parceira, a cineasta Joyce Prado. Em 2018, ano que o disco foi para o mundo de vez, Luedji recebeu o Prêmio Bravo! na categoria “Na Mira”, que destaca novos talentos das diferentes linguagens artísticas. Nesse mesmo ano, participou mais uma vez do edital Natura Musical, mas dessa vez, fazendo parte da curadoria.

Em maio de 2019 Luedji lançou o projeto *EP Mundo* em parceria, com o paulistano Dj Nyack. Compondo o ep, estão cinco músicas do disco *Um Corpo no Mundo - Acalanto, Dentro Alí, Cabô, Saudação Malungo e Banho de Folhas* - em novas roupagens bem elaboradas em remixes por Nyack. O ep tem a participação de importantes artistas negros da atual cena da música brasileira, como o rapper de Pelotas (RS) Zudzilla, Djonga, rapper de Belo Horizonte (MG) que se destaca como um dos maiores do hip-hop no Brasil, Stefanie MC de Santo André (SP), Tássia Reis, paulista de Jacareí que é *cantautora* e referência feminina no rap brasileiro, e o rapper paulistano Rincon Sapiência. Antes de ser lançado para o público nas plataformas digitais, o ep foi apresentado no festival de inovação South by Southwest (SXSW), que acontece em Austin, no Texas, Estados Unidos.

4 - ENTRE AFINIDADES E DIFERENÇAS

4.1 - *Pra Trabalhar*¹⁴

As três artistas em destaque aqui neste trabalho iniciaram suas carreiras profissionais na música em um momento proveitoso das políticas públicas de cultura na Bahia. Com as mudanças guiadas, a partir de 2007, por um governo de orientação política à esquerda, atento às pautas reconhecidamente progressistas, o campo da cultura no estado foi revirado - tomando direções distintas das seguidas em governo anteriores - e o setor da música, como vimos mais ao início desta dissertação, também ganhou novos rumos. Não estou aqui querendo afirmar que foram as políticas públicas para a cultura as responsáveis pela abertura dos caminhos que a nova música baiana traçou e vem traçando desde então. Mas corroboro com a ideia de que, sem tais políticas, tudo seria mais difícil, do abrir caminhos às caminhadas.

Josyara, Livia Nery e Luedji Luna são dessa geração que conforma a nova música baiana. São três representantes femininas, com diferentes feminilidades, da música independente baiana atual que experiencia outras possibilidades econômicas para a realização de seus trabalhos. Financiamento público e financiamento coletivo, além da tentativa de manutenção de uma agenda de shows e performances, são as principais estratégias de garantia de uma sustentabilidade financeira em um cenário ainda instável, pensando economicamente, para a música independente baiana.

Observando primeiro a trajetória de Josyara, a questão das políticas públicas nos salta aos olhos reafirmando o quão importantes foram para a carreira de muitos e muitas artistas de sua geração. O primeiro disco de Josyara, *Uni Versos*, foi lançado em 2012 quando a cantora ainda se apresentava como Josy Lélis. Patrocinado pela Petrobrás - através da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura - seu disco de estréia recebeu em 2013 o prêmio Sesc de Música – Ano II. A circulação não demorou pra acontecer. Nesse mesmo ano, em janeiro, Josyara participou do Festival Intercenas Musicais - projeto realizado pela produtora soteropolitana Maquinário Produções,

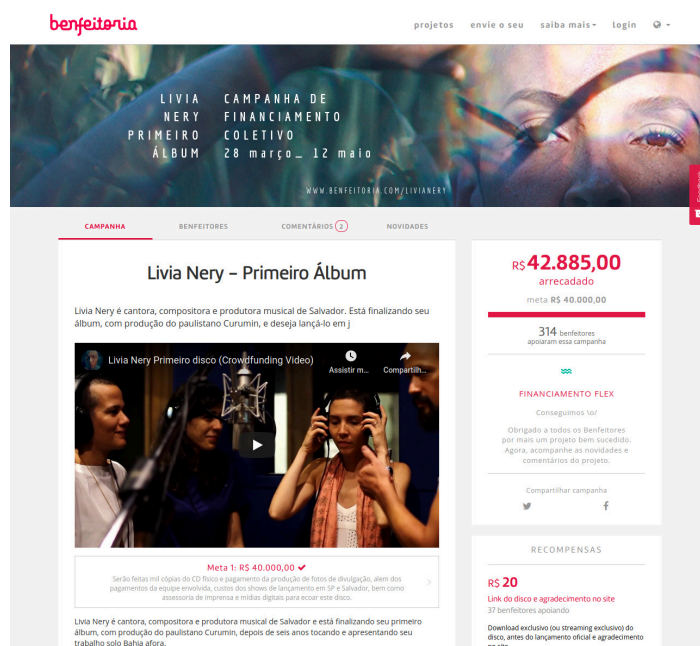
¹⁴Música de Livia Nery.

com o patrocínio da Conexão Vivo, através da Lei de Incentivo Estadual, Fazcultura - nas cidades baianas Feira de Santana e Cachoeira. Uma circulação mais ampla pela Bahia aconteceu quando, em 2013, Josyara foi contemplada no Edital Setorial de Música da Funceb/Secult – BA. Além de Salvador, Josyara levou para as cidades de Carinhanha, Bom Jesus da Lapa e Juazeiro o show de seu primeiro disco.

Em 2018 Josyara lança seu segundo disco, o *Mansa Fúria*. A materialização deste trabalho foi possível com a aprovação do projeto do disco no Edital Natura Musical de 2017, através da seleção específica para o estado da Bahia, pelo Fazcultura. Além da Josyara, tiveram também projetos aprovados Larissa Luz e Luedji Luna, duas outras destacadas *cantautoras* baianas, mulheres negras. Nesta seleção, a cantora paulistana Anelis Assumpção fez parte da curadoria, uma mulher negra que reafirma através da arte que produz sua identidade e condição de gênero e raça, e tornou ainda mais evidente a importância da representatividade entre os grupos que realizam curadorias para a inserção de *sujeitos* historicamente marginalizados. Com o objetivo de fomentar e valorizar a cena musical brasileira, o edital foi lançado em 2005 pela Natura, empresa que atua no ramo de cosméticos, e a partir deste edital de 2017 passou a realizar seleções específicas para a Bahia, Pará, Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Livia Nery, por sua vez, viabilizou financeiramente todo o processo de produção e o lançamento de seu disco *Estranha Melodia* por meio de um financiamento coletivo através da plataforma digital Benfeitoria, que atua como mobilizadora de recursos para a realização de projetos. Bastante conhecido e utilizado por artistas de diferentes segmentos, o *crowdfunding* corresponde a um processo onde o próprio público age como investidor direto, realizando aplicações em dinheiro nos valores estabelecido por quem propõe o projeto, em troca de recompensas que normalmente ou tem relações diretas com o projeto ou é produto resultante dele. O *crowdfunding* ou financiamento coletivo conforma um novo modelo econômico que tem a colaboração como cultura necessária para sua efetivação; é uma nova prática de consumo cultural que se mantém através da confiança e afinidade do público tanto com o projeto quanto com quem o propõe.

Figura 10: Recorte da página web da campanha de financiamento coletivo para o disco *Estranha Melodia*.



Fonte: <https://benfeitoria.com/livianery?ref=benfeitoria-home>

Para a realização do *Estranha Melodia*, a meta de arrecadação financeira - que corresponde, na maioria das vezes, ao valor necessário para a realização do projeto - foi superada com o apoio de 314 *benfeitores*, o que aponta a existência de uma rede de colaboração em sintonia com o trabalho que Livia Nery tem realizado na música.

Em 2017, momento em que Luedji Luna trabalhava na produção de seu disco de estreia, o financiamento coletivo foi a primeira possibilidade econômica para realização do trabalho. Lançado através da plataforma Catarse, o projeto de *Um Corpo no Mundo*, que abarcava o processo de gravação do disco, recebeu apoio de 127 pessoas.

Figura 11: Recorte da página web da campanha de financiamento coletivo para o disco *Um Corpo no Mundo*.



Fonte:

https://www.catarse.me/umcorponomundo_luedjiluna?ref=user_contributed&project_id=51262&project_user_id=354210

Josyara também contou com um financiamento coletivo para realizar, em junho de 2016, a turnê Perambulante que percorreu sete cidades da Bahia (Salvador, Porto Seguro, Lençóis, Capão, Caetité, Montes Claros e Serrinha), além de algumas cidades pelo sudeste: Vitória, no Espírito Santo; Rio de Janeiro e Paraty; Belo Horizonte; e São Paulo. A plataforma digital utilizada para a arrecadação foi a Kickante, e com apenas 16 *kicks* (doadores) a meta estabelecida não foi atingida - o que não inviabilizou a realização da turnê nem gerou o cancelamento de shows em cidades estabelecidas no projeto.

Figura 12: Recorte da página web do financiamento coletivo para realização da Turnê Perambulante.

The image shows a screenshot of the Kickante crowdfunding website. At the top, the Kickante logo is visible along with navigation links: 'Explore', 'Aprenda', 'Crie sua Campanha', a search bar for 'Buscar campanhas', and links for 'Cadastre-se' and 'Entrar'. Below the navigation, there are tabs for 'Início', 'Mini Blog (0)', 'Comentários (1)', and 'Kickadores (16)'. The main heading is 'JOSYARA PERAMBULANTE' with the subtitle 'Música - Salvador, BA'. On the left, there is a video player showing a woman playing a guitar with 'JOSYARA' written on the screen. Below the video is a social media share button and a 'Seguir' button. To the right of the video, a progress bar shows '16 kicks' and 'R\$360,00' raised, which is 14% of the goal of R\$2.500,00. The status is 'Encerrado!' (Closed). Below this, it says 'Campanha flexível' and 'Esta campanha recebeu todos os fundos arrecadados até 30/06/2016'. At the bottom left, there is a graphic for 'JOSYARA PERAMBULANTE' featuring a woman playing a guitar and a guitar. On the bottom right, there is a 'Recompensas' (Rewards) section with two items: one for R\$12,00 ('SHOW BELO HORIZONTE') and one for R\$20,00.

Fonte: <https://www.kickante.com.br/campanhas/josyara-perambulante>

Para artistas independentes, circular pelo país não é fácil. Levar a música que produz de outro modo, que não através da internet, para os diferentes territórios do Brasil, um país de proporções continentais, requer estrutura muitas vezes cara para quem não recebe acolhimento de grandes produtoras. Cara no sentido financeiro, pois cumprir grandes trajetos demanda custos muitas vezes não compensados pelo valor monetário recebido pela execução do trabalho. Ambas as *cantautoras* foram contempladas em editais públicos com projetos voltados para a circulação de seus trabalhos. Josyara, em 2013, com a aprovação do projeto para lançamento do disco *Uni Versos* no Edital Setorial de Música da Funceb/Secult – BA, e Livia Nery em 2017, na 2ª Seleção do Edital de Mobilidade Artística também da Funceb/Secult – BA. Ambos os editais utilizam recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA), custeando total ou parcialmente os projetos selecionados. Com esse edital,

Livia Nery captou recurso para viajar em setembro do mesmo ano a Chicago e participar do *Circuito artístico-educativo 2017: Old Town School Music Chicago* com seu show solo *Vulcanidades*. Retornando para a Bahia, a cantora fez, como contrapartida determinada pelo edital, a partilha das experiências da viagem realizando o *Atelier Live Eletronic*.

Luedji Luna, por sua vez, teve em 2018 a turnê nacional de seu disco financiada pela Natura Musical, após ser selecionada pelo programa - que conta com o apoio da lei estadual de incentivo à cultura da Bahia, FazCultura - no edital realizado em 2017. Com este apoio, a *cantautora* pôde levar seu show para Salvador, Aracaju, Alagoas, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, e realizar um registro documental da turnê.

Josyara, Livia Nery e Luedji Luna reconfiguram suas relações com os espaços privados de suas formações, assim como também alteram suas relações com os lugares onde cresceram e onde suas ligações com a música foram iniciadas, para tornar possível a realização de uma carreira como uma mulher profissional da música. Promover mudanças não é fácil, pensando como é necessário a partir delas abrir mão de uma rede de afetos, simbologias e possibilidades que nos colocam em uma zona de conforto diante das incertezas que um lugar menos conhecido por nós e que pouco nos conhece apresenta. Mas para artistas da música, que encaram o fazer musical como ofício, determinadas mudanças são fundamentais para que seja alcançada alguma autonomia na realização de seus trabalhos. E para uma parcela relevante de artista da música independente baiana, realizar migração rumo a territórios mais expandidos é atitude quase obrigatória.

Pensando nas dificuldades de circulação e ocupação dos espaços públicos que já são cotidianas na vida das mulheres, pondo-nas em lutas constantes pela afirmação de suas presenças, estar presente no campo da música requer também ações, muitas vezes de enfrentamento, que garantam essas presenças de maneiras marcante e crescente. Distribuir um trabalho musical e circular com ele, só são passos possíveis, quando estar presente na música é algo real, não havendo mais a exclusão como elemento característico cadeia da produção musical. A distribuição e circulação tendem a ser facilitadas quando há formação de redes de apoio, mesmo

que locais, mas que conseguem, de maneira coletiva, refletir sobre as fragilidades e deficiências existentes no campo musical, e pensar e executar estratégias de enfrentamento ao que pode imobilizar artistas em seus processos de expansão.

Quando falo em estratégias, penso desde a utilização de recursos públicos acessados, de maneira especial, através de editais públicos - e também privados, visto que há no Brasil um número generoso de seleções geridas por empresas de natureza privada que têm a isenção fiscal como fonte de seus recursos - até a captação via financiamento coletivo que tende, por sua vez, estabelecer contato entre o trabalho de artistas e um público que financia este mesmo trabalho, tornando-se consumidor direto, sem a intermediação de uma empresa. Para além disso, a construção de projetos que têm entre os principais objetivos dar visibilidade a trabalhos realizados por mulheres, tem se mostrado estratégia certa não somente de enfrentamento às limitações, mas também de ocupação de cenários musicais.

Entre novembro e dezembro de 2017 em Salvador, foi realizado o projeto *Baile Experimento apresenta: Coro de Rua*, idealizado pela Livia Nery. Com o apoio financeiro da prefeitura local, através do edital Arte Todo Dia, o projeto ocupou a Escadaria da Barroquinha, no centro da cidade, bastante conhecida como Ladeira do Couro. A *ocupação sonora* teve duas edições reunindo artistas de lugares diferentes do Brasil para fortalecer e celebrar a cultura *sound system* na capital baiana. Referência marcante na trajetória musical de Livia, os sons jamaicanos são latentes em suas músicas, de maneira especial o *dub* que é incorporado por ela como técnica de mixagem. Encerrando o projeto, Livia Nery ministrou a oficina *Atelier Live Eletronic* de forma gratuita e voltada apenas para mulheres.

Figura 13: Livia Nery na oficina Atelier Live Eletronic ofertada para mulheres, Salvador, 2017.



Fonte: autoria desconhecida.

Destaco ainda evento realizado em Salvador, no início de 2018, onde Josyara e Livia Nery compartilharam o palco do *Commons Studio Bar* para realizarem seus shows, reafirmando, durante a estação mais efervescente para a cultura soteropolitana, a presença das mulheres no palco de um dos espaços culturais mais importantes para a música independente baiana.

Figura 14: Card de divulgação dos show de Josyara e Livia Nery realizados em Salvador, 2018.



Fonte: Reprodução da Internet.

No verão de 2019 foi a vez de Luedji Luna entrar em ação ao lado das também *cantautoras* baianas Larissa Luz e Xenia França, formando o projeto *Aya Bass*¹⁵, em show inédito no Festival Sangue Novo realizado no mês de janeiro na capital baiana. O projeto, que ganhou destaque nacional, se apresentou novamente nos carnavais de 2019 e 2020 de Salvador, assumindo o comando do Trio Respeita As Minas. A iniciativa, que é resultado da parceria entre a produtora baiana Maré Produções e a Secretaria de Políticas para as Mulheres do Estado da Bahia (SPM-BA), é parte da campanha lançada em 2017 pela SPM-BA que tem como objetivo principal levar às ruas mensagem de respeito às mulheres e combate a violência.

No mesmo ano, após ter seu disco registrado entre os mais tocados em julho na Europa¹⁶, Luedji Luna pôde expandir seu trabalho para além das fronteiras nacionais realizando shows pelo velho continente e América do Norte.

Figura 15: Aya Bass (Luedji Luna, Larissa Luz e Xenia França) no Trio Respeita as Minas, carnaval de Salvador, 2019.

¹⁵ Para saber mais informações sobre o projeto, acessar: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/projeto-aya-bass-reune-potencias-de-larissa-luz-luedji-luna-e-xenia-franca>

¹⁶ Fonte: <https://www.elcabong.com.br/luedji-luna-estreia-disco-entre-os-mais-tocados-na-europa/>



Fonte: Reprodução da Internet.

4.2 - *Apreciação*¹⁷

Sendo Josyara uma artista formada/forjada em um momento de expansão de uma assim chamada “nova música baiana”, sua relação com o instrumento que lhe acompanha desde cedo em todos os processos musicais não haveria de ser menos expansiva. Diferentes tradições musicais compõem a nova música baiana e a música feita por Josyara segue essa tendência. Sua forma bastante particular de tocar violão, segue uma tendência percussiva que preenche a musicalidade própria do recôncavo baiano.

A criatividade de Josyara é expandida a partir do manuseio do violão: não só pelo desenvolvimento de técnicas ou reprodução de referências estilísticas, mas pela capacidade de criação, partindo do que se tem de conhecimento sobre o instrumento, mas também da habilidade de realizar algo novo a partir das próprias experiências com a música, fazendo de seu modo de tocar violão um elemento caracterizador de sua identidade musical. Josyara nos dá, com seu violão percussivo, uma musicalidade de melodias ritmadas. Como não se deixar levar ao movimento ao escutar violão e voz na *“lembança de ser livre, na selva no barro ou*

¹⁷Música de Josyara.

no mangue”?

Artista de uma música que reflete um Brasil em transformação, Josyara se apoia em um instrumento tipicamente brasileiro, que foi um dos responsáveis por uma das maiores revoluções musicais feita no país. O violão está para a *cantautora* não apenas como acompanhante nas canções, mas também como parte do corpo musical dela. Nogueira (2007) aponta a identificação do intérprete com o instrumento que toca e com o repertório que escolhe representar como dois elementos essenciais para o seu trabalho.

A escolha de Josyara pelo violão parece ter orientado a escolha de seus repertórios. Primeiro, a descoberta do instrumento, seguida da iniciação musical através dele; depois a segurança de se desenvolver musicalmente e produzir música tendo o violão como principal suporte, chegando à autonomia e à liberdade de se colocar enquanto artista, *cantautora*; em seguida, a segurança pelo domínio do instrumento e a confiança de que ele seguirá seu companheiro, marcam a construção de um repertório que reflete uma musicalidade própria.

Para Josyara, as coisas podem não ter acontecido exatamente nessa ordem ou pode ser que nem todas tenham acontecido ainda para ela, mas de certo que o seu controle sobre o violão lhe confere uma posição de poder. Penso o mesmo quando observo Livia em suas performances, assumindo o controle de seus instrumentos eletrônicos. Se os instrumentos por si só já carregam uma simbologia - o violão, que de sua aparente simplicidade, mostra uma plasticidade musical que tange a genialidade; instrumentos eletrônicos modernos, considerados sempre tão complexos, possibilitando o alcance do inimaginável - ter mulheres ao comando deles denota simbologias ainda mais marcantes, considerando que as mulheres são sempre distanciadas da possibilidade de assumirem posição de instrumentistas no universo musical.

“E assim como o instrumento, que carrega em si um arsenal de significações, a mesma associação do músico com o instrumento, já o predispõe a uma consideração e uma representação por parte da sociedade. A escolha do instrumento já traz consigo uma representação do próprio intérprete frente aos significados, objetivos e âmbito de sua prática” (NOGUEIRA, p.10, 2007).

Josyara e Livia Nery se entrelaçam aos instrumentos em suas performances,

transmitindo a eles vida e recebendo deles vibrações sonoras. Vê-las se apresentarem me leva a pensar sobre a importância do corpo para a música, e a refletir sobre o quanto pode ser importante, para que uma performance musical tenha qualidade, a relação do corpo com o instrumento. O corpo presente em sua totalidade dá não somente vida à performance musical, mas dá também sentido ao próprio conteúdo e estética que formam a música.

GODOY; LEMAN (2010) falam sobre a importância da perspectiva corporificada da música, segundo a qual todo som está contido em uma trajetória gestual (apud FERNANDES, 2019). Se o corpo carrega, afinal, marcas das experiências vividas, e se as artistas em questão traduzem tais experiências em suas músicas, serão seus corpos também elementos musicais, certamente imprescindíveis às suas performances.

“(...) a criação musical reconhece a própria performance enquanto ato criativo, e o compositor, como um artesão que se corporaliza e se interessa em aprender o funcionamento tanto do instrumento como das maneiras de chegar a ele (...) é do desejo, comum ao compositor e ao performer, em expandir o instrumento e suas sonoridades que nasce em ambos um interesse vivo pela fisicalidade dos gestos em cena e pela tecnicidade de sua relação com o instrumento” (FERNANDES, p. 250, 2019).

Não há como separar a compositora da performer, ambas as artistas representam a imbricação dessas duas funções. Ser *cantautora* é encher de significados suas próprias composições e dar a elas vida através da performance e a interpretação. Mas há de se lembrar que o corpo é também um instrumento, talvez o primeiro onde a música se manifeste e onde a composição tome forma, servindo de veículo para que a musicalidade de cada uma alcance outros instrumentos. Se o nosso corpo é nosso principal veículo de interação com o mundo, é ele também nosso principal veículo de interação com a música.

Ao ver as primeiras performances solo de Livia Nery, onde ela se colocava ao público rodeada de aparelhos eletrônicos, fios e luzes, a ideia de estar diante de uma artista ciborgue me parecia natural. Hoje, vendo a Livia em palcos grandes acompanhada de outros músicos, essa ideia permanece. Ela ainda se coloca rodeada da aparelhagem e fiação que parecem lhe garantir segurança ao performar,

desfazendo qualquer fronteira que possa haver entre seu corpo e os instrumentos.

O “mito do ciborgue” defendido pela Donna Haraway significa “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, p. 45, 1995). Tudo isso, protagonizado por *sujeitos* ciborgues, tem transformado o mundo das artes. A música também tem sentido as transformações acionadas por diferentes *sujeitos*. Desde que Livia apareceu na cena musical baiana, o estranhamento em ver uma mulher se dedicando ao manuseio de synths, loops, samplers e à produção musical, tem diminuído pelo menos para quem está atento ao que tem sido feito na música independente na Bahia. O “mito do ciborgue” na nova música baiana é uma mulher. Decerto que ela não é o único, mas reconhecer isso denota algo grandioso para as mulheres que atuam na música, ou simplesmente prestigiam essas mulheres.

Outro elemento para apreciação das três artistas é justamente aquele que faz delas *cantautoras*. Autoras das músicas que cantam, Josyara, Livia Nery e Luedji Luna rompem com a figura da mulher puramente intérprete ao se assumirem compositoras, com produções artísticas autênticas marcadas por discursos musicais situados. Ouvir os discos das três não nos deixa duvidar de que suas trajetórias são estímulos para as composições ali registradas.

4.3 - Asas¹⁸

Se a música é, além de uma expressão artística, também uma expressão social, quem a produz assume posição de difundir um conhecimento, uma narrativa e uma perspectiva não somente sobre música, mas também sobre o mundo. Desta forma, a dicotomia subjetividade/objetividade fraqueja diante da imbricação total entre artista e o resultado do trabalho. No final das contas, um produto artístico - neste caso, a música - só pode ter suas significações compreendidas quando sabemos quem as produziu. Música comunica conceitos, mas comunica também afetos e a subjetividade do/a artista se expressa também através daqueles escolhidos para serem musicados. Neste sentido, a escolha dos afetos é parte da construção de narrativa tanto quanto a escolha por qualquer elemento musical que vá compor a

¹⁸Música de Luedji Luna.

música.

Com sua capacidade de estimular emoções em quem a escuta, a música demonstra seu potencial de transformação através do afeto que pode transmitir. O que pode ser comunicado e compartilhado através da música é entendido a partir da experiência estética dada na escuta, no mergulho profundo pelos significados musicados. E se os significados são histórico e culturalmente situados, não há como negar a música enquanto fator social com potencial transformador.

Do mesmo modo que o fazer musical é condicionado por um lugar de fala, sendo preenchido por elementos que caracterizam e muito têm a mostrar sobre *o sujeito* que é parte protagonista deste fazer, será ele mesmo também fator determinante para a localização do sujeito, à medida que a imbricação entre música e corpo não puder ser negada. Se a música de Josyara, Livia Nery e Luedji Luna são permeadas por elementos que as situam em lugares de fala e de escuta específicos, são elas também marcadores importantes para a caracterização e reconhecimento das mulheres que elas assumem ser.

Josyara pode ser reconhecida hoje, na música independente brasileira, como um vetor de propagação da diversidade sexual, de gênero, raça e território. A nova música baiana reforça a visibilidade de outros e novos *sujeitos* sociais, mas o mérito da artista deve ser destacado: a qualidade da música que produz tem relação direta com *o sujeito* social que ela é, a partir das posturas políticas que assume e da maneira que elas refletem no seu fazer musical, desde os processos iniciais ao resultado final.

*Bomba de efeito moral
Saiu no jornal que é preciso esconder
Tudo aquilo que sou
Pra agradar os senhores do engenho da dor*

*Não vamos voltar pra senzalas
Não vamos voltar pros porões
Não vamos voltar pros armários
Não vamos voltar pras prisões*

(Engenho da Dor - Josyara)

A troca de experiências e de conhecimento entre mulheres tem importância transformadora. Além da possibilidade de aprendizado e fortalecimento individual de cada mulher participante da troca, o ganho coletivo para as mulheres enquanto categoria é evidenciado nas mudanças sociais e culturais resultantes da criação de redes de compartilhamento entre mulheres.

Na música, iniciativas como a *SÊLA*¹⁹, o *Projeto Concha*²⁰, o *Sonora*²¹ e o *WME*²² têm sido fundamentais para destacar e fortalecer a participação feminina na música, contribuindo para a aproximação de mais mulheres com o universo musical. Iniciativas como a de Livia Nery de realizar atividades formativas com mulheres sobre algum aspecto do trabalho com música têm também sua importância e impacto. A oficina *Atelier Live Eletronic* realizada por ela em 2017, foi descrita pela *cantautora* da seguinte forma:

“Durante a atividade, as alunas terão acesso a temas relacionados à produção musical inspirada nos ritmos Jamaicanos, especificamente o Dub, que ganhou força no final da década de 60 quando os engenheiros de som tornaram-se protagonistas da música imprimindo sonoridade própria nos instrumentais do reggae. O processo que resultou no “dubplate” é uma amostra de como esta interferência atua no som e as alunas poderão experienciá-lo nesta oficina, que disponibilizará ferramentas analógicas e digitais para que todas possam “adubar” um instrumental ao vivo. De forma vivencial, poderão manipular equipamentos e extrair sonoridades elas mesmas, trocando ideias, tirando dúvidas, encontrando um espaço de total disponibilidade para experimentar.”

A trajetória das três *cantautoras* apresentadas aqui nos lembra do papel importante que artistas possuem para as transformações da arte e da própria sociedade com a qual seus trabalhos interagem. Ao apresentar novas consciências a partir dos recursos visuais e performáticos que agregam, e utilizando também o próprio corpo como forma de expressão artística, questões são expostas por artistas através de modos particulares que o discurso político tradicional não dá conta (DAVIS, 2011).

¹⁹ Aliança entre mulheres envolvidas com o mercado da música, que tem entre suas ações a realização de festival, uma plataforma sobre mulheres que trabalham na/com/para a música, e um selo musical. (<https://www.facebook.com/selamusical/>)

²⁰ Projeto realizado em Porto Alegre que busca oferecer apoio a mulheres compositoras, cantoras, instrumentistas e musicistas do cenário independente brasileiro. (<https://www.facebook.com/projetoonchapo/>)

²¹ SONORA – Festival Internacional de Compositoras é um projeto brasileiro com edições realizadas em diferentes países com o objetivo de destacar e dar visibilidade à composição musical feita por mulheres. (<https://www.facebook.com/sonorafestivalbrasil/>)

²² O Women's Music Event (WME) é uma plataforma de música, negócios e tecnologia feita para dar destaque à participação e promover a inclusão de mulheres no mercado da música. (<https://womensmusicsevent.com.br/>)

A autoria para as três é uma questão de verdade: se compõem para romper com os silenciamentos, o que está em jogo são as suas próprias subjetividades, seus sentimentos e percepções sobre o mundo que decidem compartilhar através da música.

*Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte*

(Um Corpo no Mundo - Luedji Luna)

Luedji Luna se afirma compositora e o trabalho autoral que produz é fundamental para conhecermos a música contemporânea feita hoje no Brasil. É um trabalho que carrega a herança deixada por outras compositoras como Dona Ivone Lara, Lecy Brandão e Cátia de França, mulheres negras que não se encaixam nos padrões das musas intérpretes, mas que marcaram e ainda marcam a música brasileira. Quantas mulheres negras podem ganhar visibilidade através da Luedji Luna? Quantas mais forem necessárias para afirmar a existência da produção artística negra e feminina. Não haveria sentido na unicidade de seu trabalho no enfrentamento ao racismo, se o trabalho de outras muitas mulheres negras não pudessem ser visibilizados também. Luedji Luna enquanto artista dá sentido real ao termo “subir de bonde”.

“O trabalho autoral de *cantautoras*, negras e baianas, me impõe pensar a imaginação de comunidades afetivas enquanto tentativas de construção de novas práticas de fazer musical, da produção de novas sensibilidades, que se desdobra ainda em outras possibilidades de construções de mundo” (BARBOSA, p.5, 2018).

Não dar voz ao que dizem os homens, pois eles sempre foram os contadores de histórias. Josyara, Livia Nery e Luedji Luna dão voz agora às suas próprias histórias e cantam histórias de outras mulheres, confirmando a existência das musicalidades femininas pelo protagonismo de quem as faz, e não pela existência de elementos que as igualem. A caminhada de cada uma é refletida na música que produzem, demonstrando que não há desconexões entre as palavras que escrevem e aquelas

que as constituem enquanto *sujeitos*.

*Mas a fé é feito ferro
Dura como cobre
Esperança última que morre
Deixa estar, que eu vou voltar
Pra dizer*

*Aumente o som
Presente com
Corpo e alma, mente sã*

(Instinto - Livia Nery)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente o crescimento da presença de mulheres no mundo da música, que atuam nas diferentes etapas da cadeia de produção musical. Essa virada feminina, que acompanha um processo de empoderamento das mulheres na sociedade como um todo, tenciona na música uma mudança de paradigma. A maior participação feminina acentua a cobrança pela valorização do trabalho musical realizado por mulheres, questiona as invisibilização e apagamentos que estão na base da própria música brasileira, e resgata narrativas daquelas que tiveram suas contribuições musicais pegadas ao mesmo tempo em que abre passagem para outras narrativas construídas no momento presente.

Dessa forma, quis com este trabalho contribuir para as reflexões sobre gênero e música, discutindo sobre mecanismos e relações de poder que são estabelecidas contra as mulheres, mas também trazendo discussão sobre como a presença das próprias mulheres na cadeia de produção musical tem sido crucial para o enfraquecimento de tais relações.

Por isso é importante dar evidência às produções musicais de Josyara, Livia Nery e Luedji Luna, enfatizando tanto a qualidade musical e estética quanto a carga

político-afetiva que apresentam. É ainda mais importante dar essa evidência, destacando que elas são apenas três artistas em um universo muito mais amplo e diverso de mulheres, que têm construído novas histórias para a música brasileira.

Não há ausência de mulheres na música. O que há, ainda, é uma música regida por pressupostos opressivos que a estrutura enquanto um campo patriarcal e sexista. A crescente participação de mulheres na música tem causado transformações estéticas e políticas impulsionadas pelas pautas de gênero, mas ainda não conseguiu garantir equidades entre homens e mulheres. Em diferentes países, as listas de músicas mais ouvidas estão sempre ocupadas, em sua maioria, por homens, tanto intérpretes, quanto compositores e produtores. De certo que ainda há muito trabalho a ser feito. Mas é certo também que a música precisa passar por mudanças ainda mais estruturais para que o reconhecimento do trabalho realizado por mulheres não seja fruto do desgaste constante das artistas.

O desprestígio às mulheres que marcam presença na música, seja dando sua contribuição enquanto pesquisadora, artista, professora, ou exercendo qualquer outra função ligada à música, é parte do processo de invisibilização que muitas vezes apaga da história mulheres primordiais. O relatório "Por Elas Que Fazem a Música" produzido em 2019 pela UBC (União Brasileira de Compositores), que apresenta dados sobre a participação feminina em seu quadro de associados, demonstra que, dentre os cem maiores arrecadadores durante o período, apenas 9 eram mulheres (UBC, 2019). A pesquisa "Mulheres na Indústria da Música no Brasil: Obstáculos, Oportunidades e Perspectivas", realizada pela Data Sim em 2019, evidencia que 84% das respondentes afirmaram ter sido discriminada por ser mulher e que 67,1% avaliou como negativa ou muito negativa a desproporção de remuneração entre homens e mulheres no mercado da música (DATA SIM, 2019). Em fevereiro de 2019, a BBC News publicou reportagem, abordando as disparidades de gênero na música *pop*, onde alguns dados incômodos foram apresentados: o número de mulheres nas paradas de sucesso britânicas tem se mantido igual na última década, ao passo que o número de homens aumentou mais de 50% devido, principalmente, ao crescimento da quantidade de parcerias masculinas nas produções musicais (YOUNGS, 2019).

Esses números que refletem a desigualdade de gênero na cadeia de produção

musical estão sendo levantados não somente para problematizar a realidade e enfatizar a necessidade de reestruturação, mas também para chamar atenção para o fato de que há mulheres dispostas a disputar os espaços de produção e distribuição de música.

Dediquei-me, neste trabalho, às reflexões sobre mulheres que existem na música de maneira ativa e atuante, compreendo-a como uma forma de produção de saber que é situada especialmente no território, na raça e no gênero de quem o produz. Assim, ao pensar sobre mulheres da música independente, preciso considerar o quanto os marcadores políticos de diferenciação incidem sobre e determinam suas experiências. Ao observar as trajetórias de Joyara, Livia Nery e de Luedji Luna, algumas questões que já me rondavam ficaram mais intensas. São questões sobre o quanto o gênero, interligado a outros marcadores, tende a pesar sobre a forma como mulheres se relacionam com a música e como o próprio campo musical se relaciona com elas. Compartilho essas questões aqui.

Primeiro, sobre insegurança. Estar insegura no espaço que acredita ser o mais acertado para desenvolver suas potencialidades; naquele a partir do qual dará suas principais contribuições. Penso: a insegurança é elemento característico de mulheres em início de carreira na música? Se ela é, ainda, espaço notadamente masculino, não seria equívoco afirmar que a geração de inseguranças tem relação direta com tal fato. Se mulheres não são ensinadas a se sentirem pertencentes a determinados lugares, obviamente não os ocupará, e se o fizer, não será com a mesma naturalidade daqueles que aprenderam serem pertencentes a eles. Não afirmo isso me ancorando na ideia de que a socialização determina *os sujeitos*, mas sabendo o quanto ela impacta na relação dos mesmos com os espaços sociais em que vivem. Vide as masculinidades tóxicas, resultado de socializações patriarcais, atualmente sendo repensadas pelos próprios homens.

A insegurança pode existir por vários motivos: receio de ser julgada pela postura no palco; pela estética corporal que apresenta; pela forma com a qual utiliza o instrumento - penso que esses três motivos têm relação direta com a ideia de um perfil idealizado de mulher expectado pela sociedade. Questões subjetivas podem ser geradoras de inseguranças tanto quanto fatores externos. Percebo o quanto a crítica musical direcionada às mulheres que atuam no campo, muitas vezes

elaborada por sujeitos masculinos, tende a se esvaziar de sensibilidades que toquem em elementos subjetivos e extramusicais, se compondo de aspectos machistas, sexistas e muitas vezes misóginos. Não receio em pensar tais críticas enquanto alimentadoras de inseguranças, mesmo que depois elas possam se tornar combustíveis para a ação de muitas mulheres.

Associo essa questão a outra que tem me colocado à reflexão, especialmente a partir do contato com comentários feitos no âmbito da internet a respeito do disco *Estranha Melodia*, da Livia Nery. Observo que ainda é menos difícil para homens pôr no mundo seus trabalhos musicais, e não me refiro aqui a dificuldades de natureza material e financeira, apenas. É uma questão sobre representatividade e reconhecimento. A construção da autoconfiança nos sujeitos masculinos contribui para que a insegurança em se expor e em expor suas produções seja mínima - e isto está associado a hegemonia masculina em praticamente todos os espaços de poder. Há uma rigidez suavizada nas análises técnicas sobre trabalhos musicais realizados por homens: se a música está mais para sujeitos masculinos - cis, há de se destacar, é natural que sujeitos femininos sejam corpos estranhos e postos em posição de análise como *o outro*, a partir de um padrão que é masculino?

É sempre mais difícil para mulheres carregar o peso de um trabalho autoral na música. Muitos ouvidos não estão interessados em escutar o resultado de um trabalho cujo protagonismo é feminino. Até nós mulheres criamos cismas, questionamos qualidade técnica quando nem lembramos que a técnica existe ao escutar músicas feitas por homens. É que, de uma forma inconsciente, o lugar da música é compreendido como um lugar para sujeitos masculinos, mulheres que ocupam esse lugar estão desviando padrões - e mesmo que esse desvio seja aceito, ainda serão as mulheres *o outro*²³ dos homens, sendo estes sempre o ponto de referência. Daí a ideia de que uma mulher que assume a produção musical de seu próprio disco e que domina a complexidade de aparelhos eletrônicos é “cara-de-pau” em se expor nesses meios tão masculinos. Eu diria corajosa e inteligente.

A última questão que trago é sobre o olhar que lê um trabalho musical realizado por uma mulher. Estão os nossos olhares atentos aos elementos extramusicais que

²³IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Labrys, estudos feministas [online], n. 1-2, 2002.

compõem as músicas de autorias femininas? Se quem cria e realiza a produção artística parte de uma localidade, quem lê, analisa e interpreta essa mesma produção também cumpre seu papel de expectar e consumir a partir de uma localidade, situada em uma posição política e de poder, a partir de um território geográfico que lhe confere acessos ou limitações, racializada, sob uma condição de gênero e de orientação sexual e pertencente a uma classe. Não há como cobrar apenas às artistas uma responsabilidade pelo trabalho que realizam, é necessário também refletirmos sobre o quão responsável é nosso consumo. Temos feito uma escuta atenta e política das obras dessas artistas, de maneira respeitosa para com suas experiências, e para com os diferentes processos no qual essas obras foram realizadas? Cada um dos discos apresentados aqui carrega as memórias afetivas e estéticas das três *cantautoras*, mas carrega também as experiências de diferentes formas de produção e distribuição pelas quais passaram para chegar até a efetivação do consumo.

Realizar este trabalho foi uma tarefa com alguns desafios. Um deles foi assumir que a escolha da temática foi motivada inicialmente por questões puramente subjetivas. Mas se é a temática aqui apresentada uma das que me movimentam não somente no espaço da academia, foi importante compreender a escolha como uma posição também política, além de afetiva, de um *sujeito* feminino que não desassocia o pessoal do político. Outro desafio, de caráter mais objetivo, foi o de encontrar produções acadêmicas recentes dedicadas ao estudo de mulheres atuantes no momento agora da música. Esse desafio me levou ao contato com trabalhos realizados em diversos locais do Brasil, e me fez perceber que há relevância neste que apresento, a partir do instante que ele é posto como mais uma contribuição para o debate. Compreender que o próprio trabalho tem suas limitações foi também um desafio. Não pretendi esgotar qualquer temática, até porque isso não seria possível, mas sei que tudo que aqui apresentei partiu de minhas leituras sobre a realidade e sobre as referências que escolhi para me acompanharem.

Penso que uma das questões mais importantes dentre as que esboço nesta dissertação é o fato de que referências femininas existem, e que fomos nós, mulheres, quem as criamos enquanto tal. Isso diz respeito à disputa de posições e perspectivas, mas também diz respeito à inserção na história de *sujeitos*, trajetórias

e conhecimentos relegados ao apagamento pela ausência de registros. Somos nós mesmas referências para outras mulheres e é justamente isso que faz a hegemonia do referencial masculino desmoronar, mesmo que de maneira lenta.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 152 p. (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro), 2019.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. Publicado originalmente em Yeager, P. (ed.). *The geography of identity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 40-58. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236363/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf . Acessado em janeiro de 2020.

BANDEIRA, Messias Guimarães. *Construindo a Audiosfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical* – Salvador, 2004. 256p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia.

BARBOSA, Helen Campos. A experiência estética e as visibilidades de gêneros. *Revista Periódicus*, v. I, p. p.110-124-124, 2017.

BARBOSA, Helen Campos. *Filhas da diáspora: Uma revisão teórica sobre experiência estética numa perspectiva feminista e antirracista*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação –Joinville-SC, 2018. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2018/resumos/R13-2324-1.pdf> . Acessado em março de 2020.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 134 p. (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro), 2019.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu* (26), 2006, 329-376. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>>. Acessado em: de setembro de 2019.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu* (11) 1998: pp.11-42. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457/2381>>. Acessado em maio de 2019.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf>. Acessado em julho de 2019.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. *Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campina, SP: [s.n.], 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/325515/1/Cerqueira_AmandaPatryciaCoutinhoDe_D.pdf>. Acessado em maio de 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*(10), nº 1, Florianópolis, UFSC, 2002, pp.171-188. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>>. Acessado em julho de 2019.

DATA SIM. *Mulheres na Indústria da Música no Brasil: Obstáculos, Oportunidades e Perspectivas*. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://mailchi.mpsimsaopaulo.com/mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil>

DAVIS, Angela. *As mulheres negras na construção de uma nova utopia*. Portal Geledés, 1997. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acessado em março de 2020.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>. Acessado em fevereiro de 2020.

GONZÁLES, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões*. Tradução: Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GOUVEIA, Anneza Tourinho de Almeida. *Um olhar sobre o bairro: aspectos do Cabula e suas relações com a Cidade de Salvador*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências - Salvador, 2010.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, março, 2008: p 115-147. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/697>>. Acessado em julho de 2019.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. 2009.

GUMES, Nadja Vladi. *A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador*. 2018. Disponível em: https://djumbaiala.com/wp-content/uploads/2020/05/Artigo_NadjaVladiGumes.pdf. Acessado em janeiro de 2020.

GUMES, Nadja Vladi. Nova música pop baiana emerge da adoção de gêneros locais com sotaque sonoros cosmopolitas. In: *14º Encontro Internacional de Música e Mídia - São Paulo - SP* ISBN: 978-85-62959-54-7, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79712>> Acessado em janeiro de 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. (trad. Mariza Corrêa) In: *Cadernos Pagu* (5) 1995: p. 7-41. Disponível em: <<https://www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>>. Acessado em maio de 2019.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Cobogó, 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242. Disponível em: <<http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>>. Acessado em julho de 2019.

LORDE, Audre. As ferramentas do mestre nunca vão dismantelar a casa grande. In: *Second Sex Conference, The Personal and the Political Panel*, New York, 1979. Disponível em: <https://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre_As_ferramentas_do_mestre_nunca_v%C3%A3o_desmantelar_a_casa-grande>. Acesso em: setembro 2019.

MACHADO NETO, D; TRAMONTINA, L. S. S. Musicologia feminista, historiografia

musical e teoria compensatória: um estudo de caso. In: *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

MARCHI, Leonardo de. Indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito. In.: *Anais da Intercom*. CD-Rom. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, NP de Rádio e Mídia Sonora, Rio de Janeiro, 2005.

MIGUEZ, Paulo. *A organização da cultura na "Cidade da Bahia"*. Salvador, 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia.

MOREIRA, Talitha Couto. Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

NEIVA, Tânia Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015*. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3665>>. Acessado em julho de 2019.

NOGUEIRA, Isabel; PORTO, Patrícia P. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: *Anais ANPPOM, 2007*. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf. Acessado em fevereiro de 2020.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A Emergência do Significado em Música*. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. In: *Verve*, 6: 279-296, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/verve/article/viewFile/5015/3557>>. Acessado em de setembro de 2019.

RAGO, Margareth. *Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos*. 2004. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Feminismo_e_subjetividade.pdf>. Acessado em agosto de 2019.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógena. In: *São Paulo em perspectiva*, 15(3), 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a09v15n3.pdf>>. Acessado em agosto de 2019.

RIBEIRO, D. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RIBEIRO, Uyatã Rayra L. *Pulando as cordas: novas configurações para a produção musical independente baiana (2007-2019)*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Salvador, BA: [s.n.], 2019.

ROSA, Laila. NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos

instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, p.25-56, 2015. Disponível em < www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf>. Acesso em abril de 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador : EDUFBA, 2014.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS, Verlane Aragão. Economia Política da música e do trabalho cultural: contribuições de estudos exploratórios. In. BOLAÑO, César Ricardo S. (Org.) *Cultura e desenvolvimento: reflexões à luz de Furtado*. Salvador; Brasília: EDUFBA, 2015.

SCOOT, Joan. A invisibilidade da experiência. In: *Revista Projeto História*, São Paulo, 16: 297-325, 1998. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11183>>. Acessado em de setembro de 2019.

SEGNINI, Liliana R.P. *Criação rima com precarização: Análise do Mercado de Trabalho artístico no Brasil*. Paper apresentado ao GT 29 – Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007.

SILVA, Marilda de Santana. *As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2007.

TANAKA, Harue. Mulheres na Música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. CLAVES (JOÃO PESSOA. ONLINE), v. 2018, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/issue/view/2138> . Acessado em março de 2020.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES (UBC). *Por Elas Que Fazem a Música*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/por-elas-que-fazem-a-musica-2019.pdf>

URIARTE, Lucas Zewe; MANNIS, José Augusto. Direcionamentos na escuta e suas influências no processo criativo. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-23.

VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento Hip Hop paulistano. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.

WERNER, Ann. *What does gender have to do with music, anyway?: mapping the relation between music and gender*. Per Musi, no. 39 (May), 1-11, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5266> .

ZERBINATTI, C. D., NOGUEIRA, I. P. y PEDRO, J. M. (2018). A emergência do

campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 2(1), e034. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>. Acessado em agosto de 2019.

JORNAIS, REVISTAS E WEBSITES

ANTUNES, Pedro. Josyara transita entre mansidão e fúria com segundo disco, 'Mansa Fúria'. *Estadão*, São Paulo, 24 de agosto de 2018. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica/josyara-transita-entre-mansidao-e-furia-com-segundo-disco-mansa-furia.70002470946>. Acessado em janeiro de 2020.

DIAS, Juliana. Morna: música de Cabo Verde torna-se a música da humanidade! *Portal Sotero Preta*, Salvador, 17 d dezembro de 2019. Disponível em: <http://portalsotero Preta.com.br/morna-musica-de-cabo-verde-torna-se-musica-da-humanidade-por-juliana-dias/>

DORNELAS, Luana. As histórias por trás de 'Estranha Melodia', de Livia Nery. *Red Bull*, São Paulo, 26 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/music/musica-faixa-a-faixa-livia-nerly>. Acessado em janeiro de 2020.

FACCHI, Cleber. Resenha: "Mansa Fúria", Josyara. *Miojo Indie*, 18 de setembro de 2018. Disponível em: <http://miojoindie.com.br/resenha-mansa-furia-josyara/>

GOMES, Fernando. Livia Nery convidou a banca de skate Lookdatshit para estrelar seu novo clipe. *Vice*, São Paulo, 14 de dezembro de 2017. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/d3xyymy/livia-nerly-vulcanidades-clipe. Acessado em janeiro de 2020.

GOMES, Fernando. Ouça dois sons novos da baiana Livia Nery. *Vice*, São Paulo, 13 de janeiro de 2017. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/vvv4yd/livia-nerly-vulcanidades-garota-multicolor

LIMA, Carlos Eduardo. Cantora baiana redefine a geografia emocional de sua terra. *MonkeyBuzz*, São Paulo, 11 de outubro de 2018. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albuns/josyara-mansa-furia/>. Acessado em janeiro de 2020.

Livia Nery lança campanha de financiamento coletivo para primeiro álbum. *Correio*, Salvador, 10 de maio de 2019. Entretenimento. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/livia-nerly-lanca-campanha-de-financiamento-coletivo-para-primeiro-album/>. Acessado em janeiro de 2020.

Luedji Luna e Robson Miguel – O negro na música – Diálogos Ausentes (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bOS-5iJaMt4>

MARTINELLI, Roberta. Som a Pino - Livia Nery. *Estadão*, São Paulo, 16 de dezembro de 2019. Eldorado FM. Disponível em: https://eldorado.estadao.com.br/audios/programas/som-a-pino/som-a-pino-livia-nerly_1064407

MATIAS, Alexandre. Josyara: Abraça. *Trabalho Sujo*, São Paulo, 26 de fevereiro de 2020. Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/josyara-abraca/>. Acessado em janeiro de 2020.

MATOS, Luciano. Jovem cantora baiana, JosyAra cai na estrada e circula pelo Brasil. *El Cabong*, Salvador, 14 de junho de 2016. Disponível em: <http://www.elcabong.com.br/jovem-cantora-baiana-josyara-cai-na-estrada-e-circula-pelo-brasil/>. Acessado em janeiro de 2020.

MEDEIROS, André Felipe de. Livia Nery: “Música é minha primeira, segunda e terceira camada”. *Música Pavê*, 20 de agosto de 2019. Disponível em: <https://musicapave.com/artigos/livia-nerly-musica-e-minha-primeira-segunda-e-terceira-camada/>. Acessado em janeiro de 2020.

Memórias de "Um Corpo no Mundo". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9WYnjuk9anI>

MORAES, Guto. Luedji Luna canta o silêncio e é atração do Festival Coquetel Molotov. *Folha de Pernambuco*, Recife, 16 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/luedji-luna-canta-o-silencio-e-e-atracao-do-festival-coquetel-molotov/87582/>

O violão manso e furioso de Josyara. *Istoé*, 24 de agosto de 2018. Cultura. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-violao-manso-e-furioso-de-josyara/>

OLIVEIRA, Daniel. O momento de Josyara. *A Tarde*, Salvador, 20 de fevereiro de 2017. Cultura. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1840218-o-momento-de-josyara>

PALUMBO, Patrícia. Vozes do Brasil - Livia Nery. TV Paraná, 11 de agosto de 2019. Disponível em: <http://www.paranaeducativa.pr.gov.br/modules/debaser2/visualizar.php?audiovideo=1&xfid=13496>

Perfil & Opinião | Josyara | 29.01.2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSdr7fqK9UQ>

PINHEIRO, Pedro Henrique. Conversamos com Livia Nery sobre seu disco de estreia e o frutífero momento da música baiana. *Tenho Mais Discos Que Amigos*,

São Paulo, 20 de agosto d 2019. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/08/20/livia-nerly-entrevista/>. Acessado em janeiro de 2020.

RELLSTAB, Clara. Josyara, a compositora ribeirinha que canta a mansa fúria do sertão baiano. *Huffpost*, 16 de junho de 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/06/15/josyara-lelis-a-compositora-ribeirinha-que-canta-a-mansa-furia-do-sertao-baiano_a_23460329/. Acessado em janeiro de 2020.

RIBEIRO, Djamila. Luedji Luna: do Cabula para o mundo. *Carta Capital*, 29 de maio de 2017. Sociedade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/luedji-luna-do-cabula-para-o-mundo/>

YOUNGS, Ian. Pop music's growing gender gap revealed in the collaboration age. *BBC*, London, 19 February 2019. Entertainment & Arts. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47232677>

DISCOGRAFIA

BUHR. Karina. Eu sou um monstro. IN: *Selvática*. YB Music, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wP1f_K828SI&has_verified=1 . Acessado em fevereiro de 2020.

JOSYARA. Engenho da Dor. IN: *Mansa Fúria*. Tratore, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XA9PetFv1zE> . Acessado em fevereiro de 2020.

LUEDJI LUNA. Um Corpo no Mundo. IN: *Um Corpo no Mundo*. YB Music, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcEe9nU0P4Q> . Acessado em fevereiro de 2020.

LIVIA NERY. Instinto. IN: *Estranha Melodia*. Máquina de Louco, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFWtEkaeq1o> . Acessado em fevereiro de 2020.